CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

HELENA CARVALHAIS MENEZES

AUTORIA E FANDOM

A Transformação da Concepção de Autoria no Contexto Hipertextual

Belo Horizonte
2017

HELENA CARVALHAIS MENEZES

AUTORIA E FANDOM

A Transformação da Concepção de Autoria no Contexto Hipertextual

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.
Linha de Pesquisa: Edição, Linguagem e Tecnologia
Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Belo Horizonte
2017

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga
CRB6 - 3261

Menezes, Helena Carvalhais.
M543a Autoria e Fandom : a transformação da concepção de autoria no contexto hipertextual / Helena Carvalhais Menezes. - 2017.
123 f.
Orientador: Rogério Barbosa da Silva.
Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2017.
Bibliografia.
1. Autor. 2. Cultura e tecnologia. 3. Fãs - História. 4. Literatura – História. 5. Comunicação escrita -- História. I. Silva, Rogério Barbosa da. II. Título.

CDD 809

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE APRESENTAÇÃO E DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ESTUDOS DE LINGUAGENS.

No dia 29 de novembro de 2017, às 10h, na sala de reuniões do Conselho Diretor, Campus I, av. Amazonas 5253, Nova Suiça, Belo Horizonte – MG, reuniu-se a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens - CEFET-MG, constituída pelos Membros: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva do CEFET-MG (Orientador), Profª. Drª. Larissa Camacho Carvalho da UFRS, que participou através de videoconferência, Prof. Dr. Luiz Henrique da Silva Oliveira do CEFET-MG e Profª. Drª. Marta Passos Pinheiro do CEFET-MG (Suplente), para examinar o trabalho da mestranda HELENA CARVALHAIS MENEZES, sob o título "Autoria e Fandom: A Transformação da Concepção de Autoria no Contexto Hipertextual". O Prof. Rogério Barbosa da Silva, Presidente da sessão pública de apresentação e defesa de dissertação, declarou aberta a sessão, passando a palavra à mestranda Helena Carvalhais Menezes para que expusesse sua Dissertação. Terminada a exposição, o Presidente passou a palavra aos membros da Banca Examinadora, que iniciaram a arguição. Terminada a arguição, retirou-se a Banca Examinadora para deliberação. De volta ao recinto, o Presidente deu conhecimento à candidata de que sua Dissertação foi aprovada e, no prazo de 60 dias, deverá incluir as sugestões da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente declarou encerrada a sessão. Para constar, foi lavrada esta ata que será assinada pelo Presidente e demais membros da Banca Examinadora.

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva
Presidente da Banca de Defesa

Profª. Drª. Larissa Camacho Carvalho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Profª. Drª. Marta Passos Pinheiro
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Suplente

Dedico este trabalho aos meus pais e a minha irmã, cujo apoio foi indispensável para a realização desse trabalho. Aos meus avós, que me inspiram com a sua força e sua sabedoria. E a minhas tias, Adriana, Jane e Júnia, que são como segundas mães para mim.

Por fim, dedico este trabalho a todos aqueles que, como eu, buscaram nas comunidades virtuais um refúgio contra as mazelas do mundo contemporâneo

AGRADECIMENTOS

Palavras são insuficientes para descrever o quanto sou grata a minha família pelo apoio incondicional durante essa jornada.

Gostaria de agradecer a todos os meus professores, desde a graduação até o mestrado, sem os quais eu não teria conseguido chegar onde estou. Mais especificamente, gostaria de agradecer aos funcionários e professores do Posling do CEFET-MG pela oportunidade, pela paciência e pela disponibilidade. Aos meus colegas que trilharam essa jornada ao mesmo tempo que eu, me ajudando por meio de seu apoio. Em especial, ao Luan, pela amizade, pelo apoio intelectual e pelas discussões depois das aulas, que motivaram muitas das páginas deste trabalho.

Meu orientador, Prof. Rogério, pela orientação, disponibilidade, paciência e por tudo que me ensinou ao longo dos últimos dois anos. A professora Andréa Santos e Lílian Arão, que lecionaram a matéria que me inspirou a buscar o autor como objeto desta dissertação. A professora Marta Passos pelo enorme incentivo, pela amizade, pelas conversas e pela disciplina que me ajudou a escrever alguns dos pontos mais cruciais deste trabalho. Às professoras Ana Elisa Ribeiro e Larissa Carvalho, pela disponibilidade e pela orientação, indispensáveis para o desenvolvimento desta dissertação.

Meus pais, Marcos e Márcia, a quem devo mais do que posso expressar e sem os quais eu não teria chegado onde estou hoje ou conseguido finalizar este trabalho. Minha irmã, Laura, que é minha melhor amiga, confidente e companheira para a vida. Meus avós maternos Lourdes, que é a minha torcedora mais animada e determinada, e Genesco, a memória de sua coragem e seu amor nunca deixa de me emocionar e inspirar. Meus avós paternos Beatriz, que conta as melhores histórias que já escutei, e Ivo, que incutiu em mim o amor pela História desde os primeiros anos de idade e cuja própria história é uma eterna fonte de admiração.

Agradeço a todos os meus tios e tias, ligados a mim pelo nascimento ou pelo casamento. À tia Dri, que conversou comigo em momentos de grande aflição. À Teia, que foi minha revisora, torcedora e grande amiga. À minha tia e madrinha, Tuia, pelo carinho e paciência e que me convidou para assistir à minha primeira aula na faculdade, quando eu tinha 16 anos. Ao meu

padrinho e tio, Lucas, pela coragem que me inspira, pelos inúmeros e inestimáveis ensinamentos e pela torcida fiel e constante. À tia Marcinha, pelo amor e pela torcida. E ao tio André, que está longe, mas sempre em meus pensamentos. Também agradeço meus primos, tanto “grandes” quanto “pequenos”, pelos importantes momentos de descontração.

Sou eternamente grata aos meus amigos, alvos preferidos das minhas mudanças de humor, mas que continuam firmes e fortes na minha vida há mais de 10 anos. Rubem, pelos intermináveis jogos de RPG e pelos lanches de uma tarde inteira, que me forneciam os momentos de lazer necessários para manter a minha sanidade. Daniel, Daniel e Andrezza, pelas tardes e noites de descontração, infinitos debates importantes, embora completamente inúteis para quem escuta de fora. Alberto, que já deve estar cansado de esperar eu ler o livro dele (agora, eu acho vai!).

Agradeço também à Nathalie, determinada e trabalhadora, que me inspira, me encoraja e me ensina há 9 anos, e ao Victor, que me recebeu como amiga de maneira agradavelmente inesperada.

Por fim, agradeço a todos os amigos que nunca vi em pessoa, mas considero muito mais próximos do que muitos dos meus vizinhos. A amizade e o companheirismo que encontrei em todos vocês é o principal motivador e a grande fonte de inspiração dessa dissertação.

Em especial, gostaria de citar a Melissa, que é o exemplo perfeito de uma mulher corajosa e forte, e que eu sei que um dia vai ser uma grande escritora. Tamy e a Ana, companheiras sofredoras do grupo das legais, que suportaram os meus humores inconstantes e, mais importante, as babaquices desmioladas de dois sujeitos loucos. Anna, que não lerá essa dissertação porque não sabe português, mas cujo nome não posso deixar de citar, já que seu suporte emocional e sua inteligência intuitiva me carregaram durante alguns dos minutos mais difíceis de elaboração deste trabalho.

Todo mundo tem um mundo secreto dentro de si.
Todo mundo. Todas as pessoas do mundo inteiro.
Não importa o quanto sejam chatas ou sem graça por fora.
Por dentro, todas elas têm mundos inimagináveis,
magníficos, maravilhosos, estúpidos, fantásticos...
Não apenas um mundo. Centenas deles. Milhares talvez...
Não é uma ideia estranha?
Neil Gaiman

RESUMO

Neste trabalho, abordamos o processo de transformação das relações leitor-obra e leitor-autor a partir do século XVII, culminando nos dias atuais com as revoluções da eletrônica e da internet e seus reflexos sobre os produtos culturais. Fazemo-o sob a perspectiva da longa duração histórica (*longue durée*), um conceito criado pelo historiador francês Fernand Braudel. Segundo essa noção, existem estruturas mentais, ou arquiteturas, das quais o ser humano é incapaz de se desvencilhar com facilidade; elas permanecem em nosso imaginário a despeito das transformações políticas, sociais e mesmo culturais sofridas pelas sociedades humanas.

Ao longo deste trabalho, propomos estudar a figura do autor como uma dessas estruturas, mostrando que, a despeito das diversas transformações políticas e sociais, a figura do autor no imaginário popular pouco se modificou em função das redes digitais de comunicação. Como estudar um conceito a partir da perspectiva de longa duração histórica é um trabalho extenso, é necessário que se faça um recorte do objeto.

Um dos recortes diz respeito à escolha de um sujeito a ser estudado, pois é evidente que não há apenas um tipo de leitor. O caso que estudaremos é o dos "fãs", que são um tipo de leitor participativo que surgiu apenas no século XIX; mais especificamente, aqueles fãs que escrevem trabalhos com base na obra de sua admiração (*fanfictions*).

Outro recorte se deu em termos espaciais e temporais, pois este panorama trata do período posterior à formação e consolidação dos Estados nacionais europeus. Isso se deu para que pudéssemos compreender a origem histórica da figura do fã, de modo a situá-lo em um contexto, e para explicar a construção política e acadêmica da figura do autor a partir daquele momento, servindo como contraponto importante à visão das massas sociais. Por fim, optamos por explicitar brevemente o caso do Brasil contemporâneo nos momentos finais deste trabalho.

Esta pesquisa estabelece um paralelo entre casos estudados por vários outros autores e, portanto, conta com bibliografia relativamente extensa. Também analisaremos respostas de fãs obtidas por meio de um questionário distribuído aleatoriamente on-line com o objetivo de coletar a opinião de escritores de *fanfiction* a respeito do lugar social do autor.

Palavras-chave: Autor. Leitura Participativa. Cultura de Fãs. *Longue Durée*.

ABSTRACT

In this work, we address the transformation process of reader-work and reader-author relationships from the 17th century onwards, culminating in the present days' revolutions of internet and the electronics and their repercussions in cultural products. We do so using the concept created by French historian Fernand Braudel, in which he established the concept of long-term historical structures (*longue durée*). According to this notion, there are mental structures, or architectures, of which the human being is incapable of breaking away easily; they remain in our imaginary in spite of the political, social and even cultural transformations undergone by human societies.

Throughout this work, we propose to study the figure of the author as one of these structures, showing that despite the various political and social transformations, the figure of the author in the popular imaginary has barely changed due to the digital communication networks. Since studying a concept from the perspective of the longue durée is an extensive work, it is necessary to narrow down the subject.

Part of the process regards the choice of a subject to be studied, since it is evident that there is not just one type of reader. What this work studies is the "fan", a kind of participatory reader that appeared only in the 19th century; more specifically, those fans who write works based on the subject of their admiration (fanfictions).

Another part concerns the place and time studied, since this panorama deals with the period after the formation and consolidation of the European nation-states. This was done so that we could understand the historical origin of the figure of the fan, in order to situate it in a context, and to explain the political and academic construction of the figure of the author from that moment, serving as an important counterpoint to the vision of the masses. Finally, we opted to take a look at the case of comtemporary Brazil at the end of this work.

This research establishes a parallel between cases studied by several authors and, therefore, has a relatively extensive bibliography. We will also analyze fan responses obtained through a randomly distributed online questionnaire that aimed to collect the opinion of fanfiction writers regarding the author's social placement.

Keywords: Author. Participatory Reading. Fan Culture. *Longue Dureé*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 07
1.1 QUESTIONAMENTOS A RESPEITO DO OBJETO 09
1.2 MÉTODO E PERSPECTIVA TEÓRICA 11
1.3 CAMINHOS DA PESQUISA 17
1.4 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO 20

2 AUTORIA NOS SÉCULOS XVII E XVIII 22
2.1 O AUTOR CRIMINOSO 22
2.2 O AUTOR PROPRIETÁRIO 25
2.3 A LEITURA E A ESCRITA NO SÉCULO XVIII 29
2.4 RETOMANDO 33

3 A FIGURA DO AUTOR NOS SÉCULOS XIX E XX 35
3.1 A CONSTRUÇÃO INTELECTUAL E LEGAL DA FIGURA DO AUTOR 36
3.2 O AUTOR CELEBRIDADE E A ORIGEM DA CULTURA DE FÃS 41
3.3 A INTERNACIONALIDADE DO DIREITO DO AUTOR 49
3.4 UM PANORAMA HISTÓRICOS DOS DIREITOS DO AUTOR NO BRASIL 57
3.5 A CULTURA DE FÃS E A CELEBRAÇÃO DA OBRA 60
3.6 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE AUTORIA 72

4 A APROXIMAÇÃO ENTRE FÃS E AUTORES NO SÉCULO XXI 74
4.1 O CASO DA CULTURA DE FÃS 72
4.2 UM BREVE HISTÓRICO DA INTERNET 76
4.3 O CONFLITO ENTRE A CULTURA DE FÃS E O *COPYRIGHT* 82
4.4 APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS DA PESQUISA 86
4.5 ANÁLISE DOS RESULTADOS 93
4.6 DESFECHO 96

5 CONCLUSÃO 100

REFERÊNCIAS 105

ANEXO 117

1 INTRODUÇÃO

O advento das redes digitais de comunicação tem provocado discussões a respeito da maneira como elas interferem em diversos setores sociais: o modo como o ser humano se relaciona com aquilo que ele lê e escreve, a maneira como ele assiste a um filme ou um seriado de televisão e as formas como aprende por meio dessas mídias de entretenimento (LIMA, 2014, p. 245). Muitos pesquisadores da área da educação têm estudado exaustivamente a influência que a Internet tem exercido na aquisição de letramento, ou seja, na capacidade de reconhecer ideias em um texto (seja ele escrito, imagético ou audiovisual), de produzi-las e de transformá-las de modo criativo.

As redes de comunicação digitais provocaram o acesso a um enorme volume de informação e estreitaram as fronteiras geográficas, sociais e de idade. Em razão disso, houve uma enorme proliferação da publicação de trabalhos independentes de crianças e jovens em processo de aprendizagem. Compartilhando seus trabalhos por meio da Internet e interagindo com os trabalhos de outras pessoas, eles praticam o letramento de maneira paralela, embora não independente, àquela do ambiente escolar.

Alguns dos estudos de Antonio Castillo Gómez são exemplo das supracitadas pesquisas que vêm sendo feitas a respeito das mudanças educacionais provocadas pela Internet, especificamente. Em um de seus artigos, o autor defende a importância da cultura escrita tradicional no processo de letramento de crianças e adultos. Ele comenta que os meios de comunicação digitais são nada mais que instrumentos que podem ser utilizados no processo educativo, embora enfatize que ele deve ser centrado predominantemente na cultura da escrita tradicional e do livro impresso (CASTILLO GÓMEZ, 2004, p. 50).

Ana Elisa Ribeiro também realizou diversos estudos sobre o processo de letramento digital. Em um deles, ela produziu dois testes que medem essa característica, respectivamente, no meio impresso e no digital para aplicá-los em alunos no primeiro período do curso Enfermagem em uma universidade particular de Belo Horizonte que tivessem familiaridade com apenas um dos meios ou com nenhum deles. A conclusão de seus trabalhos indica que se deve ter cautela ante ao entusiasmo causado pelas novas ferramentas de leitura. "Não parece haver nada de tão novo na leitura do hipertexto, ao menos em relação à ativação de habilidades

de leitura necessárias em qualquer ambiente" (RIBEIRO, 2012a, p. 112).

Ainda na esfera da educação, mas não mais falando especificamente do letramento, Henry Jenkins faz uma análise ousada e otimista das repercussões do advento da Internet para o aprendizado prático do comportamento cívico.

Fortemente embasado na teoria de Pierre Lévy sobre "inteligências coletivas", Jenkins defende a ideia de que a cultural digital, em especial a cultura de fãs, fornece um meio de se treinar em um contexto de brincadeira habilidades de grande importância para fins democráticos. Elas "expandiram a capacidade do cidadão médio de expressar suas ideias, de fazê-las circular diante de um público maior e compartilhar informações, na esperança de transformar nossa sociedade" (JENKINS, 2009c, p. 346). O autor deixa claro, no entanto, a necessidade de um direcionamento dessas habilidades para que elas se tornem aplicáveis a um contexto mais sério, como o político e o social.

A importância de um direcionamento das noções aprendidas por meio de interações no ciberespaço se torna evidente quando percebemos os muitos trabalhos que se tem feito sobre as implicações positivas e negativas do fenômeno no contexto escolar. "Quando o trabalho escolar é considerado relevante e vale a pena, quando existem oportunidades para os alunos de se reinventar como aprendizes competentes (mesmo reescrever suas identidades sociais), então a instrução de alfabetização é possível e bem-vinda." (ALVERMANN, 2008, p. 18)[1].

Embora, como mostraremos ao longo deste trabalho, muitas das noções que estão sendo reconfiguradas no espaço digital existissem e fossem questionadas antes da invenção da Internet, é digno de nota que, dentro do espaço digital, as questões se tornam mais evidentes e, portanto, as discussões ainda mais urgentes. Segundo Landow (2006):

> A presença virtual de outros textos e outros autores contribui de forma importante para a reconcepção radical de autoria, propriedade autoral e colaboração associado com hipertexto. Dentro de um ambiente de hipertexto toda a escrita torna-se escrita duplamente colaborativa. O primeiro elemento da colaboração aparece quando se compara os papéis de escritor e leitor, uma vez que o leitor ativo colabora necessariamente com o autor na produção (…). O segundo aspecto da colaboração aparece quando se compara o escritor com outros escritores; ou seja, o autor está

[1] Tradução nossa de: When school work is deemed relevant and worthwhile, when opportunities exist for students to reinvent themselves as competent learners (even rewrite their social identities), then literacy instruction is both possible and welcomed.

> escrevendo agora com na presença virtual de todos os escritores "no sistema" cujos escritos ainda estão presentes [no texto]. (p. 136)[2]

Embora compartilhemos a opinião de Landow a respeito da distinção do hipertexto digital enquanto um texto voltado para um viés colaborativo em proporções completamente novas, não concordamos completamente com a sua colocação. Muito embora ele tenha distinções claras ao texto corrido, em especial relacionadas à intensidade e à proporção das suas características principais (descentralização, descontextualização etc.), o hipertexto digital não funciona como uma forma de ruptura. Antes, é uma aceleração de um processo de desconstrução que vinha ocorrendo no mínimo décadas antes do advento da Internet.

