

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CURITIBA
FACULDADE DE DIREITO DE CURITIBA**

FLÁVIO ESTEVES SODRÉ

**DO AUTOR COMO PERSONAGEM: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS
SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE DIREITO AUTORAL**

**CURITIBA
2018**

FLÁVIO ESTEVES SODRÉ

**DO AUTOR COMO PERSONAGEM: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS
SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE DIREITO AUTRAL**

Monografia apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Bacharel em Direito do
Centro Universitário Curitiba.

**Orientador: Prof. MSc. Marcelo Bueno
Mendes**

**CURITIBA
2018**

FLÁVIO ESTEVES SODRÉ

**DO AUTOR COMO PERSONAGEM: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS
SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE DIREITO AUTORAL**

Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel
em Direito da Faculdade de Direito de Curitiba, pela Banca Examinadora
formada pelos professores:

MARCELO BUENO MENDES

PROFESSOR AVALIADOR

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio constante;

Aos meus orientadores passados e presente, Valter Sinder, Ana Kiffer e Marcelo Bueno Mendes, pelos conselhos, confiança e carinho;

Aos meus muito queridos professores de Direito da PUC-RJ, Pedro Marcos Nunes Barbosa e José Roberto Castro Neves;

Aos meus amigos, todos eles edições únicas e raras que guardo com afeto;

A todo o corpo docente da UniCuritiba, sinceramente espetacular!

RESUMO

A presente monografia trata o "autor" como uma personagem histórica, considerando as muitas transformações pelas quais passou até assumir o papel que hoje possui, detentor de direitos no ordenamento jurídico. Constatou-se que do anonimato à autoria o valor atribuído a uma assinatura foi resultado de profundas transformações nos campos da técnica e das ideologias, marcando assim uma transição de era tanto na História das Mentalidades quanto no Direito, que se viram forçados a atualizar as interpretações que fazem dos atores sociais. Da Antigüidade ao Romantismo, do medievo à Modernidade, o autor transitou desempenhando diferentes papéis, e o que interpreta hoje não há de ser constante, exigindo ao Direito atenção para se manter atual.

Palavras-chave: História do Direito; História da Arte; direito autoral.

ABSTRACT

The present article treats the 'author' as an historical figure, considering its many changes until it assumed the role it has today, as a subject of rights. It is hence verified that, from anonymity to authorship, the value attributed to a signature resulted from deep changes in the fields of technology and ideology, marking a transition of eras both in the History of Ideas as in the Law, and forcing a reinterpretation of roles in society.

From Antiquity to the Romantic period, from the Medieval times to Modernity, the 'author' has had many roles, and the one he performs today is far from stable, demanding the Law to pay attention in order to keep up to date.

Key words: History of Law; History of Art; copyright.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
1. INTRODUÇÃO	8
2. DO AUTOR COMO PERSONAGEM: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE DIREITO AUTORAL	10
2.1. DAS FUNÇÕES DO AUTOR NAS CORTES EUROPÉIAS	12
2.2. UMA TRANSIÇÃO REVOLUCIONÁRIA NAS MENTALIDADES	13
2.2.1. CONTRAPONTO: MOZART VS. WILHELM MEISTER	16
2.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O COSMOPOLITISMO	18
2.4. SOBRE OS AVANÇOS TÉCNICOS E SUAS CONSEQÜÊNCIAS..	19
2.4.1. NÃO HÁ AUTOR SEM UM SISTEMA	21
2.4.2. OS TIPOS MÓVEIS DE GUTENBERG	24
2.4.3. O COPISTA	26
2.5. DIFERENÇAS ENTRE A FAMA E A AUTORIA	28
2.6. A OBRA BATIZADA: TÍTULO E ASSINATURA	30
2.6.1. VANGUARDAS: BATISMO E MORTE	31
2.7. CONSIDERAÇÕES ATUAIS SOBRE A RESPONSABILIDADE DO AUTOR PARA COM A MORALIDADE	35
2.8. INTIMIDADE, UM PRODUTO BURGUESES	39
2.8.1. A INTIMIDADE NA IDADE MÉDIA	39
2.8.2. GUILDAS. UNIDADE DE CONJUNTO	41
2.9. DIREITOS DE CLASSE VS. DIREITOS INDIVIDUAIS	42
2.9.1. O AUTOR, UM INTRUSO	43
2.10. AUTORIA E CENSURA. O CONTROLE DAS IDÉIAS PELO DIREITO	44
2.10.1. A IMPORTÂNCIA DA INGLATERRA PARA O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE AUTORIA	47
2.11. POR QUE O AUTOR É UM CIDADÃO DO MUNDO?	48
3. PERSPECTIVAS E DESAFIOS AO CONCEITO DE AUTOR	52
3.1. DA ASSINATURA E SEU VALOR	52
3.2. DA GENIALIDADE NOS DIAS DE HOJE	52
3.3. QUE É UMA <i>FAN-FICTION</i> ?	54
3.4. DA ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA	54
4. CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS	58

1. INTRODUÇÃO

A proposta desta monografia é refletir sobre o conceito de autor e o papel desempenhado por ele ao longo da História, as transformações decisivas que sofreu com avanços técnicos como a imprensa, por exemplo, e de que forma tal percurso contribuiu para a compreensão que hoje temos dele, no Direito. A consequência jurídica deste processo é normalmente atribuída ao Estatuto da Rainha Ana, de 1710, conhecida como a "primeira lei autoral". Conforme Moraes,

Os ingleses são precursores em matéria de legislação autoral. A primeira lei específica de que se tem conhecimento entrou em vigor em 10 de abril de 1710. O Estatuto de Ana (Statute of Anne) previa prazo de proteção de 21 anos para os livros já publicados, e de 14, renováveis pelo mesmo período, para os inéditos¹.

Em se tratando de delimitar a existência de um bem jurídico a ser tutelado, o vanguardismo do Estatuto de Ana é tão recente, já em século XVIII, que o estudante de Direito acostumado às tradições milenares há de estranhar a ausência, talvez não absoluta mas marcante, de legislações protetivas aos autores e suas criações anteriores ao período referido.

Ocorre que o próprio termo sofreu um intenso acúmulo de valoração semântica ao longo dos séculos e, como ator social, o autor apenas recentemente ingressou no campo dos detentores de direitos subjetivos, possuidores de bens juridicamente relevantes. Quer-se aqui investigar certos momentos-chave deste percurso, decisivos para a compreensão atual do que são os direitos autorais.

Para uma pesquisa dessa natureza, a História da Arte há de assumir uma importância singular, porque o Direito, embora a tudo queira definir e classificar (ainda que por categorias de exclusão), é por excelência um retardatário ao acompanhar as mudanças sociais e as revoluções tecnológicas,

¹ MORAES, R. **Os direitos morais do autor**. Repersonalizando o direito autoral. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008: 29.

herói que é do conservadorismo, pelo qual luta em nome da segurança jurídica e da estabilidade nas relações humanas, tornando previsíveis quaisquer contingências.

Caminho diametralmente oposto segue a Arte, notadamente a arte moderna e a contemporânea, onde reinam a ruptura, a instabilidade das formas, e onde o artista é visto como "a antena da raça", aquele que aponta o caminho a seguir. Seria uma incoseqüência pretender conceituar o autor pelo Direito, sem dar a devida atenção às definições que pululam à nossa volta; se o Direito constitui, a Arte institui. Assim, há de se verificar as relações entre as passagens de estética praticadas em diferentes estilos de época com as transformações na legislação então vigente.

2. DO AUTOR COMO PERSONAGEM: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE DIREITO AUTURAL

Há certos conceitos que nos são de tal forma importantes, porque fundantes de um modo de pensar, essenciais a uma visão de mundo muito particular, que com naturalidade os tomamos como universais e atemporais, e com mais naturalidade ainda cometemos valorações as mais canhestras, por anacronia, ao significar contextos específicos. A expressão *direitos humanos* seria um exemplo rematado deste fato, assim como tantos outros temas caros à História da historiografia ou à História das idéias. O mesmo se aplica ao conceito de autor, fulcral para o Direito.

Embora possa ser um truísmo, necessário notar que o *autor* e suas derivações, como *autoria* e *autoridade*, serão fundamentais tanto para o Direito Penal quanto para o Civil, do Trabalhista ao Administrativo, do Militar ao Eleitoral ou Processual. De um modo geral o problema e o lugar da autoria aparecerão com destaque neste grande constructo que é o positivismo jurídico, enorme sistema de classificação semelhante à taxonomia de C. Lineu, com divisões e subdivisões de gêneros e espécies, onde hoje sujeito de direito e autor andam via de regra irmanados, embora nem sempre tenha sido assim.

Segundo Foucault,

a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (...) Como é que o autor se individualizou numa cultura como a nossa, que estatuto lhe foi atribuído, a partir de que momento, por exemplo, se iniciaram as pesquisas sobre a autenticidade e a atribuição, em que sistema de valorização foi o autor julgado, em que momento se começou a contar a vida dos autores de preferência à dos heróis, como é que se instaurou essa categoria fundamental da crítica que é "o-homem-e-a-obra" — tudo isto mereceria seguramente ser analisado².

² FOUCAULT, M. O que é um autor? In: **Bulletin de la Société Française de Philosophie**, 63e année, n.o 3. juillet-septembre 1969, pp. 73-95 (suivi d'une discussion: pp. 96-104). Disponível em < <http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/L3FoucaultAutor.pdf>>. Consultado em setembro/2017.

Cabe perguntar, portanto, quem é o autor, pretérito, presente e futuro? De que forma este personagem transitou nos ordenamentos jurídicos, contraindo aqui e ali direitos e deveres, acolá dissolvendo-se no abstrato de uma comunidade, talvez ora replicando-se em duplos sem fim que têm gerado verdadeiras e vertiginosas cirandas autorais que nos remetem às imagens em *mise-en-abîme*? A quem é dada a *autoridade* para apor uma *assinatura* naquilo que se possa considerar como sendo *de sua autoria*?

Os direitos autorais têm uma história, porque histórico é o próprio conceito de autor. E não apenas histórico, como também bastante recente. Assim é que

o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à «pessoa» do autor. O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência»³.

A "tirania" do autor, no entanto, não foi uma constante em seu percurso histórico. Se aqui cheio de poderes (e direitos), n'outras épocas submeteu-se a um regime mais austero, no que concerne à sua *autoridade*.

Na passagem do classicismo para o romantismo, o autor assume um lugar de maior importância, como naturalmente era de se esperar com a

³ BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988: 66.

dissolução dos Estados Monárquicos Absolutistas e a progressiva valorização do indivíduo como sujeito, sujeito *de* direito.

2.1. DAS FUNÇÕES DO AUTOR NAS CORTES EUROPEIAS

Em *Mozart: sociologia de um gênio*, Norbert Elias nos mostra que o lugar do autor na sociedade de corte equivalia ao de um funcionário, sendo bastante restritos os limites da produção, submetida esta ao gosto do príncipe e ao rigor de uma estrutura clássica já muito bem estabelecida.

Lógico que as cortes disputavam os grandes artistas, mas esperava-se deles que desempenhassem o papel de competentes profissionais - artesãos de ofício -, assim como se esperava do sapateiro real bons sapatos, ou cavalos bens cuidados pelo mestre de estrebaria.

O que chamamos de corte principesca era, essencialmente, o palácio do príncipe. Os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo status na hierarquia da corte. Eles eram o que se chamava, um tanto pejorativamente, de criados de libré. A maior parte dos músicos, sem dúvida, ficava satisfeita quando tinha garantida a subsistência, como as outras pessoas de classe média na corte. Entre os que não se satisfaziam estava o pai de Mozart. Mas ele também se curvou, sem querer, a circunstâncias a que não podia escapar. Esta era a estrutura fixa em cujo interior cada talento musical individual tinha de se manifestar. Não é possível compreender a música daquela época, seu "estilo", como muitas vezes se diz, sem ter em mente, de maneira clara, tal estrutura⁴.

Nunca se poderá cogitar, neste contexto, que a obra de um Baudelaire transplantado no tempo equivaleria a seu falhanço, à de Van Gogh sua loucura ou à de Tchaikowski, seu vício. Uma sociedade preparada para ouvir com naturalidade "o Estado sou eu" da solar boca de *Louis-Dieudonné* não pretende, ao mesmo tempo, conceder autonomia aos indivíduos, pois que autonomia é poder.

Dar ao autor espaço para a produção de uma arte que reflita sua personalidade é conceder-lhe uma autoridade fora das medidas da época, disposta apenas a refletir a glória e esplendor de um só sujeito, senão Deus. Além disso, a concepção contemporânea de que o direito autoral, como

⁴ ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio**. Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995: 18.

gênero, subdivide-se nas espécies *moral* e *patrimonial*, parece completamente inadequada; como veremos, o público receptor/consumidor de arte era por demais restrito à sociedade de corte do Antigo Regime, impedindo qualquer compreensão que se possa ter de *direitos patrimoniais* como um meio capaz de garantir direitos à autonomia de produção artística.

Pode-se indagar ao Direito Administrativo da época o que não seria d'el Rey? ainda mais sendo produzido dentro da corte.

2.2. UMA TRANSIÇÃO REVOLUCIONÁRIA NAS MENTALIDADES

Com efeito, a Revolução Francesa fez ruir essa estrutura, e as Declarações de Direitos que a seguiram fizeram de cada homem uma *pessoa humana*, com toda carga semântica que, desde então e até hoje, a expressão pôde acumular em significado.

O chamado "incidente de Teplitz"⁵, retratado por Carl Rohling, se à época causou escândalo, hoje revela apenas o espírito de um tempo de transição onde a "era das codificações" rachava ao meio a consciência das pessoas que viviam com um pé no Antigo Regime, outro na Modernidade.

Não foi uma transição fácil para os jurisdicionados da época. Em França, por exemplo, o surgimento do Código Civil Napoleônico trouxe, com sua vigência, uma uniformização de condutas até então inédita para o homem médio da época, submetido a privilégios⁶, estamentos e regimentos de ofício próprios a cada corporação.

⁵ Como sói acontecer, as personalidades de gênio e espírito gravitam entre si. Não surpreende, portanto, que Goethe e Beethoven se tenham conhecido; estando ambos juntos numa balada pelo parque da cidade de Teplitz, em 1812, aconteceu de encontrarem pelo caminho membros da família real austríaca. Como homem de Estado, membro do Conselho Secreto de Weimar, ministro responsável pela administração do Erário, pela exploração de recursos minerais, construção de estradas e outras mil funções, coube à Goethe o "saber portar-se": colocou-se à margem do caminho, abrindo espaço para a passagem da Imperatriz e sua comitiva, curvando-se e meneando o chapéu. Beethoven, por sua vez, manteve seu jeitão carrancudo de caminhar, o cenho cerrado, o tronco algo inclinado para a frente e trazendo atrás de si as mãos entrelaçadas, não hesitou em atirar-se contra o grupo, abrindo de supetão seu caminho por uma realeza desnordeada. Não quis nem saber de "dar um alô", um "bom dia, como vai a senhora Imperatriz?" sequer. Esperou pelo amigo mais à frente, e quando este chegou ainda tratou de admoestá-lo pela subserviência com que este se portava diante daquelas pessoas. O comentário de Goethe a sua esposa foi de que Beethoven seria uma personalidade absolutamente descontrolada.

⁶ Interessante notar que o próprio termo *privilégio* corresponde, em sua origem etimológica latina, à existência de leis determinadas por certos grupos de pessoas, e a estes exclusivas, *privis et legis*. Embora nos pareça denotar, atualmente, vantagens, imunidades e isenções

Não por acaso, Voltaire escreveria que

e não é uma coisa absurda e assustadora que o que seja verdadeiro em um povoado se considere falso em outro? Por qual estranha barbaridade pode ser que compatriotas não vivam sob a mesma lei? (...) E é assim de ponto a ponto no reino: muda-se a jurisprudência ao trocar-se os cavalos⁷.

