

### 3

## ORIGENS DO COPYRIGHT E A IDEOLOGIA DO AUTOR

Sou contra a extinção dos privilégios [de impressão] ou suas transferências arbitrárias. Entre as diferentes causas que concorreram para nos tirar da barbárie, não se pode esquecer a invenção da arte tipográfica. Assim, desencorajar, abater, aviltar esta arte é trabalhar para retornarmos àquele estado e nos aliarmos à multidão dos inimigos do conhecimento humano.<sup>1</sup>

Denis Diderot, filósofo francês, 1763.

There has always appeared to me, something monstrous in the existing relation between Author & Publisher, as regards remuneration... a positive reversing of the natural order of things, as we find it obtains in all matters else: a subservience (pro tanto) of the spiritual to the material.<sup>2</sup>

William Wordsworth, poeta inglês, 1838.

Luiz Fernando Veríssimo, certa vez, em uma de suas crônicas, chamou a "maldita palavra grafada" de madrasta das musas. Lembrou que grandes mestres como Sócrates e até Jesus Cristo nunca precisaram escrever nada para moldar o futuro da humanidade. As lições de um permaneceram nos relatos de Platão e as do outro, graças aos evangelistas. "O legado literário de Sócrates, via Platão, é em forma de mitos, o de Jesus em forma de parábolas, duas formas de organização e transmissão oral de memória que a escrita diminui, transformando narrativa aberta em cânone e lição em dogma. O pensamento vivo de Sócrates nos diálogos de Platão já se coagou em filosofia, o de Jesus nos textos bíblicos em verdades sagradas, irrecorríveis. Mas o maior defeito da escrita é o de ter sabotado a nossa memória como guia, roubando a sua função civilizatória de mãe das musas."<sup>3</sup>

Grafar os ensinamentos de Sócrates e Jesus, e de tantos outros, era urgente e indispensável. Sistemas de pensamento, e de julgamento, são como leis: devem ser registrados por escrito, fixados, institucionalizados. A narrativa aberta tem de ser transformada em cânone e a lição, em dogma. Civilização requer autoridade, hierarquia. Não é difícil entender por que determinadas narrativas precisaram ser estabelecidas como verdades incontestáveis, controladas, fiscalizadas. Pensar nos exemplos históricos das três grandes religiões monoteístas (cristianismo, judaísmo

e islamismo) e seus livros sagrados (a Bíblia, a Torá e o Corão) ajuda bastante. Se existe um único Deus e Sua palavra é uma só...

A literatura, contudo, não é lei, religião, contabilidade, descrição, teorema ou mapa. A literatura veio dos cantos, das vozes livres para narrar mitos, façanhas, belezas, guerras, tragédias e escolhas capazes de definir a vida de um homem. Por que as vozes precisaram ser contidas? E não foi a prática da palavra grafada em si que as conteve; durante muitos séculos, a tradição oral conviveu com os livros manuscritos e suas variações sobre os mesmos temas.

Antes do século XVIII, somente a Santa Inquisição tinha se interessado por autores aqui no Ocidente (construção imaginária como nos ensina Said). Afinal, a Igreja precisava identificar os hereges que desafiavam seus cânones. Questão de vigiar e punir. Foi no contexto da Revolução Industrial, entretanto, que uma nova regra foi firmada: o *copyright*, o direito de reproduzir para obter lucro. Com base nela, um novo segmento industrial foi erguido, a indústria editorial, no qual autores e texto fixo são fatores fundamentais de uma equação capitalista.

Segundo Robert Darton, mesmo na Inglaterra do início do século XVIII, e com a hegemonia da palavra impressa, livros manuscritos ainda circulavam, pois, se a tiragem fosse inferior a cem exemplares, era bem mais barato produzir livros copiados à mão do que impressos.<sup>4</sup> Ora, a lógica industrial exige escala, quanto maior a produção, menor o custo por unidade e menor o preço final para o consumidor; preço de capa no caso dos livros. Mas para fazer investimentos em máquinas e matérias-primas, o impressor queria garantias de longo prazo.

O autor como proprietário foi condição imprescindível para a expansão do comércio de livros e a garantia da acumulação de capital em todos os sistemas econômicos baseados em imprensa e comunicação nos últimos dois séculos. É um processo histórico fartamente documentado, e cada vez mais estudado.

Roger Chartier considera que a verdadeira proteção aos direitos autorais (*copyright*) só foi estabelecida na França revolucionária, em 21 de julho de 1793, quando foi promulgada a lei que funcionou como "certidão de batismo do autor moderno", ao determinar que os direitos do autor eram morais e patrimoniais; que mesmo que os patrimoniais fossem cedidos por contrato, os morais seriam inalienáveis e irrenunciáveis, válidos por toda sua vida. Antes dela, o próprio Chartier reconhece, já existiam sistemas de proteção ao autor criados e defendidos por livreiros-impressores (os editores da época); regras primitivas da corporação

de artes e ofícios que congregava os livreiros de Paris somadas a vários decretos reais e alguns decretos revolucionários. A idéia de um autor proprietário foi, antes de tudo, uma invenção dos *libraires*.<sup>5</sup>

Antes de continuar, é preciso deixar muito claro que a separação entre gráficos, editores, *publishers* e livreiros é recente, tem pouco mais de um século, aconteceu primeiro na Inglaterra e logo em seguida nos Estados Unidos como resultado do desenvolvimento capitalista baseado em empresas especializadas e do advento da comunicação de massa. Na história do livro, o *libraire* foi o personagem principal por séculos. Não era somente um livreiro no sentido de comerciante, ele era tudo: editor, impressor e vendedor de livros. Da escolha de um manuscrito, passando pela sua transformação em livro (edição, composição, impressão, encadernação etc.), sedução dos consumidores e venda da mercadoria, tudo era feito por um mesmo tipo de empreendedor: o livreiro (o profissional do livro). Assim, em todas as menções a seguir sobre "impressor", "tipógrafo", "editor", "publicador" ou "livreiro", estarei me referindo sempre ao "profissional ou empreendedor do negócio livro".