1.1 QUESTIONAMENTOS A RESPEITO DO OBJETO

A expansão do papel do leitor se torna evidente no que diz respeito ao fenômeno denominado cultura de fãs, que é centrada nos chamados *fandoms*[3], ou seja, nas comunidades de pessoas que estão conectadas pela admiração profunda a determinado conteúdo, em geral associado ao entretenimento (literatura, séries de televisão, *video games*, filmes, histórias em quadrinhos etc.).

O fenômeno não surgiu com a Internet, mas foi difundido de maneira expressiva nas comunidades virtuais, principalmente entre as crianças, os adolescentes e os jovens. Essa expansão gera um problema que tem sido continuamente abordado pela mídia: os direitos autorais e a autoria. As respostas dos autores (ou empresas detentoras do direito autoral) têm natureza diversificada: alguns buscam a retratação legal pelo uso de suas obras, há aqueles que criam algumas restrições em termos de conteúdo, aqueles que aceitam e ainda aqueles que apoiam abertamente e consomem esse tipo de produção.

---

[2] Tradução nossa de: The virtual presence of other texts and other authors contributes importantly to the radical reconception of authorship, authorial property, and collaboration associated with hypertext. Within a hypertext environment all writing becomes collaborative writing, doubly so. The first element of collaboration appears when one compares the roles of writer and reader, since the active reader necessarily collaborates with the (…). The second aspect of collaboration appears when one compares the writer with other writers that is, the author who is writing now with the virtual presence of all writers "on the system" who wrote then but whose writings are still present.

[3] Termo proveniente das palavras *fan* (fã) e *kingdom* (do inglês, reino).

Jenkins (2009b) comenta sobre o conflito conhecido como "As Guerras de Potter", nas quais os fãs da série de livros “Harry Potter”, escrita por J. K. Rowling e adaptada para o cinema pela Warner Bros., enfrentaram diversos empecilhos pelo direito de ler, assistir e produzir a partir daquilo que consumiram. Empecilhos estes que se justificavam por meio das ordens morais e/ou legais vigentes. Por exemplo, Jenkins cita diversos casos em que autoridades cristãs fizeram pressão para que bibliotecas ou escolas não possuíssem os livros.

A visão das pessoas que não estavam inseridas nos *fandoms* fica clara quando analisamos os casos acima citados.

Por outro lado, em sua tese que estuda a prática de escrita de jovens escritores de *fanfiction*, Larissa Camacho Carvalho comentou que “[o]s escritores de fanfics não estão interessados com as vantagens financeiras de sua prática, mas principalmente estão engajados no universo cultural que constitui seus lugares de fruição, como a leitura e a escrita” (CARVALHO, 2012, p. 42).

Já Ball (2007) fez um estudo para compreender o olhar dos fãs sobre a autoria e dos direitos do autor nos Estados Unidos, onde essa prática é bastante expressiva e as controversas geram escândalos maiores em relação ao resto do mundo. Seu objetivo era encarar o seu objeto, o uso de uma obra pelos fãs, do ponto de vista daqueles que são produtores não oficiais de conteúdo. Para tanto, ela enviou questionários para cerca de duzentos autores de *fanfiction*.

> Cerca de 99% dos fãs questionados acreditavam que programas de TV, filmes ou livros se beneficiam de ter uma base de fãs grande e apaixonada: se isso é verdade, não é difícil ver por que os fãs podem sentir que têm direito a algo mais do que simplesmente ser permitido assistir ou ler o material oficial. (BALL, 2007, p. 59)[4]

No entanto, podemos de fato afirmar que o advento da Internet provocou uma ruptura na concepção que se tinha de autoria até a última década do século XX? Este trabalho pretende, principalmente, responder a essa questão.

As ideias de fãs que se apropriam de uma obra para realizar trabalhos de cunho

---

[4] Tradução nossa de: Nearly 99% of fans questioned believed that TV shows, movies or books benefited from having a large and passionate fan base: if this is true, it is not hard to see why fans may feel they are entitled to something more than simply being permitted to watch or read the official material.

artístico, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, são consequências de duas concepções de autoria que estão em choque: a da lei e a das massas sociais.

Em contrapartida, traremos alguns dos já abundantes estudos sobre autoria desde a formação dos primeiros Estados-nação europeus e a expansão da classe burguesa na Europa ocidental, a partir do século XIV.

A delimitação se dá porque, como veremos posteriormente, há uma ligação intrínseca entre a criação da figura do autor enquanto herói[5] ou celebridade, a produção comercial em massa do livro e o poder político-social que dita normas e promulga leis. Portanto, tratar de um momento anterior ao século XIV incute também em fazer uma análise cuidadosa dos efeitos que as permanências e rupturas entre os sistemas gera no contexto político-social, o que nos desviaria do nosso objeto.

Este trabalho pretende trazer esses mesmos questionamentos para o contexto brasileiro, no qual o fenômeno está se expandindo rapidamente desde o começo deste milênio. O objetivo para tal questionamento é fazer um panorama histórico da função autor para traçar paralelos que evidenciem permanências e rupturas na função autor no ocidente e a maneira como essas permanências e rupturas se manifestam no Brasil e envolvem os fãs.

1.2 MÉTODO E PERSPECTIVA TEÓRICA

Eu conscientemente escrevo esse trabalho na posição de *acafan*. O termo, que foi cunhado primeiramente por Henry Jenkins, designa aqueles estudiosos da cultura de fãs que se posicionam como, eles mesmos, fãs. Segundo o autor, "o distanciamento acadêmico tem permitido, então, que os estudiosos julguem ou instruam, mas não que conversem com a comunidade de fãs, um processo que requer uma proximidade maior e a renúncia de pretensões intelectuais e privilégios institucionais" (JENKINS, 1992, p. 6)[6].

---

[5] Aqui utilizamos o termo herói com o mesmo sentido dado pelo senso comum. Ou seja, consideramo-o um personagem construído pelo imaginário coletivo e associado à feitos épicos e características sobre-humanas.

[6] Tradução nossa de: Academic distance has thus allowed scholars either to judge or to instruct but not to converse with the fan community, a process which requires greater proximity and the surrender of certain intellectual pretensions and institutional privileges.

Veremos no segundo capítulo deste trabalho que, embora do termo seja recente, a produção de trabalhos acadêmicos por fãs foi uma das principais atividades de fãs desde as últimas décadas do século XIX.

Ao se opor à valorização da imparcialidade e à distância do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo predominantes no meio acadêmico, o *acafan* estuda a cultura de fãs com a perspectiva de alguém que se encontra inserido nesse contexto. Na introdução de seu livro, Alan McKee narra um ocorrido no qual comprara um livro de gênero erótico com ambientação histórica para sua mãe, embora não conhecesse o gênero; posteriormente ele descobriu que sua mãe considerava aquele livro específico "um lixo".

> o consumo cotidiano da cultura popular envolve o uso de um sistema estético popular. E, a despeito disso – incrivelmente –, os intelectuais, cujo trabalho é de entender e comentar a respeito das culturas nas quais eles vivem continuam conhecendo muito pouco a respeito desses sistemas (…).
>
> O motivo para esse erro não é difícil de ser compreendido – para a maior parte dos intelectuais, a cultura popular não é a sua cultura, e eles não sabem muito sobre ela. (MCKEE, 2007, p. 2)[7]

Na passagem acima, McKee se refere, principalmente, ao modelo tradicional do estudo cultural, que vem sendo rompido continuamente por intelectuais contemporâneos da etnografia e das ciências sociais. Desde as primeiras décadas do século XX, eles têm saído de seus laboratórios para se juntar às comunidades, seu objeto de estudo, e estudá-las com um olhar geograficamente próximo.

No entanto, determinados a ter uma visão relativamente imparcial do seu objeto, esses pesquisadores são tratados um "outro" pela comunidade e impedidos de acessar e identificar certos detalhes daquela cultura, da mesma forma como McKee não fora capaz de distinguir o que era um "lixo" para sua mãe, uma consumidora de literatura erótica com ambientação

---

[7] Tradução nossa de: The everyday consumption of popular culture involves the use of popular aesthetic systems. And yet – amazingly – the intellectuals whose job is to understand and comment on the cultures in which they live continue to know very little about these systems (…).
The reason for this mistake isn't difficult to understand – for most intellectuals, popular culture is simply not their culture, and they don't know very much about it.

histórica.

Os pesquisadores que são parte da comunidade que estudam conhecem essas normas intuitivamente, portanto, eles têm uma visão única e de fundamental importância do ponto de vista acadêmico. Armado, por um lado, do aparato intelectual fornecido pela academia e, por outro, das próprias experiências como um fã, o *acafan* dá a seu objeto um tratamento diferenciado, que fornece uma abordagem nova e, portanto, enriquecedora do objeto.

Dessa maneira, a coexistência das duas abordagens é fundamental para a compreensão do objeto de estudo como um todo. Elas fornecem pontos de vistas complementares: o pesquisador, estrangeiro em relação à comunidade, é capaz de visualizar aspectos do objeto que um membro dela encontraria dificuldade em perceber e o pesquisador que se posiciona como parte do grupo está apto a perceber outros aspectos com maior facilidade.

A bibliografia que serve como base para esta pesquisa reflete a importância das duas abordagens, já que ela é constituída de trabalhos envolvendo essas duas abordagens: aqueles pertencentes a pesquisadores que estão exteriores ao seu objeto de estudo, que trazem uma visão mais distante e crítica, e aqueles escritos por *acafans*, que tendem a uma colocação conscientemente parcial e interna ao sistema estudado.

No que diz respeito ao nosso objeto, ele não abarcará as obras de cunho científico e seus autores. Essa discussão, embora de grande importância, merece um espaço próprio para ser estudada de modo cuidadoso. Falaremos, portanto, apenas de obras literárias.

Faz-se, dessa maneira, de fundamental importância a compreensão do conceito de literatura que usaremos, já que este é extremamente maleável. “O critério de valor que inclui tal texto [ao conjunto de obras chamadas literárias] não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário” (COMPAGNON, 1999, p. 34).

Por exemplo: para os formalistas russos, nas primeiras décadas do século XX, a definição de literatura está ligada à sua literariedade, ou seja, às “estratégias verbais que a tornam literária, a colocação em primeiro plano da própria linguagem, e o ‘estranhamento’ da experiência que elas conseguem” (CULLER, 1999, p. 118). Ignora-se, portanto, o contexto social, político e cultural da obra, seu gênero e os pontos de vistas daqueles que a produziram (autores e editores), daqueles que a fizeram circular e daqueles que a leram.

Aqui, estudaremos apenas as obras ficcionais de natureza escrita. No entanto, embora

o estudo da ficção gere questões ligadas à representação do real e do imaginado, na oralidade e na linguagem escrita, não discutiremos dimensões estéticas da literatura.

Em nossa análise, estamos preocupados com a associação do conceito de obra ao conceito de autor-proprietário. Michel Foucault compreende que a obra literária está ligada ao seu autor; ele questiona a possibilidade de se determinar um texto como sendo uma "obra" sem a sua presença. "Enquanto Sade não era autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas" (FOUCAULT, 2009, p. 267).

Também são importantes as ideias de Roland Barthes, que, ao contrário de Foucault, estuda o autor enquanto uma voz do texto. Ele afirma que o texto escapa da função social das linguagens, já que ele não possui uma voz por trás de seu discurso e contraria a sua própria discursividade e o cânone da língua em que é escrito:

> Trata-se, por transmissão (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosofal da matéria linguageira: esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse essa desligada, imitada, ironizada. (BARTHES, 2003, p. 39)

Barthes, portanto, encara o texto como um objeto atópico em sua produção, ou seja, ele está dissociado de seu autor, seu gênero e sua língua. O teórico reconhece, no entanto, que o leitor possui o desejo de encontrar o autor no texto; e o autor, por sua vez, possui uma ideologia, uma ideia própria que ele deseja sobrepor às outras dentro do seu próprio texto. Ela "passa como um rubor sobre um rosto (em amor, alguns apreciam eroticamente esse vermelho)" (BARTHES, 2003, p. 40).

Enfim, entre muitos outros, Chartier (2007) faz uma crítica à oposição entre as correntes que valorizam apenas a imaterialidade das obras, ligada às ideias intrínsecas à mesma, e aquelas que reconhecem somente a materialidade do texto e analisam o processo técnico e social da publicação e do consumo da obra. Segundo o autor, "o que importa é identificar a maneira pela qual ela [a oposição] é construída em cada momento histórico" (p. 16). Nesta obra, ele mostra exemplos da importância da matéria do texto, seu suporte, para determinar o conteúdo exposto e os valores social, político e econômico no texto sem, no entanto, descartar o conteúdo intrínseco ao texto.

Discutiremos o papel da figura do autor segundo o ponto de vista do Estado e das massas enquanto de naturezas opostas. Portanto, em contrapartida à abordagem de Barthes e muitos outros, consideraremos a autoria como uma noção de grande importância para tanto a formação do conceito de obra literária quanto a determinação do conteúdo que está nela inserido e do suporte em que está sendo veiculada.

O autor moderno, e não o escritor, é aquele que fornece uma perspectiva individual centralizada sobre a obra e que possui uma unidade de escrita e pensamento, que dá unidade às suas obras e mantém a estabilidade interna de seus textos. Ele é, portanto, uma figura fictícia que é criada pelo contexto que o lê para dar unidade e estabilidade a uma obra e a um conjunto de obras. (FOUCAULT, 2009, p. 278-9)

É lógico concluir, portanto, que a concepção de autor que se tem em uma determinada época possui reflexos do contexto que a criou; ela faz parte de uma mentalidade coletiva. A maneira como um leitor vê um autor está profundamente ligada ao contexto em que o leitor está inserido, mesmo quando a obra não pertence ao seu tempo. Machado de Assis, por exemplo, não é observado hoje da mesma maneira como o era no tempo em que era vivo; também não é o mesmo para um leitor brasileiro e um leitor estrangeiro.

Segundo Michel Foucault, a função-autor está entre o "escritor real" e o "locutor fictício". Primeiramente, ela é estabelecida pelo sistema sócio-político, que é aquele que articula os discursos em torno dos quais a obra é produzida e consumida. Portanto, ela está dissociada do escritor e sequer é controlada por ele; um autor pode representar vários escritores e, em via contrária, um escritor pode ser representado por vários autores diferentes, como teorizam certos pesquisadores sobre o poeta grego Homero. Também, podemos perceber que a função-autor é uma qualidade que se transforma continuamente, visto que um autor não é necessariamente percebido da mesma maneira em contextos distinto (FOUCAULT, 2009, p. 274).

No decorrer deste trabalho, mostraremos por meio de exemplos que Foucault está correto em sua análise. A função-autor está associada ao modo como a obra é estabelecida e circulada em uma sociedade. Portanto, como pretendemos fazer uma análise do panorama histórico da percepção política e social do autor, estudaremos a maneira como essa função se transformou ao longo da História por meio de exemplos. Ela é, como mostraremos ao longo

deste trabalho, uma transformação lenta e gradual, decorrente dos mesmos processos que transformaram o cenário político, social e cultural de suas épocas.

Podemos citar o caso de Denis Diderot, em 1763, enquanto um exemplo da maneira como as transformações sociais interferem na maneira como o autor é descrito. Diderot escreveu, naquele ano, uma carta em defesa dos privilégios perpétuos dos livreiros sobre as obras que compravam de seus atores. Ele argumentava que o autor seria possuidor imprescritível dos direitos de sua obra, embora pudesse transmiti-los (CHARTIER, 2007, p. 289-290).

A visão de autoria como um direito perpétuo do autor e, consequentemente, do livreiro que comprasse os direitos sobre a circulação da obra, foi amplamente usada pelos livreiros naquele momento. Essa visão pode ser associada à disseminação do ideal de individualismo iluminista na Europa até o final do século XVIII. E também era uma resposta clara às medidas políticas e econômicas da época, por exemplo: o caso supracitado da obra de La Fontaine, em 1761, e o Estatuto da Rainha Ana, publicado em 1709 e que limitava o tempo de detenção dos direitos do autor sobre sua obra por 14 ou, caso o autor ainda estivesse vivo, 28 anos.

Portanto, o discurso de Diderot está intimamente ligado às transformações políticas, sociais e culturais do período.

> a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 279-280)

Assim, mostramos que a importância do estudo da concepção de autoria enquanto uma representação discursiva de determinado grupo em certo local e momento.

Faremos o estudo dessa noção segundo uma abordagem histórica da longa duração, discutindo o autor enquanto uma estrutura histórica.

> Para nós, historiadores, uma estrutura é, indubitavelmente, um agrupamento, uma arquitectura; mais ainda, uma realidade que o tempo demora imenso a desgastar e a

> transportar. (…) [E]las [as estruturas] constituem, ao mesmo tempo, apoios e obstáculos, apresentam-se como limites (*envolventes*, no sentido matemático) dos quais o homem e suas experiências não se podem emancipar. Pense-se na dificuldade de romper certos marcos geográficos, certas realidades biológicas, certos limites da produtividade e até reacções espirituais: também os enquadramentos mentais representam prisões. (BRAUDEL, 1990, p. 14)

O autor enquanto estrutura histórica seria, portanto, a noção de que ele é uma figura que esteve presente no imaginário ocidental, de maneira independente às múltiplas revoluções da escrita, da leitura e do suporte[8]. Embora nem sempre tivesse a exata definição que temos nos dias de hoje, é possível determinar muitos traços dessa concepção que existem desde pelo menos o século XVI, de maneira oficial e no imaginário popular.

Embora admitamos que obras literárias e seus autores tivessem um papel de grande importância no imaginário dos homens antigo e medieval, não trataremos deles nesse trabalho. Como já mencionamos, as transformações sociais, culturais, geográficas e políticas ocorridas até a formação dos Estados-Nação tornam esses povos muito distintos e afastados do que conhecemos hoje, portanto, um estudo mais específico e posterior se faz necessário para que abarquemos períodos anteriores.