A Revolução Francesa fez, pelo Código de Napoleão, tábula rasa de toda esta concepção fragmentária do Direito, e constituiu uma visão de Estado una, coerente, hígida e auto-referente. O sistema hoje conhecido como *positivismo jurídico* ganha então enorme impulso.

A ruína do Estado absolutista pôs abaixo a esquizofrenia das *Ordonnances*, substituindo-a por um projeto racional iluminista amparado pelas idéias de Diderot, d'Alembert, Montesquieu, Voltaire e Rousseau que, traduzindo o espírito do tempo, positivavam o mundo e todas as coisas referentes ao Homem na hercúlea tarefa enciclopédica.

São eles de cá, descrevendo o "mundo do ser"; Napoleão de lá, descrevendo o mundo do "dever-ser". Desse modo, e

de forma radical, ao longo dos primeiros anos da década de noventa, foram abolidas praticamente todas as instituições até então existentes: a forma de governo da monarquia absoluta, as conexões existentes entre o rei, a aristocracia, o clero e o poder judiciário (*noblesse de robe*), a antiga divisão territorial em províncias, o regime fundiário feudal, o sistema judiciário, o sistema fiscal. Buscou-se a eliminação do próprio Direito, fechando-se as faculdades de Direito. O próprio sistema judiciário então vigente foi suprimido. Pretendia-se que os cidadãos, naturalmente honestos, deveriam coexistir com base em prescrições morais e não mais jurídicas, ao passo que eventuais litígios deveriam ser resolvidos pela via amigável (e para isso foram criados os *bureaux de paix* e de *conciliation*) e não mais em forma de contencioso. Tudo isso foi substituído por novas concepções sobre as relações entre o *citoyen* e o Estado, baseadas nos ideais iluministas concebidos por Diderot, Voltaire e Rousseau: o homem, entendido como ser racional e responsável, adquire, com o

perante a lei, nada impede, no entanto, que um privilégio enuncie uma censura muito rígida para os poucos a que se refere, deixando em total liberdade todos os demais por ele não atingidos.

⁷ "et n'est-ce pas une chose absurde et affreuse que ce qui est vrai dans un village se trouve faux dans un autre ? Par quelle étrange barbarie se peut-il que des compatriotes ne vivent pas sous la même loi ? (...) Il en est ainsi de poste en poste dans le royaume : vous changer de jurisprudence en changeant de chevaux". VOLTAIRE, **Dialogues** et entretiens philosophiques, in: **Oeuvres Complètes**, tomo XXIX. Paris: Armand-Aubrée, 1829: 495 (tradução nossa).

nascimento, o direito inalienável à liberdade de pensamento, de religião e de atividade econômica. Entre ele e o Estado não mais se interpõem os vários grupos sociais (família, corporações de artes e ofícios, estamentos sociais e outras formas de agrupamento com base em status diferenciados) ⁸.

Goethe, embora como homem de Estado fosse muito cômico de suas responsabilidades gestuais, como escritor já percebia haver nisso uma certa inadequação à condição humana moderna, ou seja, pós-revolucionária.

Muito pouco tempo depois de a França haver convulsionado, lançava ele, entre os anos de 1795/6 seu *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, primeiro representante dos *Bildungsroman* como gênero literário, fundando então uma tradição que punha a formação do indivíduo e o desenvolvimento de todas as suas potencialidades como protagonistas do romance.

O conceito de homem moderno e a noção de garantir a ele direitos que de tão básicos (porque fundamentais à nossa condição) passam a ser princípios, como *dignidade da pessoa humana*, estão então em pleno nascimento: qualquer homem é protagonista de *sua formação*, e do desenvolvimento de *suas potencialidades*.

A garantia deste protagonismo torna-se, então, o mínimo denominador comum à liberdade geral, e podemos chamá-lo muito bem de *direitos humanos*, como queiram, não seria em nada equivocado atribuir a este denominador comum título mais ilustre.

Pois bem, como dizíamos: Goethe retrata, em um romance que se desenrola supostamente entre os anos de 1770 e 1780, uma visão de mundo que centraliza o homem e sua formação, qualquer que seja sua classe ou estamento.

Assim, em tons algo ridículos, descreve o encontro de um nobre e um artista, e

⁸ NETO, E.F. **Code Civil francês**: gênese e difusão de um modelo.

Disponível

em:

<<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496956/000983388.pdf?sequence=1>>

Consultado em setembro/2017.

logo em seguida ao aparecimento de *Os anos de aprendizado*, o importante crítico Friedrich Schlegel assim escreve a respeito da cena do palácio: "Com verdadeira idolatria, seu colega, o conde, saúda-o (um ator) com olhares compassivos por sobre o gigantesco abismo da diferença social; ninguém pode superar o barão na tolice intelectual; e a baronesa, na vulgaridade comum; a própria condessa é, em suma, uma atrativa ocasião para justificar de maneira mais bela os adornos; e todos esses nobres, descontada sua condição social, não são melhores que os atores, exceto no sentido de que sua vulgaridade é mais radical".

A realização dos ideais humanistas neste romance comprova reiteradamente a necessidade de, "na medida em que se trate de algo puramente humano, rejeitar nascimento e classe social em sua completa nulidade, e na verdade, como é razoável, sem gastar sequer uma palavra sobre isso" (Schiller)⁹.

Trata-se, se quiséssemos gastar uma palavra apenas sobre isso, de atribuir a *autonomia* devida a cada indivíduo, recorrendo assim à resposta kantiana sobre *was ist Aufklärung*¹⁰?

2.2.1. CONTRAPONTO: MOZART VS. WILHELM MEISTER

Esta autonomia não seria concedida, com efeito, aos artistas do Antigo Regime, e a vida de Mozart, analisada por Norbert Elias, é um rematado exemplo de como a *produção* e a *liberdade estética* do autor estavam condicionadas a relações de dependência.

A maior parte das pessoas que seguia uma carreira musical era de origem não-nobre, ou, em nossa terminologia, burguesa. Se quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigadas, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas. Até certo ponto o pai de Mozart pertencia a esta classe. Ele era empregado, ou, mais precisamente, funcionário do arcebispo de Salzburgo, que era, naturalmente, o príncipe governante de um pequeno Estado. Como todos os governantes do tipo, o arcebispo tinha, mesmo que em escala reduzida, todo o aparato oficial que era parte e obrigação de uma corte absolutista, inclusive uma orquestra. Leopold Mozart era regente-substituto. Tais cargos eram ocupados e pagos de maneira semelhante à dos empregados numa empresa

⁹ Lukács, G. Posfácio. in: GOETHE, J. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009: 584.

¹⁰ KANT, I. **Resposta à pergunta: O que é o Esclarecimento?**. Tradução Luiz Paulo Rouanet. Disponível em : <<https://bioetica.catedraunesco.unb.br/wp-content/uploads/2016/04/Immanuel-Kant.-O-que-%C3%A9-esclarecimento.pdf>>. Consultado em outubro/2017.

privada do século XIX. Os sinais de subordinação que se esperavam de um empregado da corte eram provavelmente ainda mais evidentes, dada a maior diferença de poder, assim como os gestos de superioridade por parte dos governantes, tidos por naturais¹¹.

Não se quer dizer aqui que os direitos autorais, à época, fossem estruturados exclusivamente em uma relação de dependência, e que, da Revolução Francesa aos dias de hoje o autor tenha conquistado uma autonomia absoluta. Sendo igualmente comum aos dias de hoje a figura do autor/produtor vinculado a uma pessoa jurídica, por exemplo, as relações de dependência e acomodação aos gostos e anseios de um provedor/mecenas continuam atuais.

Certo é, no entanto, que a autonomia atribuída ao autor ganhou desde então uma dimensão jamais vista, e a separação entre *direitos morais* e *direitos patrimoniais* do autor é, contemporaneamente, um reflexo disso. Ninguém há de lhe diminuir a força da assinatura. A preocupação - bastante reveladora - de atribuir números de *Opus* a suas composições foi instituída por Beethoven; se Mozart as assinava, as suas, não o fazia com o intuito de preservar seus *direitos morais e patrimoniais de autor*. Não lhe cabia, à época, sistematizar sua produção autoral numa seqüência ordenada que refletisse cronologicamente seu desenvolvimento artístico, sua produção e os direitos reais de autor que dela poderia auferir. Atitudes como essa só serão comuns quando da passagem de estilos de época, do Classicismo ao Romantismo.

Assim, entendamos

o artista e seus consumidores como os pesos em cada um dos pratos de uma balança. Isto significa que a relação entre eles, não importa quantos elos intermediários existam, implica um equilíbrio específico de forças. Com a transição da arte de artesão para a arte de artista, este equilíbrio se modifica. Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. Na outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte. No caso de seus quadros principais, o establishment dos especialistas num dado país, os artistas, enquanto formadores de opinião e a vanguarda artística, são

¹¹ ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio**. Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995: 20.

mais poderosos que seu público. Com seus modelos inovadores, podem guiar para novas direções o padrão estabelecido de arte, e então o público em geral pode ir lentamente aprendendo a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas¹².

A transição da chamada *arte de artesão* para a *arte de artista* já se vislumbra, no entanto, no diálogo formulado por Goethe entre duas personagens suas. Ao conversar com o barão sobre seus planos para a montagem de uma peça teatral, Wilhelm Meister agradou em muito seu interlocutor, causando a este, porém, um certo incômodo, pois conversara de véspera com o conde que, por sua vez, formulara expectativas completamente diferentes das expostas pelo protagonista. Diante da preocupação do barão sobre a discrepância entre a obra encomendada e a obra produzida, Wilhelm replicou que

Não me parece provável (...) que o senhor conde tivesse a intenção de que a peça saísse exatamente de acordo com as indicações dadas a Melina; se não estou enganado, ele não quis senão nos apontar o rumo correto. O aficionado e conhecedor sugere ao artista o que deseja e deixa então aos cuidados deste a execução da obra¹³.

2.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O COSMOPOLITISMO

A citação anterior revela a atualidade com que, à época, foi promulgada a Convenção de Berna de 1886, primeiro instrumento jurídico a proteger internacionalmente os direitos autorais. Quando consideramos o ineditismo do caráter internacional dos direitos autorais, e a multiplicidade de soberanias e principados que retalhavam a Europa da época, vislumbramos quão frágeis poderia ser a positivação desses direitos em uma corte, ou mais adiantados naquelas em que ribombavam as revolucionárias idéias republicanas. Um sistema protetivo internacional, no entanto, até então não havia.

E os direitos de autor não se sustentam, atualmente, sem levar em consideração seu cosmopolitismo como uma característica intrínseca. Assim

¹² ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio**. Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995: 47.

¹³ GOETHE, J. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009: 171.

pondera Plínio Cabral: "é preciso considerar que a Arte não reconhece fronteiras. Sua tendência é rompê-las. Sempre foi assim. A arte está acima das nações"¹⁴. E a Convenção de Berna de 1886 não tardou em ressaltar o caráter internacional dos direitos que pretende tutelar. Já seu artigo primeiro enuncia que "os países a que se aplica a presente Convenção constituem-se em União para a proteção dos direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísticas".

A preocupação inicial é, vê-se, derrubar fronteiras, harmonizar soberanias e homogeneizar jurisdições, de tal forma que o autor já não é apenas um funcionário da corte, como lhe cabia ser durante o Antigo Regime, mas um cidadão do mundo e, mais e mais, capaz de impor-se, no mundo, com a potestatividade de seu gênio.

2.4. SOBRE OS AVANÇOS TÉCNICOS E SUAS CONSEQÜÊNCIAS

A Revolução Francesa, juntamente com seus projetos universalizantes - como a Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão - foi fundamental para a promoção de uma nova mentalidade, e o conceito que fazemos hoje sobre "*que é um autor?*" é em muito tributário dela, bem como toda a legislação que o tutela.

Mas nada disso teria sido necessário se não houvéssemos, *pari passu*, sofrido os efeitos de revoluções tecnológicas que impactaram profundamente as práticas autorais. A consideração de Valéry é incisiva, e não à toa se faz presente no livro de Walter Benjamin, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*.

Segundo Valéry,

nossas belas-artes foram instituídas, assim como os seus tipos e práticas foram fixados, num tempo bem diferente do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante face àquele que possuímos. Mas o admirável incremento de nossos meios, a flexibilidade e precisão que alcançam, as idéias e os hábitos que introduzem, asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. Existe, em todas as artes, uma parte física que não pode mais ser encarada nem tratada como antes,

¹⁴ CABRAL, P. **A nova lei de direitos autorais**. São Paulo: Habra, 2003:11.

que não pode mais ser elidida das iniciativas do conhecimento e das potencialidades modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos vinte anos, o que eles sempre foram. É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até o ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável¹⁵.

A possibilidade prevista por Valéry, em que técnica e arte se fundem, é, hoje, um fato. Do daguerreótipo ao cinema, dos tipos móveis à internet e tantos outros fenômenos do engenho humano, técnica e arte se fundiram e dissolveram as fronteiras do que é uma e outra, ao longo de um processo histórico que fez potencializar as capacidades de replicabilidade da produção autoral, revolucionando, conseqüentemente, o próprio conceito de autor e de sua função nas sociedades industrializadas.

O desenvolvimento de um sistema protetivo para tutelar o bem jurídico inerente ao direito do autor deve-se ao fato de a arte ter, também ela, se inserido na lógica da *linha de (re)produção*. Não há possibilidade de se fazer uma analogia sensata comparando um monge copista de qualquer monastério perdido no espaço e no tempo da Idade Média com um contrafator contemporâneo. Embora a atitude seja a mesma, a técnica transformou uma ofensa insignificante em um ataque frontal aos direitos do autor.

Como exemplo, eis Baudolino, personagem de Umberto Eco situada no medievo:

Ratispone Anno ~~Domini~~ Domini mense decembri mclv kronica
Baudolini cognomento de Aulario
eu Baudolino de Galiardo dos Aularis com huma cabeça que
pareçe hum lião alleluja seijam dadas Graças ao senhor que me
perdoe
~~he feito~~ fiz o mayor roubo da mnha vida ou seija peguei de hum
coffre do bispo Oto muytas folheas que devem ser talvez coisas de a
~~cancel~~ cancellaria imperial et rraspei quase todas ellas menos onde
não deu pera sair et agora tenho bastante Pergaminho pera escrever
o que eu quiser ou seija mnha chronica pezar de não saber escrever
em latim

¹⁵ VALÉRY, P. Pièces sur l'Art, Paris, 1934; Conquête de l'Ubiquité, pp. 103, 104. In: BENJAMIN, Walter. **Textos de Walter Benjamin**. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José Lino Grünwald. Editora Abril Cultural: São Paulo, 1975: 10. Disponível em: <https://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf>. Acesso em outubro/2017.

se descobriren depois que as folheas estão faltando vai dar huma grã confusão et vão pensar que foy talvez hum Espião dos bispos romanos que não gostam do imperador frederico
 pode ser que ningueem dê por isso pois na chancellaria escrebem de tudo mesmo o que não serve et aquell que emcontrar [estas folheas] ~~pode emfiar dentro do rabe~~ não poderá fazer nada

ncipit prologus de duabus civitatibus historiae AD mcxliii
 conscript saepe multumque volvendo mecum de rerum temporalium motu anticipitq

estas são lineas que istavam aquy antes et que não conseguy rasspar bem et tenho que pullar

se encontrarem estas Folheas depois que escrevi nellas nem meesmo hum chanceller poderá emtender poys essa é huma língva que fallam na Frasketa mas que ningueem nunca escreveu nella

mas se for huma língva que ningueem emtende vão divinhar logo que fui eu porque todos dizem que fallamos na frasketa huma Língva que não é de christãos logo tenho de escondê-las muito bem

par Deus como cansa escrever doem já todos los dedos¹⁶

As dificuldades existentes para o personagem/autor são aqui bastante nítidas, e vão desde a necessidade de produzir um suporte para suas criações, desenvolvidas em palimpsestos, até a fragilidade de um sistema capaz de integrar a produção artística e seu público consumidor, que supõe, por exemplo, o domínio coletivo de uma gramática normativa comum para que haja um público constituído por leitores. Mas, se nada disso havia à época, como pensar o autor de então com os mesmos olhos de hoje?