O autor como criador e proprietário de uma obra literária ou de um texto é uma invenção do século XVIII, o século das luzes. Segundo Chartier, a teoria do direito natural e a estética da originalidade fundamentaram a propriedade literária; o autor foi reconhecido como detentor de uma propriedade imprescritível sobre as obras que exprimem seu próprio gênio, propriedade que não desapareceria com a cessão do manuscrito aos editores, passaria, isto sim, a ter novos donos para fins de exploração comercial: os editores. Por isso foram estes os artífices da construção da figura do autor proprietário. Alguém, o autor, que era o legítimo dono, vendia os direitos sobre a reprodução do texto e outro alguém os comprava, tornando-se o novo legítimo dono. (O *copyright* atual é bem mais sofisticado do que isto, mas para os objetivos deste capítulo devemos nos concentrar nas origens de uma certa mentalidade.) As origens do *copyright* e da ideologia do autor só podem ser apreendidas na velha ordem da livraria.<sup>6</sup>

A idéia de uma propriedade intelectual não era ponto pacífico durante o Iluminismo por ser considerada injusta, afinal era propriedade privada e criava um monopólio sobre o saber, que era visto como um bem comum. O conteúdo das idéias, uma vez tornado público, tinha de ser de todos. Para o Estado dar reconhecimento e proteção legal a uma propriedade literária tinha de ser com base

na estética e na originalidade da forma, a maneira singular com que um autor era capaz de se exprimir.<sup>7</sup> Era uma revolução. E o texto em si, com suas marcas de estilo, agora uma propriedade reconhecida, passava a ser a própria arte. O desenho verbal se tornava literatura.<sup>8</sup>

Uso o exemplo francês por ser o mais estudado e conhecido, talvez até o mais influente, mas faço questão de ressaltar que livros e escritores percorreram diferentes caminhos em diferentes países. O termo *copyright* surgiu em Londres, em 1709. O primeiro esboço de legislação sobre propriedade intelectual foi o *Statute of Anne*, em 1710, também na Inglaterra; chamava-se "Uma Lei para o Incentivo do Aprendizado pelo Investimento das Cópias de Livros Impressos nos Autores ou Compradores de tais Cópias durante os Tempos nelas Mencionados".<sup>9</sup> Gênova foi o mais importante centro de impressão da Europa quando a tipografia ainda engatinhava na França ou na Inglaterra. Os reinos germânicos possuíam os melhores tipógrafos e uma tradição editorial tão forte e criativa que não pode ser ignorada. Entretanto, esta tese não é sobre a evolução da arte gráfica ou sobre história editorial; é sobre adaptadores, escritores que trabalham sobre a obra de outros autores. E quando pensamos sobre o conceito ocidental de autoria, temos de pensar necessariamente sobre a tradição francesa.

A *histoire du livre* já começou francesa, com Lucien Febvre e Henri-Jean Martin. Em *L'Apparition du Livre* (1958), eles relataram o impacto do invento de Gutenberg sobre fenômenos sociais e econômicos na França.<sup>10</sup>

O processo histórico em si começa, é claro, com a máquina impressora de tipos móveis inventada por Gutenberg...

A imprensa estabeleceu-se em Paris em 1470. Foi Jean de La Pierre, reitor da Sorbonne, que fez este favor às letras francesas. A casa Sorbonne, fundada em 1257 pelo padre Roger de Sorbon para ensinar teologia a estudantes pobres, foi o primeiro lugar onde La Pierre fixou os artistas que havia chamado.

A tipografia, arte ainda recente, dividiu o mercado livreiro em dois tipos de comerciantes: os livreiros mercadores de livros manuscritos e os livreiros mercadores de livros impressos. As estreitas ligações entre duas profissões tão íntimas fizeram com que ambas fossem reunidas em uma só corporação de artes e ofícios. Com o passar do tempo, aqueles livreiros parisienses se tornaram impressores e foram indistintamente colocados sob o controle da Sorbonne, que, a partir de 1554, tornou-se o centro das deliberações gerais da Faculdade de

Teologia com a missão de censurar as obras contrárias à ortodoxia. Por serem obrigados a trabalhar dentro dos limites estabelecidos daquela instituição, os livreiros acabaram fixando residência também nos arredores.<sup>11</sup>

Antes de receber e concentrar os tipógrafos em seus domínios, a Sorbonne era uma grande escola de teologia, referência de ensino para a cristandade, mas era ainda apenas uma escola. Depois, centralizando a produção de livros impressos na França, passou a ser algo imensuravelmente maior. A instituição cresceu em tamanho, complexidade e importância, passou a ser um poderoso centro de saber. Mais do que uma universidade. Por delegação da Igreja (em tempos de Inquisição), à Sorbonne cabia distinguir o verdadeiro do falso; não era outro o significado de censurar as obras contrárias à ortodoxia (que não poderiam ser impressas portanto).

A imprensa acelerou a produção de livros, ampliou a escala (as tiragens) e barateou os custos, houve aumento da oferta e queda dos preços, expandindo fortemente a base de consumidores. Alguns comerciantes pensaram até em se mudar para fora dos limites da universidade, mas foram proibidos. Em nome do controle, os livreiros de Paris tinham de manter suas atividades (ou pelo menos o espaço físico onde trabalhavam) sob a fiscalização da Sorbonne. Entre os séculos XVI e XVIII, novos centros de impressão seriam criados em Lyon, Rouen, Toulouse, Bordéus e Grenoble, mas a primazia de Paris permaneceria.