A proposta do trabalho é, assim, a discussão da ideia de que a figura do autor existe enquanto uma permanência cultural, intrínseca ao imaginário político e social ocidental, e refletir a respeito do impacto que a revolução contemporânea dos meios de comunicação, representada na área literária principalmente pelo advento e pela expansão do hipertexto digital, provoca na concepção de autor para o caso específico das obras literárias. Nosso objeto é o *fandom*, visto aqui como um entre muitos grupos que questionam a noção de autoria vigente. Faremos, portanto, um estudo de caso.

1.3 CAMINHOS DA PESQUISA

[8] Chartier (2009a) defende que a transformação do manuscrito em impresso não é uma revolução, pois não modifica as estruturas fundamentais do objeto; ou seja, ambos utilizam o formato do códex. Além disso, o manuscrito sobreviveu por muito tempo após a invenção de Gutenberg. O impresso, portanto, não representa uma ruptura no formato do livro ou no seu manuseio.
Ele confere mais importância à transformação do rolo em códice. Por ter que segurar o rolo com as duas mãos, "um autor não pode escrever ao mesmo tempo em que lê" e deve ditar seus textos (p. 24). Portanto, e também porque o autor precisava recorrer à oralidade para "publicar" o seu texto em sociedades nas quais poucos sabiam ler e escrever, a leitura em voz alta era considerada de grande importância naquele contexto. A transformação, portanto, provocou uma mudança significativa no modo como as pessoas liam, escreviam e publicavam os textos.

Esse trabalho foi feito em duas etapas. A primeira constituiu em uma pesquisa bibliográfica que procurou casos estudados por outros pesquisadores com a temática da autoria, do papel social do autor e da interação autor-leitor a partir da formação dos Estados-nação europeus. Como já comentamos, buscamos nessa etapa abarcar trabalhos de pesquisadores acadêmicos tradicionais, como Manuel Castells e Roger Chartier, e de *acafans*, como Henry Jenkins e Roberta Pearson.

Fizemos também um breve estudo panorâmico da construção histórica dos direitos do autor no ocidente, já que ele é uma das principais ferramentas de regularização da interação leitor-autor e leitor-obra no mundo contemporâneo.

A princípio, a segunda etapa do trabalho era constituída pelo estudo de dois grupos focais. A escolha dos grupos focais como forma de coleta de dados se deu por esta ser uma maneira que, além de possibilitar a compreensão das opiniões dos membros, também favorece a observação de sua conduta como um grupo já que possibilita a interação entre eles.

Usamos o que Mendes (2009) chama de grupos focais assíncronos, ou seja, grupos em que os participantes não precisam estar conectados ao mesmo tempo; dessa forma, esperávamos também simular o que seria uma discussão entre um grupo de fãs. No entanto, houve grande evasão ao longo das primeiras duas semanas. Repetimos o processo e, mais uma vez, houve uma grande evasão nas primeiras semanas.

Por fim, abandonamos esse método e optamos por fazer questionários, adaptando as questões propostas para discussão no grupo e transformando-as em vinte questões fechadas, das quais onze possuíam um espaço opcional para comentários adicionais ou uma explicação da resposta.

Haviam também duas questões abertas de natureza pessoal, nas quais buscávamos compreender o motivo pelo qual a pessoa escrevia ou lia *fanfictions* e os *fandoms* nos quais era ativa.

Optamos por utilizar esse método por sua praticidade, sua brevidade e seu aspecto impessoal. Com isso, procurávamos obter um número considerável de resultados, embora, como veremos ao final deste trabalho, esse objetivo não tenha sido alcançado. Outro motivo para essa escolha foi a proximidade do fim prazo requerido para o fim do trabalho.

Enfim, consideramos a possibilidade de coletar mais dados por meio de uma entrevista realizada em uma plataforma de escolha do inquirido. Para tanto, perguntamos ao final do questionário se a pessoa desejava participar dessa etapa e, caso a resposta fosse positiva, pedimos um e-mail de contato. No fim, no entanto, percebemos que não teríamos tempo para coletar e analisar as respostas de maneira consistente. Notamos também que as respostas que recebemos foram suficientes para o estudo que pretendíamos para este trabalho. Portanto, abandonamo-o.

A segunda etapa, portanto, consistiu em uma pesquisa por meio de um questionário distribuído para os escritores e leitores de *fanfiction* brasileiros registrados na rede social Facebook. Nosso objetivo era compreender o papel social do autor para esses fãs.

Procuramos páginas e grupos por meio da ferramenta de busca da rede social usando as palavras chaves “fanfic” e “Brasil”. Evitamos aqueles que não eram exclusivamente de língua portuguesa, que não permitiam divulgação de trabalhos da natureza do nosso e que possuíssem menos de cinquenta “curtidas”, no caso das páginas, ou membros, no caso dos grupos.

Optamos de maneira desprovida de motivos técnicos ou metodológicos por selecionar vinte e cinco páginas e vinte e cinco grupos. Mandamos uma mensagem privada para os administradores de cada página pedindo a divulgação do projeto e, nos grupos, postamos em horários e dias aleatórios um texto explicando o nosso trabalho e convidando os membros maiores de dezoito anos a respondê-lo.

Escolhemos divulgar o questionário em grupos e páginas em lugar de enviá-lo diretamente para as pessoas para aumentar o aspecto aleatório da sua distribuição. A amostra obtida, no entanto, não foi completamente aleatória, já que ela se restringiu àqueles fãs que tem acesso à Internet e escolheram ter uma conta no Facebook e usá-la para se comunicar com outros fãs que escrevem ou leem *fanfictions*.

Reconhecemos que outras plataformas digitais, em especial o Twitter e os fóruns de discussão, também são populares no Brasil. No entanto, escolhemos o Facebook por esta ser uma rede social de acessibilidade relativamente simples, muito popular entre usuários de todas as idades e com um grande número de usuários brasileiros. Em abril de 2016, o Facebook alcançou a marca de 102 milhões de usuários brasileiros (FACEBOOK PARA EMPRESAS,

2016).

Requisitamos que respondessem o questionário apenas fãs brasileiros e maiores de dezoito anos. Como mostraremos ao longo deste trabalho, crianças e adolescentes também são fãs ativos. No entanto, preferimos focar a nossa pesquisa na opinião de fãs adultos por motivo de facilitação legal.

Fizemos, primeiramente, um estudo piloto, no qual enviamos mensagem para cinco páginas e postamos o questionário em cinco grupo. Posteriormente, após corrigirmos problemas encontrados no questionário original durante o estudo piloto, nós o enviamos para os vinte grupos e as vinte páginas restantes.

1.4 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

Este trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro capítulo tratará de um breve panorama histórico do modo como o as pessoas e o poder político se comportavam diante de uma obra e seu autor nos séculos XVII e XVIII.

O estudo será composto por estudos de caso feitos por outros pesquisadores e será embasado principalmente na perspectiva teórica de Michel Foucault (2009), que considerava o surgimento da função-autor como uma consequência do poder político punitivo e o regime de propriedade burguês. Para explicar o segundo, também faremos um estudo das primeiras normas que regulamentavam o direito de propriedade do autor

O segundo capítulo contará o modo como, nos séculos XIX e XX, o direito de propriedade se transformou no direito do autor como conhecemos hoje por meio de debates entre editores, literatos, acadêmicos, juristas, entre outros. Essas discussões ajudaram a transformar o pensamento sobre a figura do autor e, por consequência, a maneira como o autor se comportava e era visto socialmente.

Além disso, veremos como as transformações sociais e tecnológicas funcionaram como motor para uma nova classe leitora, já que os livros se tornaram mais baratos e o número de pessoas alfabetizadas na Europa cresceu. Alguns desses leitores se tornaram os fãs, pessoas que nutriam um sentimento de adoração pela obra e/ou pelo autor.

Por fim, no terceiro capítulo, faremos um breve resumo da história da comunicação em redes digitais, partindo das ideias do engenheiro estadunidense Vannevar Bush. Também apresentaremos e analisaremos os resultados da nossa pesquisa, procurando fazer um paralelo com o que foi apresentado nos capítulos anteriores.

2 AUTORIA NOS SÉCULOS XVII E XVIII

2.1 O AUTOR CRIMINOSO

Em “O que é um autor?”, Michel Foucault sugere que o surgimento da função autor está ligado à censura e à punição relativa à publicações que desafiavam a ordem religiosa e política do período; portanto, essa função foi menos sobre a criação de um bem de consumo e mais a respeito de um ato ilícito de exposição ao sistema vigente (FOUCAULT, 2009, p. 270). Anterior às definições de propriedade e ligada à penalidade, essa faceta da função-autor teria, segundo Foucault, sido predominante a partir do século XV, com a ascensão e o poderio dos Estados Nacionais em aliança com as Igrejas Católica e protestantes.

No século XVI, a Igreja Católica criou o *Index Librorum Prohibitorum*, uma lista de livros e autores que a instituição julgava impróprios para os “bons cristãos” lerem. O nome do autor surge aqui para representar uma figura criminosa. Aqueles que liam os livros, os detinham, escreviam ou publicavam eram julgados pelo Tribunal do Santo Ofício e condenados às mais diversas penas, que iam de penitências e excomunhão à morte. Alguns dos nomes famosos que já figuraram nessa lista são: Dante Alighieri, La Fontaine, Michel de Montaigne, Denis Diderot, John Milton e Voltaire (INDEX, 1837).

O Santo Ofício foi severamente aplicado nas colônias espanholas e portuguesa. Entre os livros proibidos, os que os colonos portugueses mais liam, segundo Eneida Ribeiro, eram *Diana*, do escritor português Jorge de Montemayor (RIBEIRO, 2012b, p. 9) e a Bíblia, cujo acesso também era proibido aos católicos, já que interpretação do texto era um direito exclusivo do clero. Um dos perseguidos pelo Santo Ofício foi o poeta luso-brasileiro Bento Teixeira, que foi condenado pela posse de livros ilegais e a tradução do Pentateuco, os primeiros cinco volumes da Bíblia, que também são conhecidos como Torá (RIBEIRO, 2012b, p. 13).

É importante notar que, no século XVI, a separação do poder de censura do Estado e da Igreja não estava bem definida. Por exemplo, entre os séculos XVI e XVIII, o Estado português enviou juízes do Tribunal do Santo Ofício ao Brasil diversas vezes para julgar e condenar aqueles que atestavam contra a fé, mas era o Estado português aquele que fazia cumprir a pena em casos de execução.

As pesquisas sobre a inquisição reforçam o controle estatal por meio do nome do autor. Quando pesquisando o universo do diálogo cultural e intelectual entre a obra e o seu público, no entanto, encontramos um movimento contrário, uma resistência muitas vezes não intencional que está ligada à liberdade de uso e alteração da obra e ao desaparecimento social do autor.

Por exemplo, Darnton (2014) estudou um fenômeno ocorrido na França, na primavera de 1749, que bem exemplifica o choque entre o poder estatal, que busca pelo autor para fins de punição e censura, e o desaparecimento social e cultural do autor em meio ao seu público. O fenômeno que ficou conhecido como "O Caso dos Quatorze" é uma busca policial pelo autor de uma série de poemas que faziam crítica a importantes membros da monarquia francesa naquele período.

Darnton demonstra a dificuldade para se atestar a autoria de tais obras devido ao tamanho e a complexidade da rede de comunicação parisiense naquele período. O objetivo da investigação era encontrar um nome, alguém que o Estado pudesse responsabilizar e punir: o autor do poema original.

No entanto, no momento em que a polícia começou essa busca, a poesia ganhara muitas formas e adaptações, chegando ao ponto em que era impossível determinar mesmo o conteúdo original. Menestréis cantavam o poema em forma de canção para plateias das mais diversificadas, modificando o texto e a melodia quando estavam cantando para a nobreza ou para a plebe para adaptá-lo ao seu público.

> (1) Aqueles que receberam a canção não reagiam de forma passiva, mesmo quando a copiavam. Acrescentavam anotações e modificam o texto conforme suas preferências pessoais. (2) As versões manuscritas dos textos às vezes continham alguns poemas que pertenciam a gêneros distintos (…). (3) Havia diversas modalidades de difusão. Le Mercier identificava o texto de “Qu’une bâtarde de catin” apenas como uma “canção” e afirmou ter ouvido o poema “recitado” por Théret, querendo dizer supostamente que podia ter sido declamado de memória, lido em voz alta a partir de uma cópia manuscrita ou cantado. (DARNTON, 2014, p. 80)

De fato, ambos os formatos de canção e poesia, favorecidos por esta extensa e complexa rede de leitores-autores das mais diversas origens econômicas e sociais, também provocam uma diluição e certo desaparecimento do autor original, se é que o mesmo existia. Afinal, as melodias das canções compostas sobre o poema eram provenientes de outras canções famosas no período, e a mesma letra ainda podia ser adaptada a diversas melodias diferentes,

dependendo da finalidade e do público para o qual ela era cantada.

Enquanto as autoridades locais procuravam por um autor original para puni-lo e impedir a circulação de suas obras, ele era escondido não intencionalmente por uma rede de leitores-autores que reproduziam livremente os versos nas ruas de Paris. Por um lado, o poder utiliza a função autor para ter alguém a quem punir; por outro, o imaginário popular se apropria livremente do texto e o desconstrói e reconstrói múltiplas vezes. Ele é, ainda no século XVIII, uma obra aberta.

Umberto Eco define a obra aberta como um modelo hipotético que faz referência a um fenômeno dinâmico presente em diversas obras contemporâneas. O autor caracteriza cada uma dessas obras como uma experiência relacional fruitiva entre o autor, a obra e o consumidor. (ECO, 2013)

De certa forma, essa reutilização da obra também cruza com o que Roland Barthes chama de "a morte do autor". Em sua obra, o teórico afirma que um texto é composto por uma multiplicidade intencional de vozes que se reúnem na figura do leitor. A autoridade e originalidade do autor, portanto, são inexistentes; "seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas" (BARTHES, 2004, p. 4). A partir do momento em que ocorre a leitura do texto, essa multiplicidade se reúne na figura daquele que o recebe e lhe confere significações: o leitor.

No caso descrito, como em muitos outros, o leitor gera essa significação e a transmite livremente no que se torna uma nova obra. Esse processo era conhecido desde a antiguidade como *imitatio* (*μίμησις*). "A Musa é filha da memória: poetas sempre têm aprendido por meio de outros poetas (...) e são ouvintes ou leitores antes de se tornarem cantores ou escritores" (OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, 2017)[9]. As vozes internas que Barthes expõe em sua obra deixam, portanto, o interior texto e se transformam em um processo de comunicação social e cultural.

Isso é parte do que Foucault descreve em sua famosa aula que ficou conhecida como *O que é um autor?* "A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de

[9] Tradução nossa de: The Muse is the daughter of memory: poets have always learned from other poets (...) and are listeners or readers before they become singers or writers.

circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2009, p. 274). As propriedades do texto são definidas pela sua circulação e significação para o público.

Na obra supracitada, Foucault determina poder regularizador estatal, em especial o poder punitivo, como um ponto chave para o nascimento da função autor. Este poder data de um período anterior à ascensão do Estado burguês e é de fundamental importância quando estudamos a formação da concepção moderna de autor.

O poder de censura atuou, portanto, como um dos principais precursores do direito de propriedade: durante o período monárquico, era da necessidade de controle que vinha a de dar nome àquele que gerou o texto.

Como veremos a seguir, a causa dessa necessidade se transformou ao longo dos séculos seguintes, em especial a partir da construção da lógica iluminista do indivíduo. No entanto, nos primeiros séculos da modernidade, é predominantemente o poder da censura quem está por trás do interesse político sobre a nomeação de um autor.

2.2 O AUTOR PROPRIETÁRIO

Foucault (2009) também atribui o surgimento da função autor ao "regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. – ou seja, no fim do século XVIII e início do século XIX" (p. 270).

No entanto, é evidente que o conceito de propriedade da obra enquanto bem negociável nasce muito antes desse período. Entre os séculos XV e XVIII, diversos casos de falsificação e pirataria foram criticados tanto por livreiros quanto pelos autores originais. Ao contrário da censura, que nomeava o autor devido à necessidade política, à propriedade literária era uma reivindicação de autoria de caráter econômico e moral.

A propriedade literária estivera nas mãos dos intermediários da produção livreira desde muito antes disso. A partir de meados do século XV, Aldo Manúcio instalou sua oficina tipográfica na cidade de Veneza. Ele e posteriormente seu filho, Paulo Manúcio, foram

responsáveis por compilar, reconstituir e publicar diversas obras clássicas. Outro importante tipógrafo foi Christophe Platin, que foi prototipógrafo do rei Filipe II da Espanha e cuja obra de maior circulação foi a "Bíblia poliglota".

Já na República holandesa do século XVII, a família Elzevir, um dos principais grupos de impressores da região, publicou diversas edições de clássicos e foi o primeiro a contratar um editor acadêmico, Caspar Barlaeus, para escrever uma série de compêndios com informações sobre os mais diversos países do mundo (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 65).

Esses homens eram eruditos humanistas que se dedicavam a restaurar os textos que haviam sido modificados por erros dos copistas e alterações encomendadas pelos proprietários de manuscritos (MARTINS, 2002, p. 201). Naquele momento, as compilações das obras clássicas se tornaram muito populares e o nome do tipógrafo muitas vezes se equivalia ou mesmo superava o nome do escritor em termos de importância social.

Uma maneira como o autor se posicionava contra apropriação de suas obras e afirmava o seu papel enquanto aquele que as detinha era a publicação de novos títulos ligados ao primeiro. para se proteger contra a apropriação.

Em 1614, por exemplo, uma segunda parte da obra *Dom Quixote de la Mancha* foi publicada por um autor conhecido como "Avellaneda"; para viabilizar o lucro pessoal, ele se apropriou não apenas das personagens de Dom Quixote, mas também do nome de Cervantes. O próprio Miguel de Cervantes acabou sendo forçado a produzir uma sequência para desmoralizar o seu concorrente e reclamar o seu direito como autor, já que não existia nenhuma lei que o protegesse naquele momento (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 62).

Embora o crime contra o autor não fosse regularizado naquele período, a pirataria era reconhecida na Espanha como uma afronta aos direitos dos impressores. Era por meio desses que se estabelecia o sistema de privilégios, usado pela monarquia para unificar o conteúdo publicado e facilitar o seu controle (GARCÍA PÉREZ, 1998, p. 198-199). Como podemos ver, o direito de propriedade é concedido pelo poder político nesse momento com o objetivo de censura, que exploramos brevemente na seção anterior.