2.4.1. NÃO HÁ AUTOR SEM UM SISTEMA

A valorização do indivíduo, o incremento da técnica e a constituição de um mercado de consumo de arte formam o trinômio que contextualiza o autor moderno: indivíduo/técnica/público.

Este trinômio contribuiu significativamente para o desenvolvimento de um *sistema* de produção e consumo de arte que conferiu ao autor, hoje, direitos até então inimagináveis para o Direito.

Por sistema, entende-se um conjunto de denominadores que permite atribuir às obras de arte em geral um traço em comum - no caso presente, o empoderamento do autor.

¹⁶ ECO, U. **Baudolino**. Tradução Marco Lucchesi. Record: Rio de Janeiro, 2010: 3.

Diz Antônio Candido que

estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob esse ângulo como um sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade¹⁷.

Todos estes elementos se fizeram presentes no contexto posterior à Revolução Francesa; a valorização do indivíduo e o incremento da técnica elevaram a ampliação do público receptor a uma potência tão elevada que o Direito não pôde outra coisa senão atribuir-lhe lugar de absoluto destaque.

A questão não toca apenas os chamados direitos autorais, mas a própria constituição do discurso jurídico: a uma dada situação deve-se aplicar a *responsabilidade objetiva* ou *subjetiva*?, o que é *dolo*?, e *culpa*?, que é isso de um *fazer final*?, quem é autor da *lei* no Estado Democrático de Direito ou, melhor dizendo, quem é autor do Direito?

-- O Congresso Nacional, homessa!

Pois bem: e não será o caso de considerarmos o Congresso Nacional o mais rematado exemplo de sofisticação técnico-conceitual das ciências políticas, figura recorrente no contexto pós-revolucionário - democrático e republicano - preocupado com questões como *representatividade* e *minorias*, que "dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, (...) que aparece sob esse ângulo como um sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os

¹⁷ CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**, vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000: 23.

homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade"¹⁸, nas palavras repetidas de Antônio Candido?

Logicamente, os processos históricos ocorrem em descompasso uns dos outros. Não se quer dizer, aqui, que múltiplos fatores confluíram em esplêndida sincronia, concorrendo para que o autor assumisse o lugar de destaque que desfruta hoje.

Avanços, retrocessos, estagnações se fizeram presentes no curso paulatino e desorganizado de sedimentação de uma nova mentalidade, via de regra não vislumbrada e sequer pretendida pelos atores que dela participam.

Submetido que está a um horizonte de expectativas próprio do tempo em que vive, o *homem-de-seu-tempo* é em geral incapaz de predeterminar as conseqüências de seus atos, como se participasse de um concerto volitivo com um programa de metas ou categorias pré-determinadas.

Segundo Elias,

o problema é que tais categorias não nos levam muito longe. São abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem. Subjacente a elas está a idéia de que a metódica divisão em épocas, que normalmente encontramos nos livros de história, se adapta perfeitamente ao curso real do desenvolvimento social. Cada figura conhecida pela magnitude de sua realização é definida, então, como o ponto alto de uma época ou outra. No entanto, após um exame mais acurado, não é raro que as realizações notáveis ocorram mais freqüentemente em épocas que poderiam, no máximo, ser chamadas de fases de transição, caso usemos o conceito estático de "épocas". (...) A vida de Mozart ilustra um destes aspectos de maneira verdadeiramente paradigmática — o destino de um burguês a serviço da corte no final do período, quando, em quase toda a Europa, o gosto da nobreza de corte estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder. Isto se aplicava especialmente à música e à arquitetura. Nos campos da literatura e da filosofia era possível, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, liberar-se do padrão de gosto aristocrático-cortesão. As pessoas que trabalhavam em tais setores podiam chegar ao seu público através dos livros; e, como já havia um público leitor bastante grande e crescente em meio à burguesia alemã desse período, ali puderam surgir, relativamente cedo, formas culturais específicas de cada classe. Tais formas satisfaziam os padrões de gosto dos grupos burgueses, não-cortesãos, e expressavam sua crescente confiança face ao *establishment* aristocrático dominante. Com respeito à música, a situação ainda era muito diferente naquela época (...) Tanto na Alemanha como na França as pessoas que trabalhavam neste campo ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e,

¹⁸ *Idem.*

portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo)¹⁹.

Música é literatura como qualquer outra forma de escrita mas, por possuir uma linguagem própria, natural que houvesse um público leitor/consumidor muito mais instituído para a chamada literatura *strictu sensu*, possibilitando, portanto, que os escritores desfrutassem de uma relativa autonomia autoral, em detrimento dos compositores que, quando igualmente burgueses como os primeiros, ainda dependiam do patronato e, conseqüentemente, dos gostos da sociedade de corte.

2.4.2. OS TIPOS MÓVEIS DE GUTENBERG

De qualquer forma, a técnica que deu suporte à produção de livros recebeu um significativo impulso na primeira metade do século XV, com a chegada dos tipos móveis de Gutenberg. A existência de uma burguesia leitora consolidava-se pouco a pouco e, agora com a imprensa, de maneira cada vez mais intensa, até que, à época de Mozart, já tivéssemos um público relativamente consistente, capaz de assegurar uma igualmente relativa autonomia aos produtores do setor editorial.

Para se ter uma idéia, a cidade de Veneza, que sempre fora um entreposto comercial importante e ponto de confluência de viajantes em geral, foi responsável por centralizar uma enorme quantidade de impressões na Europa durante o Século XV, quando

foram impressos mais livros em Veneza do que em qualquer outra cidade da Europa (cerca de 4.500 edições, equivalentes a algo como 2 milhões de cópias, ou 20% do mercado europeu). A indústria de livros de Veneza tinha uma organização capitalista, com um pequeno grupo no controle e o apoio financeiro de mercadores (...). No século XVI, estimava-se que cerca de quinhentos impressores e editores produziram de 15 mil a 17.500 títulos e possivelmente 18 milhões de cópias (...). Os impressores se debatiam em uma concorrência ferrenha, em geral ignorando os privilégios uns dos outros e publicando os mesmos livros que seus rivais - eles alegavam que suas edições eram mais corretas ou incluíam novas passagens,

¹⁹ ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio**. Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995: 15-7.

mesmo que não fosse o caso. O grande número de impressores e editores em Veneza era uma das atrações da cidade para os homens de letras, uma vez que lhes possibilitava sustento independentemente de patrocinadores, ainda que isso não os tornasse ricos²⁰.

Todo choque tecnológico provoca um abalo na tessitura das relações sociais, gerando necessariamente um desequilíbrio na ordem jurídica ao impor o surgimento de novos bens jurídicos a serem tutelados.

A cena veneziana, bulionista, burguesa, comercial e selvagememente liberal, era uma cultura fértil para o surgimento das bases que instituíram a noção de que havia, ali, um interesse pecuniário merecedor de ser tutelado pelo Direito.

Pensar já o autor da obra como titular desse direito seria equivocado. Ele era ainda uma figura secundária, desfocada, espiando a tudo com certo afastamento. Os protagonistas serão, por ora, livreiros, editores, copistas.

Lutavam entre si, pelo domínio de privilégios e prerrogativas que os deixassem em posição estratégica no mercado editorial e, conseqüentemente, no controle da seleção, produção e difusão de informação. O cenário é, nas palavras de Mattia, encarniçado:

Os livreiros não podiam (...) opor-se de maneira eficaz à contrafação e desde que uma obra era colocada em contato com o público, caía em domínio público e era, imediatamente, plagiada e pilhada. (...)

Os autores ficavam satisfeitos se pudessem conservar seu nome ligado à obra e se a reprodução fosse feita com fidelidade. (...)

Antes da descoberta da imprensa já uma luta de categorias profissionais surgia entre os copistas e os livreiros.

Os copistas tinham suas prerrogativas defendidas através de normas jurídicas, através dos estatutos das corporações, sendo certo que o mais antigo data de 6 de dezembro de 1275 e, entre outros, temos os de 1316, 1342 e 1403, o que garantia um verdadeiro monopólio na reprodução dos manuscritos, (...) situação essa mantida até a descoberta da impressão.

Mas com a descoberta da imprensa os copistas aumentaram sua defesa para com os impressores, ampliando seus direitos como, por exemplo, se comprova através do direito "à briser les presses et à détruire les éditions préparées" (...).

Após a invenção da imprensa foi grande o número de livreiros que se interessaram pela reprodução de obras intelectuais. (...) Contudo, o fato de todo e qualquer impressor, depois editor, poder reproduzir as mesmas obras fez com que os interesses econômicos

²⁰ BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. Tradução Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2016: 63.

exigissem uma forma de proteção ao investimento aplicado em tal ramo negocial.

A falta de regras, lembra RAYMOND STRIFFLING, num domínio inteiramente novo, provocou uma desordem muito grande e grave.

A luta começou, de início, entre os próprios livreiros, pois, como a publicação de um livro não estava submetida a qualquer restrição, produziu-se uma concorrência encarniçada que foi se tornando tão violenta que determinou a necessidade de regulamentar o assunto.

Então, os livreiros que por primeiro publicaram um livro reclamaram a concessão de um monopólio de exploração para impedir que outros livreiros se apoderassem por sua vez do livro e do direito de publicá-lo²¹.

Como se vê, o autor já se dava por feliz em ver mantida a integridade de sua obra e sua assinatura. Não lhe cabia, contudo, ser um dos atores principais nesse jogo de interesses.

2.4.3. O COPISTA

Era tão indiviso, àquela época, um bem jurídico associado à atividade criadora, que não se tinha a menor preocupação com a integridade da obra. Os copistas acrescentavam, retiravam e alteravam com a maior sem-cerimônia, esfarelando a autoria com um despudor despreocupado.

Por algum tempo, tais alterações nem chegavam a ser uma questão: num mundo onde o criacionismo era uma ideologia absoluta, porque *Deus criou todas as coisas...*, criou também o original, e também as cópias alteradas.

Além do mais, cogitar relacionar um valor pecuniário, e um bem jurídico, à atividade criativa do homem seria uma blasfêmia. Heresia!

O saber é divino, e ao autor resta a glória de ser o pontífice de Sua luz; Sua vontade. Como dissemos, ocorria que

não se dava à criação o mesmo significado que lhe damos hoje. Os eruditos medievais eram indiferentes em relação à identidade dos autores de obras literárias, visto que se entendia que o autor não estava autorizado a criar, mas apenas expressava a voz de Deus. A

²¹ MATTIA, F. M. de. Do privilégio do editor ao aparecimento da propriedade literária e artística em fins do Século XVIII. in: **R. Inf. legisl. Brasília** a. 16 n. 63 jul./set. 1979: 163-4.

autoria aparecia então puramente como um gesto de inscrição e não como forma de expressão²².

Frise-se que o *autor-e-sua-obra*, tal qual entendemos atualmente, pressupõe uma intervenção criadora do sujeito no mundo, um alterar o estado natural das coisas com uma expressão de sua individualidade, com uma originalidade a partir da qual pode despontar o que diferencia um indivíduo do outro, transformando-o em sujeito - a autonomia de uma subjetividade.

E uma sociedade, como a medieval, em que a *escrita* aproxima-se mais da *inscrição* do que da *expressão*, o próprio autor não tinha motivos para sentir-se ofendido, porque ao homem não se atribuía, à época, a noção que temos hoje de sujeito como uma unidade de pessoa humana, autônoma e portadora de seu *fin em si mesmo* kantiano.

Em verdade, e apesar de todas as desigualdades e injustiças sociais evidentes, o projeto de valorização da pessoa humana segue a todo vapor na Modernidade.

É possível que cause surpresa, especialmente àqueles que ainda não se preocuparam em refletir sobre a premissa, mas a consideração do homem em sua individualidade como ponto de partida de sua relação com as criações intelectuais não é condição *sine qua non*. Nada obsta, por exemplo, considerarmos o homem em sua condição de ser social, ou ainda poderíamos partir da consideração da limitação criativa natural do homem, no sentido de que nada do que ele cria poderá ser compreendido como criação, se anteriormente não houver sido fornecido um contexto cultural que permita que se compreenda a criação como tal. É importante ter em mente que a consideração do homem em sua individualidade traduziu uma opção ideológica, que teve suas razões em um momento histórico determinado²³.

Forçoso reconhecer que a opção ideológica que privilegiou o indivíduo é tão fundante do conceito de autor quanto do próprio Direito, tal qual o entendemos hoje, cujo positivismo se erige nas grandes categorias principais de seu sistema - *sujeito e objeto de Direito*, e fundado em premissas como a

²² ZANINI, L. E. de A.. Direito de autor em perspectiva histórica. in: **Revista CEJ**, Brasília, Ano XVIII, n. 63, p. 15-24, maio/ago. 2014.

²³ GRAU-KUNTZ, K.. A quem pertence conhecimento e cultura? Uma reflexão sobre o discurso de legitimação do direito de autor. in: **Liinc em Revista**, v.7, n.2, setembro, 2011, Rio de Janeiro, p. 405–15. Disponível em <<http://www.ibict.br/liinc>>. Acesso em outubro/2017.

que considera "o resultado, de que depende a existência do crime, somente é imputável a quem lhe deu causa. Considera-se causa a ação ou omissão sem a qual o resultado não teria ocorrido", como previsto no artigo 13 de nosso Código Penal, ou pelas definições de *dolo* ou *culpa* enunciadas no artigo 18 do mesmo Código, ou mesmo por todo o artigo 5º da Constituição Federal, poucos mas suficientes exemplos que nos fazem contemplar com espanto leis d'antanho tais quais os artigos 229, 230 e 231 do Livro I do Código de Hamurabi, onde bem se vê que *causa*, *resultado* e atribuição de *autoria*, no que diz respeito à imputação de responsabilidades, nem sempre foram questões presentes nas sociedades civilizadas²⁴.

A chegada da imprensa na Europa pode não ter provocado, sozinha, a gênese do autor, mas bastou para que se divisasse, e bem, a existência de um bem jurídico relacionado à atividade criadora. Um passo a mais no longo percurso de sedimentação de toda a carga semântica que o termo *autoria* acumulou e que a imprensa, sem dúvida alguma, ajudou a propagar.

Mas, nesse período de transição, como já dissemos, as lutas se restringiram à manutenção dos privilégios dos copistas, os quais tentavam, a todo custo, sufocar a capacidade de reprodução dos impressores. Aos "autores" da época, restava maldizer os que lhe suprimiam a assinatura, ou que emendavam e remendavam a obra como bem lhes aprouvesse, e rogavam pragas contra essa atitude.

Aliás, vale aqui notar que os poucos autores do período, diante do desrespeito e da ausência de proteção jurídica, chegavam mesmo a apelar para maldições e pragas. Esse é o caso, por exemplo, do Espelho da Saxônia (*Sachsenspiegel*), um compêndio jurídico escrito por Eike Von Repgow em 1230, no qual o autor, em sua introdução, deseja lepra e inferno àqueles que alterarem o seu trabalho, o que se convencionou chamar de "maldição do livro" (*Buchfluch*)²⁵.

²⁴ O artigo 229 estabelece que "se um pedreiro edificou uma casa para um homem, mas não a fortificou, e a casa caiu e matou seu dono, esse pedreiro será morto"; o 230 "sofistica" a questão, em termos de equidade e justiça, enunciando que "se causou a morte do filho do dono da casa, matarão o filho desse pedreiro", mas (231) "se causou a morte do escravo do dono da casa, ele [o pedreiro] dará ao dono da casa um escravo equivalente". in: **Código de Hamurabi, Código de Manu, Lei da XII tábuas**. São Paulo: Edipro, 2011: 34.

²⁵ ZANINI, L. E. de A. Direito de autor em perspectiva histórica. in: **Revista CEJ**, Brasília, Ano XVIII, n. 63, p. 15-24, maio/ago. 2014: 16.