Não foi sobre Homero, nem sobre Virgílio, nem sobre nenhum autor dessa categoria que a imprensa nascente fez suas provas. Começaram por pequenas obras de pouco valor, de pouca expressão e do gosto de um século bárbaro. Pode-se presumir que as pessoas que conviviam com nossos antigos tipógrafos, zelosos em consagrar as primícias da arte à ciência que professavam e que deviam encarar como a única essencial, tiveram alguma influência sobre suas escolhas. Parece-me fácil imaginar que um capuchinho tenha aconselhado Gutenberg a começar pela *Regra de São Francisco*; mas, independentemente da natureza e do mérito real de uma obra, a novidade da invenção, a beleza do trabalho, a diferença de preço entre um livro impresso e um manuscrito, tudo favorecia o rápido escoamento do primeiro.<sup>12</sup>

Imprimiam-se muitas e muitas bobagens religiosas, histórias de cavalaria e o que hoje chamaríamos de material didático, incluídos na categoria de "livros necessários e de uso cotidiano"; imprimir para adoção escolar já era um bom negócio. Aos poucos, alguns impressores investiram em outros tipos de obras: poesia, dramaturgia, tratados, sátiras etc. Algumas destas obras deram lucro e

outras, prejuízo. A boa venda de certos livros compensava as perdas causadas pelos encalhes. E com o passar das décadas, a experiência ensinou que livros de venda constante davam estabilidade ao negócio; ou seja: um livreiro para ser bem sucedido tinha de montar um bom catálogo.

No mercado livreiro, um catálogo era, e ainda é, publicar um número razoável de livros (títulos) diferentes, de modo que a venda certa mas lenta de uns seja complementada pela venda também certa só que mais rápida de outros. No total das publicações, a renda dos livros que vendem bem, porque vendem rápido ou vendem sempre, deve superar com boa folga o prejuízo dos que não vendem. O sucesso de uns cobre o fracasso de outros. Um catálogo consistente garante a sobrevivência e a prosperidade do editor a longo prazo.<sup>13</sup>

Assim que perceberam a importância de formar catálogo, os livreiros do século XVI passaram a imprimir e comercializar as obras antigas e consagradas que tinham de ser lidas pelos estudantes (venda garantida) e as novidades do momento. Acontece que todos imprimiam quase as mesmas coisas, não havia diferenças significativas nos catálogos. Havia, sim, na qualidade e na beleza das edições, mas não nas obras escolhidas. Quer dizer, não havia exclusividade.

Mas, para o senhor compreender bem o que se segue, tenha certeza de que os livros eruditos e de uma certa importância não tiveram, não têm e nem nunca terão mais do que um pequeno número de compradores (...) Era o rendimento contínuo das obras comuns e de uso cotidiano, acrescido do escoamento de um pequeno número de exemplares de alguns autores específicos a algumas profissões, que sustentavam o zelo dos comerciantes. (...) Mas basta que o engenho de um indivíduo abra um caminho para que a multidão nele se precipite. Os impressores multiplicaram-se rapidamente (...) [Com a concorrência entre os impressores] o lucro dos produtos de venda constante tornou-se quase nulo, e o comerciante não compensava com a venda destes o que perdia com os de venda difícil, visto não haver nenhuma circunstância que pudesse mudar sua natureza e expandir seu uso. O risco dos empreendimentos especiais não se equilibrava mais com a certeza dos outros [de venda fácil].<sup>14</sup>

O primeiro privilégio de impressão (ou seja, garantia de exclusividade) foi instituído por Carlos IX em 1566. Anteriormente, era a Igreja que concedia a autorização de impressão, mas por censura, nada a ver com exclusividade. Se um livro sobre a vida dos santos estivesse de acordo com a ortodoxia, podia ser impresso e comercializado por qualquer um.<sup>15</sup>

Chegara um ponto em que os livreiros não podiam mais depender de manuscritos antigos (ou em domínio público), pois estes estavam quase esgotados.

Como todos publicavam sem exclusividade, a falta de matéria-prima para os catálogos era inevitável. A igualdade de catálogos significava a inexistência de verdadeiros catálogos. A falência seria para todos. Então alguém teve a idéia: ir ao rei e solicitar uma proteção real, um privilégio de ser o único a imprimir tal livro, pelo menos por certo tempo, até que o investimento na edição se pagasse. Pediu-se o que os economistas hoje chamam de reserva de mercado. Como a tipografia já era um ramo estratégico, Carlos IX atendeu a solicitação. E é provável que tenha entendido ser aquela a chance de tirar da Igreja o controle sobre o que se publicava na França.

Todos estes impressores célebres cujas edições atualmente procuramos, que nos deixam perplexos com suas obras e cujas memórias nos são queridas, morreram pobres; e eles estavam prestes a abandonar seus tipos e suas prensas quando a justiça do magistrado e a liberalidade do soberano vieram em seu socorro. Colocados entre o gosto que tinham pela ciência e por sua arte e o medo de serem arruinados por concorrentes ávidos, que fizeram estes hábeis e infelizes impressores? Dentre os manuscritos que sobraram, escolheram alguns cujas impressões pudessem dar certo; prepararam a edição em silêncio; fizeram-na e, para evitar o máximo possível as imitações que haviam causado o início de sua ruína e que os teriam consumido, quando prestes a publicá-la, solicitaram ao monarca e obtiveram para a empresa um privilégio exclusivo. Aí está, senhor, a primeira linha do código do mercado livreiro e seu primeiro regulamento.<sup>16</sup>