A pirataria era reconhecida como uma obra publicada por livreiros não autorizados também na Inglaterra do século XVII. Estes, que não pertenciam ao nicho mais privilegiado que possuía direito perpétuo sobre as obras mais requisitadas do momento, passaram a depender

de falsificações e pirataria para sobreviver no mercado. Eles produziam livros fora do espaço sob jurisdição do monarca e os faziam entrar no reino por meio de vias ilegais; e como não estavam sujeitos às normas e taxas do livreiro que detinha o privilégio sobre a obra, suas cópias ilegais eram muito mais baratas.

Muito embora a parte do lucro destinada aos autores fosse pequena nos contratos de compra do manuscrito de sua obra, eles também recebiam exemplares dos livros publicados, suntuosamente encadernados, e podiam presentear um protetor importante, que patrocinaria o seu trabalho. O autor, então, não recebia um lucro direto vindo do seu texto, mas por meio de um aristocrata ou um burguês que o patrocinava, era uma forma de mecenato. Quando defendeu seu direito como proprietário da obra junto aos livreiros, portanto, ele objetivava muito mais a manutenção de sua reputação perante o público leitor, os livreiros e seus patrocinadores.

Roger Chartier deixa claro que há uma distinção na maneira como os autores reclamavam o direito sobre as suas obras na Inglaterra do século XVII. Eles reivindicavam a sua *propriety*, ou seja, uma propriedade moral que preservava a reputação, a honra e a intimidade do autor; a palavra que designava o texto enquanto bem econômico negociável é *property* (CHARTIER, 2012, p. 51).

Por hora, basta perceber que quando Ben Jonson, por exemplo, evocou o seu direito como autor de suas peças para evitar a falsificação e o roubo, ele estava preocupado com a integridade da obra e de seu nome como autor, ou seja, ele estava reivindicando a obra enquanto a "*propriety"*. O roteirista e ator, ainda em 1616, foi o primeiro a publicar uma coletânea de suas peças de teatro em fólio, clamando a identidade de autor para que pudesse manter a posse do manuscrito e vender sua obra às companhias que as encenariam. Dessa maneira, ele acabava por manter o controle de circulação e a propriedade sobre a obra, que no período era representada principalmente em sua materialidade: o manuscrito (CHARTIER, 2012, p. 47).

Também exemplifica o modelo de reivindicação da *propriety* o caso supracitado do ilegal segundo volume de Dom Quixote, escrito por um autor que dizia ser Cervantes. Este evento, como citamos anteriormente, acabou por forçar o próprio Cervantes a escrever sua sequência para que sua reputação enquanto escritor fosse mantida.

É apenas em Londres, no século XVIII, que a *propriety* e a *property* começam a se fundir, criando as duas faces da propriedade autoral moderna: a moral e a econômica, ambas

inseridas nos textos referentes aos direitos do autor.

É no começo do século XVIII que, segundo Roger Chartier, o conceito de propriedade da obra nasce de maneira mais oficial e começa a ganhar o formato que possui hoje em uma disputa entre aqueles que eram a favor de um antigo sistema de privilégios dos livreiros e defendiam o direito incontestável e perpétuo do autor à obra e o Estado, que, em 1710, coloca em vigor o Estatuto da Rainha Ana. Ele "permitia aos autores registrarem, eles mesmos, suas obras, serem detentores de seu *copyright* e serem seus próprios editores, e, ainda, ela limitava a duração do *copyright* a 14 anos, mais 14 anos suplementares se o autor ainda estivesse vivo" (CHARTIER, 2012, p. 43).

Os vários casos que se seguiram à promulgação da lei serviram para efetivar a sua implementação. Allan Rocha de Souza cita os casos de *Millar v. Taylor*, em 1769, que declarou a perpetuidade da lei por motivo de procedência legal, o de *Hinton v. Donaldson*, em 1774, que reverteu a decisão e reestabeleceu o prazo determinado pelo Estatuto da Rainha Ana. Por fim o caso de *Donaldson v. Beckett* definiu os direitos do autor como aqueles estabelecidos pela lei e recusou o seu reconhecimento como sendo um direito natural. (SOUZA, 2006, p. 145)

Revoltados com a medida, os livreiros, que antes garantiam o monopólio perpétuo do *copyright* (direito à cópia) por meio da compra do manuscrito da obra, passaram a defender que o autor tivesse direito perpétuo sobre o que escreveu: o livro seria, afinal, um fruto da individualidade e originalidade do autor. O direito poderia ser, segundo a reivindicação dos livreiros, adquirido apenas por meio da compra ou doação e essa seria a única forma por meio da qual o destinatário adquiriria a perpetuidade e prescritibilidade, que antes teriam pertencido apenas ao autor.

Também os autores aderiram ao movimento. Era, afinal, uma forma de garantir seu próprio direito perpétuo à obra e manter a rentabilidade gerada pelo patrocínio que recebiam por meio delas. Um exemplo é o de Diderot, que foi um ávido apoiador do privilégio dos livreiros-editores londrinos. Ele chegou a escrever uma carta encomendada pela comunidade de livreiros defendendo a propriedade do autor sobre a obra (e, por conseguinte, do livreiro que a comprava) como um direito primordial do cidadão (CHARTIER, 2007, p. 290).

Esse modelo do direito do autor encarava o livro como uma propriedade imaterial, algo único e pessoal do autor, que podia ser transmitido apenas sob o consentimento do mesmo.

É uma transformação do conceito anterior, que tinha o manuscrito, algo material, como representação do direito de cópia da obra.

Ao contrário da Inglaterra, a Alemanha daquele período ainda contava com o sistema de privilégios. Kant, por exemplo, foi o fundador de uma linha de pensamento que defendia a obra enquanto uma expressão do discurso do autor, difundida por meio do livro produzido pelo editor. Dessa maneira, o editor é, sob a perspectiva de Kant, o porta-voz do discurso do autor (LIPSZYC, 1999, p. 33-34). Veremos mais a respeito das ideias de Kant sobre a relação entre o autor e a obra no próximo capítulo quando estivermos falando a respeito do direito personalista.

Talvez dialogando com as ideias de Diderot e Kant, o filósofo alemão Johann Fichte defendeu que, embora as ideias fossem universais, o autor seria o detentor de uma forma completamente original de organizá-las.

A obra era, para ele, uma propriedade inalienável que pode ser adquirida apenas sob a expressa permissão do autor. Ela jamais era transferida, o usufruidor era apenas um representante do autor, que podia determinar a diversas coerções durante a negociação. “As distinções conceituais de Fichte devem, então, permitir a proteção dos editores contra os falsificadores sem ferir em nada a propriedade soberana e permanente dos autores sobre suas obras” (CHARTIER, 2007, p. 309).

2.3 A LEITURA E A ESCRITA NO SÉCULO XVIII

Por meio de um estudo tendo como base as assinaturas das pessoas em documentos religiosos, Roger Chartier constata que entre os séculos XVI e XVIII houve um crescimento enorme no número de pessoas que sabiam escrever o próprio nome, uma habilidade normalmente aprendida após a da leitura. Ele expõe que o número de homens alfabetizados na França, na Inglaterra e na Escócia se torna muito maior até o começo do século XIX; “em cem ou 150 anos o aumento do número dos que sabem assinar o nome (portanto dos que com certeza sabem ler e talvez também escrever) é de 40% na Escócia, 30% na Inglaterra e 19% na França” (CHARTIER, 2009b, p. 115).

A partir de meados do século XVIII, houve também um crescimento acelerado da

quantidade de livros publicados e uma mudança significativa no formato deles.

> Cada vez mais os textos eram divididos em capítulos e, dentro destes, em parágrafos. Notas impressas nas margens resumiam a mensagem de cada parte. Sumários detalhados e índices organizados em ordem alfabética ajudavam os leitores que tinham pressa de encontrar informações específicas. (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 71)

Além disso, a leitura se torna cada vez mais uma prática silenciosa e solitária, e o tamanho e formato dos livros também refletia essa tendência. "No século XV eles frequentemente eram fólios de tamanho grande que necessitavam de apoios ou estantes para serem lidos. Nos séculos XVI e XVII, pequenos livros se tornaram populares" (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 71).

Para se proteger contra a pirataria, alguns impressores passaram a formar alianças de modo que pudessem dividir os custos e lucros para produção de trabalhos mais dispendiosos, como, compêndios, enciclopédias e atlas. Alguns autores passaram também a receber pagamento diretamente de impressores em quantias elevadas, o que fez com que muitos começassem a pensar em abandonar seus empregos e passar a viver só de sua escrita, algo antes impensável.

Como explicitamos anteriormente, o século XVIII também coincidiu com uma intensa discussão a respeito dos direitos do autor sobre a obra, que se tornou ainda mais acentuada após a promulgação do Estatuto da Rainha Ana. Conforme comentamos anteriormente, Diderot foi um ávido defensor do direito perpétuo do autor, apresentando a obra como um produto único da ótica, da imaginação e da inteligência daquele que a escreveu.

Em seu *Éloge de Richardson*, publicado em 1762, Diderot faz um comentário a respeito das obras de Richardson alguns meses após a morte do inglês. Pâmela é composto por um compilado de cartas das quais Richardson pretende ser editor; a abordagem de Diderot, no entanto, é a discussão da obra sob a ótica do papel do leitor na obra. Ao mesmo tempo em que confessa o desejo de preencher as lacunas entre as cartas da protagonista, ele nega o seu direito, como leitor, de fazê-lo. Segundo Chartier (2007):

> [O leitor] é conduzido a julgar, aprovar ou reprovar os comportamentos dos heróis de papel, como fazia com seus contemporâneos na existência cotidiana.
> No entanto, essa liberdade criadora da interpretação não está livre de coerções. O texto

> opera “sem que eu o perceba”. Nesse sentido, os romances de Richardson são exemplos perfeitos dessas maquinações textuais equivocadas (…). (p. 275)

No entanto, Judge mostra que a segunda parte de Pâmela, obra de Richardson publicada em 1740, foi de fato uma consequência direta da imensa proliferação de sequências ilegais, que forçaram o autor a publicar a sua própria versão. Ele teria inclusive afirmado que não desejava escrevê-la, já que considerava segundas partes “supérfluas” e “frívolas”. Ironicamente, o grande número de sequências já existentes no mercado acabou por desvalorizar a obra escrita pelo autor original. (JUDGE, 2009, p. 26)

Como podemos ver por meio deste exemplo, o uso de textos originais para criação de novos textos, comentado anteriormente quando falamos sobre a sequência de Dom Quixote de la Mancha, continuou ocorrendo no decorrer dos séculos XVIII e XIX. Não havia, então, uma legislação que protegesse os autores contra essa prática e, como podemos perceber por meio da atitude de Richardson, ainda era necessário que o proprietário da obra reivindicasse o seu direito por outros meios.

Em uma atitude contrária à de Richardson, Byron incentivava e participava da prática de leitura de seu público, predominantemente feminino. Naquele período, os livros de compilação foram muito utilizados por leitoras do autor para anotações de poemas, sermões, orações e cartas, colagem de folhas e flores secas, recortes de cartões e jornais etc. “Livros de compilação eram um modo mais pessoal de ordenar e dar sentido a uma quantidade exponencial de textos literários disponíveis ao leitor” (THROSBY, 2012, p. 230)[10].

Nesse momento, com o nascimento do pensamento individualista em paralelo ao fortalecimento do pensamento feminista na Europa, não é absurdo pensar em uma comunidade de leitoras que trocassem livros de compilação entre si, apropriando-se da obra para criar suas próprias poesias. As leitoras de Byron trocavam seus livros e faziam anotações em livros de outros. O próprio autor muitas vezes participava dessa troca e incentivava os leitores, respondendo cartas ou distribuindo cópias de seus livros (THROSBY, 2012, p. 239).

Corin Throsby ainda comenta que diversos livros de compilação continham “edições

---

[10] Tradução nossa de: commonplace books were a more personal way of ordering and making sense of the exponential increase in literary texts available to the reader.

claramente deliberadas do texto original para a inclusão de apenas as passagens favoritas [do leitor]. Os trechos de poemas mais longos eram frequentemente renomeados pelo compilador, e raramente incluíam um reconhecimento de sua fonte" (THROSBY, 2012, p. 236)[11].

Aqui, nós percebemos as vozes internas do texto estudadas por Roland Barthes se multiplicando no interior do texto. Essas vozes, provenientes do diálogo entre o autor e o leitor se transformam um novo texto, que é continuamente reconstruído enquanto passam pelas mãos dos diversos membros da comunidade.

Portanto, para alguns, como as leitoras de Byron, era uma brincadeira e uma forma de passar o tempo e trocar ideias com outros leitores e com o autor; outros, como os leitores de Richardson, chegavam a publicar obras utilizando elementos fundamentais de outras com as mais diversas finalidades. Segundo Foucault (2009):

> [a] relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. (p. 269)

Portanto, é possível perceber por meio dos exemplos que citamos que manifestações autorais das mais variadas ocorriam em todos os períodos desde o nascimento dos Estados nacionais. Elas eram, de muitas maneiras, associáveis entre si como uma forma, intencional ou não, de reclamação do direito de uso da obra.

Muitos autores e livreiros/editores mantinham seus interesses em comum, visando seu direito moral e econômico sobre a obra. Certos livreiros recorriam a publicações piratas para serem capazes de sobreviver no mercado. Leitores também que usavam obras visando o lucro, o manifesto político ou uma forma de passar o tempo.

Quaisquer fossem seus objetivos, estes atores sociais modernos criaram um rico e amplo diálogo que centrava em torno da obra literária.

---

[11]Tradução nossa de: More striking than these seemingly, although not necessarily, accidental changes is the clearly deliberate editing of the original text to include only the favourite passages. Excerpts from longer poems are often re-titled by the commonplacer, and rarely include an acknowledgement of their source.

2.4 RETOMANDO

Em “O que é um autor?”, Michel Foucault estabelece dois pilares para o nascimento da função-autor: a punição e o regime de propriedade.

Os mecanismos de poder, em especial a Igreja, foram os primeiros órgãos a reconhecer a autoria do texto na modernidade. Seus objetivos eram catalogar as obras proibidas com mais facilidade, aglutinando-as sob o nome do autor, e indicar aquele que deveria ser castigado. Essa catalogação, no entanto, acabou por expô-lo aos leitores da obra e foi provavelmente uma das causas da crescente valorização do nome do autor nos séculos seguintes.

O regime de propriedade é uma característica que estava tradicionalmente ligada ao sistema de privilégios por meio dos quais livreiros compravam do autor o manuscrito do livro e ganhavam o direito exclusivo e perpétuo para publicar a obra. Esse direito gerava uma concorrência desleal entre os livreiros privilegiados e aqueles que não eram; para sobreviver no mercado, esses faziam publicações clandestinas muito mais baratas, gerando uma rede de obras piratas.

É importante notar que o regime de propriedade e a censura estavam, e ainda estão, correlacionados. Entre os séculos XVI e XVIII, por exemplo, o privilégio dos livreiros garantia ao Estado uma maior facilidade em controlar aquilo que era publicado.

Em 1710, o Estatuto da Rainha Ana foi promulgado na Inglaterra, se tornando a primeira lei autoral na Europa a limitar os privilégios dos livreiros. A partir desse momento, as discussões sobre o caráter da autoria se tornaram ainda mais exaltadas em muitos países europeus.

Em paralelo à discussão sobre o surgimento da função-autor, constatamos que o crescimento da valorização da figura do autor gerou, naquele momento, uma reação ao processo de escrita por meio do *imitatio*. A comunicação entre leitores e autores tinha naturezas das mais variadas e complexas nos primeiros séculos da era Moderna ocidental; os casos da comunidade de leitoras de Byron e das apropriações feitas por “Avellaneda” e pelos leitores de Richardson são exemplos de reações de autores.

Veremos a seguir como, nos séculos XIX e XX, o direito autoral era muito mais complexo e bem empregado do que era na época de Richardson; portanto, existiam muito mais recursos para aqueles que desejavam reclamá-lo. Por outro lado, os avanços relativos aos novos meios de comunicação e transporte tornaram a comunicação entre leitores muito mais intensa e favoreceu o surgimento de comunidades de leitores.

3 A FIGURA DO AUTOR NOS SÉCULOS XIX E XX

Ao mesmo tempo em que a concepção do autor como o criador único de uma ideia singular se torna mais difundida e ganha força, o direito autoral é cada vez mais incorporado ao processo de criação e publicação da obra até se tornar algo praticamente obrigatório ao autor Porto Alegreno decorrer do século XX. Isso acaba por proteger principalmente os interesses daqueles que compram os direitos, ou seja, as empresas que intermediarão as vendas da obra.

Moraes (2012) liga o advento do "copyright" com o surgimento das editoras corporativas, o que cria um conflito entre os interesses do editor e do autor. A autora destaca que a função da lei era, primeiramente, a proteção dos interesses dos mediadores do produto cultural, uma concepção criada com a ascensão dos governos burgueses. Segundo Moraes (2012):

> Se antes da prensa de Gutenberg os produtos circulavam com ou sem atribuições de autoria, quando as obras se consolidam como dotadas de um preço de mercado, destaca-se a necessidade de saber a quem conceder a licença de publicar os discursos. Esta, em um primeiro momento, não foi concedida ao autor, mas ao detentor da prensa, iniciando a relação de poder entre o criador de uma obra e o intermediário, ou seja, quem pode levá-la a um maior número de pessoas. (p. 82-83)

No entanto, como vimos no último capítulo, quando surgiu na Inglaterra com o nome de Estatuto da Rainha Ana, o que foi provavelmente a primeira lei ocidental de proteção da obra, ela limitava o poder dos livreiros, que anteriormente detinham o direito exclusivo e perpétuo de editar, reeditar e publicar a obra. Muitos autores apoiaram a reivindicação dos livreiros, já que também se beneficiavam do sistema antes vigente.

Veremos ao longo deste capítulo como, ao longo dos séculos XIX e XX, o direito autoral passou a tratar não apenas da materialidade do livro, mas também do formato como o autor expõe as suas ideias. Além disso, mostraremos que as discussões durante esse período promoveram uma lei de natureza dupla, ou seja, que abarcava os direitos morais e patrimoniais do autor no Brasil e no mundo. Por fim, mostraremos a formação da comunidade de fãs propriamente dita.