2.5. DIFERENÇAS ENTRE A FAMA E A AUTORIA

Tal consideração responde à questão que se coloca anexa à reflexão sobre o surgimento do conceito de autoria: o autor era o quê então, se um autor não era um autor? Shakespeare e Cervantes não eram, também ao seu tempo, autores? Mozart não foi um autor? E Sófocles, Ésquilo e que tais? Nenhum desses foi famoso a seu tempo?, sobre quem se podia dizer "olha lá, lá vai o autor daquilo que vimos outro dia". Certamente, sim, mas suas obras não possuíam um bem jurídico personalíssimo e *sui generis*, tal qual hoje as interpretamos.

Contrariamente ao que pontuamos aqui, que o autor e seus direitos possuem uma datação histórica moderna, Daniel Rocha afirma que tais direitos sempre existiram.

Segundo ele,

O que a ciência jurídica chamaria, mais tarde, "o direito moral do autor" sempre existiu desde a mais remota antiguidade.

A condenação pública sempre esteve vigilante em defesa do autor nesse domínio. (...) Philóstrato de Alexandria acusava Sófocles de ter se aproveitado de Ésquilo. A Ésquilo, de ter feito o mesmo com Fríncio. A Fríncio, de agir assim com seus antecessores. (...) Povo e Governo não só reconheciam o domínio do autor sobre sua obra, como rendiam a estes variadas homenagens. Promoviam-se concursos, conferiam-se prêmios, louvores em praça pública, atribuíam-se altos postos na hierarquia do Estado aos que mais se distinguissem, e exaltava-se-lhes a memória com zeloso culto. (...) Entre os *plagiatores* é que o poeta Marcial inclui os que furtam o talento alheio, na célebre polêmica com seu rival Fidentino (Epigrama 30, Livro I) que traduzimos adiante: "Segundo consta, Fidentino, tu lês os meus trabalhos ao povo como se fossem teus. Se queres que os digam meus, mandar-te-ei DE GRAÇA os meus poemas; se quiseres que os digam teus, COMPRA-OS, para que deixem de ser MEUS"²⁶.

Mais adiante, porém, considera que

nos três ramos do direito romano (pessoas-coisas-obrigações) não se fazia referência ao direito de autor. A *res incorporalis* era por vezes tema de debate entre os juristas, sem figurar expressamente como objeto de direito²⁷.

²⁶ ROCHA, D. **Direito de autor**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001: 13-5, grifo do autor.

²⁷ *Idem*, 16.

Assim, autores sempre houve, e uma certa associação de seus nomes com as obras que produziram, bem como os plagiadores eram censurados, o que talvez fosse motivo de desonra, mas contra estes não se podia opor nenhuma pretensão jurídica pois a obra como produto incorpóreo da criatividade humana não encontrava nos aparatos legislativos de então uma classificação que as considerasse um objeto de direito, um bem jurídico a ser tutelado.

O respeito aos "direitos do autor" esteve, portanto, por um longo período histórico, dependente de noções como honra, e usos e costumes, os quais (usos e costumes) muitas vezes desfavoreciam o autor e legitimavam a prática do plágio, da supressão da assinatura ou do retalhamento da integridade da obra com a exclusão ou inclusão de trechos, o que a transformava em coisa outra que não uma "reprodução fiel" do original.

2.6. A OBRA BATIZADA: TÍTULO E ASSINATURA

A própria inserção, na obra, da assinatura pelo artista não foi uma preocupação constante, nem mesmo a inclusão de um título ao texto. Isto não é um detalhe menor: assinatura e titulação são atos de batismo, uma delimitação que insere o *corpus* do texto em um âmbito que delimita bem uma relação de propriedade entre criador e criatura - *doravante teu nome será este e, porquanto sejas meu, assino para demarcar aquilo de que me aproprio*. Cerca-se, assim, o terreno, e carimba-se a cerca com o nome. "Isto é meu!", segundo a imagem rousseuniana de "apropriação da propriedade". E é preciso estabilizar a apropriação, transformando-a em propriedade. Mas

na Grécia antiga, não era necessário que uma obra tivesse um título. Não era atribuído a este senão o valor flutuante de um acessório destinado ao reconhecimento para o qual o *incipit*²⁸ servia muito bem,

²⁸ Note-se que o uso do *incipit* não está de todo relegado aos registros históricos, sendo ainda muito atual nas obras que carecem de um título ou, melhor dizendo, cujos títulos possuem eminentemente uma função catalográfica, como nos casos de composições musicais que se anunciam por títulos absolutamente impessoais tais quais *Sonatas Op. X, nº. 1, 2, 3 e 4*, onde o título não assume, por assim dizer, uma entidade discursiva própria.

e mais rapidamente. (...) Foi em Roma que o título ligou-se definitivamente à obra, sem que isso presumisse uma originalidade nem do título, nem da obra. O título romano particulariza a obra sem individualizar o autor, ele é um elemento de classificação. Dois problemas lhe são inerentes: o de sua produção, uma assinatura, e o de sua reprodução, uma citação. Historicamente, o segundo se coloca em primeiro lugar: é a esse problema que responde o título romano, cujo papel se limita à denotação do texto. (...) A ambivalência do título - ele denota e tem um sentido - corresponde às duas ordens de questões que ele coloca: uma que concerne à técnica de sua reprodução, outra à lógica de sua produção, as duas sendo ligadas, inconcebíveis uma sem a outra, como o sentido e a denotação. Por não as ter resolvido, os cânones medievais estão cheios de erros. (...) Em latim, o título se declinava (...). Aulu-Gelle, diz-se, foi um dos primeiros a objetivá-lo, recorrendo a inserções que lhe permitiam justapô-lo a seu próprio discurso sem o decompor (...). Trata-se de uma modificação de porte, que antecipa a tipografia. Ela considera o título uma categoria ou uma entidade discursiva própria (...). Essa transformação relaciona-se, sem dúvida, com o desenvolvimento da cópia, cujas oficinas atingiram, nos primeiros séculos do cristianismo, dimensões industriais. A imprensa renovará, de maneira ainda mais aguda, a mesma interrogação sobre a natureza do título e do livro. Ela coloca de uma só vez em circulação uma multidão de exemplares idênticos (o que nunca foi o caso dos manuscritos) do mesmo texto. (...) Qual é então o livro, o objeto único que o título denotaria? Seria um exemplar, não importa qual, o conjunto dos exemplares, ou outra coisa da qual todos eles participariam pela sua identidade, e apesar de sua disseminação? (...) Quando o livro é por natureza múltiplo, serial, sua identidade ou sua individualidade se desloca e se reduz (...). O nome do autor e o título são o denominador comum de todos os exemplares idênticos espalhados pelo mundo. (...) O nome do autor e o título, na capa do livro, procuram antes situar este último no espaço social da leitura, colocá-lo corretamente numa tipologia de leitores, porque meu primeiro contato com um livro passa por esses dois signos²⁹.

O primeiro contato do leitor com o livro, no entanto, nem sempre passou por esses dois signos, ao menos não enquanto a assinatura do autor, e o título da obra, tivessem se estabilizado semanticamente como portadores de uma informação que particulariza o sujeito e enuncia um direito. Assinar uma obra de Arte é afirmar-se como um ímpar.

2.6.1. VANGUARDAS: BATISMO E MORTE

O artista hoje - quer arraste atrás de si uma multidão, quer não - é um solitário, por ser alguém que *cria*, e não alguém que *reproduz*; o Século XIX radicalizou essa perspectiva com as vanguardas artísticas a tal ponto que o

²⁹ COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2007: 106-11.

imperativo do novo destroçava o passado e a tradição, fazendo do presente uma tábula rasa apta para o artista apontar a direção a ser seguida: apontava para o futuro, instituía a modernidade e logo era conduzido à obsolescência, uma referência estética a ser negada por novos vanguardistas que, em busca pelo novo, repetiam o procedimento de negar a tradição e apontar para o futuro, instituindo a modernidade, num movimento cíclico que, notou um mordaz Compagnon, reduziu as vanguardas à previsibilidade da "tradição do novo".

Diz-nos que

se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de se ser avançado em relação a seu tempo. (...) Dois dados contraditórios constituem, na realidade, a vanguarda: a destruição e a construção, a negação e a afirmação, o niilismo e o futurismo. (...) No fim do século XIX, quando a consciência histórica do tempo generalizou-se (...), modernidade e decadência tornaram-se sinônimas, pois a renovação incessante implica a obsolescência súbita. A passagem do novo para o velho é, a partir daí, instantânea³⁰.

Esse sujeito atomizado, que tem para si o direito de garantir a tutela de seus próprios interesses e determinar os rumos de sua vida privada e, igualmente, de fazê-lo em público e para o público, não é, desde sempre, um conceito estável.

Flaubert e Baudelaire tiveram suas obras (*Madamme Bovary* e *Les fleurs du mal*, respectivamente) levadas ao tribunal, onde foram julgados em 1857, sendo o primeiro absolvido, e o segundo, condenado. Porquanto toda vanguarda seja destruidora das instituições estabelecidas, escandaliza e ofende a tradição e seus agentes - ofende o Direito: quando o *ser* coloca-se à dianteira do *dever-ser*, tem-se por previsível uma reação conservadora.

Assim se depreende a fundamentação que Ernest Pinard, promotor responsável pelos processos contra ambos os autores, faz a respeito da obra de Baudelaire.

³⁰ COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Editora UFMG: Belo Horizonte, 1999: 38.

Charles Baudelaire não pertence a uma escola. Ele não revela que a ele mesmo. Seu princípio, sua teoria, é de tomar a tudo, e tudo pôr a nu. Ele escrutinará a natureza humana em todos os seus desdobramentos os mais íntimos; ele terá que fazer isso, em tons vigorosos e apreensivos, ele exagerará sobretudo nos aspectos odiosos; extrapolando além da medida, a fim de criar impressão e sensação.

Ele faz desta maneira, pode-se dizer, o contrário do clássico, do acordado, do que é singularmente monótono e que obedece apenas a regras artificiais. O juiz não é um crítico literário, chamado a pronunciar-se sobre modos distintos de apreciar e aplaudir a arte. Ele não é nem o juiz das escolas [artísticas], mas o legislador o investiu com uma missão definida. O legislador consagrou em nossos códigos o crime de insultar a moralidade pública, puniu este delito com certas penalidades, deu ao judiciário uma autoridade discricionária para reconhecer se essa moralidade é ofendida, se seu limite foi excedido. O juiz é um sentinela que não deve deixar que se ultrapasse essa fronteira. Eis a sua missão³¹.

Atentados à moral pública, perversão dos bons costumes, a degenerescência da sociedade e coisas outras dessa natureza não podem passar despercebidas ao Direito - e não passam! -, ainda que, muitas vezes, ele se dê conta, tardiamente, do ridículo a que se submeteu.

Hoje *Madame Bovary* e *Les fleurs du mal* não causam choque a ninguém. Talvez tragam consigo a monotonia singular ao clássico, ao convencional, a tudo quanto seja submetido a regras artificiais que são, portanto, previsíveis e incapazes de despertar no Direito um interesse Penal voltado contra seus autores e editores.

Comporta-se o Direito atual, paradoxalmente, no sentido de garantir a estes direitos reais de natureza *sui generis*, eis como a doutrina jurídica vai se

³¹ "*Charles Baudelaire n'appartient pas à une école. Il ne relève que de lui-même. Son principe, sa théorie, c'est de tout peindre, de tout mettre à nu. Il fouillera la nature humaine dans tous ses replis les plus intimes; il aura pour la rendre, des tons vigoureux et saisissants, il l'exagérera surtout dans ses côtés hideux; il la grossira outre mesure, afin de créer l'impression, la sensation.*

Il fait ainsi, peut-il dire, la contrepartie du classique, du convenu, qui est singulièrement monotone et qui n'obéit qu'à des règles artificielles. Le juge n'est point un critique littéraire, appelé à se prononcer sur des modes opposés d'apprécier l'art et de le rendre. Il n'est point le juge des écoles, mais le législateur l'a investi d'une mission définie: le législateur a inscrit dans nos codes le délit d'offense à la morale publique, il a puni ce délit de certaines peines, il a donné au pouvoir judiciaire une autorité discrétionnaire pour reconnaître si cette morale est offensée, si la limite est franchie. Le juge est une sentinelle qui ne doit pas laisser passer la frontière. Voilà sa mission". PINARD, Ernest. in: Extraits du réquisitoire d'Ernest Pinard 1857, publicados sem indicação de fonte, em 1885 na **Revue des grands procès contemporains** dirigida por G. Lèbre, advogado na Corte de Paris. Disponível em:

<http://blog.ac-versailles.fr/lelu/public/Baudelaire/DOCS_PROCES_FLEURS_DU_MAL.pdf>
Acesso em Março/2018 (tradução nossa).

contorcendo para acomodar no constructo positivista uma classificação minimamente adequada às chamadas criações do espírito e aos direitos de reprodução.

Àquela época, no entanto, em França pelo menos, não somente Flaubert e Baudelaire foram perseguidos. Houve toda uma reação conservadora que tentava pôr arreios nas manifestações das vanguardas artísticas

Baudelaire e Flaubert não foram os únicos a serem acusados durante os anos que viram o recrudescimento da política de controle moral e ideológico do Segundo Império. Em 1853, os irmãos Goncourt foram chamados a comparecer ao tribunal de justiça por terem citado cinco versos de Jacques Tahureau em um artigo publicado em 15 de dezembro de 1852. Xavier de Montépin foi acusado e condenado em 1856 pelo seu romance *Les filles de plâtre*. No mesmo ano em que Baudelaire foi incriminado, Eugène Sue - morto durante o processo - foi condenado por seu romance *Les mystères du peuple*, e foram seu editor e seu impressor quem receberam as penas mais duras. O que todos estes processos têm em comum, além das acusações de ultraje à moral pública, é a intenção dos escritores em escapar da condenação, pois esta era vivida como uma verdadeira desonra, sobretudo por escritores que, como Baudelaire, Flaubert e os Goncourt, consideravam que sua obra não podia ser julgada por uma instância que eles consideravam como medíocre e incapaz de reconhecer o verdadeiro talento. Sobre este aspecto, vale citar aqui a carta que Flaubert escreveu a Edmond Pagnerre, um dia antes de seu processo, na qual explicava suas apreensões e os inconvenientes que uma condenação traria para sua pessoa e para sua obra: 'Se sou condenado, me será impossível doravante escrever uma só linha. Serei um alvo, e a reincidência representaria para mim cinco anos de prisão, sem contar o desagradável que seria ser condenado por imoralidade' (citado em *Correspondance*, vol. ii: 657)³².

³² "Baudelaire y Flaubert no fueron los únicos en ser acusados durante esos años que vieron el recrudescimiento de la política de control moral e ideológico del Segundo Imperio. En 1853, los hermanos Goncourt fueron llamados a comparecer frente al tribunal de justicia por haber citado cinco versos de Jacques Tahureau en un artículo publicado el 15 de diciembre de 1852. Xavier de Montépin fue acusado y condenado en 1856 por su novela *Les Filles de plâtre*. El mismo año en que Baudelaire fue incriminado, Eugène Sue —muerto durante el proceso— fue condenado por su novela *Les Mystères du peuple*, y fueron su editor y su impresor quienes pagaron las penas más fuertes. Lo que todos estos procesos tienen en común, más allá de las acusaciones por ultraje a la moral pública, es el intento de los escritores por escapar a la condenación, pues esta era vivida como un verdadero deshonor, sobre todo por escritores que, como Baudelaire, Flaubert o los Goncourt, consideraban que su obra no podía ser juzgada por una instancia que ellos consideraban como mediocre e incapaz de reconocer el verdadero talento. A este respecto, vale citar aquí la carta que Flaubert le escribió un día antes de su proceso a Edmond Pagnerre, en la cual le explicaba sus apreensiones y los inconvenientes que una condenación traería sobre su persona y su obra: 'Si soy condenado, me será imposible en adelante escribir una sola línea. Me tendrán bajo la mira, y la reincidencia representaría para mí cinco años de prisión, sin contar lo desagradable que sería ser condenado por inmoralidad' (citado en *Correspondance*, vol. ii: 657)". ZAPATA, J. De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de Las Flores del Mal. **Literatura: teoría, historia, crítica**, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 167-189. Disponible em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/lthc/v20n1/0123-5931-lthc-20-01-00167.pdf>>.