Com a instituição do privilégio de impressão, logo os livreiros estavam publicando obras de autores contemporâneos que prometiam render várias edições. O comerciante tratava diretamente com o literato a compra do manuscrito, depois pedia o privilégio, que era por tempo limitado. Se o livro vendesse mal, o privilégio acabava abandonado. Se vendesse bem, o livreiro pedia sua prorrogação até esgotar a tiragem já impressa ou mesmo a renovação por mais tantos anos.<sup>17</sup>

### **3.1 PRIVILÉGIO, PRORROGAÇÃO, PROPRIEDADE: ORIGENS DO DIREITO DE CÓPIA**

O acordo entre o livreiro e o autor daquela época fazia-se como hoje em dia, o autor procurava o livreiro e apresentava seu manuscrito (hoje chamado de original), eles entravam em acordo sobre o preço, sobre a forma do livro e sobre outras condições. Estas condições e o preço a ser pago pelo manuscrito eram estipulados em contrato privado, no qual o escritor cedia perpétua e definitivamente sua obra ao livreiro e a seus sucessores.

O manuscrito comprado era apresentado ao representante do rei, que nomeava um censor, e este podia aprovar ou não a impressão da obra. No caso da impressão do manuscrito ser permitida, emitia-se em nome do livreiro um título, com o nome de *privilégio*, autorizando-o a imprimir com exclusividade o manuscrito que havia comprado. Uma vez publicada a edição, o livreiro era intimado a reapresentar seu manuscrito para cotejo, única maneira de se constatar a exata conformidade entre o livro impresso e o original do escritor; e também de culpar ou isentar de culpa o censor. O tempo de duração do privilégio era limitado, geralmente era de seis a dez anos. Uma vez expirado o tempo do primeiro privilégio, no caso de o comerciante pedir sua prorrogação, esta era acordada sem dificuldades. Os livros publicados a partir de manuscritos antigos, de domínio público, continuaram livres da exclusividade.<sup>18</sup>

Havia, portanto, regras para estimular a paz e a cooperação dentro da corporação dos livreiros. Claro, contudo, que nem todos as acatavam. Afinal, o que todos queriam, e precisavam, era formar catálogo, ter livros de venda mais ou menos constante. Fracassos não interessavam a ninguém. Os sucessos, infelizmente, eram protegidos pelos privilégios. Enquanto as vendas de um livro fossem boas, seu editor pedia sempre uma prorrogação ou renovação, quase sempre conseguia. Os outros livreiros se conformavam? Não, imprimiam sem ter o privilégio e comercializavam as obras protegidas no que seria o mercado negro da época.

Havia cópias-piratas circulando em larga escala. Muitas vinham do exterior, em contrabando. Outras tantas eram impressas na França mesmo, na clandestinidade, principalmente nas províncias. Mas mesmo em Paris havia uma tensão permanente entre os membros da corporação de livreiros, pois muitos contestavam as renovações e prorrogações dos privilégios e usavam de diversos expedientes jurídicos ou burocráticos para contestá-las e tentar imprimir os livros rentáveis.

Livreiros indigentes e ávidos, num completa falta de boa-fé, (...) se permitiram copiar indistintamente não só os livros antigos, mas também os novos, após a expiração dos privilégios, alegando, segundo o caso, ora a jurisprudência do Parlamento, ora a ignorância da prorrogação do privilégio. Isto provocou uma profusão de processos julgados sempre contra o contrafator, mas que resultavam quase tão nocivos ao vencedor quanto ao perdedor, nada sendo mais contrário à assiduidade exigida pelo comércio do que a necessidade de lutar por seus direitos nos tribunais.<sup>19</sup>

Como as relações dentro da comunidade de livreiros caminhavam para o mais completo caos, com juras de morte inclusive, a repartição encarregada de zelar pela concessão de privilégios, chamada de chancelaria, determinou: passava a ser proibido imprimir qualquer livro sem o privilégio do rei, incluindo as obras antigas, de domínio público. Pelos decretos do dia 20 de dezembro de 1649, a preferência para novo período de privilégio seria sempre do livreiro detentor do privilégio em vigor, que poderia pedir sua prorrogação sempre que necessário; ficava estabelecido também que todas as cartas de privilégio e de prorrogação teriam de ser inscritas nos registros da corporação de artes e ofícios, e que o síndico da corporação seria obrigado a apresentar tais registros quando requisitado, para que no futuro ninguém pudesse invocar ignorância de que havia um privilégio em vigor ao ser denunciado por pirataria (cópia ilegal). Para as obras antigas, haveria o registro obrigatório, mas não a exclusividade. Com esta centralização burocrática, esperava-se acabar tanto com a concorrência fraudulenta como com duplicidade sem intenção de dolo.<sup>20</sup>

Parece que, administrativamente, a legislação de 1649 funcionou, mas a pressão de alguns livreiros contra os privilégios sempre renovados de outros continuou. Alegava-se que os investimentos realizados para comprar o manuscrito, compor a obra e imprimir o livro já tinham sido compensados há muito, não sendo justo que determinada obra de importância, e de sucesso, continuasse exclusiva deste ou daquele livreiro. Os detentores do privilégio se defendiam lembrando que os escritores viviam pedindo correções, cortes, mudanças ou acréscimo nas edições; que o livro a cada nova edição era um novo livro. Na verdade, o que era frequente era a distribuição à parte das adições, correções, cortes e mudanças pedidas pelo autor, ou seja: as famosas erratas. Tanto que, em decreto de setembro de 1657, foi proibida qualquer permissão de reimpressão sem que houvesse acréscimo de fato e de no mínimo "um quarto do volume da obra".<sup>21</sup>

Novos decretos em 1660 e 1665 retomaram esta polêmica: quanto uma obra precisava mudar para garantir a prorrogação do privilégio. Quer dizer, houve um momento em que, pelo menos na França, texto fixo não tinha dono; era preciso ser uma obra em constante transformação para justificar seu usufruto exclusivo por parte de um livreiro.