Os casos indicados no capítulo I mostram que a dissolução da figura do autor diante

de uma comunidade de leitores ativos é muito mais antiga do que a Internet. E, embora a expansão das redes digitais de comunicação muito contribua para a disseminação dessa forma de apagamento social do autor, esse fenômeno já ocorria antes desse evento.

Esse capítulo tem por objetivo discutir o direito autoral e o nascimento das primeiras comunidades de fãs como eventos paralelos.

3.1 A CONSTRUÇÃO INTELECTUAL E LEGAL DA FIGURA DO AUTOR

Durante o que se convencionou chamar de Renascimento cultural, a indústria cultural cresceu aceleradamente devido ao aumento do número de pessoas alfabetizadas e do número de livros publicados.

O nascimento da imprensa facilitou a reprodução das obras e, portanto, causou um aumento no número daquelas produzidas ilegalmente, o que fez com que os livreiros na época ficassem preocupados com o seu investimento. Foi esse o momento em que surgiu a norma que determinava o privilégio de certos livreiros, que consistia na exclusividade perpétua da reprodução de determinada obra após comprá-la das mãos de seu autor.

Em vias de controlar o material publicado em seu território, a Coroa inglesa cedeu amplos poderes à Companhia dos Livreiros londrina[12] para agir em nome da monarquia em vias de permitir ou proibir as prensas de publicar e distribuir determinadas obras.

"Apenas prensas autorizadas pela Coroa estavam fora do alcance dos Livreiros [londrinos], particularmente as prensas das universidades de Oxford e Cambridge e as prensas com patentes concedidas pela realeza para publicar obras específicas." (GELLER, 2000, p. 216)[13]

Em 1710, na Inglaterra, o Estatuto da Rainha Ana passou a limitar o direito exclusivo do autor, e por consequência do livreiro que comprasse a sua obra, por 14 anos; caso o autor

[12] Stationer's Company

[13] Tradução nossa de: Only presses otherwise authorized by the Crown fell outside the Stationers' purview, notably the university presses at Oxford and Cambridge and presses with royally granted "patents" to print specific books.

ainda estivesse vivo ao final desse período, ele podia estender o privilégio por mais 14 anos. Naquele momento, a principal repercussão foi a resposta dos livreiros, que, graças ao sistema de privilégios, haviam detido o monopólio sobre as obras que compravam até aquele momento.

Eles contaram com o apoio de alguns autores, que se beneficiavam da norma anterior ao Estatuto, que determinava o caráter perpétuo e exclusivo do seu direito enquanto autor. O argumento era que a obra era fruto da imaginação e da individualidade do autor e, portanto, um bem do qual ele não poderia ser destituído. Isso gerou uma intensa discussão que repercute até os dias atuais. Segundo Souza (2006):

> A concessão dos privilégios apenas às novas obras, além de instituir o domínio público de obras da criação, instigou a consciência dos autores da época, uma vez que os livreiros necessitavam de material original para exercer a sua atividade. Um novo conflito emergia assim no horizonte: que viria a extinguir a existência dos privilégios, com uma natureza diversa destes: surgia como conceito e, nesse momento, ainda apenas pretensão, o direito de autor. (p. 143)

Isso também se aplicava à França, onde, em 1761, cerca de 52 anos após o Estatuto da Rainha Ana ter entrado em vigor na Inglaterra, o Conselho do Rei concedeu aos herdeiros do autor Jean de La Fontaine o direito de produzir reedições da sua obra, *Fábulas*. Com isso, foi criada uma precedência que garantia a prerrogativa do direito sucessório sobre o direito concedido pela compra da obra: o que era uma afronta ao privilégio dos livreiros parisienses. (CHARTIER, 2007, p. 289)

Ainda na década de 1760, as Ordens Reais de março de 1763 e outubro de 1764 removeram quase completamente os privilégios de determinados livreiros na Espanha: uma concessão dada a um impressor e seus descendentes para imprimir um texto.

A primeira Ordem cedeu ao autor a prerrogativa sobre a sua obra, e a segunda se certificou de garantir que o privilégio do autor tivesse caráter hereditário. O privilégio dos herdeiros sobre uma obra só foi limitado com a Ordem Real de 1834, que estabeleceu que os autores teriam privilégio sobre suas obras por toda a sua vida e seus herdeiros o teriam por apenas dez anos passada a morte do autor.

Já na América, mais especificamente nos Estados Unidos, a primeira referência aos direitos do autor foi feita na Constituição de 1787, que dava ao Congresso o direito de limitar

o período em que o autor tinha direito exclusivo sobre a sua obra. Ainda no país, o Ato de 1790, feito nos moldes do Estatuto da Rainha Ana e em vias do encorajamento da aprendizagem, dava aos autores nativos o direito exclusivo de publicar e republicar seu trabalho por 14 anos e renová-lo posteriormente por 14 anos.

Essas medidas provocaram muitas discussões. Por exemplo, em 1791, na região que hoje conhecemos como Alemanha, Johann Fitche defendeu que a obra é um bem privado intransferível porque, embora as ideias sejam universais, elas não possuem materialidade até o momento em que o autor faz uso delas de uma maneira única. Ele declarou que, para que a obra seja transmitida para ser lida, o autor precisaria de um representante, mas este deveria estar sujeito a diversas limitações estabelecidas pelo primeiro. (CHARTIER, 2007, p. 309)

Outro motivo pelo qual essas discussões se tornaram mais efervescentes no século XVIII foi a Revolução Industrial, na Inglaterra, que provocou transformações técnicas, sociais e culturais em toda Europa. A leitura e a escrita foram, então, mais disseminadas. Na Inglaterra, por exemplo, por meio de uma iniciativa educacional particular em favor das classes menos abastadas, adolescentes sob a orientação de professores passaram a ensinar outros adolescentes a ler e a escrever (KNUPPEL, 2006).

Inspirada pelos ideais iluministas, a Revolução Francesa, ocorrida no final do século XVIII, foi outro motor para essas discussões, já que ela provocou uma série de transformações sociais e culturais importantes; entre elas, a educação é pública se tornou obrigatória e laica. Embora esse sistema não tivesse sido completamente empregado, ele gera um aumento no número de leitores na região. Segundo Burke (2006):

> a Revolução [Francesa] pode ser descrita como a continuação do Iluminismo sob outra forma. O apelo à razão, personificada como deusa, e aos "direitos do homem", tratados como universais, seguiam as tradições do Iluminismo. (…) [O] programa revolucionário foi mais radical. Deveria mudar o sistema em vez de reformá-lo. A reorganização do calendário, tornando 1792 o "Ano 1", foi um importante ato simbólico, uma declaração de independência em relação ao passado. (p. 103)

Além disso, a Revolução Francesa também promoveu uma severa mudança na estrutura dos direitos do autor: foi durante ela que se aboliu definitivamente os privilégios dos livreiros e dos autores no país.

Os direitos de representação e reprodução foram promulgados no país em, respectivamente, 1791 e 1793. O primeiro garantia que os herdeiros legais dos autores retivessem a obra por 5 anos após a morte do autor, o segundo dava ao autor exclusividade de publicação da sua obra por toda a sua vida e por cinco anos após a sua morte.

Segundo De Sanctis (1972, p. 206-8):

> O Estatuto da Rainha Anne e, em muitos aspectos, a *Copyright* dos Estados Unidos, formalmente reconhecida pela Constituição de 1787 dos Estados Unidos, parecem ter sido inspirados, acima de tudo, pela necessidade de controlar a competição entre os livreiros. As leis da Revolução Francesa estabeleceram a 'propriedade' literária e, assim, colocaram o criador da obra no centro da proteção e, entre outras coisas, conectaram o termo da proteção à vida do autor; sob o sistema anglo-saxão, pelo menos naquele momento, a proteção específica era baseada na publicação (a aparência da obra escrita) e a proteção legal começava naquela data; a proteção de obras não publicadas e certos direitos pessoais permaneciam uma questão do direito comum. (*apud* LIPSZYC, 1999, p. 43)[14]

Finalmente, as invenções tecnológicas possibilitaram um transporte de bens culturais mais rápido e eficiente por meio de ferrovias. O desenvolvimento das técnicas de impressão causou uma mudança no formato do livro, diminuindo o seu tamanho e preço e aumentando a velocidade de impressão.

Tudo isso somado à supracitada diminuição do número de analfabetos provocada pelas novas políticas educacionais provocou um intenso aumentando no fluxo e na quantidade de livros publicados. (CHARTIER, 2009a, p. 110-1)

O aumento no volume de livros, as revoluções dos meios de transportes, as mudanças no sistema educacional básico e a efervescente proliferação de universidades em toda a Europa causaram uma intensa e acelerada troca de ideias entre os intelectuais a partir da última década do século XVIII.

---

[14] Tradução nossa de: Queen Anne's Statute and, in some respects, the United States Copyright, formally recognized by the United States Constitution of 1787, seem to be inspired above all by the necessity for controlling competition among publishers. The laws of the French Revolution established literary 'property' and thus placed the creator of the work at the centre of the protection and, among other things, linked the term of protection to the life of the author; under the Anglo-Saxon system, at this time at least, specific protection was based on publication (the appearance of the work in writing) and legal protection began on that date; the protection of unpublished works and certain personal rights remained a matter for common law.

Portanto, durante o século XIX, encontramos na Europa uma efervescente discussão em torno dos aspectos mais fundamentais do direito do autor. Sobre qual aspecto da obra que o autoral tinha direito? Qual era o limite do monopólio do autor?

Na França, por exemplo, Eugène Pouillet defendia que o direito do autor deveria ser classificado como de propriedade literária ou propriedade artística. Ele reconhecia que o direito do autor deve ser ligado à criação, não à qualidade ou ao mérito da obra e declarou "de modo implícito que o sucesso comercial da obra deveria ser irrelevante para o estabelecimento do *copyright*, já que cabe ao público decidir se quer ou não comprar uma obra" (LAVIK & VAN GOMPEL, 2013, p. 111)[15].

Pouillet, no entanto, que entender obras artísticas e literárias como propriedade não significa dar o mesmo valor dos demais tipos de propriedade, já que elas não podiam ser um direito perpétuo. Ele argumentava "que essa propriedade é de natureza especial, que ela requeria uma regularização particular, e que, embora tenha sua origem no direito natural, ela demandou uma organização diferente da propriedade ordinária, que é óbvia" (POUILLET, 1915, p. 26-27 *apud* HUGHES, 2009, p. 1333)[16].

O alemão Josef Kohler também percebeu que o direito do autor era de propriedade, mas com valores singulares. Para ele, o autor tinha direitos exclusivos sobre um bem de valor econômico e não tangível, mas o seu valor econômico tinha propriedades únicas. As "leis eram direcionadas para a proteção de prerrogativas exclusivas de reprodução, performance, declamação etc. do trabalho, de modo que fosse assegurada a remuneração do autor" (LIPSZYC, 1999, p. 31)[17].

Conterrâneo de Pouillet, Edmond Picard descrevia o direito do autor de obras artísticas e de científicas (incluindo invenções, modelos e desenhos industriais) como um direito intelectual, em oposição ao de propriedade. Ele acreditava que a criação intelectual era uma

---

[15] Tradução nossa de: implicitly states that the commercial success of a work ought to be irrelevant for establishing copyright, as it is up to the public to decide whether or not to buy a work.

[16] Tradução nossa de: that this property is of a special nature, that it has required particular regulation, and that, while having its source in natural law, it has demanded organization different from the organization of ordinary property, that is obvious.

[17] Tradução nossa de: the laws were directed towards the protection of the exclusive prerogatives of reproduction, performance, recitation, etc. of the work, by means of which the author was assured of obtaining an economic reward.

“criação do espírito” e, portanto, monopólio do autor. Eram, os direitos intelectuais, compostos por dois elementos: o direito moral ou pessoal do autor e o econômico (LIPSZYC, 1999, p. 36).

Otto von Gierke, por outro lado, possuía uma visão personalista dos direitos do autor: uma consequência da inteligência e da criatividade dele e, portanto, uma obra única. Segundo Gierke, embora os interesses econômicos fossem garantidos pela norma, os direitos do autor eram de interesse personalista; ou seja, a preocupação seria de declarar e proteger a manifestação de suas ideias e, portanto, ele teria uma natureza perpétua.

Essa visão encontra uma precedência na teoria personalista de Immanuel Kant, segundo a qual o livro é apenas um objeto tangível por meio do qual o autor se expressa diante de seu público e estabelece que a sua originalidade estaria ligada à individualidade (LIPSZYC, 1999, p. 33-34). Outro importante precedente foi o já mencionado Johann Fitche, que defendia o direito perpétuo do autor devido à natureza única que ele dava à sua obra.

Portanto, vimos por meio dos exemplos que houve uma proliferação de livros, autores e leitores na Europa ocidental até o final do século XIX causada pelos avanços técnicos e pelos novos pensamentos políticos e sociais.

Nesse momento, começou-se a se discutir o direito daqueles que investiam tempo e dinheiro na publicação da obra, autoria enquanto profissão finalmente começou a ser pensada e, como veremos a seguir, o autor se torna uma figura pública instituída de um papel social singular. Embora a discussão tenha provocado a criação de privilégios para livreiros e autores em um primeiro momento, esses valores foram discutidos e extinguidos gradativamente ao longo dos séculos XVIII e XIX.

A seguir, veremos por meio de certos casos previamente estudados que, simultâneo à construção da identidade e do papel social do autor, ocorre o nascimento das primeiras comunidades de leitores “fanáticos”.

3.2 O AUTOR CELEBRIDADE E A ORIGEM DA CULTURA DE FÃS

O fenômeno de utilização e reutilização consciente de um conteúdo original por parte de leitores não é um fenômeno recente. A educação na Grécia antiga utiliza o método conhecido

como *imitatio*, ou seja, o aprendizado por meio da imitação adaptativa do estilo do autor.

O classicismo enquanto movimento literário é uma retomada dos textos greco-romanos durante o que se convencionou chamar de Renascença, aproximadamente o período entre os séculos XIV e XVI.

O dramaturgo inglês William Shakespeare, por exemplo, compôs diversas obras inspirando-se nos gêneros do teatro grego, como *Sonho de Uma Noite de Verão* e *A Tempestade*. O poeta português Luís de Camões escreveu um épico, *Os Lusíadas*, nos moldes das narrativas de Homero e Virgílio, e usou várias figuras da mitologia greco-romana em sua obra.

Por outro lado, *D. Quixote de la Mancha*, obra publicada por Miguel de Cervantes em 1605, era uma paródia dos romances de cavalaria, uma zombaria à cultura medieval.

O nacionalismo romântico, um movimento político cultural que surgiu na Europa principalmente no final do século XVIII e durante o século XIX, tinha por um dos objetivos a retomada das tradições e das histórias populares. Alguns famosos autores do período foram irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, compiladores alemães de contos populares.

No entanto, a *imitatio*, tanto para a zombaria quanto para a valorização, não são fenômenos exclusivos da classe intelectual. No capítulo anterior, falamos do estudo de Darnton (2014) sobre um fenômeno que contou com a participação de pessoas das mais variadas camadas sociais durante o período pré-revolucionário francês, o "Caso dos Catorze".

Seguindo documentos ligados a uma investigação policial datados de 1749, Darnton conta a história da busca do autor de um poema satírico entitulado "O exílio do M. de Maurepas", que criticava a iniciativa do rei Luís XV de exilar o conde de Maurepas, que havia servido como ministro na corte por 36 anos.

A investigação, no entanto, foi dificultada pela ampla circulação dos versos em todos os setores da sociedade parisiense, o que não apenas comprometia a busca pelo autor, mas também a identificação do texto original. De fato, os versos foram amplamente reutilizados e modificados, e tomaram a forma de novas poesias e até mesmo canções, simples ou complexas, destinadas às massas ou às elites. Um exemplo muito anterior à era da Internet de "criação coletiva" (DARNTON, 2014, p. 17).

Darnton (2014) compara essa "rede de comunicação" com a rede virtual de

informações da Internet. Neste caso, a via de transmissão era principalmente oral e, portanto, muito difícil de ser rastreada; mas é de certo que ela se propagava por todos os setores da sociedade parisiense. "[O "Caso dos Quatorze"] Revela a maneira como uma sociedade da informação funcionava quando a informação difundida pela palavra oral e pela poesia transmitia mensagens para o povo comum de forma eficaz e muito antes da internet" (p. 149).

Um estudo feito por Throsby (2012) mostra que, cerca de meio século depois, certos leitores de Lord Byron tinham o hábito de escrever em livros de compilação[18] e desenvolveram uma rede de comunicação escrita compartilhava familiaridades com a rede de comunicação analisada por Darnton e a dos *fandoms* contemporâneos.

No entanto, contrária ao fenômeno ocorrido no final da década de 1740, no qual o grupo envolvido era predominantemente analfabeto e interagiam entre si e com a obra na esfera do público, essa comunidade era privada e da cultura escrita.

Não é estranho pensar, afinal, no surgimento de uma comunidade não intelectual de leitores em um ambiente pós-revolução industrial. É nesse momento, como já comentamos, que houve um aumento significativo no número de pessoas alfabetizadas, de tiragens por obra e o de obras publicadas em um curto período, e no qual o livro ficou mais barato e menor; isso contribuiu para o acelerado aumento no número de leitores casuais.

Os livros de compilação não possuíam apenas poemas copiados na íntegra, mas também vários trechos conscientemente modificados. Também havia muitos casos nos quais o leitor copiava um trecho de um poema e lhe dava um novo título. Outros casos comentados pelo autor são os de poemas copiados de memória, nos quais o compilador cometia erros não intencionais, e o de várias edições de um mesmo poema com anotações das preferências do compilador. Segundo Throsby (2012):

> Quase todos os livros eram escritos por muitas mãos, o que indicava que os livros eram mostrados e circulavam entre amigos e visitantes. De fato, muitos dos álbuns incluíam poemas que encorajavam o leitor a contribuir para o livro, demonstrando que compartilhar álbuns era uma prática comum (p. 230)[19].

---

[18] commonplace books

[19] Tradução nossa de: Almost all of the books contain writing from many hands, suggesting that the books were displayed and circulated among friends and visitors. Indeed, many of the albums include poems that encourage

Portanto, embora sua natureza distinta, essa prática também pode ser atribuída a um emaranhado de grupos que se conectava por meio de dois interesses em comum, a leitura e o próprio suporte: os livros de compilação.