Pode ser verdade, conforme nos diz Compagnon, que as vanguardas artísticas instituíram a ruptura como norma, e com isso estabeleceram, sem se darem conta, uma tradição que, pelo paradoxo, as tornavam obsoletas. É uma consequência aceitável que, por si só, lhes decretou a morte. Mas não era aceitável, aos artistas da época, serem julgados por instâncias e tribunais que reputavam como medíocres e incapazes de valorar adequadamente a questão, impondo-lhes por sufocamento uma morte antecipada.

2.7. CONSIDERAÇÕES ATUAIS SOBRE A RESPONSABILIDADE DO AUTOR PARA COM A MORALIDADE

Foi dito anteriormente que a previsibilidade torna a obra de arte incapaz de despertar no Direito um interesse penal voltado contra artistas em geral, autores e editores.

Mentira. Mentira deslavada! Mais de um século e meio depois de as vanguardas terem já se tornado uma tradição, vê-se o Brasil em calorosa discussão sobre o ataque à moral, aos bons costumes, à família, à Igreja, a degenerescência dos valores fundantes de uma sociedade "sadia", *et cetera* eis que uma criança tocou o corpo de um homem nu, durante uma exposição em um museu, e pronto: fez-se armado o circo.

Deputados e Senadores disputam o púlpito de suas respectivas Casas para fazerem discursos exaltados lançando ao ar palavras e perdigotos higienizantes como paladinos enraivecidos que brandem suas espadas justiceiras contra os ímpios desta terra pecaminosa, que Deus nos guarde.

Já dizia Marx, aludindo a Hegel no início de seu *18 Brumário de Luís Bonaparte*, que

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. (...) A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo

que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial³³.

E o Brasil, tão sempre em crise desde que a República era Império, arranja tempo e disposição para valorar expressões estéticas tediosas, quando muito; comporta-se como alguém que, montado em um cavalo brabo e chucro chamado História, não lhe toma as rédeas, preferindo antes preocupar-se com o bom lustro de suas esporas.

Nem será intenção aqui valorar "Travesti da Lambada e Deusa das Águas", de Bia Leite; "Cenas do Interior II", de Adriana Varejão; "Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva", de Fernando Baril ou "*La Bête*", de Wagner Schwartz, que tanto arranca-toco causaram ao serem expostas, mas fazer notar que o autor é, hoje, autônomo para praticar o que bem quer³⁴, e a autoria

³³ MARX, K. **O 18 brumário de Luís Bonaparte**. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011: 25-6.

³⁴ Obviamente não se advoga a completa falta de responsabilidade do artista para com a Arte, as Leis, a Sociedade. Ninguém em sã consciência julgará possível, e pertinente à história da Humanidade, que se apresente um urinol como obra artística (ops!, acho que já foi feito por Duchamp...), ou que se pinte toscamente um cachimbo para dizer-se que "*ceci n'est pas une pipe*" (ops!, acho que também já foi feito por Magritte), ou que se exponha abertamente a nudez sem pejo (ops!, acho que isso já foi feito por um sem-número de artistas), ou que se acabe com a perspectiva (Piet Mondrian...)... tantas e tantas coisas já foram feitas, e não há nada de novo nessa discussão, e a Humanidade segue seu rumo - se de mal a pior, aí já não se sabe se por causa da Arte imitando a vida, ou da vida imitando a Arte, só olhar como ficou a cabeça dos pintores depois da Primeira Grande Guerra, mas certamente não foi a Arte quem começou a cavar trincheiras e jogar gás mostarda nos amiguinhos, aposto minhas duas mãos que foram a tradição, a religião, a ambição desmedida, os acordos secretos entre senhores de respeito, filhos d'algo ditos "Estadistas", e quantas coisas mais, à época, típicas daqueles que hoje reproduzem, em farsa, uma comédia de costumes sobre a indignação. Se a revolta pelo uso de verbas públicas procede, pois que muitos são os artistas que recorrem à Lei Rouanet, e gastam os limitados recursos estatais na produção de uma "falsa cultura", fica aqui a observação que também não é barato às Casas Legislativas a instauração das Comissões Parlamentares de Inquérito e que tais, para discutir questões algo absurdas como o controle da Arte pela moralidade, e. g., a proposta de se acabar com a existência do *funk*, criminalizando-o como "crime de saúde pública à criança, aos adolescentes e à família". E lá vai a máquina pública e toda sua burocracia sendo acionada, pois assim exige o Estado de Direito (eis o estado das coisas em que vivemos!), e a Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa debruçando-se atentamente sobre a temática, convocando audiência pública com convidados afetos à matéria, como Anitta, MC Marcinho, Cidinho e Doca, MC Koringa, Valeska Popozuda, Tati Quebra Barraco, Bochecha, MC Bob Rum, Hermano Vianna, Mylene Mizrahi, Carol Sampaio... (foi decerto um dia de festa no Poder Legislativo, com um elenco de artistas que nem o casamento de Dona Baratinha seria capaz de igualar!). Já foi o samba proibido, seja o funk também. Muitos bons resultados alcançamos no passado com o

é alvo certo dos aplausos ou vaias pois, ao menos em terra pátria, é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença³⁵, e aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar³⁶.

Sua existência é já tão delimitada, o autor está já tão bem definido, que Wagner Schwartz, *e. g.*, foi convocado à Comissão Parlamentar de Inquérito dos Maus Tratos em Crianças e Adolescentes para dar satisfações sobre a interação que tivera com um menor durante sua *performance* na 35ª mostra Panorama de Arte Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Era o autor da obra e, por conseqüência, passível de ser responsabilizado por uma conduta reprochável pelo Direito. Não causaria espanto constatar que as noções contemporâneas de sujeito de direito e Direito Penal confluem com o desenvolvimento e o fortalecimento do conceito de autoria, fundamental para a delimitação da punibilidade.

O artista em questão pode até vir a ser julgado e condenado por pedofilia, ofensa à ordem pública ou o que se queira. Mas porque tudo ainda não passa de um inquérito, nada mais do que isso, e, seja um inquérito policial ou parlamentar, a todos é garantido o direito de não produzir provas contra si mesmo, indo depor quem quer, se quiser, podendo mesmo querer ficar em silêncio ou fazer de seu silêncio uma *performance* sem que isso acarrete prejuízo algum na presunção de sua inocência, achou melhor haver por bem socorrer-se de um *Habeas Corpus* como medida cautelar contra o ato do Senador Magno Malta, que apelou a um pedido de condução coercitiva para que o paciente depusesse na referida CPI; conquanto exista esse instituto, e a ele se possa recorrer, causa espécie que justamente a fração do poder tripartido de matriz montesquiana responsável pela produção de leis às quais o Estado de Direito deve se submeter aja de forma tão canhestra ao recorrer ao arripio de uma legislação que ela mesma criou.

Parece coisa de criança, piá de prédio, dono da bola. Contra este tipo de comportamento, ensinou liminarmente o Ministro do STF, Alexandre de

samba, e alcançaremos outros, ainda melhores, proibindo o funk. Uma salva de palma àqueles que, desconhecendo a História, conseguem a proeza de a repetir.

³⁵ Constituição Federal de 1988, art. 5º, IX.

³⁶ *Idem.* art. 5º, XXVII.

Moraes, ao conceder o pedido de *Habeas Corpus* em favor do senhor Wagner Miranda Schwartz, que

as Comissões Parlamentares de Inquérito, em regra, terão os mesmos poderes instrutórios que os magistrados possuem durante a instrução processual penal, mas deverão exercê-los dentro dos mesmos limites constitucionais impostos ao Poder Judiciário, seja em relação ao respeito aos direitos fundamentais, seja em relação à necessária fundamentação e publicidade de seus atos, seja, ainda, na necessidade de resguardo de informações confidenciais, impedindo que as investigações sejam realizadas com a finalidade de perseguição política ou de aumentar o prestígio pessoal dos investigadores (...) A conduta das Comissões Parlamentares de Inquérito deve, portanto, equilibrar os interesses investigatórios pleiteados, certamente de grande interesse público, com as garantias constitucionalmente consagradas, preservando a segurança jurídica e utilizando-se dos meios jurídicos mais razoáveis e práticos em busca de resultados satisfatórios, garantindo a plena efetividade da justiça, sob pena de desviar-se de sua finalidade constitucional. (...) Quanto à presença do paciente perante a Comissão, esta CORTE já assentou a obrigatoriedade de comparecimento de particular, devidamente intimado, para prestar esclarecimento perante CPI (HC 71.261/RJ, Rel. Min. SEPÚLVEDA PERTENCE). (...) A possibilidade de condução coercitiva decorre da legislação processual penal (CPP) e da Lei 1.579/52, ao afirmar que a medida pode ser determinada pela autoridade. Logicamente, a possibilidade legal de realização das conduções coercitivas deverá ser realizada com base na razoabilidade, que impede os tratamentos excessivos (*ubermässig*), inadequados (*unangemessen*), buscando-se sempre no caso concreto o tratamento necessariamente exigível (*erforderlich, unerlässlich, undedingt notwendig*). A necessidade de se ordenar a condução deve ser aferida caso a caso, com base no irrecusável poder geral de cautela do juiz criminal, e de modo devidamente fundamentado, observada a adequação, utilidade e proporcionalidade da medida. No presente caso, pelo que se depreende das alegações trazidas, a medida de condução coercitiva, ao menos neste juízo preliminar, não se revela razoável, sobretudo em razão da aparente irregularidade da convocação do paciente para a Audiência Pública realizada em 24 de outubro de 2017³⁷.

A prerrogativa que temos hoje, de apontar o dedo para um indivíduo e considerá-lo autor, enquanto detentor de direitos e deveres sobre um bem juridicamente protegido, é uma condição recente na história da humanidade.

Já dissemos anteriormente que as relações entre o autor e a autoridade sobre sua obra foi impulsionada pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução, notadamente a imprensa, a revolução industrial, e o surgimento de

³⁷ MORAES, A. de. **Medida cautelar no Habeas Corpus 150.180 Distrito Federal**. Disponível em: <<<http://www.stf.jus.br/Portal/processo/verProcessoAndamento.asp?incidente=5307827>>> consultado em Março/2018.

novas ideologias, como a queda do Antigo Regime face a Revolução Francesa. E a valorização do indivíduo é um dos eixos desse processo.

2.8. INTIMIDADE, UM PRODUTO BURGUESES

A individualidade é conseqüência de uma invenção e um luxo burgueses. Não nos esqueçamos que o direito à solidão existe, mas é um luxo ao qual muitos não têm acesso. Querer um quarto só para si, ou um computador de uso pessoal não é essencialmente errado, mas é um equívoco grosseiro desconsiderar a existência de toda uma horda de marginalizados que compartilham entre muitos uma mesma casa, um mesmo quarto, uma mesma cama. Honrados pais de família dividem uma exígua habitação com sua prole, e ali dão vazão a suas pulsões sexuais, entre risos contidos e gemidos abafados, e exigir deles que construam um espaço de intimidade é de uma deslealdade atroz, porque o direito à intimidade é caro, muito caro.

A intimidade é hoje é um valor de expressão dos direitos da personalidade, e dispomos atualmente de garantias que fariam inveja aos reis de França ou Inglaterra.

2.8.1. A INTIMIDADE NA IDADE MÉDIA

Com efeito, a Idade Média não era uma época propícia para expressões de singularidade, em que o autor pudesse ser considerado uma figura ímpar, com uma mentalidade à frente de seu tempo e, portanto, um solitário³⁸.

Noções contemporâneas a nós tão caras, a ponto de serem consideradas irrenunciáveis e indisponíveis, como os direitos da personalidade acima aludidos, os quais supõem autonomia da vontade, alteridade, foro íntimo, privacidade, cidadania e tantos mais direitos que confluem para formar

³⁸ Peço ao leitor clemência por generalização tão grosseira. A Idade Média corresponde a um período histórico que abrange os séculos V ao XV e, embora seja por muitos apelidada de Idade das Trevas, o medievo legou-nos obras monumentais e, segundo Umberto Eco, "o próprio conceito de 'Idade Média' é muito difícil de definir, e a própria etimologia clara do termo nos diz que ele foi inventado para alojar uma dezena de séculos que ninguém conseguia mais situar, uma vez que se achavam a meio caminho entre duas épocas 'ilustres' - uma das quais já se sentia muito orgulho, e a outra onde se sentia muita nostalgia", cf. ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010: 13.

o que hoje entendemos por dignidade da pessoa humana e, mais além, o reconhecimento dos direitos humanos como um denominador comum a todos eram então estranhas, de modo que não se pode projetá-las naquele tempo mantendo uma adequada sincronia de conceitos.

Diz-nos George Duby sobre os paradigmas que norteavam o ethos medieval, os quais, forçosamente, solapam os conceitos modernos de indivíduo, assinatura, e direito autoral, que

proximidade, promiscuidade, por vezes multidão — na época feudal, o espaço, com efeito, jamais estava previsto, no interior das grandes moradas, para a solidão individual (...) Quando as pessoas se arriscavam fora da clausura doméstica, era ainda em grupo. Todas as viagens eram feitas pelo menos em dupla, e se os companheiros não eram parentes, ligavam-se pelos ritos da fraternidade, constituindo, pela duração do deslocamento, uma família artificial. (...) No interior dessa célula móvel, a paz, a ordem encontravam-se mantidas da mesma maneira, por um poder de mesma natureza, cuja missão era organizar a defesa contra as agressões do poder público e que para isso erguia para o exterior um muro invisível tão sólido quanto a cerca da casa. Esse poder encerrava, retinha em seu interior os indivíduos, submetia-os à disciplina comum. Ele era coercitivo. E se vida privada significa segredo, esse segredo (...) era frágil, logo descoberto; se vida privada significa independência, também essa independência era coletiva. A investigação deve, portanto, encerrar-se com esta pergunta: discerne-se, nos séculos XI e XII, no seio do privado coletivo, um privado pessoal? (...) A sociedade feudal era de estrutura tão granulosa, formada de grumos tão compactos que todo indivíduo que tentasse se libertar do estreito e muito abundante convívio que constituía então a *privacy*, isolar-se, (...) era imediatamente objeto, seja de suspeita, seja de admiração, tido ou por contestador ou então por herói, em todo caso impelido para o domínio do "estranho", o qual, atentemos às palavras, era antítese do "privado". Quem se retirava a distância, com efeito, se não era deliberadamente para fazer o mal, estava destinado, a despeito de si mesmo, a fazê-lo inevitavelmente, por seu próprio isolamento que o tornava mais vulnerável aos ataques do inimigo. Só se expunham desse modo os desencaminhados, os possuídos, os loucos: segundo a opinião comum, um dos sintomas da loucura era vaguear sozinho. Testemunha-o a atitude em relação aos homens e às mulheres sem escolta com quem se cruzava pelos caminhos: eles próprios se haviam oferecido como presa; tinha-se o direito de tomar-lhes tudo; em todo caso, era fazer obra pia reintroduzi-los (...) em uma comunidade, restabelecê-los à força no espaço ordenado, claro, gerido como apraz a Deus, dividido entre as cercas do privado e as áreas intersticiais, públicas, onde as pessoas se deslocam em cortejo. Isso explica o papel desempenhado, no vivido e no imaginário, por essa outra parte do mundo visível, as extensões incultas onde já não se encontram nem famílias nem casas, a charneca, a floresta, fora da lei, perigosas e sedutoras, locais dos encontros insólitos, onde quem se aventura sozinho arrisca-se a se encontrar a sós diante do homem selvagem ou da fada. Era nesses espaços da desordem, da angústia e do desejo que se considerava

que os criminosos, os heréticos fossem buscar refugio, ou então aqueles que a paixão transportava fora do senso, na desmedida³⁹.