Estes decretos exigindo que a obra contivesse de fato acréscimo ou correção de porte (nada de erratas) para permitir a prorrogação do seu privilégio eram armadilhas de pressão econômica. Atendê-los até era possível, pois escritores vivos podiam fazer novos acordos com seus livreiros para alterar seus textos nas edições seguintes; mas economicamente inviável na prática. Já os autores mortos... Bom, com estes não tinha jeito, suas obras caíam logo em domínio público.

De qualquer modo, a lógica industrial acabou prevalecendo, era inevitável, e a garantia da prorrogação do privilégio para a edição sem acréscimos, cortes ou correções é que venceu a disputa. Consagrava-se aos poucos a proteção (e a propriedade) do texto fixo.

Embora tenha havia decretos para que as prorrogações fossem registradas simultaneamente em Lyon, Rouen, Toulouse, Bordéus e Grenoble, esta prática não foi obedecida, a legislação "não pegou". Cada corporação de livreiros, de Paris ou da província, preferia registrar seus privilégios e prorrogações na câmara sindical de Paris, onde o síndico tinha sempre conhecimento dos privilégios concedidos anteriormente.

Chegamos ao século XVIII. Eis então que o funcionamento dos privilégios se consolidou: os possuidores de manuscritos comprados a autores obtendo uma permissão de publicação cuja prorrogação podia ser solicitada tantas vezes quantas conviessem a seus interesses, e transmitindo seus direitos a outros por venda, herança ou abandono.<sup>22</sup>

Na opinião de Denis Diderot, foi sob esta jurisprudência comercial que foram publicados os "grandes livros de teologia, história, erudição, literatura e direito" da França de então.<sup>23</sup>

Cópias-piratas de papel barato e tipos minúsculos, sem nenhum cuidado com a correção do texto, e vendidas por preço ínfimo, continuavam circulando, mas eram contrabando. Havia tipógrafos na Holanda e em Gênova especialistas em copiar os sucessos parisienses. Por isso, em Paris, pedia-se maior controle nas fronteiras e dizia-se: "Que o holandês, o genovês ou o avinhonês perca mais com o confisco de uma edição interceptada do que possa ganhar com dez que passem fraudulentamente." Enfrentar a concorrência dos "malditos holandeses", porém, já era uma rotina.<sup>24</sup>

### 3.2 SE O AUTOR NÃO FOR PROPRIETÁRIO, QUEM SERÁ?

Em setembro de 1761, contudo, houve uma séria ruptura nas práticas do mercado livreiro. A chancelaria, obedecendo ao Conselho Real, em vez de renovar o privilégio de impressão de um livreiro, concedeu-o às descendentes de La Fontaine, o autor das *Fábulas*; privilégio este que foi devidamente inscrito no registro da câmara da corporação. Aberto este precedente, ameaçada a jurisprudência, os livreiros consideraram que todo o sistema estava em perigo.

Em *A propriedade e o privilégio*, Chartier comenta a importância histórica de uma certa carta que o ilustre iluminista Diderot (1713-1784) escreveu em 1763 para o magistrado Antoine Gabriel de Sartine, que acumulava o cargo de Superintendente da Polícia de Paris com a Direção do Ofício dos Livreiros. A missiva tinha o seguinte cabeçalho ou título: *Carta histórica e política endereçada a um magistrado sobre o comércio do livro, sua condição antiga e presente, seus regimentos, seus privilégios, as permissões tácitas, os censores, os vendedores ambulantes, a travessia das pontes do Sena e outros temas relativos à política literária*.

Explica Chartier:

A *Carta* é, com efeito, uma obra de encomenda, pedida a Diderot em nome da comunidade dos livreiros parisienses por seu síndico, Le Breton, o principal editor da *Enciclopédia*. Os livreiros parisienses estavam então preocupados com a possível supressão dos privilégios editoriais que, segundo eles, deviam assegurar-lhes o direito exclusivo e perpétuo sobre a publicação das obras que compravam de seus autores. A decisão do Conselho Real, que em 1761 concedeu às descendentes de La Fontaine o privilégio das edições de suas *Fábulas*, muito os alarmou na medida em que anulava os direitos dos livreiros que haviam obtido (ou que futuramente desejariam obter) privilégios para suas publicações. Um tal decreto minava por sua base a situação dos livreiros. Daí a encomenda feita a Diderot para que escrevesse um memorial legitimando a *permanência inalterável* dos privilégios editoriais.<sup>25</sup>

A tese central da argumentação de Diderot ao magistrado era extremamente simples: "Repito, o autor é o mestre de sua obra, ou ninguém na sociedade é mestre de seu bem. O livreiro a possui do mesmo modo que a obra pertencia ao autor." A propriedade adquirida pelo livreiro era similar àquela do comprador de um terreno ou de uma casa. Uma propriedade perpétua, imprescindível, transmissível; não podendo ser transferida ou dividida sem o consentimento de seu detentor. Inspirado no empirismo inglês, do qual era

admirador confesso, Diderot definia o privilégio de impressão, não como uma graça real, outorgada, recusada ou revogada pela única vontade do soberano, mas como a *garantia* ou *proteção* de uma transação particular, consignada em contrato privado, pela qual o autor cedia livremente seu manuscrito ao livreiro.<sup>26</sup>