Outra consequência do advento do romantismo literário e da intensa proliferação de leitores de ficção, principalmente a partir da Era Vitoriana, foi a transformação de alguns autores em figuras performativas.

S. L. Ferguson explica que, no período Vitoriano, muitos autores estavam preocupados em se tornar figuras públicas, seguindo os exemplos de Lord Byron, Sir Walter Scott e Thomas Carlyle. Eles disseminaram a ideia do autor enquanto um amigo íntimo do leitor, uma figura palpável e próxima, mas dotada de uma genialidade heroica inalcançável para o leitor. (FERGUSON, 2001)

Eles começaram a realizar leituras em público para promover as suas obras e obter lucro com a venda de ingressos. Os escritores "vitorianos aceitavam-na [a cultura de celebridade] como uma condição da autoria e trabalhavam agressivamente para refinar e desenvolver esse novo papel cultural que tinha sido primariamente fonte de perplexidade para seus antecessores" (HELMS, 2013, p. 3)[20].

Charles Dickens, talvez o ator mais famoso a fazer esse tipo de performance, realizou 472 leituras públicas entre os anos de 1853 e 1870. Ele era um apaixonado pelo teatro; ele "atuava sozinho, usando voz, gestos e expressões físicas para encarnar personagens, e planejava seus espetáculos para se deslocar da comédia ao pathos para a comédia de novo no curso de uma cena ou de uma noite." (FERGUSON, 2001, p. 731)[21]

Como podemos ver por meio dos exemplos citados, características das comunidades de fãs contemporâneas já existiam desde meados do século XVIII. A dicotomia da admiração e proximidade na relação leitor-autor, a visão do autor enquanto uma celebridade e uma

---

the reader to contribute to the book, demonstrating that sharing the album was common practice.

[20] Tradução nossa de: the Victorians accepted it as a condition of authorship and aggressively worked to refine and develop this new cultural role that had primarily been a source of bemusement to their predecessors.

[21] Tradução nossa de: performed alone, using voice, gesture,and physical expression to enact various characters, and designing his shows to move from comedy to pathos and back to comedy over the course of a scene or of an evening.

comunidade sólida de leitores assíduos.

No entanto, chamar cada um dos casos supracitados de comunidades de fãs é cometer um grave equívoco, já que a cultura de fã apresenta características únicas que só poderemos encontrar a partir das últimas décadas do século XIX. Embora o romantismo vitoriano tenha introduzido o culto à celebridade do autor ao mundo moderno e, com isso, promovesse uma comunicação maior entre os autores e seus leitores, a cultura de fãs engloba outros fatores importantes sobre os quais comentaremos a seguir.

Primeiramente, a sua identidade enquanto grupo. Segundo o dicionário de Oxford, a palavra inglesa *fanatic*, da qual palavra fã (em inglês, *fan*) é derivada, já era usada desde meados do século XVII para designar um maníaco religioso normalmente associado a práticas amorais, como o culto ao demônio ou a uma entidade não-cristã.

> Se o termo "fã" foi originalmente evocado de uma forma lúdica e foi muitas vezes usado de modo simpático por escritores do esporte, ele nunca escapou totalmente de suas conotações anteriores de extremo zelo político ou religioso, falsas crenças, excessos orgiásticos, possessão, e loucura, conotações que parecem ser o coração de muitas das representações dos fãs no discurso contemporâneo. (JENKINS, 1992, p. 12-13)[22].

No entanto, Manuel Castells argumenta que a construção da identidade está ligada a um significado dado pelo próprio ator social, ela é uma identificação do eu. Papéis, por outro lado, são construídos e atribuídos pelas camadas dominantes da sociedade. O autor reconhece, no entanto, que muitas dessas identidades surgem por meio da assimilação dos papéis como uma forma de resistência, o que, como veremos mais adiante, se torna muito claro para o caso específico da cultura de fãs durante o século XX. (CASTELLS, 1999)

A noção da construção da identidade como algo imposto ou auto imposto determina que, embora o termo *fanatic* já viesse sendo utilizado muito antes do século XIX, a figura do fãs só pode ter nascido da assimilação dessa atribuição social, pois uma identidade é construída a partir da visão do eu seguindo a lógica de pensamento de Castells. Veremos claramente como

---

[22] Tradução nossa de: If the term "fan" was originally evoked in a somewhat playful fashion and was often used sympathetically by sports writers, it never fully escaped its earlier connotations of religious and political zealotry, false beliefs, orgiastic excess, possession, and madness, connotations that seem to be at the heart of many of the representations of fans in contemporary discourse.

isso ocorreu a partir dos casos a seguir.

O nascimento do que convencionou-se chamar de cultura de fã é frequentemente atribuído a duas figuras: a autora inglesa Jane Austen e o personagem de *Sir* Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes.

A primeira viveu entre 1775 e 1817 em uma pequena vila rural no condado de Hampshire, na Inglaterra, chamada Steventon. Sua primeira obra publicada foi *Razão e Sensibilidade*, em 1811, por meio de seu irmão Henry Austen. Ainda em vida, ela publicou, também anonimamente e com o auxílio do irmão, *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814) e *Emma* (1815). Ainda foram publicadas outras duas obras póstumas de sua autoria em 1818, *A Abadia de Northanger* e *Persuasão*.

As obras de Jane Austen se tornaram rapidamente muito populares, embora a autora não tivesse tido muito contato com seus leitores e com os escritores de sua época. Na bibliografia publicada por seu sobrinho, Austen-Leigh (1871), que comenta que "mesmo durante os últimos dois ou três anos de sua vida, quando a estima de suas obras cresceu no coletivo, elas não aumentaram o seu círculo de conhecidos. Poucos de seus leitores sabiam mesmo o seu nome, e nenhum sabia mais dela do que seu nome." (p. 136)[23]

Como comentou Austen-Leigh, a fama da escritora se expandiu rapidamente nos últimos anos de sua vida e nas décadas posteriores à sua morte, alcançando até mesmo os leitores norte-americanos. Johnson (2012) comenta que, já na década de 1850, muitos leitores visitavam o túmulo de Austen em Winchester, na Inglaterra (p. 8); mas foi apenas a partir da publicação da supracitada biografia de Jane Austen, em 1870, que o "culto a Jane Austen" se tornou uma prática de grupo.

Deidre Shauna Lynch atribui o crescimento desse grupo de adoradores de Austen, também, ao Ato Educacional de 1870, que determinou que a alfabetização universal era uma responsabilidade da nação. Isso provocou uma tentativa de resgate à herança nacional comum por meio da literatura inglesa clássica, o que promovia ao mesmo tempo uma noção de igualdade por meio do conceito de uma herança compartilhada e a permanência das distinções

---

[23] Tradução nossa de: even during the last two or three years of her life, when her works were rising in the estimation of the public, they did not enlarge the circle of her acquaintance. Few of her readers knew even her name, and none knew more of her than her name.

de classes que eram muito exploradas nos trabalhos de Austen. (LYNCH, 2005a, 112-3)

No ano de 1894, o termo "Janeite" foi criado pelo crítico literário George Saintsbury para designar o grupo de adoradores da autora na introdução da edição de *Orgulho e Preconceito* publicada naquele ano. "No final do século XIX, Janeites eram discernidas e decididamente (embora não exclusivamente) editores, professores, romancistas e literatos do sexo masculino" (JOHNSON, 2012, p. 8)[24].

Esse grupo manifestava uma relação de intimidade para com Austen, a quem muitas vezes se referiam pelo primeiro nome, como se fosse uma amiga ou conhecida. Aqueles que não participavam desse círculo de leitores de Austen viam os "Janeites" como tolos ou loucos, estes, por sua vez, percebiam os demais como incultos, incapazes de perceber a grandeza dos trabalhos da autora, e se colocavam sob um patamar mais elevado.

É interessante notar que a figura da autora é, como a de Dickens, a de uma celebridade. No entanto, os adoradores de Austen participavam mais ativamente do texto. Certos círculos compostos por teóricos da literatura e editores do sexo masculino produzia trabalhos de cunho acadêmico sobre a autora e promoviam encontros que imitavam os trejeitos e costumes descritos nas obras de Austen.

O "culto" às obras e à figura da autora Jane Austen persistiu até alcançar os dias atuais, mas o retornaremos mais adiante.

Embora o caso dos adoradores de Austen tenha sido impactante e significativo, é para a figura de Sherlock Holmes que a maior parte dos estudiosos da cultura de fãs têm se voltado ao tentar delinear as origens do que hoje é conhecido como *fandom*. A comunidade de leitores das obras do detetive se consolidou principalmente devido ao incentivo do editor da revista *Tit-Bits*, irmã da *Strand Magazine*, que foi a primeira a publicar as obras de Conan Doyle sobre Holmes.

George Newnes, o editor de ambas as revistas, percebeu o interesse do público e elaborou uma estratégia de *marketing* inovadora que ficou conhecida historicamente como o "novo jornalismo". Enquanto a *Strand* publicava os contos, a *Tit-Bits* era responsável por

---

[24] Tradução nossa de: By the end of the nineteenth century, Janeites were a discernible and decidedly (though not exclusively) masculine readership of publishers, professors, novelists, and literati.

incentivar debates e; ela também promovia *quizzes*, concursos literários tendo como base o mundo criado por Conan Doyle, certas colunas por correspondência e outras sobre os trabalhos criados pelos adoradores da obra, como artes e peças de teatro. (MCCLELLAN, 2017)

O autor era um médico que começou a escrever sobre Sherlock Holmes no intervalo entre as consultas de seus pacientes. No entanto, ele desejava escrever romances históricos e, quando as histórias sobre o detetive começarem a fazer sucesso, passou a sentir que redigi-las o estava distraindo. Foi este o motivo que o levou a matar o personagem na obra publicada em dezembro de 1893, *O Problema Final*. (LANTAGNE, 2015, p. 267-8).

Conan Doyle encontrou uma forte e intensa insistência por parte fãs de suas histórias para que continuasse escrevendo sobre Holmes. O fato de que Watson, o narrador das histórias, não presenciara a morte do detetive provocou o surgimento de diversas especulações. Newness utilizava a *Tit-Bits* para manter os entusiastas ativos enquanto comercializava as novas histórias de Conan Doyle na *Strand* e, sob a influência de Newness, o ardor dos fãs de Sherlock Holmes não esvaeceu durante os nove anos de intervalo entre *O Problema Final* e *O Cão de Baskervilles*.

> Na ausência de novas histórias de Sherlock Holmes no fim da década de 1890, a TitBits, em particular, promoveu um lugar onde o público podia obter mais Sherlock Holmes—mais reimpressões, mais anúncios sobre Holmes, e mais pastiches. Nos últimos, o público era convidado a imaginar novos cenários para seu personagem favorito que eram não apenas encorajados a publicar, mas também efetivamente validados por meio da sua publicação (MCCLELLAN, 2017)[25].

O sucesso de Newness foi, no entanto, muito criticado naquele período por simplificar as notícias sobre a política e economia de modo a atingir as massas. O poeta Matthew Arnold foi um forte opositor ao novo jornalismo, ele declarava que essa modalidade de leitura participativa e as novas políticas educacionais ameaçavam o próprio aparelho democrático, pois "o aumento dos índices de alfabetização significava a redução na qualidade da literatura e do

[25] Tradução nossa de: In the absence of new Sherlock Holmes stories in the late 1890s, in particular, TitBits provided audiences with a place where they could get more Sherlock Holmes—more reprints, more Holmesian advertising, and more pastiches. In the latter, audiences were invited to imagine new scenarios for their favorite character that were not only encouraged by the publisher but were actually validated through publication.

intelecto nacional." (MCCLELLAN, 2017)[26].

O abrangente sucesso de Sherlock Holmes, o caráter intensamente participativo dos leitores de seus mistérios e os trabalhos que produziam, o diálogo com o autor original da obra e a discussão que o novo jornalismo provocava são o que levam os teóricos da cultura de fãs a declararem que este foi o primeiro *fandom* da história. De fato, embora tenhamos visto que cada uma dessas características foram construções históricas, eles se reuniram de modo sem precedentes em torno da personagem de Conan Doyle.

Como veremos mais adiante neste capítulo, a adoração ao detetive não se extinguiu após a morte do autor. No decorrer do século XX, diversos *fandoms* emergem em torno de obras novas e antigas, compartilhando muitas semelhanças ao de Holmes; no entanto, o detetive inglês ainda é alvo de um entusiasta e imenso grupo de adoradores.

3.3 A INTERNACIONALIDADE DO DIREITO DO AUTOR

Em setembro de 1858, ocorreu em Bruxelas o Congresso sobre Propriedade Literária e Artística para o que é por muitos reconhecido como a primeira discussão organizada única e exclusivamente para a elaboração de um tratado internacional de proteção dos direitos do autor, nos cenários da literatura, das artes plásticas, do teatro e da música.

Naquele período, devido à intensa publicação de obras e a constante melhoria dos sistemas de transporte e comunicação, havia se intensificado a discussão sobre a necessidade de um tratado que garantisse a proteção dos direitos do autor em âmbito internacional.

A Convenção de Bruxelas reuniu cientistas, economistas, artistas, autores, editores, impressores e outros, além de representantes oficiais dos Estados da Saxônia, da Dinamarca, de Portugal, do Reino da Sardenha e do ducado de Parma (ambos na atual Itália) e representantes não oficiais dos mais ricos Estados europeus.

O congresso estava dividido entre aqueles que seguiam a linha de pensamento da obra enquanto propriedade do autor e aqueles que acreditavam que a obra possuía um caráter *sui*

[26] Tradução nossa de: the rise in literacy rates meant decreases in the quality of literature and the national intellect.

generis e era provida de características especiais.

Os primeiros argumentavam que o direito do autor deveria ser perpétuo, alguns afirmando que a obra era uma expressão da personalidade do autor e outros a descreviam como resultado de um talento concedido por Deus. Aqueles que julgavam que o direito do autor era *sui generis* propunham que houvesse limitação temporal da exclusividade do autor sobre a obra; para eles, domínio público garantia uma "emancipação" do pensamento. (DESAI, 2011, p. 239).

Após uma série de negociações, foi concluído que o autor deveria manter o direito exclusivo sobre sua obra por toda a vida e seus herdeiros desfrutariam do monopólio por um tempo limitado pelas leis nacionais.

Além disso, os autores de todos os países associados, mesmo em casos nos quais o comércio se dava com um não-associado, dispunham de proteção em ambos os cenários nacional e internacional sem a necessidade de outras formalidades que não as já estabelecidas pela lei daquelas nações. Essas resoluções foram negociadas e aderidas por diversos países em um outro congresso, que ocorreu em 1861 na cidade belga de Antuérpia.

Outras iniciativas se somaram à Conferência de Bruxelas de 1858. Por exemplo, a Associação Literária e Artística Internacional (ALAI), fundada em 1878 e que contava com a participação de diversos especialistas e autores do período, passou a se reunir constantemente para discutir os direitos do autor.

Em um encontro em Roma no ano de 1882, a Associação aderiu uma proposta de formação de uma União de Proteção ao *Copyright*. O grupo se encontrou nos quatro anos seguintes na cidade de Berna, na Suíça, em conferências presididas pela Numa Droz, um membro do Conselho Federal da Confederação Suíça.

Em setembro de 1883, ocorreu uma conferência preparatória dos membros da Associação Literária e Artística Internacional para formular um modelo preliminar com dez artigos para serem debatidos nas conferências posteriores. Em dezembro de 1883, a ALAI mandou circular uma carta por meio do Conselho Federal Suíço convidando todos os países então considerados "civilizados" para a conferência que ocorreria em setembro do ano seguinte.

Nesse primeiro encontro, compareceram representantes da Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Haiti, Itália, Noruega, Suécia, Suíça, dos Países Baixos e do Reino Unido.

Então, foi preparado um rascunho da convenção contendo vinte e um artigos, um artigo adicional e um protocolo, além de várias notas a serem acrescentadas em encontros posteriores.

Na conferência de 1884, compareceram a Alemanha, a Argentina, a Bélgica, os Estados Unidos, a Espanha, a França, o Haiti, as Honduras, a Itália, a Noruega, os Países Baixos, o Paraguai, o Reino Unido, a Suécia, a Suíça e a Tunísia. Nesse encontro, foram feitas uma série de emendas e ajustes para o que se tornou o rascunho final da convenção.

Em setembro de 1886, ocorreu um terceiro encontro, ao qual a Alemanha, a Bélgica, a Espanha, a França, o Haiti, a Itália, a Libéria, o Reino Unido, a Suíça e a Tunísia compareceram com delegados, enquanto os Estados Unidos e o Japão enviaram observadores; os dez primeiros países assinaram o tratado e transferiram o direito para as suas colônias.

O objetivo, conforme descrito no texto, era de proteger de maneira uniforme e efetiva os direitos dos autores de obras artísticas e literárias. Ironicamente, não havia no texto a definição explícita do termo autor, embora existissem indicações indiretas da mesma. Isso se dava para que a norma atendesse ambos aqueles países que possuíam um *droit d'auteur* (direito do autor) e um *copyright* (direito de cópia).

O acordo procurava proteger a forma, e não a ideia. "Para recair no seu âmbito, é preciso que as ideias estejam revestidas de palavras, notas musicais, ou desenhos. E são tais palavras, notas ou desenhos que constituem o objeto do Direito, não as ideias nelas expressas" (SOUZA, 2006, p. 172).

O tratado se aplicava ambos a obras já publicadas quanto àquelas que não foram. Ele não pretendia, no entanto, sobrepor-se às normas locais, apenas estipular uma proteção mínima para os autores cujo texto era aplicável em caso de omissão da lei nacional.

A proteção era garantida aos autores provenientes ou que tenham publicado a obra pela primeira vez em um dos países unionistas, independentemente se aquele para o qual ela era exportada pertencesse ao grupo ou não. Se a obra fosse publicada simultaneamente em mais de um país membro da União, prevaleceria aquele em que a legislação oferecia menos tempo de proteção. Para o caso de obras não-publicadas, a nacionalidade do autor era equivalente à da obra.