Sendo ainda precoce considerar o indivíduo como um átomo ao redor do qual gravitam direitos essenciais, as estruturas sociais "de conjunto" e pertencimento - a família, o bando, o clero, as corporações de ofício - garantiam proteção e coerção face uma sociedade não só heterogênea, mas também livre para dispor do uso da força, ainda não monopolizada pelo poder estatal.

2.8.2. GUILDAS. UNIDADE DE CONJUNTO

Neste cenário, as guildas são o ambiente de excelência para o desenvolvimento da arte de artesanato, a qual não se pode confundir com o artista que produz *sua* arte. Como integrante e funcionário de uma coletividade, o artesão deve submeter sua produção às chancelas progressivas da hierarquia interna. A genialidade do "jovem e precoce artista de vanguarda com sensibilidade para vislumbrar o vir-a-ser da sociedade" é, então, nada mais que ser um aprendiz subordinado a um oficial que, por sua vez, se subordinava ao Mestre da corporação.

Integrar uma guilda garante ao indivíduo desfrutar de privilégios, garante-lhe segurança em suas relações internas e externas mas, também, o submete a um rígido controle.

Os elementos fundamentais da constituição de uma guilda são o juramento e a refeição. (...) O juramento instaura a igualdade (a paridade) entre os membros da guilda e constitui um domínio jurídico próprio, por meio da adoção de estatutos. Trata-se de uma forma de direito positivo, ligado às pessoas e aos grupos (...). Essa forma de direito tem por corolário uma jurisdição interna à guilda, que assegura a arbitragem das querelas e a manutenção da paz entre seus membros. Além disso, as guildas têm o direito de se auto-administrar e de eleger seus presidentes bem como os membros de seu tribunal. (...) No começo da Idade Média, houve casos em que as guildas pegaram em armas para defender sua ordem jurídica própria ou para ajudar alguns de seus membros em disputas com terceiros. (...) O desenvolvimento das guildas no Ocidente daquele tempo é, portanto,

³⁹ DUBY, G. **História da vida privada**. vol. 2: Da Europa feudal à Renascença. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009: 528-30.

um indício revelador do processo de transição entre a Antiguidade e a Idade Média. (...) A onipresença e as múltiplas funções da associação juramentada que se designa pelo nome de "guilda" caracterizam igualmente a sociedade ocidental em meados da Idade Média. (...) Uma vez mais, o principal motivo que norteou a formação da guilda é a desorganização social. (...) Os grupos sociais encarnam sempre uma "cultura" específica, sobre a qual se apóiam, garantindo ao mesmo tempo sua continuidade; essa cultura encobre certas normas e valores (...). O *ethos* e os efeitos específicos da associação juramentada repousam sobre a idéia de ajuda mútua. (...) A associação juramentada tem como membros indivíduos conscientes de sua fraqueza no seio da ordem política ou social (...). De fato, continua-se muitas vezes a apresentar a Idade Média como a era da "comunidade", uma época na qual o indivíduo não podia desempenhar nenhum papel na sociedade porque estava subjugado pelas ordens e pelos grupos nos quais ele se dissolvia⁴⁰.

2.9. DIREITOS DE CLASSE VS. DIREITOS INDIVIDUAIS

Não surpreende que as primeiras legislações específicas sobre direitos autorais, tidas atualmente como paradigmas para o estudo e para a produção de qualquer doutrina sobre o assunto, tenham protegido antes as associações, e não os indivíduos. Conta-nos Souza que

Na Inglaterra, um alvará concedido pelos monarcas permitiu a criação do *Stationer's Company* em Londres, dando-lhes amplo poderes, inclusive para queimar livros e destruir gráficas ilegais. O sistema era simples e determinava que o direito de cópia (*copyright*) era adquirido através do registro no livro da Companhia, e significava que apenas o titular do registro podia proceder a impressão e comercialização do livro. Estes direitos eram alienáveis, transferíveis e passíveis de sucessão hereditária, eram, enfim, direitos de propriedade perpétua. Então, a primeira configuração jurídica específica para a proteção dos direitos de criação foram os privilégios concedidos pela Coroa aos livreiros, em razão dos seus investimentos no instrumental de impressão, protegendo-os assim da concorrência alheia, garantindo-lhes o monopólio e também assegurando a possibilidade do desenvolvimento e sustento de editores locais, gerando desenvolvimento no Reino concedente. Um segundo fator de grande relevância é a sua função política, cujo objetivo principal era o de controlar o que era publicado e lido, estabelecendo a censura. Objetivava-se outrossim, neste início, com os privilégios, a divulgação das obras clássicas e a disseminação da erudição⁴¹.

⁴⁰ OEXLE, O. G. Guildas. in: LE GOFF, J., SCHMITT, J-C. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Tradução Vivian C. de Almeida. São Paulo: Editora Unesp, 2017: 548-59.

⁴¹ SOUZA, A. R. de. *A construção social dos direitos autorais: primeira parte*. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/campos/allan_rocha_de_souza.pdf>. Acesso em Março/2018.

Ainda segundo Souza⁴², esses privilégios concedidos pela Coroa aos livreiros não configuravam os direitos autorais propriamente ditos, pois se a plataforma de mídia encontrou aí uma proteção legal, o conteúdo imaterial produzido pelos autores permanecia desguarnecido enquanto bem jurídico passível de ser tutelado.

2.9.1. O AUTOR, UM INTRUSO

Curioso notar que, estando os editores protegidos, mas os autores ainda não, vê-se estimulado o surgimento de uma ousada manifestação de autoria, qual seja, a dos editores que paratextualmente manifestavam-se em obras d'outros, na forma de prefácios, avisos, prólogos e advertências. Porquanto limitados à glosa, os livreiros-autores encontravam aí um espaço de proteção que os autores propriamente ditos não encontrariam em lugar algum.

É o caso particular de Francisco Rolland, que

ao iniciar os negócios tipográficos, (...) inverteu parcialmente a lógica da trajetória de seus conterrâneos - Bertrand, Borel, e outros – que se dedicaram quase exclusivamente ao comércio de livros, ao passo que ele enfatizou a impressão em suas atividades comerciais. Isto é compreensível à luz da importância (e rentabilidade financeira) que a impressão adquirira àquela época, em que o livro era percebido como produto comercial e como bem cultural, simultaneamente. O negócio tipográfico significava também um empreendimento mais estável, dada “a natureza técnica da atividade [e] a demorada e difícil aprendizagem das artes gráficas”. Desta forma, e investindo sistemática e constantemente na reedição de obras clássicas portuguesas, e na tradução de obras clássicas francesas e inglesas, frequentemente reeditadas ao longo das quatro décadas em que esteve à frente da Rollandiana, Francisco foi provavelmente um dos primeiros editores de Portugal – na acepção que o termo assume ao longo do século XIX, como alguém que atua para além da indicação do seu nome na folha de rosto, agindo diretamente nos processos criativos (...) A autoria da obra aponta para “aspectos importantes da personalidade e actuação culturais” de Francisco Rolland, que eram “o seu gosto pelas edições apuradas”, particularmente de obras clássicas; “o interesse pelas tradições populares” e seu empenho por reedições e traduções de obras literárias⁴³. O prefácio continuava, reafirmando as ideias de Rolland sobre o universo dos livros, como fundamento “solido, e puro das Ciências”, reforçando noções de pátria vinculadas à monarquia absoluta ilustrada, já que “os Monarcas

⁴² *Idem*: 6.

⁴³ CAEIRO, F. G. **Livros e livreiros franceses em Lisboa, nos fins de setecentos e no primeiro quartel do século XIX**. Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. 35, 1980: 139-168.

mais illuminados da Europa culta, e civilizada tem dado franca passagem áquelles bons Livros, que nos patenteaõ a primitiva Antiguidade, ou das Sciencias, ou dos Factos Historicos Seculares, ou Ecclesiasticos”. O[s] livros “sãos” levam os homens a serem “bons Christãos, e Sabios”. Vale ressaltar que isto acontecia dentro do amplo processo de ilustração portuguesa.⁴⁴

Como inexistisse uma legislação que guarnecesse os direitos autorais, e a censura sobre o que era publicado incidisse nos editores, eis como a Real Mesa Censória posicionou-se sobre uma publicação de Rolland:

Senhora
Os Adagios, Proverbios, Rifaos e Anexins da Lingoa Portugueza tirados dos melhores Authores Nacionaes q Francisco Rolland pretende imprimir estão dispostos com bom methodo seguindo exactamente a ordem alfabetica: a sua lição não deixa de ter utilidade e nada contem q se opponha aos bons costumes, ous as Leys do Estado e por isso o Supplicante he digno da licença q pertende. Fôram do mesmo parecer os Senhores Deputados Adjuntos.
Meza 2 de Março de 1780
Fr. Franciso X.,er d Sta Anna e Fon. ca
Fr. Joaquim de Sta Anna
Fr. Luis de St.a Clara e Povia⁴⁵,

Assim, muitos dos escritos que se fizeram publicar, neste início de modernidade que já se vislumbra ao fim do século XVIII e início do XIX mantinham ainda estreitas relações com o pensamento medieval.

2.10. AUTORIA E CENSURA. O CONTROLE DAS IDÉIAS PELO DIREITO

Importante notar que a atuação da Meza Censora fora instituída pelas reformas implementadas pelo Marquês de Pombal, no intuito de fortalecer o direito divino d'el Rei baseado no absolutismo esclarecido de matriz francesa; importante notar também que, por esclarecido que seja, governos absolutistas tendem a esmaecer o indivíduo como sujeito autônomo de vontade. Assim, as Mesas Censoras não hesitavam em proibir a publicação de livros com idéias

⁴⁴ DENIPOTI, C. O livreiro que prefaciava (e os livros roubados); os prefácios de Francisco Rolland e a circulação de livros no Império português ao fim do século XVIII. in: **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n.1, p. 385-411, jan./jun. 2017: 387-8.

⁴⁵ *Idem*: 407.

políticas "arejadas", e. g. a produção dos autores iluministas franceses como Diderot, Voltaire e Rousseau.

E os editores - não apenas Francisco Rolland -, ciosos de seus privilégios, submetiam-se às limitações de publicação na tenção de mantê-los e, ademais, fazer florescer "os livros 'sãos' [que] levam os homens a serem 'bons Christãos, e Sabios'". Ao menos oficialmente, a publicação de um livro era toda controlada pelo aparato burocrático estatal.

Conforme Caeiro, era devido desincumbir-se das "licenças de imprimir e Póde correr", pagamento aos censores do Desembargo do Paço, Santo Ofício"⁴⁶ etc.

O rígido controle ao tráfego de idéias - constituído em tráfico de idéias - suprimia a demanda por livros originais (e desestimulava a ação de autores contemporâneos), fortalecendo assim a reprodução de obras que nos "patenteaõ a primitiva Antiguidade, ou das Sciencias, ou dos Factos Historicos Seculares, ou Ecclesiasticos".

Assim,

em meados de setecentos, o grande livreiro suíço Grasset indicava, talvez com certo sarcasmo próprio de protestante, o próspero negócio que representava imprimirem-se *missais* e *breviários* romanos para o clérigo católico, indicando que se consumia em Espanha, Portugal e em todas as Índias, anualmente, enormes quantidades, por somas muito vultosas. Outro livreiro francês da época, Antoine Bondet, dava em 1763 o seu depoimento, de que os livros de orações constituíam o principal comércio que sustentava os livreiros em Portugal⁴⁷.

Por estarem fortemente ligadas à tradição, e ao medievo, ainda o autor não se faz digno de um interesse jurídico específico, pois

a Idade Média foi uma época de autores que se copiavam em cadeia sem citar-se - mesmo porque em uma época de cultura manuscrita, com os manuscritos dificilmente acessíveis, copiar era o único meio de fazer circular as idéias. Ninguém considerava isso um delito; de cópia em cópia, era freqüente que não se soubesse mais qual a verdadeira paternidade de uma fórmula; no fim das contas, pensava-

⁴⁶ CAEIRO, F. G. Livros e livreiros franceses em Lisboa, nos fins de setecentos e no primeiro quartel do século XIX. **Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra**, vol. 35, 1980: 157.

⁴⁷ *Idem*: 160.

se que, se uma idéia era verdadeira, pertencia a todos. (...) Os medievais (...) pensavam que a originalidade fosse um pecado de orgulho (e, naquela época, ao se pôr em questão a tradição oficial, corriam-se alguns riscos, não só acadêmicos)⁴⁸.

Ainda sobre o papel da autoria, considera Zink, ao indagar-nos sobre o lugar da literatura no medievo, se existia de fato uma literatura medieval, em latim ou mesmo em suas transposições em línguas vernáculas.

Afirma que o que entendemos atualmente por "literatura" não corresponde a categorias que fossem pertinentes ao pensamento medieval. Se não é possível nem ao menos projetar o conceito de "literatura" atual para aquela época, como podemos prospectar dela um conceito de autor que nos seja estável?

Assim, segundo Zink,

Em nosso espírito, a literatura (...) supõe ao mesmo tempo, sem dúvida confusamente, o fictício e o gratuito. Essas oposições e associações não são verdadeiramente pertinentes para a Idade Média. (...) Derivado da palavra "letra", o termo literatura implica a escrita. Ora, a obra medieval, até o século XIV, só existe plenamente sustentada pela voz, atualizada pelo canto, pela recitação ou pela leitura em voz alta. Em um certo sentido, o sinal escrito é pouco mais que auxílio para a memória e apoio. (...) Até meados do século XII, as jovens literaturas vernáculas conheciam apenas os gêneros cantados: a canção de gesta, a poesia lírica. (...) Porém, é preciso bater em retirada mal assinalamos essa preponderância do oral, porque a escrita, e somente a escrita, tem autoridade. A oposição entre letrado e iletrado é decisiva. Os textos antigos são o único modelo autorizado. Tudo se consolida na Escrita. No Dia do Juízo, anuncia o *dies irae*, "será trazido o livro escrito no qual tudo está contido". Todos os autores pretendem extrair sua matéria de um livro, de preferência latino. Os primeiros romances em prosa francesa, os do Graal, examinam a escrita e a fonte. O final da Idade Média concederá nova atenção ao texto conservado, recopiado, reutilizado, e ao livro como objeto. Até baseará neles sua definição de arte literária. Mais que no oximoro etimológico, afinal tolerável, de uma literatura oral, aquela ambiguidade da Idade Média reside nesta aparente contradição: ela mostra simultaneamente a preeminência do oral e do escrito. (...) Um outro aspecto torna as literaturas medievais ambíguas, um aspecto comum a toda a cultura de seu tempo. Elas são, ininterruptamente, as herdeiras das letras antigas, que imitam e perpetuam. (...) É essencialmente por meio de cópias na Idade Média que os autores da Antiguidade chegaram até nós. Copiar, ler, reescrever, imitar, comentar (...) é uma parte importante da atividade literária medieval. A primeira manifestação de vida literária na Idade

⁴⁸ ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010: 16.

Média é a sobrevivência da literatura antiga, principalmente pelo uso que dela se fez no ensino⁴⁹.

É bem verdade que o movimento iluminista pode ter sido mais ou menos represado nos Estados europeus, de acordo com os avanços destes nos campos da evolução técnica, mercantil e, sobretudo, ideológica. Assim, se encontravam fortes obstáculos nos que fossem rigidamente católicos e mesmo ainda santo oficiosos - como era o caso da Península Ibérica, o mesmo não ocorria n'outros cantos, como em Inglaterra, França e Suíça, onde os autores encontravam maior liberdade de agir, consoante o esfacelamento dos poderes e privilégios das corporações e a valorização da autonomia individual.