Diderot inverteu a definição tradicional do privilégio, reduzindo-o nada mais que a sanção oficial de um contrato que bastaria por si só para fundar o direito de propriedade. Identificado deste modo como um título de propriedade, o privilégio teria de ser respeitado pela autoridade pública, pois ser proprietário era um dos direitos fundamentais dos cidadãos. Somente tiranos ousariam espoliar os proprietários de seus bens, reduzindo-os assim à condição de servos. Ao absorver o privilégio na lógica do contrato estabelecido entre dois indivíduos livres, Diderot dissociou o *copyright* dos dispositivos corporativos e governamentais que regiam o comércio livreiro. Estes poderiam então desaparecer sem que isto implicasse a abolição da propriedade do livreiro.<sup>27</sup>

O privilégio (ou *copyright*) seria indispensável para o negócio do livro, para o desenvolvimento da nação e até para os interesses dos literatos, visto que estes são necessariamente ligados aos livreiros, sendo pura fantasia um autor querer editar suas próprias obras. Diderot cita então sua própria experiência:

Cheguei a exercer a dupla profissão de autor e de livreiro, escrevi e publiquei várias vezes por minha própria conta, e posso assegurar-lhe que nada se concilia tão mal quanto a vida ativa do comerciante e a vida sedentária do homem de letras. Como somos incapazes de fazer uma infinidade de delicadezas, entre cem autores que desejassem escoar eles próprios suas obras, noventa e nove teriam dificuldades e se enfasiariam. (...) Os correspondentes da província nos pilham impunemente; o comerciante da capital não está suficientemente interessado na venda de nossa obra para passá-la adiante. Se o desconto que lhe é dado é grande, o lucro do autor se esvai; e depois, manter livros de receita e despesa, responder, trocar, receber, enviar, que afazeres para um discípulo de Homero ou de Platão!<sup>28</sup>

Obrigados a vender seus manuscritos àqueles que os irão publicar, os autores só poderiam esperar uma coisa: que as cláusulas da transação não lhes fossem por demais desfavoráveis. Ou seja: que o pagamento pelo manuscrito, resultado de seu trabalho, fosse de fato compensador. Para tanto, só o firme reconhecimento da propriedade dos escritores sobre suas produções e a certeza dos livreiros na perpetuidade de seus privilégios poderiam garantir um bom preço na hora da transação.

O começo de uma carreira literária era, e ainda é, freqüentemente muito difícil para o escritor desconhecido, sem uma reputação. O primeiro manuscrito tinha de ser vendido bem barato, mas, se este primeiro livro vendesse bem, "o talento mudava de preço", o escritor ganhava um valor comercial e já podia cobrar um preço justo. Com o terceiro sucesso, já podia vender caro o seu talento. "Não se fica rico, mas seria possível chegar a ter algum conforto." <sup>29</sup>

Por fim, Diderot afirmava a idéia inspiradora da legislação de 1793: pelo fato de exprimir de uma maneira irredutivelmente singular os pensamentos ou os sentimentos de seu autor, uma obra literária era incontestavelmente sua propriedade legítima. "Que bem pode um homem possuir se uma obra do espírito, fruto único de sua educação, de seus estudos, de suas noites insones, de seu tempo, de suas pesquisas, de suas observações; se as mais belas horas, os melhores momentos de sua vida; se seus próprios pensamentos, os sentimentos de seu coração, sua porção mais preciosa, aquela que nunca morre, que o imortaliza, não lhe pertencer?" <sup>30</sup>

A tese de Diderot teve grande repercussão no mundo da edição, e foi assumida pela maioria dos livreiros, mas também despertou algumas reações contrárias e furiosas. Afinal, política e propriedade sempre se confundem.

No ano de 1776, o Marquês de Condorcet publicou *Fragmentos sobre a liberdade de imprensa* com o declarado objetivo de contestar os argumentos de Diderot. Dizia que a propriedade literária não era um direito, mas um privilégio nocivo ao interesse público, um entrave à liberdade, uma restrição aos direitos de outros cidadãos. Nenhuma obra poderia ser considerada propriedade particular. <sup>31</sup>

Condorcet condenava tanto o *copyright* inglês (que começou válido por 14 anos e foi ampliado para 28 anos) como o privilégio de impressão francês (prazo de validade variável, em média de 6 a 10 anos, mas permitindo renovações e prorrogações). Nenhuma legislação poderia ser aceita para restringir a liberdade de imprensa. Nenhum *libraire* ou *publisher* poderia ser dono de qualquer livro. Nenhum escritor poderia se achar dono de um texto, pois "um homem de gênio não escreve por dinheiro." Para o marquês, "as expressões, as frases, as palavras, as composições agradáveis, não têm importância quando comparadas às idéias e aos princípios que pertencem ao repertório das verdades universais". Chartier, por fim, lembra que Condorcet nunca foi um escritor que vivesse de sua pena, mas um marquês que usufruía de suas rendas agrárias. <sup>32</sup>

Desde 1793, pode-se dizer que a idéia predominante é a de Denis Diderot. Muitas leis foram discutidas, escritas e reescritas depois, cada país protegeu seus autores e editores conforme suas tradições jurídicas e comerciais. A Convenção de Berna, realizada em 1886, na Suíça, e várias vezes revista e aperfeiçoada, deu início a uma jurisprudência internacional. Hoje, a maioria dos países, inclusive o Brasil, segue o padrão da União Européia: o autor é proprietário de sua obra por todo o tempo de sua vida e pode deixá-la como herança por 70 anos a contar da data de sua morte; após este prazo, a obra torna-se de domínio público.