Além disso, o texto ditava que todas as obras publicadas em países da União deveriam ter um tratamento legal equivalente aos das obras nacionais. No entanto, esse princípio ainda

era sujeito às normas do país em que a obra foi primeiramente publicada, de modo que, por exemplo, a duração da proteção no país que estava importando a obra não podia ser superior às do país de origem.

O texto do tratado leva em consideração os aspectos morais e patrimoniais do direito. No caso dos primeiros, ele se refere à preservação do nome do autor enquanto titular da obra e a integridade do texto face a alterações. No relativo aos direitos patrimoniais, que se referiam ao aspecto econômico da obra, a Convenção autoriza adaptações e reproduções e garante as limitações de direitos impostas pelas leis do país de origem.

A duração da exclusividade dos direitos patrimoniais do autor e de todos aqueles a quem ele teria cedido direitos de apropriação para venda deveria ser de cinquenta anos após a morte do autor de obras literárias, musicais e artísticas. Esse prazo apareceu apenas informalmente naquele momento, mas isso foi revisto em uma reunião ocorrida em Paris, no ano de 1908, no qual a duração do direito foi registrada formalmente no texto da Convenção. Foi decretado, no entanto, que, caso a lei nacional garantisse um prazo menor do direito, este deveria ser mantido.

O prazo de cinquenta anos após a morte do autor é reflexo da grande influência francesa do texto do tratado, já que esse havia sido o período determinado pela lei francesa de junho de 1866.

O texto da Convenção de Berna também fazia referência a outros formatos de obras. Para o caso de obras de arte aplicadas (tais quais desenhos e modelos industriais), enunciados orais quando são reproduzidos pela imprensa ou radiodifusão, notícias e obras não fixadas em um suporte material, textos oficiais etc. cabe como regulamentação a do país de origem da obra; caso esta não exista, o país que que busca obter tutela da obra não precisa garantir este direito.

No caso de obras fotográficas, cinematográficas ou anônimas, a duração do direito foi de 25 anos após a criação da obra. Traduções, representações e performances públicas receberiam proteção por dez anos após a publicação da obra em seu país de origem. Artigos de jornal e revista para discussão política, reprodução de notícias ou outras variedades publicados em qualquer país unionista poderiam ser reproduzidos livremente em outros países do grupo; outros tipos de artigos podiam ser reproduzidos a menos que houvesse expressa proibição dos autores ou editores.

Na já comentada revisão feita em outubro de 1908, a lista de obras protegidas foi expandida para incluir coreografias, obras arquitetônicas, arte aplicada para fins industriais, fotografias e produções cinematográficas. Os direitos sobre traduções, adaptações, arranjos musicais e outras formas de reprodução de obras, que já haviam sido estendidos para ter a mesma duração dos direitos sobre obras originais em uma conferência ocorrida em 1886, em Paris, foram revistos para aparecer com maior ênfase no texto da Convenção.

Esse tratado ainda perdura como uma forma de legalização das obras importadas, embora o texto tenha sido constantemente revisto e muitos países aderiram ou abandonaram a União de Berna desde então.

No entanto, essa convenção era predominantemente européia e, no encontro ocorrido em Roma no ano de 1928, as delegações brasileira e francesa apresentaram uma carta contendo um pedido formal para a unificação do tratado de Berna e do tratado entre os países americanos conhecido como Convenção de Buenos Aires, que fora recentemente revisado na cidade de Havana, em Cuba. No entanto, os membros da União declararam que a carta era muito vaga a respeito das soluções para o problema.

Apenas alguns meses depois, uma proposta similar foi feita durante a nona assembleia geral da Liga das Nações. Essa organização fora fundada como parte do acordo assinado em Versailles no ano de 1919, após a Primeira Guerra Mundial, com o objetivo de assegurar a paz no mundo. A assembleia fez um pedido ao Conselho da Liga das Nações para que promovesse a unificação dos acordos de Buenos Aires e Berne; o Conselho instruiu o seu Comitê de Cooperação Intelectual de pesquisar o texto de ambos os acordos e, em 1935, confiaram aos institutos de Paris e Roma a tarefa de criar um Comitê de Especialistas.

Composto por especialistas americanos, membros da Associação Literária e Artística Internacional, a Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores e a Federação Internacional de Jornalistas (ambas fundadas em 1926), o Comitê listou quatro diferentes métodos de unificar os dois tratados.

Uma sugestão foi a de uma ementa em um dos artigos da Convenção de Berna para facilitar a assinatura dos Estados americanos. Outra proposta foi a de uma nova convenção que substituiria as duas preexistentes. Também foi sugerida uma convenção ponte, no qual os acordos seriam mantidos, mas ambos os grupos deveriam dar tratamento idêntico ao nacional

às obras originadas nos países membros do outro grupo. Por fim, foi proposta uma terceira convenção intermediária que seria composta por princípios que ambas as preexistentes tinham em comum de forma a estabelecer um consenso entre as partes.

O comitê acabou por adotar o último critério, que foi base para a formulação do chamado Rascunho de Paris, que foi levado a público em abril de 1936. Ele estipulava que as convenções que garantisse direitos mais extensivos e não contradissessem o texto do novo tratado permaneceriam válidos. Segundo Lipszyc (1999), esse esboço:

> foi baseado no princípio de tratamento nacional e incorporava um grau de proteção mínima no reconhecimento dos direitos fundamentais do autor: o direito moral e os direitos econômicos de reprodução, tradução, adaptação, reprodução mecânica, radiodifusão e exibição cinematográfica. (p. 752)[27]

O Comitê de Especialista se organizou então para uma conferência mundial que seria realizado em outubro ou novembro de 1939, na qual o texto do Rascunho de Paris seria discutido. No entanto, o começo da Segunda Guerra Mundial provocou um adiamento por tempo indeterminado; mesmo após o término dela, as diversas tentativas de se retomar as discussões foram infrutíferas.

A partir de 1948, foi instituída a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que, em seu artigo vinte e sete, garante que todos os seres humanos têm direito à proteção de seus interesses morais e materiais advindos de suas produções científicas, literárias ou artísticas. No entanto, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), fundada em 1946, já encorajava as nações a concluírem a Convenção Universal desde 1947 e promovia reuniões com especialistas da área para preparar um rascunho dela.

No ano de 1952, ocorreu uma conferência intergovernamental para discutir o rascunho; com sede em Genebra, o encontro contou com a presença de delegações de cinquenta países, observadores de nove organizações intergovernamentais e seis organizações internacionais não governamentais. A Convenção Universal não tinha por objetivo eliminar as

---

[27] Tradução nossa de: was based on the principle of national treatment and embodied a minimum degree of protection based on recognition of the fundamental rights of authors: the moral right and economic rights of reproduction, translation, adaptation, mechanical reproduction, broadcasting and cinematographic showing.

anteriores ou uniformizar o sistema legal dos países participantes; suas normas, mais brandas do que as da Convenção de Berna, visavam harmonizar os tratados preexistentes e superar os obstáculos causados pelos direitos específicos de cada país.

A Convenção Universal tem por objetivo garantir a proteção dos direitos dos autores e dos proprietários do *copyright*, eles sendo nacionalizados ou a obra publicada primeiramente em um país que tenham assinado o texto; o direito é aplicável a obras publicadas ou não. A sua duração deve ser de, no máximo, toda a vida do autor e vinte e cinco anos após a sua morte. Autores que publicarem as obras em países não assinantes mas que são nacionalizados em um dos países assinantes têm os direitos garantidos conforme a norma vigente no último.

Para o caso de países cuja lei é ligada à data em que a obra é publicada pela primeira vez ou registrada antes de sua publicação, ela garante o direito por vinte anos após a data. Para obras fotográficas e das artes plásticas, ele tema duração de dez anos após a sua publicação.

Os princípios fundamentais da Convenção são o de tratamento nacional, que dita que obras publicadas ou não em países assinantes devem, quando exportadas, ter o mesmo tratamento das obras do país de destino quando em solo nacional; e o de proteção mínima em relação ao objeto do direito, às formalidades, à duração e ao direito de tradução.

Os países assinantes tinham o direito de manter as normas já estabelecidas para a publicação de obras em seu território, mas a importação não requereria quaisquer formalidades caso a obra contivesse o símbolo “©” acompanhado pelo ano em que a obra foi publicada pela primeira vez e o nome do proprietário do direito.

A convenção também pretendia um equilíbrio entre o direito do autor e o direito do ser humano de participar e fruir dos benefícios da ciência e das artes. A questão da tradução de obras, por exemplo, foi extensivamente discutida. Muitos se posicionaram contrários ao direito exclusivo do autor de publicar e autorizar traduções, argumentando que elas eram fundamentais para facilitar a circulação de obras em países multilíngues ou cuja língua predominante fosse diferente daquela na qual o trabalho havia sido primeiramente publicado.

Para solucionar tal questão, foi estabelecido que os países contratantes teriam a permissão de incorporar uma licença compulsória para traduções na sua norma local, contanto que esta fosse aplicada apenas a obras escritas. Essa medida não foi implementada automaticamente após a assinatura da Convenção, mas apenas uma alternativa de provisão

interna.

A permissão seria concedida, então, se as obras não tivessem sido traduzidas para a língua do país requerente durante o período de sete anos após a primeira publicação do trabalho e tivesse havido pelo menos uma tentativa de negociação com o autor ou editor. Caso contrário, o país requerente deveria fazer o pedido após o prazo supracitado e apresentar uma cópia ante à editora e ao consulado que representa o país dela e o esperar dois meses para obter a licença.

No entanto, a prerrogativa do autor e o seu direito moral sobre a obra deveriam ser mantidos mesmo sob a norma de licença compulsória para tradução. Dessa maneira, a lei nacional deveria estipular a obrigatoriedade da impressão do nome do autor em todas as cópias traduzidas e a manutenção da integridade da obra por meio de uma tradução adequada e correta.

A existência da Convenção Universal causou uma preocupação relativa à coexistência de dois tratados com os mesmos fins no cenário europeu. A União de Berna se preocupava, então, com uma provável deserção por parte de seus membros, já que o acordo de 1952 era muito mais branda do que o seu. Para evitar a evasão, foi concordado que a Convenção Universal não seria válida em negociações entre países que já participassem da de Berna, e que obras originárias de países que houvessem deixado a União a partir de 1º de janeiro de 1951 não usufruiriam de proteção em nações da última.

Apesar dessa medida, tanto a Declaração Universal quanto a Convenção de Berna foram revistas em 1971 para que fosse eliminada a duplicidade causada pela existência das duas no cenário internacional. Segundo Souza (2006):

> Buscava-se assim contrabalancear a geopolítica internacional sobre os bens imateriais de cunho estético, estruturada a partir da Europa com a União de Berna, com a participação dos Estados Unidos e dos países socialistas como atores fundamentais, o que ocorreu na Convenção Universal. Uma vez que alcançado o resultado pretendia, tornou-se prioridade a integração entre os sistemas construídos, o que foi feito na revisão conjunta dos dois instrumentos em 1971. Nesse processo de integração, a União de Berna passou, dessa maneira, a contar com a presença e vozes de potências econômicas que não os países da Europa Ocidental, e ao final assumiu o papel principal de documento internacional de proteção autoral, tornando-se efetivamente universal. (p. 168)

Outra consequência da Convenção Universal foi a inserção dos países americanos, algo que vinha sendo discutido desde o final da década de 1920. Em 1910, foi assinada uma

convenção interamericana em Buenos Aires, que foi revista em 1928 em Havana; os membros participantes dessa liga de países fizeram uma requisição formal para aos membros da União de Berna para uma Convenção Universal em uma conferência em Roma, no ano de 1928.

No artigo XVIII da Convenção Universal, foi estabelecido que as convenções americanas existentes antes do acordo de 1952 não seriam anuladas por ele. Em caso de divergência, o texto mais recente prevaleceria. O artigo XIX trata de outras convenções e estabelece que, embora a Convenção Universal não as anulasse, ela se sobrepõe às demais em caso de divergência, mas não afetaria os direitos que as obras já teriam adquirido por meio das convenções anteriores.

Portanto, ao final do século XX, um grande número de países já havia assinado a Convenção Universal, o que facilitou a transação de obras e a divulgação de ideias no cenário internacional. Como veremos mais adiante, o advento da Internet deu um novo impulso a esses debates, que se gradativamente deixaram de ser exclusivamente acadêmicos e políticos, passando a aparecer em ambientes mais populares nas redes eletrônicas.

3.4 UM PANORAMA HISTÓRICOS DOS DIREITOS DO AUTOR NO BRASIL

No mesmo período, no Brasil, a Constituição de 1824 já protegia os inventores, garantindo um privilégio exclusivo e temporário sobre suas invenções e descobertas.

O direito do autor propriamente dito esteve não foi mencionado na Constituição do Brasil até o ano de 1891. No entanto, a temática foi abordada no ato adicional da Constituição de 1824, promulgado em 1837, e nos códigos penais de 1830 e 1890. No segundo, há um capítulo dedicado aos crimes contra a propriedade artística, literária, industrial e comercial, no qual, se estabeleceu penalidades àqueles que reproduzissem a obra de maneira fraudulenta ou a plagiassem. O prazo do direito era de até dez anos após a morte do autor.

A situação foi criticada pelo filósofo Tobias Barreto Souza, que introduz a visão personalista no cenário brasileiro. Para ele, a sanção penal era insuficiente, pois não contemplava todos os casos de atuação dos direitos do autor; esses eram de natureza dos direitos gerais do homem, sendo a obra uma manifestação do espírito de um indivíduo: o autor.

(SOUZA, 2006, p. 151)

Oito anos depois, o primeiro estatuto civil a regulamentar os direitos do autor no Brasil, a lei nº 496, foi promulgado. A norma dava ao autor o direito de exclusivo fazer ou aprovar a reprodução de sua obra por cinquenta anos a partir de sua publicação e realizar ou autorizar traduções, representações e execuções por dez anos após a partir da mesma data. (BRASIL, 1989)

Apenas no ano de 1916 foi promulgado Código Civil arquitetado pelo jurista cearense Clóvis Beviláqua. Ele continha um capítulo denominado "Da Propriedade Literária, Científica e Artística" e protegia as formas de uso econômico por meio de reprodução ou representação dos tipos de obras citadas no título.

As formas de uso não foram especificadas e o prazo da proteção era de 60 anos após a morte do autor, muito maior do que aqueles estipulados pelas convenções internacionais até então. No entanto, a lei previa limitações da proteção sobre a obra no seu plano imaterial, já que o seu uso proporcionava um bem coletivo que subjugava o bem individual do autor. (SOUZA, 2006, p. 162)

Essa norma permaneceu em vigor até a promulgação do atual Código Civil brasileiro, em 11 de janeiro de 2003. No entanto, segundo Souza (2006), "na medida em que desenvolviam-se novas tecnologias de comunicação, execução e armazenamento, foi-se intensificando a atividade do legislador, produzindo ampla e esparsa legislação" (p. 163).

Foi na Constituição de 1946 que esse direito deixou de ser descrito como de propriedade. O Capítulo II, "Dos Direitos e Garantias Individuais", assegurava que autores de obras artísticas ou científicas, brasileiros ou estrangeiros residentes no país, tinham direito de reprodução exclusivo que podiam ser transmitidos aos seus herdeiros pelo tempo determinado pela lei. Esse preceito foi mantido pela Constituição de 1967.

No mesmo ano, foi elaborado o anteprojeto de um código específico para determinar os direitos do autor. No entanto, a câmara designada para corrigir o texto da lei entrou em desacordo. A responsabilidade de desenvolver um novo projeto de código foi entregue ao magistrado José Carlos Moreira Alves, que o transformou em projeto de lei e, eventualmente, na Lei nº 5.988, publicada em 14 de dezembro de 1973.

Uma das mais importantes consequências da lei foi a criação do Conselho Nacional de

Direito Autoral (CNDA), que foi organizado em 1975 e tinha funções amplas. Como determina o próprio texto da Lei nº 5.988, ele era um "órgão de fiscalização, consulta e assistência, no que diz respeito a direitos do autor e direitos que lhes são conexos" (*apud* SOUZA, 2006, p. 175).

O Conselho Nacional de Direito Autoral foi extinto em 1990 quando Fernando Collor assinou uma lei que transformou o Ministério da Cultura, ao qual o CNDA era submetido, em Secretaria da Cultura, que possuía uma estrutura pré-estabelecida.

Hoje, se encontra em vigor a Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Ela dá ao autor liberdade de reprodução, edição, adaptação, distribuição e tradução da obra, sua inclusão em outras mídias e utilização em representações. Em casos de coautoria, é necessário o consentimento de todos os autores envolvidos para a publicação; em casos de obras anônimas, o proprietário da obra é aquele que a publica.

Os direitos patrimoniais do autor sobre a obra perduram por toda a vida do autor e é concedido aos seus herdeiros por setenta anos após a sua morte, contados a partir do dia 1º de janeiro do ano posterior ao da morte do autor. Em caso de co-autoria, o prazo é contado a partir do dia 1º de janeiro do ano após a morte do último autor.

A norma, no entanto, entende como exceção a reprodução de partes sem fins lucrativos, citações da obra para fins didáticos e acadêmicos, sempre referenciando o autor original, e que sejam feitas paráfrases e paródias a seu respeito. O direito autoral, portanto, restringe os direitos da obra como exclusivos do(s) seu(s) autor(es) ou daquele(s) que a publica(m), mas também se preocupa em manter a obra aberta para "uso aceitável", ou seja, quando a utilização está à serviço do crescimento intelectual e cultural do país.

Já no que diz respeito à intervenção dos tratados internacionais na legislação do Brasil, é necessário que, primeiramente, compreendamos que, segundo a norma brasileira, a propriedade intelectual não é um direito humano, mas um direito de propriedade; ou seja, ele está ligado à esfera do econômico. Portanto, embora os direitos humanos sempre prevaleçam sobre as normas locais segundo o §1.º do art. 5º da Constituição de 1988, isso não é aplicável à Propriedade Intelectual.

Para o seu caso, as normas previstas pela constituição prevalecem sobre o texto dos tratados internacionais. Dessa maneira, existem duas possíveis formas de aplicabilidade previstas na legislação brasileira, uma indireta e a outra direta. No primeiro caso, o texto deve

ser aprovado pelo Congresso Nacional de maneira que ele seja internalizado e se torne uma norma hierarquicamente equivalente a uma lei ordinária, ou seja, complementar às normas constitucionais.