2.10.1. A IMPORTÂNCIA DA INGLATERRA PARA O DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE AUTORIA

Pelo regime jurídico inglês, paradigma para o liberalismo, temos a seguinte sucessão de eventos legislativos:

foi editado em 1662 o *Licensing Act*, fortemente baseado no *Star Chamber Decree* de 1637, que confirmou a disciplina precedente e ampliou os poderes da *Stationer's Company*, "tornando uma ofensa a impressão sem o registro, tanto quanto já o era se o material fosse impresso sem o *imprimatur*". (...) Inúmeras críticas foram opostas ao *Licensing Act*, sendo que entre os críticos estava John Locke, o qual argumentava que o privilégio comportava um regime de censura preventiva, que (...) tornava sem efeito a liberdade de expressão, que o caráter perpétuo do privilégio levava os membros da *Company of Stationers* a produzir edições caras e de péssima qualidade, que o ato autorizava a Coroa a inspecionar a casa daqueles que eram suspeitos de possuir livros em situação irregular, o que fomentava perseguições, e que o monopólio sacrificava a liberdade de imprensa, de comércio e de cultura. E John Locke, por ocasião da discussão sobre os privilégios e o *Licensing Act*, chegou a apresentar um *Memorandum*, "unindo os argumentos antimonopolistas com a preocupação iluminista da circulação do conhecimento". (...) Então os *stationers* se viram obrigados a demandar uma nova normatização, que resultou na promulgação, em 1710, do Estatuto da Rainha Ana. Os impressores e livreiros, após o fim do *Licensing Act*, sabiam que o comércio de livros não podia permanecer como estava. Apesar disso, apresentaram forte resistência ao projeto apresentado na Câmara dos Comuns em 1709, que previa o fim do regime de privilégios e da censura, reconhecendo, ainda que incidentalmente, direitos aos

⁴⁹ ZINK, M. Literaturas. in: LE GOFF, J., SCHMITT, J-C. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Tradução Lênia Márcia Mongelli. São Paulo: Editora Unesp, 2017: 90-4.

autores. Tal projeto, entretanto, acabou sendo convertido em lei em 1710, a qual passou a ser conhecida como Estatuto da Rainha Ana. Com a aprovação do Estatuto da Rainha Ana, teria surgido o primeiro sistema de “direitos autorais”, extinguindo-se o regime de privilégios e o sistema *interna corporis* do *stationer's copyright*. Reconheceram-se, assim, direitos aos autores, os quais poderiam ser transferidos ao editor, estabelecendo-se uma nova forma de regulação do comércio de livros. (...) A mudança radical encontrada no estatuto não se devia ao fato da outorga ao autor do direito de *copyright*, até então uma prerrogativa limitada aos membros da *Stationers' Company*, mas sim à concessão do referido direito a todas as pessoas. (...) De fato, o estatuto, em seu preâmbulo, destaca que se tratava de um “ato para o encorajamento do aprendizado, investindo as cópias de livros impressos nos autores e compradores de tais cópias, durante o tempo aqui mencionado⁵⁰ (...) e para o encorajamento dos homens instruídos a compor e a escrever livros úteis”⁵¹.

2.11. POR QUE O AUTOR É UM CIDADÃO DO MUNDO?

Fosse como fosse, a circulação de idéias era uma questão supranacional, e os avanços em uma jurisdição, reconhecendo a existência de um bem jurídico ínsito ao autor, em nada protegia este às contrafações praticadas alhures. Em seu interessantíssimo texto sobre os livreiros franceses em Lisboa entre os finais dos setecentos e princípios dos oitocentos, Caeiro nota um grande fluxo de editores que vinham de França, e também de regiões francófonas próximas aos Alpes, como a Suíça, e fixavam residência em Portugal, colaborando senão decisivamente, marcadamente para o afrancesamento da cultura lusa. Mas mantinham contatos com seus compatriotas, e, assim como as pessoas vêm e vão, as idéias que carregam em si, suas visões de mundo, igualmente superam fronteiras, por mais que se as queira represar.

Chega uma hora em que tudo transborda, numa crise de valores que faz os indivíduos se perceberem anacrônicos em relação com o mundo que os cerca.

⁵⁰ Conforme o Estatuto, os autores de livros inéditos gozariam de um prazo de quatorze anos, contados da data de sua primeira publicação, renováveis por mais quatorze anos - conquanto ainda vivesse e fizesse o pedido para tal. Quanto aos livros já publicados à data do Estatuto, concedeu-se um prazo de 21 anos - não prorrogáveis - após o qual a obra cairia em domínio público.

⁵¹ ZANINI, L. E. de A.. O Estatuto da Rainha Ana: estudos em comemoração dos 300 anos da primeira lei de copyright. **Revista de Doutrina da 4ª Região**, Porto Alegre, n. 39, dez. 2010. Disponível em: <http://www.revistadoutrina.trf4.jus.br/artigos/edicao039/leonardo_zanini.html>. Acesso em março/2018.

Assim, temos que

pelo memorial que, em 1754, um dos principais livreiros de Lausanne, Grasset, dirige ao director geral da livraria em França, Malesherbes, ficamos a conhecer a origem dos nossos livreiros - quando declara: "O comércio de livraria em Espanha e Portugal, tal como o de muitas cidades de Itália, está quase todo na mão dos franceses, todos eles saídos duma aldeia situada no vale do Briançonnais, no Delfinado. Esta gente, activa, trabalhadora e extremamente sóbria, passa sucessivamente por Espanha e *aliam-se quasi sempre entre eles*". Sabemos também, por outras fontes, que eles começavam a vida como vendedores ambulantes de livros, gozavam de boa fama de honestidade, iam percorrendo os caminhos da França e Itália, e acabavam por se estabelecer na Península Ibérica. (...) [Toda essa] plêiade de livreiros radicados em Lisboa, os Borel, Martin, Bertrand, Aillaud, Rey, Orcel, Dubeux, Semion, Rolland, Bonnardel, Du Beux, Ginioux, Guibert, provinha da região do Briançonnais, tal como Orcel, estabelecido em Coimbra (...). Esse aspecto é de se ter em conta para se compreender, (...) e a avaliar (...) a vasta e complexa rede de recíprocas relações estabelecidas entre os membros do grupo francês (...). Ponto igualmente a considerar, no quadro da geografia do livro, é o do circuito de ligações livreiras no exterior. Importa conhecer os fornecedores de livros do estrangeiro, as formas de pagamento, as facilidades de financiamento iniciais. No caso dos Rolland, por exemplo, é significativo o recurso a declarações de dívida, com prazos dilatados para a liquidação de letras⁵².

Se o afrancesamento da cultura portuguesa era um fato e, se a nascente percepção de que a autoria trazia consigo interesses econômicos de monta - mas contando com legislações mais ou menos avançadas mas sempre de alcance nacional, muito comum que os editores "falsificassem" as obras estrangeiras, tão logo percebessem nelas algum potencial de sucesso e, conseqüentemente, lucros garantidos nos países em que atuavam comercialmente⁵³.

⁵² CAEIRO, F. G. Livros e livreiros franceses em Lisboa, nos fins de setecentos e no primeiro quartel do século XIX. **Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra**, vol. 35, 1980: 150-1.

⁵³ Em nota de rodapé, Caeiro comenta, sobre a obra de outro autor, Bonnart, que em Genève eram publicadas muitas obras sem referir o local de origem, ou, em outras vezes, mencionando falsos lugares de edição, como *Coloniae, Lyon, Amsterdam, Anvers, Bruxelles*. Bonnart colectou em bibliotecas portuguesas cerca de um milhar de edições diferentes, oriundas de Genève, muitas delas fraudulentas. Os principais livreiros desta cidade (...) exportavam grandes quantidades de livros para Espanha, Itália e Portugal. O livreiro francês Antoine Boudet [considerava] como "contrafactores" (...) os numerosos editores da Suíça e do Avinhão que, ignorando os privilégios concedidos pelo rei de França aos impressores e livreiros franceses, reeditavam clandestinamente e a seu bel-prazer os livros de sucesso (...). Essas *edições piratas* eram oferecidas a preços de competição bastante mais

Assim agiam sem pudor, e o faziam não apenas no mercado português, que ora apresentamos como exemplo, mas em todas partes não protegidas pelas legislações nacionais, como que ainda embebidos daquele espírito medieval de que nos fala Umberto Eco, segundo o qual a cópia seria o "único meio de fazer circular as idéias. Ninguém considerava isso um delito; de cópia em cópia, era freqüente que não se soubesse mais qual a verdadeira paternidade de uma fórmula; no fim das contas, pensava-se que, se uma idéia era verdadeira, pertencia a todos".

Mas, estando os editores com um pé no medievo - copiando sem escrúpulos -, outro na modernidade - valendo-se da técnica da imprensa -, a cópia antes artesanal agora começava a assumir as feições de uma pirataria industrial. O autor é já aqui, pois, esse personagem moderno tal qual o conhecemos, e começa a reclamar, com razão, por uma proteção internacional de seus direitos.

Porquanto o tempo de ação dos Estados, da diplomacia, dos tratados e convenções seja diferente do tempo dos homens, apenas em fins do século XIX o direito autoral surge com força, resultado, sem dúvida, da atuação da ideologia romântica.

A progressiva internalização das normas elencadas na *Convenção de Berna para a protecção das obras literárias e artísticas*⁵⁴, de 09 de setembro de 1886, complementada e revista por sucessivos acordos diplomáticos⁵⁵, fez de todas as nações que a adotaram uma União, sendo "igualmente animados do desejo de proteger de uma maneira tão eficaz e uniforme quanto possível os direitos de autor sobre as suas obras literárias e artísticas".

Se o direito autoral é fruto da ideologia romântica, esta vem se revelando pouco a pouco, mas cada vez mais, ultrapassada. Embora ainda subsista com força no imaginário das pessoas, já dá sinais de falência em muitos aspectos

favoráveis, de onde a preferência por elas e, conseqüentemente, o extraordinário intercâmbio entre os impressores suíços e o grupo de livreiros franceses radicados em Lisboa. *Op. Cit.*: 146.

⁵⁴ Disponível em

<http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/brazil/brazil_conv_berna_09_09_1886_por_o_rof.pdf>. Acessado em março/2018.

⁵⁵ Completada em Paris a 4 de Maio de 1896, revista em Berlim a 13 de Novembro de 1908, completada em Berna a 20 de Março de 1914 e revista em Roma a 2 de Junho de 1928, em Bruxelas a 26 de Junho de 1948, em Estocolmo a 14 de Julho de 1967 e em Paris a 24 de Julho de 1971.

de nosso cotidiano, o que impõe desafios bastante instigantes para pensarmos sobre as perspectivas e desafios que se abrem neste ramo do Direito.

3. PERSPECTIVAS E DESAFIOS AO CONCEITO DE AUTOR

3.1. DA ASSINATURA E SEU VALOR

Afinal, qual o lugar da assinatura hoje? Em âmbito acadêmico, o preciosismo que se tem em recorrer às citações seguidas de suas respectivas fontes (NOME DO AUTOR, gritando em caixa alta, *nome da obra* ressaltado em itálico, nome do tradutor, ano de publicação, número da página etc.) é uma deferência aos antepassados, demonstração de sinceridade metodológica e, também, uma tradição.

E as tradições perduram, perduram, perduram, perduram. Perduram *ad infinitum*, até que o infinito chega ao seu fim, eis que surge uma nova era para o historiador das mentalidades e, conseqüentemente, para o Direito.

As mudanças não são nem serão bruscas, mas já se faz sensível que muitos dos paradigmas referentes aos direitos autorais estão em xeque como, por exemplo, o significado de uma assinatura, o valor de uma obra de arte ou o próprio conceito de genialidade (i. antes assinatura e arte não mantinham relação alguma; ii. durante certo tempo, a assinatura era o que bastava para se atribuir à obra um valor intrínseco; iii. há bem pouco, comprou-se em leilão um quadro de Leonardo da Vinci não assinado mas, porque peritos atestaram ser dele, o valor atingiu a cifra de US\$450,3 milhões, ou R\$1,5 bilhão. Em verdade comprou-se o quadro com o laudo - um e outro estão, pela ordem do dia, indissociáveis quando se quer inferir o valor da obra. Vos garanto, não é um laudo qualquer, ele mesmo deve de ser o *state of the Art* dentre todos os laudos. A que ponto chegou a ciência! "*Eu, perito, atesto e dou fé que seu prazer é verdadeiro, pois contemplas um gênio...* Mas... um atestado é de fato tão necessário para estabelecer níveis de fruição estética? A fruição estética tem um valor pecuniário?).

3.2. DA GENIALIDADE NOS DIAS DE HOJE

O capítulo do cavalo, no romance de Robert Musil, é visionário ao refletir sobre os caminhos pelos quais a genialidade singular é atualmente valorada, em síntese da modernidade. Ei-lo, quase na íntegra:

Certo dia, Ulrich deixou de querer ser uma esperança. Naquela época já se começava a falar de gênios do futebol ou do boxe (...). A nova mentalidade ainda não estava muito segura de si. Mas foi exatamente aí que Ulrich leu em alguma parte, como antecipação de verão, a expressão “cavalo de corrida genial”. Era uma notícia sobre um grande sucesso nas pistas de corrida, e o autor talvez nem tivesse consciência de toda a dimensão da sua idéia, que o espírito dos tempos lhe inspirara. Mas Ulrich compreendeu que ligação inevitável existia entre a sua vida e aquele cavalo de corrida genial. Pois o cavalo sempre fora o animal sagrado da cavalaria, e na sua juventude de militar Ulrich praticamente só ouvira falar de cavalos e mulheres, e fugira para se tornar um homem importante; e quando agora, depois de variados esforços, poderia sentir bem próximo o cume de suas aspirações, de lá o saudava o cavalo, que a ele se antecipara.

(...) Se analisássemos, do ponto de vista psicotécnico, um grande intelecto ou um campeão de boxe, a esperteza, coragem, exatidão e capacidade de estabelecer associações bem como a rapidez de reações num terreno que lhes é importante serão provavelmente as mesmas nos dois; nas virtudes e capacidades que lhes significam um êxito especial, os dois não se distinguiriam de um cavalo de salto famoso, pois não se deve menosprezar as muitas qualidades em jogo quando se salta uma sebe. Mas um cavalo e um campeão de boxe têm vantagem sobre um intelecto, pois sua importância e suas realizações se podem medir diretamente, e se reconhece o melhor entre eles como sendo realmente o melhor; dessa forma, o esporte e a objetividade se adiantaram merecidamente, substituindo os conceitos antiquados de gênio e grandeza humana. (...) A verdade é que a ciência desenvolveu um conceito de força espiritual dura e lúcida, que torna insuportáveis todos os antigos conceitos metafísicos e morais da humanidade. (...) Já passavam automóveis disparando no asfalto marrom sob sua janela; a pureza do ar matinal começava a encher-se com o azedume do dia, e naquela luz luminosa que entrava pelas cortinas, (...)

Foi então que interrompeu pela metade um grande e promissor trabalho. Seus colegas lhe pareciam em parte furiosos e implacáveis promotores públicos e chefes-de-segurança da Lógica (...) e como, finalmente, agora que jogadores de futebol e cavalos de corrida têm gênio, apenas o uso que dele se fizer nos resta para salvarmos nossa singularidade, decidiu tirar um ano de férias da sua vida, e procurar uma aplicação adequada para suas capacidades⁵⁶.

Já foi dito aqui que o Direito tudo quer definir e classificar, mas ao fazê-lo adota um comportamento retardatário ao acompanhar as mudanças sociais e as revoluções tecnológicas, por fidelidade à segurança jurídica. Assim, pergunta-se: pode o Direito dar conta da genialidade atual?

⁵⁶ MUSIL, R. **O homem sem qualidades**. Tradução Lya Luft e Carlos Abbenseth. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006: 62-6.

3.3. QUE É UMA *FAN-FICTION*?

O direito autoral, mal foi constituído, já dá sinais de desgaste - um cavalo é um gênio; a ciência encontra-se em tal grau de burilamento que um laudo pericial atesta, pelo valor de sua assinatura, a beleza do belo; mais além, há um fenômeno em nossa cultura que faz desmoronar todo o constructo atual sobre os direitos autorais: o direito de uma obra é de seu autor, mas quem é o autor de uma *fan-fiction*?