Em 1807, quando o professor Lamb inaugurou o gênero de adaptações de clássicos para adoção escolar, a lei britânica reconhecia e protegia o *copyright* por 28 anos. Muitos debates ocorreram no Parlamento sobre a conveniência ou não de seguir o exemplo francês e dar proteção por todo o tempo de vida do autor. Em 1841, o deputado Talfourd, famoso amigo dos escritores, ele próprio um ensaísta, propôs o *copyright* vitalício mais 60 anos, porém sua proposta de lei foi derrotada por 45 a 38 votos. Anos antes, Talfourd já insistia que grandes autores como William Wordsworth e Walter Scott mereciam usufruir da renda sempre crescente de seus livros, e que não estavam mais protegidos pelo prazo legal do *copyright*. Mencionava em particular o sucesso de Scott nas colônias distantes e a circulação de sua obra entre os jovens na forma de *abbreviations*. Novamente, em nome da liberdade de imprensa, Talfourd foi voto vencido.<sup>33</sup>

O *copyright* por tempo limitado favoreceu muito a ampla circulação das adaptações escolares nas colônias do Império. Um professor-escritor da Índia ou da Austrália podia se sentir inteiramente à vontade para recontar as melhores histórias de Walter Scott conforme as conveniências locais.

Em paralelo com os debates legais sobre comércio de livros e liberdade de imprensa, uma nova mentalidade tomou forma dentro das oficinas tipográficas ao longo do século XVIII, consolidando-se no XIX: a ideologia do autor. A expressão é usada por vários pesquisadores da história do *copyright*, entre os quais destaco Martha Woodmansee, Peter Janzi e Lisa Marruca.

Enquanto Woodmansee e Janzi privilegiaram o estudo das leis na Europa e nos Estados Unidos sobre *copyright* para compor os múltiplos aspectos do que chamaram de *a construção da autoria*,<sup>34</sup> Marruca dedicou-se a fontes alternativas, mas muito interessante. Em *Bodies of Type: the work of textual production in english printers*, analisando os manuais de tipografia dos séculos XVI, XVII e

XVIII, ela comprovou o que Robert Darton falava sobre uma radical mudança de mentalidade e de práticas de trabalho no universo dos impressores ao longo da Revolução Industrial.

Em 1683, o mestre-impressor Joseph Moxon publicou o seu *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing*. Era um guia para jovens que estivessem se iniciando na arte da impressão, um livro técnico. Sua filosofia, entretanto, caberia perfeitamente numa faculdade de Artes e Design: forma é conteúdo. Moxon ensinava que "print is art", que um texto era a forma que o tipógrafo dava a ele, porque o próprio tipo influencia a leitura. E dissertava sobre o uso das cores, a conveniência de criar tipos específicos para uma obra, propunha analogias entre o corpo humano e o *body text* (corpo do texto), sugerindo que a harmonia e o contato entre tipos-macho e tipos-fêmea deveria ser como "línguas se tocando".

Moxon expressava a filosofia de seu tempo, do livro como uma criação coletiva, que começava no escritor e terminava no encadernador. Quanto ao texto em particular, pertencia mais ao tipógrafo, que era quem de fato o compunha, inclusive revisando (ou introduzindo) erros; o tipógrafo não era um técnico, mas um artista, um *designer* de livros.

A partir de 1755, quando John Smith publicou *The Printer's Grammar*, a orientação já era simplificar o trabalho, obedecer à lógica da máquina, reduzir as variáveis no processo de composição e impressão, uniformizar os procedimentos, padronizar os textos, tornar a tipografia uma colaboração invisível. Para Smith, página perfeita seria o "preto no branco". O texto era do autor, por isso o tipógrafo não deveria deixar nenhuma marca pessoal no trabalho. A tipografia deveria atuar como transferência da vontade do autor, das suas palavras, para o papel. Esta idéia industrial do texto como fixo e padronizado daria origem à chamada ideologia do autor; ou "imprima-se como está escrito".<sup>35</sup>

Enfim, como diria a professora Martha Woodmansee, o conceito de autoria foi construído em cada país paralelamente ao desenvolvimento tanto do comércio de livros como da tecnologia de impressão, que por sua vez geraram diversos debates institucionais sobre quais seriam as melhores leis para garantir o bom funcionamento da ordem da livraria como sistema econômico.

Ou como diria Marisa Lajolo: a literatura tem sua materialidade.

Este autor derivado do *copyright* e de necessidades industriais é diferente daquele descrito por Foucault: alguém que individualiza a literatura.

O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento de discurso, como unidade e origem de suas significações como foco de sua coerência. (...) na ordem do discurso literário, e a partir da mesma época [desde o século XVII], a função do autor não cessou de se reforçar: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real.<sup>36</sup>

O que é um autor? No caso brasileiro, atualmente regulamentado pela lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, ser um autor implica em deter direitos morais e patrimoniais transmissíveis a seus herdeiros conforme a ordem sucessória estabelecida pelo código civil. Também é considerado autor, nos termos estritos da legislação em vigor, aquele que “adapta, traduz, arranja ou orquestra obra [artística] caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua”.<sup>37</sup>

Embora os direitos morais dos adaptadores (na literatura) e arranjadores (na música) sejam inalienáveis, seus direitos patrimoniais podem ser negociados livremente e transmitidos a editoras de livros ou gravadoras de discos por meio de contratos específicos, sendo que, para ser reconhecido por terceiros, o instrumento de cessão (contrato) deve ser devidamente registrado em Cartório de Títulos e Documentos. Com este cuidado, são evitados certos conflitos comumente gerados entre editoras e herdeiros devido a lacunas na legislação anterior, datada de 1973 e considerada ultrapassada. A nova legislação veio para adequar as práticas editoriais brasileiras aos padrões internacionais, principalmente aos parâmetros da União Européia.<sup>38</sup>