Certo alguém desenvolve uma narrativa de sucesso. Em reverência, seu público consumidor dá continuidade à obra referente, mas determinando de forma livre os destinos dos protagonistas. A(s) continuação(ões) faz(em), igualmente, um sucesso retumbante e a autoria se vê então desdobrada em outros eus, como se fosse ela uma esfera de vidro caída ao chão, partilhando-se em mil pedaços.

Pode-se argumentar, segundo o artigo 24, IV, da Lei dos Direitos Autorais brasileira, que é um direito moral do autor assegurar a integridade de sua obra, impedindo quaisquer modificações que possam prejudicá-la ou ofender-lhe a reputação e honra.

Contudo, não é a obra em si que está sendo modificada (antes, uma continuação está sendo *criada*) e, tendo a assinatura o valor de que desfruta atualmente, a própria *fan-fiction* adquire autonomia autoral, pois a narrativa é toda nova e, embora lastreada em um referencial prévio, também ela se torna passível de proteção, porque inédita e original.

3.4. DA ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA

E, afinal, qual obra original não é lastreada por um referencial prévio? Tal questão pode trazer problemas a muito do que se afirmou aqui anteriormente, de que o *autor* seja um solitário, uma pessoa à frente de seu tempo e possuidor de uma singularidade que o torna ímpar entre seus pares. Mas, levando cada consideração com rigor absoluto, talvez todo o direito autoral seja devido ao inventor do arco narrativo aristotélico.

O problema da existência de um lastro anterior que faz toda obra original refere-se a uma cultura passada é colocado por Harold Bloom, pelas categorias de *Clinâmen*, *Téssera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Áskesis* e *Apophrades*.

Em síntese, define tais categorias como:

1. Clinâmen, leitura distorcida ou apropriação mesmo (...). O poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o clinâmen em relação a ele. Isso aparece como um movimento corretivo em seu próprio poema, que sugere que o poema do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema.
2. Téssera, completude e antítese (...). O poeta “completa” antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, com o se o precursor não houvesse ido longe o bastante.
3. Kénosis, (...) um movimento de descontinuidade em relação ao precursor. (...) O poeta que vem depois, aparentemente esvaziando-se de seu próprio estro, sua divindade imaginativa, parece submeter-se, como se estivesse deixando de ser poeta, mas esse refluxo é realizado em relação ao poema de refluxo do precursor de um modo que também se esvazia o precursor, e assim o poema de esvaziamento posterior não é tão absoluto quanto parece.
4. Daemonização (...). O poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor. Ele faz isso, em seu poema, colocando a relação da obra com o poema-pai de modo a desfazer pela generalização a unicidade da obra anterior.
5. Áskesis (...). O poeta que vem depois não passa, como na kénosis, por um movimento revisionário de esvaziamento, mas de redução; abre mão de parte de seu dom humano e imaginativo para separar-se de outros, incluindo o precursor, e faz isso em seu poema colocando-o em relação ao poema-pai de modo a fazer com que esse poema também passe por uma áskesis; o talento do precursor é igualmente truncado.
6. Apophrades (...). O poeta que vem depois (...) mantém seu poema de novo tão aberto à obra do precursor que (...) o efeito fantástico é que a realização do novo poema o faz parecer a nós não com o se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas com o se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor⁵⁷.

A discussão que se impõe ao direito autoral porvir é sobre a preocupação de saber o que é uma obra aberta, e uma obra fechada. Se uma obra inacabada resta encarcerada em si mesma por fronteiras intransponíveis ou se é passível de complementação; se toda obra acabada mantém em latência seu potencial de abertura, ou se a abertura representa o fazer

⁵⁷ BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002: 64-5.

perpétuo de uma narrativa que nunca poderá se esgotar, pela sucessão de autores que se vêem marcados pela angústia da influência de seus antepassados.

Em verdade

nossos sentimentos são inconsistentes sobre o que fazer com composições inacabadas. De Bach, parecemos preferir que sua 'Arte da Fuga' acabe onde a cegueira e a doença terminal a interrompem; no entanto, por dois séculos, temos aceitado vários graus de competência em diversas das "conclusões" do 'Réquiem' de Mozart. Na estréia de 'Turandot', Toscanini recusou-se a prosseguir além do que havia sido escrito pelo próprio Puccini, mas, desde então, essa obra desabrochou na conclusão encorpada de Franco Alfano. Foi aceita a performance de Friedrich Cerha - em um trabalho mais burocrático do que criativo - do Ato 3 da ópera 'Lulu', de Berg, mas as continuações e "conclusões" feitas por Peter Gülke e Brian Newbould de algumas das sinfonias inacabadas de Schubert (excetuando-se, porém, 'A Incompleta') depararam-se com o ceticismo⁵⁸.

Estas questões nos deixam atônitos e são, por conseguinte, questões cujas respostas o Direito ainda não sabe se pronunciar. A *fan fiction* de uma *fan fiction* de um fã de E. L. James que, por sua vez fazia *fan fictions* com base na saga Crepúsculo representa um retorno à idade em que autores se copiavam uns aos outros em cadeia e, de cópia em cópia já não se é mais possível reconhecer verdadeiramente a matriz de toda a seqüência⁵⁹?

Essas reflexões merecem ser debatidas em artigo próprio, sobre as perspectivas do direito autoral contemporâneo, cuja envergadura extrapolaria as dimensões do prisma histórico que aqui se adotou.

⁵⁸ "We are inconsistent in our feelings about what to do with unfinished compositions. We seem to prefer Bach's Art of Fugue to stop where Bach's blindness and last illness halted his hand, but for two centuries we have accepted "completions" in various degrees of competence of Mozart's Requiem. At the premiere of Turandot, Toscanini refused to proceed beyond what had been written by Puccini himself, but ever since, the work has flourished with the robustly workman-like conclusion by Franco Alfano. Friedrich Cerha's realization of Act 3 of Berg's Lulu— more a secretarial than a creative task—has been accepted, but continuations and "completions" by Peter Gülke and Brian Newbould of some of Schubert's unfinished symphonies (but not including the Unfinished) have met with skepticism". STEINBERG, M. **Symphony No. 10 by Gustav Mahler.** Disponível em: <<http://www.mahlerarchives.net/Archive%20documents/steinberg.pdf>>. Acesso em março/2018 (tradução nossa).

⁵⁹ cf. nota 48.

4. CONCLUSÃO

Esta monografia situou o conceito de *autor* como uma construção histórica recente, a partir da qual são pensados os direitos que a ele se atribuí. Não se quis examinar em pormenores a atual legislação brasileira e estrangeira, matéria sobre a qual dispomos de farta bibliografia, mas lançar luz ao percurso em que o *autor*, inexistindo como tal, caminhou até atingir a maturidade para desempenhar um papel de protagonismo - titular de bens juridicamente protegidos. Durante longos séculos fora uma personagem secundária, coadjuvante incapaz de assumir para si a responsabilidade por importantes obras da Civilização Ocidental, seja pela absoluta falta de meios técnicos, seja pela ausência de possibilidades ideológicas que permitissem, a ele, apor a sua assinatura, marcar sua autoridade.

Lazarilho de Tormes, obra aqui infelizmente não analisada, é um excelente exemplo de algumas razões pelas quais a autoria dava lugar ao anonimato. Obra censurada e proibida pela Inquisição, chega a ser anedótico que uma de suas mais antigas edições, a de Medina del Campo, datada de 1554, só tenha se tornado pública em 1995, graças à reforma do sótão de uma casa na região da Extremadura, Espanha, onde ali permanecera por séculos emparedada em companhia de alguns outros títulos⁶⁰. A sorte de Domenico Scandella, conhecido por Menocchio, e narrada por Ginzburg, igualmente nos prova que em épocas passadas o anonimato lhe seria muito mais protetivo que a autoria flagrante de seus discursos⁶¹.

Mas não apenas a ideologia dominante limitava a circulação de idéias e, conseqüentemente, o desenvolvimento conceitual de autoria utilizado pelo Direito contemporâneo. Os livros (re)produzidos por monges copistas, em um processo custoso e demorado, jamais eram postos em circulação. Cada uma dessas cópias, que hoje seriam consideradas verdadeiras obras de Arte capazes de fazer incidir direitos autorais, tiveram também suas autorias dissipadas pelo tempo.

⁶⁰ cf. GONZÁLEZ, Mário M. Apresentação. In: **Lazarilho de Tormes**. Versão bilíngüe da edição de Medina del Campo. Org. Mário M. González; tradução Heloísa Costa Milton e Antônio R. Esteves; revisão de Valéria De Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.

⁶¹ cf. GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

O advento da imprensa revolucionou o mundo de tal forma que os monacais depósitos de saber viram-se obsoletos pela aguda aceleração com que as idéias passaram a circular. As reproduções em série das obras foram um dínamo sem precedentes para que o conceito de autoria, ainda não plenamente desenvolvido, vislumbresse uma íntima relação patrimonial entre a obra e aquele que a produziu. Mas, nesta fase, antes dos autores, foram os impressores e editores os primeiros a desfrutar de uma legislação protetiva.

As corporações de ofício também guardam lugar de destaque nesse processo. Se muitas vezes serviu para dissolver a individualidade num *corpus* coeso e rígido em suas regras e hierarquias, também estas características serviram para garantir ao indivíduo seu aprendizado e sua segurança. Mas também aí a assinatura desfrutava de pouco valor: conquanto o produto produzido pela corporação estivesse dentro dos padrões de exigência, a chancela de aprovação do Mestre da corporação bastava, não importando muito quem o tivesse feito.

A Revolução Industrial, a Revolução Francesa e o Romantismo são, de fato, momentos-chave que fundam a perspectiva pela qual entendemos os direitos autorais atuais. Todo *autor*, passado, presente e futuro, é interpretado em função dos paradigmas aí fundados, sendo a Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas de 09 de setembro de 1886 um robusto exemplo de seu protagonismo. Tanta força ganhou, que em torno dele e de sua assinatura gravitam direitos que excedem as fronteiras nacionais.

Os desafios futuros envolvendo os direitos autorais são já prementes e bastante instigantes. Se a invenção da imprensa impulsionou a produção das obras e ajudou a re-significar o *autor*, a internet - nova revolução da imprensa - tem a potência de colocar em xeque grande parte dos paradigmas fundantes da autoria. Quando se considera a velocidade com que a cultura é produzida, reproduzida e circulada no sistema de consumo, muito do que se considera hoje como sendo indispensável ao conceito de autor pode estar já à vista do anacronismo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Tradução Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. [préface: André Gide]. Rio de Janeiro: Librairie Victor/Chantecler, 1942.

_____. **Correspondance complète**. Editado por Claude Pichois y Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, 2 vols.

CABRAL, Plínio. **A nova lei de direitos autorais**. São Paulo: Habra, 2003.

CAEIRO, Francisco da Gama. **Livros e livreiros franceses em Lisboa, nos fins de setecentos e no primeiro quartel do século XIX**. Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. 35, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**, vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

Código de Hamurabi, Código de Manu, Lei da XII tábuas. São Paulo: Edipro, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas de 09 de setembro de 1886. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/bresil/brazil_conv_berna_09_09_1886_por_orof.pdf>. Consultado em janeiro/2018.

DENIPOTI, Claudio. O livreiro que prefaciava (e os livros roubados); os prefácios de Francisco Rolland e a circulação de livros no Império português ao fim do século XVIII. in: **História: Questões & Debates**, Curitiba, volume 65, n.1, p. 385-411, jan./jun. 2017.

DUBY, George. **História da vida privada**. vol. 2: Da Europa feudal à Renascença. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução Mário Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010

_____. **Baudolino**. Tradução Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? in **Bullelin de la Société Française de Philosophie**, 63e année, n.o 3. juillet-septembre 1969. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/L3FoucaultAutor.pdf>>. Consultado em setembro/2017.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOETHE, Johann W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

GONZÁLEZ, Mário M. Apresentação. In: **Lazarilho de Tormes**. Versão bilíngüe da edição de Medina del Campo. Org. Mário M. González; tradução Heloísa Costa Milton e Antônio R. Esteves; revisão de Valéria De Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.

GRAU-KUNTZ, Karin. A quem pertence conhecimento e cultura? Uma reflexão sobre o discurso de legitimação do direito de autor. in: **Liinc em Revista**, v.7, n.2, setembro, 2011, Rio de Janeiro.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: O que é o Esclarecimento?**. Tradução Luiz Paulo Rouanet.

Disponível em :

<<https://bioetica.catedraunesco.unb.br/wp-content/uploads/2016/04/Immanuel-Kant.-O-que-%C3%A9-esclarecimento.pdf>>. Consultado em março/2018.

LAZARILHO de Tormes. Versão bilíngüe da edição de Medina del Campo. Org. Mário M. González; tradução Heloísa Costa Milton e Antônio R. Esteves; revisão de Valéria De Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LUKÁCS, Georg. Posfácio. in: GOETHE, J. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

MATTIA, Fábio Maria de. Do privilégio do editor ao aparecimento da propriedade literária e artística em fins do Século XVIII. in: **R. Inf. legisl.** Brasília a. 16 n. 63 jul./set. 1979: 163-4.

MARX, Karl. **O 18 brumário de Luís Bonaparte**. Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORAES, Alexandre de. **Medida cautelar no Habeas Corpus 150.180 Distrito Federal**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/Portal/processo/verProcessoAndamento.asp?incidente=5307827>>. Consultado em Março/2018.

MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor**. Repersonalizando o direito autoral. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Tradução Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NETO, Eugênio Facchini. **Code Civil francês: gênese e difusão de um modelo**.

Disponível em:

<<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496956/000983388.pdf?sequence=1>>.

OEXLE, Otto G. Guildas. in: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Tradução Vivian C. de Almeida. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

PINARD, Ernest. in: Extraits du réquisitoire d'Ernest Pinard 1857, publicados sem indicação de fonte, em 1885 na **Revue des grands procès contemporains** dirigida por G. Lèbre, advogado na Corte de Paris. Disponível em:

<http://blog.ac-versailles.fr/lelu/public/Baudelaire/DOCS_PROCES_FLEURS_DU_MAL.pdf>

Acesso em Março/2018.

ROCHA, Daniel. **Direito de autor**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

STEINBERG, Michael. **Symphony No. 10 by Gustav Mahler**. Disponível em: <<http://www.mahlerarchives.net/Archive%20documents/steinberg.pdf>>. acesso em março/2018.

SOUZA, Allan Rocha de. **A construção social dos direitos autorais: primeira parte**.

Disponível em:

<http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/campos/allan_rocha_de_souza.pdf>.

VALÉRY, Paul. Pièces sur l'Art, Paris, 1934; Conquête de l'Ubiquité, pp. 103, 104. In: BENJAMIN, Walter. **Textos de Walter Benjamin**. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José Lino Grünnewald. Editora Abril Cultural: São Paulo, 1975: 10. Disponível em: <https://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf>. Acesso em outubro/2017.

VOLTAIRE, Dialogues et entretiens philosophiques, in: **Oeuvres Complètes**, tomo XXIX. Paris: Armand-Aubrée, 1829.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. Direito de autor em perspectiva histórica. in: **Revista CEJ**, Brasília, Ano XVIII, n. 63, p. 15-24, maio/ago. 2014.

_____. O Estatuto da Rainha Ana: estudos em comemoração dos 300 anos da primeira lei de copyright. **Revista de Doutrina da 4ª Região**, Porto Alegre, n. 39, dez. 2010. Disponível em: <http://www.revistadoutrina.trf4.jus.br/artigos/edicao039/leonardo_zanini.html>.

ZAPATA, Juan. De culpable a perseguido: Baudelaire y el proceso de Las Flores del Mal. **Literatura: teoría, historia, crítica**, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 167-189. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/lthc/v20n1/0123-5931-lthc-20-01-00167.pdf>>.

ZINK, Michel. Literaturas. in: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Tradução Lênia Márcia Mongelli. São Paulo: Editora Unesp, 2017.