As adaptações de clássicos, nacionais ou estrangeiros, para adoção escolar nunca poderão ser consideradas como formas de plágio (de cópia não-autorizada, de fraude) porque obedecem às regras estabelecidas em lei sobre os direitos morais e patrimoniais do autor. Qualquer desvio dessas regras significa processo judicial e pesadas indenizações. Tanto que aqueles autores que concordam em ser parafraseados ainda em vida têm de tomar certas providências para deixar claro

(ao público, críticos e juízes) sua concordância. Vejamos o exemplo de Guimarães Rosa ao autorizar a adaptação de um de seus contos para o público infantil:<sup>39</sup>

Autorizo o Sr. Vicente de Paulo Guimarães a contar às crianças, escrevendo em linguagem sua, apropriada à infância, a estória do meu conto “O Burrinho Pedrês”, do livro “Sagarana”, e a publicar a estória sob o título “A Última Aventura do Sete-de-Ouros”. Em favor do referido senhor Vicente de Paulo Guimarães abro mão de qualquer direito autoral que me possa caber, exigindo apenas que nas edições do referido livro “A Última Aventura do Sete-de-Ouros” conste sempre referência ao meu conto “O Burrinho Pedrês”, citando o livro “Sagarana” ao qual o mesmo pertence.

Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1960.

João Guimarães Rosa

A paráfrase escrita por Vicente Guimarães é inspirada no estilo lobatiano, seu paradigma era claramente Monteiro Lobato (ver capítulo 4): João Bolinha pede ao vovô Felício que lhe conte as histórias do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa. O vovô concorda, desde que João Bolinha se comporte bem, mas só contará uma por dia, começando pela narrativa da última aventura de um certo burrinho que ganhou o nome de Sete-de-Ouros. Antes de começar, porém, vovô Felício faz uma pequena introdução sobre o livro e seu ilustre autor, com recomendações para que João Bolinha (e o leitor) não deixe de ler *Sagarana* quando tiver idade e maturidade suficientes para entender e apreciar o texto escrito por Rosa.

No entender do autor Vicente Guimarães, sua adaptação autorizada é uma forma de introdução à obra de Guimarães Rosa.

Lobato, o paradigma de Vicente Guimarães, considerava que escrever era uma profissão. E várias vezes, para sobreviver, teve de depender do que escrevia, traduzia ou adaptava.<sup>40</sup> Ele traduzia e adaptava — ou parafraseava — autores estrangeiros para ganhar dinheiro no mercado-escola e era, como ainda é, aplaudido por isso. Criou um estilo, tornou-se sinônimo de brasilidade.

Os *copyrights* diversos que Monteiro Lobato ignorou ao compor sua obra representam uma questão bastante polêmica, e que não será abordada aqui, pois daria à tese um rumo indesejado, exigindo interpretações jurídicas, análises de legislações antigas e de acordos de reciprocidade entre Brasil e outros países.

### NOTAS DO CAPÍTULO 3

---

- <sup>1</sup> DIDEROT, p. 93.
- <sup>2</sup> WORDSWORTH, William. Citado por MARUCA, p. 321.
- <sup>3</sup> VERÍSSIMO.
- <sup>4</sup> DARTON.
- <sup>5</sup> CHARTIER. *A ordem dos livros*, p. 61.
- <sup>6</sup> CHARTIER. *A aventura do livro*, p. 49.
- <sup>7</sup> COSTA, p. 207.
- <sup>8</sup> CULLER, p. 84.
- <sup>9</sup> DARTON.
- <sup>10</sup> DARTON.
- <sup>11</sup> DIDEROT, p. 133.
- <sup>12</sup> DIDEROT, p. 34.
- <sup>13</sup> DIDEROT, p. 35.
- <sup>14</sup> DIDEROT, p. 37.
- <sup>15</sup> DIDEROT, p. 141.
- <sup>16</sup> DIDEROT, p. 43.
- <sup>17</sup> DIDEROT, p. 50.
- <sup>18</sup> DIDEROT, p. 52 e 53.
- <sup>19</sup> DIDEROT, p. 54.
- <sup>20</sup> DIDEROT, p. 55.
- <sup>21</sup> DIDEROT, p. 56.
- <sup>22</sup> DIDEROT, p. 59.
- <sup>23</sup> DIDEROT, p. 60.
- <sup>24</sup> DIDEROT, p. 110.
- <sup>25</sup> CHARTIER, "A propriedade e o privilégio", p. 12, 13.
- <sup>26</sup> CHARTIER, "A propriedade e o privilégio", p. 14.
- <sup>27</sup> CHARTIER, "A propriedade e o privilégio", p. 15.
- <sup>28</sup> CHARTIER, "A propriedade e o privilégio", p. 20.
- <sup>29</sup> CHARTIER, "A propriedade e o privilégio", p. 21 e 22.
- <sup>30</sup> CHARTIER, "A propriedade e o privilégio", p. 25.
- <sup>31</sup> CHARTIER, "A propriedade e o privilégio", p. 25.
- <sup>32</sup> CHARTIER, "A propriedade e o privilégio", p. 26 e 27.
- <sup>33</sup> TALFOURD.
- <sup>34</sup> WOODMANSEE and JASZI, 1994.
- <sup>35</sup> MARUCA.
- <sup>36</sup> FOUCAULT, *A ordem do discurso*, p. 27 e 28.
- <sup>37</sup> MANNHEIMER, p. 9.
- <sup>38</sup> MANNHEIMER, p. 37 e 38.
- <sup>39</sup> GUIMARÃES, p. 7.
- <sup>40</sup> LAJOLO, p. 78.