No segundo caso, o texto pode ser evocado ante ao judiciário sem necessidade de um ato jurídico complementar; essas são chamadas de normas autoaplicáveis. A lei determina, no entanto, dois pré-requisitos para que o texto de um tratado possa ser considerado como uma norma autoaplicável: é, primeiro, necessário que "conceda ao indivíduo um direito claramente definível e exigível ante a um juiz" (BARBOSA, 2010, p. 156) e, segundo, que seja completo em si sem que haja necessidade de uma medida administrativa ou um ato legislativo para complementá-lo.

3.5 A CULTURA DE FÃS E A CELEBRAÇÃO DA OBRA

Como vimos, muitas das características da cultura de fãs podem ser encontradas nas sociedades francesa e inglesa a partir do século XVIII: o autor-celebridade, a dicotomia da proximidade na relação leitor-autor e da admiração do primeiro pela genialidade do segundo.

O título de primeiro *fandom* é atribuído principalmente ao da autora Jane Austen e do personagem Sherlock Holmes, criado por *Sir* Arthur Conan Doyle. Ambos esses *fandoms* teriam surgido enquanto comunidade nas últimas duas décadas do século XIX. Eles não desapareceram durante o século seguinte e permanecem em atividade até os dias atuais.

Especificamente, o *fandom* do personagem de Conan Doyle se organizou de maneira singular no final do século XIX sob a orientação do editor da revista *Tit-Bits*, George Newness. No entanto, ele começou a se expandir além do controle da revista durante o século XX.

O reverendo Ronald Knox publicou um dos primeiros estudos a respeito de Sherlock Holmes quando Doyle ainda publicava os romances sobre o detetive, em 1911. No seu artigo, "Um estudo da literatura de Sherlock Holmes", ele fez uma análise biográfica e historiográfica sobre o personagem, questionando a veracidade das informações dadas pelo narrador, John H. Watson, como se Holmes tivesse sido uma pessoa real.

> Sherlock Holmes foi descendente de uma longa linha de fidalgos rurais : sua avó foi irmã de uma artista francesa: seu irmão mais velho, Mycroft, foi, como todos sabemos, mais talentoso do que ele, mas encontrou sua ocupação em uma auditoria confidencial das contas governamentais, se o *Reminescences* [*His Last Bow: Some Reminiscences of Sherlock Holmes*, intitulado no Brasil "O último adeus de Sherlock Holmes"] são confiáveis. (KNOX, 1920, p. 167)[28].

Seguindo a mesma lógica de estudo de Knox, a *Baker Street Irregulars*, fundada em 1934 por Christopher Morley, surgiu como um contramovimento com objetivo era combater o elitismo do cânone literário. Durante a década de 1920, havia surgido nos Estados Unidos a *Nova Críticale*, uma teoria era fundamentada sobre a ideia de que uma obra literária deveria ser estudada crítica e racionalmente por meio de elementos que se encontravam intrínsecos texto. A comunidade criada por Morley se posicionava contrário a essa corrente.

Ela era uma organização literária formada por acadêmicos que desejavam estudar as obras sobre o detetive inglês Sherlock Holmes. Os membros militavam a favor da ideia de que romances deveriam ser apaixonadamente estudados e apreciados pelos seus críticos, e desejavam tornar seus estudos literários mais agradáveis e acessíveis às massas leitoras. Segundo Mills (2017):

> [Christopher Morley] era desajustado em relação à elite de seu período em sua crença de que a grande literatura deveria ser apreciada por todos. Seu primeiro romance, *Parnassus on Wheels* (1917), é um conto sobre uma fazendeira chamada Helen McGill. (...) Ansiando por uma aventura, McGill compra uma livraria portátil e viaja pelo interior ajudando fazendeiros a aprecia a grande literatura. Há menos condescendência no romance e mais uma verdadeira crença de que todos deveriam ser expostos a um pouco de Shakespeare em suas vidas.[29]

Os membros da *Baker Street Irregulars* faziam uma crítica dotada de romantismo e embasada no imaginário historiográfico; questionavam-se, por exemplo, sobre o lugar onde

---

[28] Tradução nossa de: Sherlock Holmes was descended from a long line of country squires: his grandmother was the sister of a French artist: his elder brother Mycroft was, as we all know, more gifted than himself, but found an occupation, if the *Reminiscences* are to be trusted, in a confidential audit of Government accounts.

[29] Tradução nossa de: was out of step with the intellectual elite of his moment with his belief that great literature should be enjoyed by all. His first novel, Parnassus on Wheels (1917), is the tale of a farmer named Helen McGill. (...) Itching for an adventure, McGill buys a portable bookstore and travels the countryside helping farmers appreciate great literature. There is less condescension in the novel than a true belief that everyone should be exposed to a little Shakespeare in his or her life.

Holmes teria estudado e quantas vezes Watson foi casado. Em sua vida profissional, eles eram editores, jornalistas, comentaristas de rádio, literatos, acadêmicos e doutores, mas os estudos sobre o detetive se tornaram uma paixão semiprofissional e quase acadêmica (MILLS, 2017).

A *Baker Street Irregulars* era severamente criticada e desprezada pela classe acadêmica de sua época, mas eles se defendiam e sua prática com completa convicção e, em retorno, menosprezada e condenavam os seus críticos. De fato, essa é uma atitude frequente em comunidades de fãs desde suas raízes; além dos já mencionados Janeites, Knox (1920) defende o seu estudo biográfico sobre Holmes:

> Se qualquer um alegar que o estudo da literatura de Holmes é indigno de atenção acadêmica, eu contestaria respondendo que para a mente acadêmica qualquer coisa é digna de estudo, se esse estudo for completo e sistemático. Mas irei além, e direi que, no tempo presente, nós precisamos de uma familiaridade muito maior com os métodos de Sherlock (p. 154-5)[30].

Em um artigo publicado em 2014, o pesquisador sobre história dos vídeo games Lars Konzack comentou brevemente a respeito do conflito entre a academia convencional e o academicismo de fãs de ficção científica, fantasia, histórias em quadrinho e jogos de tabuleiro (que atualmente são chamados *geeks* ou *nerds*)[31].

Segundo o autor, a expansão do gênero está ligada aos esforços dos escritores H. P. Lovecraft e Robert E. Howard, inspirados por figuras como Edgar Allan Poe e H. G. Wells e guiados apenas pelo interesse pelo tema, aprenderam sozinhos literatura, mitologia e história.

Lovecraft insistia em escrever utilizando uma abordagem intelectual. Como o autor não tinha sequer se formado no que hoje chamamos de ensino médio, ele não era levado em

---

[30] Tradução nossa de: If anyone objects that the study of Holmes literature is unworthy the scholarly attention, I might content myself with replying that to the scholarly mind anything is worthy of study, if that study be thorough and systematic. But I will go further, and say that at the present time we need a far closer familiarity with Sherlock's methods.

[31] Tradução nossa de: Segundo o *English Oxford Living Dictionaries*, a palavra *geek* tem origem, no final do século XIX, a partir palavra germânica *gek*, que significa louco ou tolo. Já a palavra *nerd*, segundo o mesmo dicionário, tem origem desconhecida e começou a ser utilizada nos anos 1950. Em 1973, o escritor de ficção científica Philip K. Dick afirmou ter sido o criador desse termo. No entanto, Konack (2014) considera que a palavra teria surgido de uma referência a uma criatura parecida com um gnomo presente no livro de Dr. Seuss, *If I Ran the Zoo*, publicado em 1950 (p. 52).

consideração pelas editoras e comunidades acadêmicas.

Em 1914, ele conheceu a *United Amateur Press Association* (Associação de Impressores Amadores Unidos), um grupo que produzia e publicava suas próprias obras para depois distribuir cópias entre os membros associados. Essa foi a alternativa que encontrou para publicar as suas obras de poesia, ficção e não ficção.

Foi a partir de Lovecraft que os fãs de ficção científica teriam entrado em contato pela primeira vez com a ideia da publicação por meio de uma imprensa amadora. Dessa ideia, surgiram as primeiras *fanzines*[32]. Segundo Konzack (2014), a "aquela mídia da cultura *geek* gerou uma rede de comunicação com um aparato crítico, literário e cultural próprio" (p. 52)[33].

É importante mencionar que o contexto do pós-Segunda Guerra Mundial muito contribuiu para a expansão do gênero na segunda metade do século XX. Em uma análise publicada em 1977, o filósofo da tecnologia Andrew Feenberg publicou um artigo no qual sugere que a expansão da ficção científica no pós-guerra é consequência do dilema vivido pela comunidade científica no período (FEENBERG, 1997).

Em 1944, ocorreu a promulgação do Ato de Reajuste dos Militares, também conhecida como *G. I. Bill*, que favorecia os soldados estadunidenses veteranos da Segunda Guerra Mundial receberam diversos benefícios, entre eles educação média, superior e profissional gratuitas. Esses jovens, que posteriormente se tornaram se tornaram cientistas e engenheiros, tinham um profundo interesse nos avanços tecnológicos e, por ter presenciado a realidade de uma guerra, um ideal não armamentista e, muitas vezes, anti-governamental.

Após a Segunda Guerra Mundial, a importância da ciência foi finalmente reconhecida pelo governo e pelas instituições privadas, que passaram a financiar os estudos e práticas daquele grupo. Em contrapartida, os cientistas passaram a depender dos poderes vigentes e perderam o controle sobre as suas produções.

Essa ambiguidade do cenário científico do período foi um dos motores da ficção científica naquele período. A literatura se tornou, então, um veículo de protesto por meio do

---

[32] A palavra *fanzine* vem do termo em inglês *fan magazine*, revista de fã.

[33] Tradução nossa de: that geek media generated a communication network with its own literary and cultural critical apparatus.

qual os cientistas expressavam as suas preocupações relativas à corrida armamentista e ao progresso tecnológico.

Podemos concluir por meio dessa análise que a solidificação da ficção científica enquanto gênero está intimamente ligada a uma contracultura literária. Conforme comentamos anteriormente, a identidade de grupo está ligada à assimilação de um papel imposto por uma classe dominante. Segundo Castells (1999), a *identidade de resistência*

> dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável, em geral com base em identidades que aparentemente, foram definidas com clareza pela história, geografia e biologia, facilitando a "essencialização" dos limites da resistência (p. 25).

Primeiramente, a sua escrita era uma resposta ao militarismo científico predominante durante o pós-guerra. Também, como vimos acima e continuaremos a explorar nesta seção, a recusa da comunidade acadêmica e das editoras em reconhecer a ficção científica e seus autores promoveu uma união de autores, leitores e editores e, por vezes, a fusão dessas figuras em um único indivíduo.

Por meio de suas revistas, a *Amazing Stories* e a *Amazing Stories Quarterly*, Hugo Gernsback, editor e autor que muitas vezes é chamado de pai da ficção científica, estimulava a cultura de fãs desde 1927, promovendo a propaganda de clubes e reservando um espaço para a publicação de textos produzidos pelos leitores. Em outra de suas revistas, a *Wonder Stories*, ele fundou a *Science Fiction League* em 1934, que se tornou um grande clube de fãs e possuía sedes em várias grandes cidades estadunidenses.

Muitos dos autores de ficção científica surgiram como fãs do gênero enquanto publicavam suas obras em *fanzines*, muitas vezes editadas por eles próprios. James (1994) cita alguns dos escritores que adotaram essa prática:

> James Blish começou a publicar *The Planeteer* em 1934, quando ele tinha apenas quatorze anos. Ray Bradbury começou a *Futuria Fantasia* em 1939: ele persuadiu pessoas como [Robert A.] Heinlein e [Henry] Kuttnera escrever para ele. Robert A. Lowndes, um *Futurian* [membro do grupo de ficção científica chamado "The Futurians"], um escritor e, posteriormente, prolífico editor, começou com sua *fanzine*, *Le Vombiteur*. Algis Budrys, provavelmente mais conhecido como um crítico do que um autor nos dias atuais, começou [sua carreira] publicando *Slantasy*, com quinze

> anos de idade. Frederik Pohl tinha dezesseis anos quando ele lançou a *Mind of Man*. Robert Silverberg editou a *Space Ship*; Marion Zimmer Bradley editou a *Mazrab*; Harlan Ellison editou a *Science Fantasy Bulletin*; Gregory Benford, com seu irmão Jim, editou a duradoura *fanzine Void*. (p. 101)[34]

A relação entre os autores do gênero era intensa, já que muitos publicaram suas histórias nas revistas editadas por outros. A aproximação frequentemente gerava tipos de colaborações entre dois ou mais escritores que, em outros gêneros, eram muito incomuns. James (1994) exemplifica:

> O mundo criado por Isaac Asimov em *The Caves of Steel* (1954) [publicado no Brasil com o título de "As Cavernas de Aço] foi embalados por Byron Preiss e se tornou a base para a série *Isaac Asimov Presents Robot City*, para a qual vários autores contribuíram. A própria Marion Zimmer Bradly editou diversos volumes de histórias publicadas por diversos autores, todas ambientadas no mundo dela, Darkover. (p. 104)[35]

A partir de 1945, quando a segunda geração de escritores de ficção científica desde a Primeira Guerra Mundial começou a publicar as suas obras, o diálogo entre os vários autores era muito mais frequente e íntimo. Isso se deu, principalmente, em virtude das *fanzines*.

Grande parte dos autores era fã do gênero[36] mesmo antes de começar a divulgar as suas histórias. Como as editoras do período não tinham interesse em publicar obras de ficção científica, escritores eram forçados a se publicar por meio das *fanzines* produzidas por eles

---

[34] Tradução nossa de: James Blish began publishing *The Planeteer* in 1934, when he was fourteen. Ray Bradbury began *Futuria Fantasia* in 1939: he persuaded people such as Heinlein and Kuttner to write for him. Robert A. Lowndes, a Futurian, a writer and later a prolific editor, began with his fanzine *Le Vombiteur*. Algis Budrys, probably better known as a critic than a writer today, began by publishing *Slantasy*, at the age of fifteen. Frederik Pohl was sixteen when he launched *Mind of Man.* Robert Silverberg edited *Space Ship*; Marion Zimmer Bradley edited *Mazrab*; Harlan Ellison edited Science *Fantasy Bulletin*; Gregory Benford, with his brother Jim, edited the fanzine *Void*.

[35] Tradução nossa de: The world Isaac Asimov created in *The Caves of Steel* (1954) was packaged by Byron Preiss and became the basis of the *Isaac Asimov Presents Robot City* series, to which several authors contributed. Marion Zimmer Bradley has herself edited several volumes of stories written by various authors, all set in her own Darkover world.

[36] Se faz necessário pontuar que aqui consideramos que um leitor não é necessariamente um fã. Este é dotado de uma atitude ativista em relação à obra e ao autor; ele tem um conhecimento do universo e da história que vai além do que está na contido na obra, acompanha assiduamente as publicações relativas a seu objeto de adoração e faz requisições e campanhas contra ou a favor das decisões do autor.

mesmos ou por outros autores. Tudo isso promovia o intenso diálogo entre os autores.

Outra consequência da comunicação por meio de *fanzines* e do crescimento de clubes de fãs foi a grande aproximação entre autores e leitores. Como vimos neste capítulo e no anterior, a partir do final do século XVIII, quando o autor se tornou lentamente uma celebridade ou um herói na mente popular, os seus adoradores passaram a buscar tocá-los de alguma forma.

"O que é o Autor?" Perguntou Foucault em seu famoso seminário. No contexto em que as figuras do autor e do leitor se fundem de maneira tão harmoniosa, essa é uma questão de fundamental importância.

O autor é, segundo Foucault (2009) em sua pertinente análise, um conceito que se posiciona entre a pessoa que de fato escreveu o texto e o narrador intrínseco à obra. Ainda, ele é uma figura inventada pelo seu leitor, o que fica claro quando falamos do autor celebridade. Afinal, seja enviando textos de sua própria autoria ou comparecendo em eventos de leitura pública, o devoto tentava conquistar e, muitas vezes, mesmo superar o seu ídolo.

Essa característica se acentuou drasticamente durante o século XX, o que evidencia o papel do leitor na fabricação do conceito de autor. Esse ídolo é um sujeito construído pelo leitor: uma pessoa ideal e um objetivo a ser alcançado. No entanto, o autor também se torna mais próximo do leitor, uma figura palpável que gera uma constante reafirmação e reconstrução de sentidos. As *fanzines*, um dos principais palcos de interação, são espaços de construção dos sujeitos leitor e autor.

A proliferação de convenções também pode ser considerada uma causa do aumento ainda mais o diálogo entre os autores e os fãs. Em 1939, foi realizada a primeira Convenção Mundial de Ficção Científica (WorldCon) na cidade de Nova York, a qual compareceram apenas aproximadamente duzentas pessoas.

A convenção se repetiu no ano seguinte em Chicago, onde 128 fãs estiveram presentes, e em 1941 em Denver, com cerca de 90 participantes. A partir de 1942, as convenções foram interrompidas devido à Segunda Guerra Mundial, mas foram imediatamente retomadas após a guerra. Desde 1946, a WorldCon acontece anualmente até os dias atuais. (THE… 2017)

A WorldCon introduziu, em 1953, uma nova maneira por meio da qual um fã de ficção científica interferia na importância dada à obra pela comunidade: o *Hugo Awards*. A premiação, nomeada em homenagem ao escritor Hugo Gensback, elegia os melhores romances, revista

profissional, artista de capa, ilustrador do interior (da obra), novo autor de ficção científica, também por excelência em artigos factuais e a personalidade de fãs número 1 (1953… 2017).

Outras premiações se seguiram a essa; notadamente, o *Nebula Awards*, no qual um grupo de autores era responsável por votar os melhores conto, noveleta e novela. As obras vencedoras destes prêmios apresentavam um crescimento do número de vendas; elas "anualmente afirmavam o ideal literário e os valores da comunidade de ficção científica como um todo" (JAMES, 1994, p. 106)[37].

Fundado em 1959, o grupo que se autonomeou *First Fandom*[38], muito baseado na então extinta *Science Fiction League*, era composto por aqueles que se consideravam os primeiros apreciadores ativos do gênero. Eram aqueles que participavam do *fandom* desde antes da primeira Convenção Mundial de Ficção Científica, realizada em 4 de Julho de 1939.

Apesar da proximidade entre os autores antigos, novos e aspirantes de ficção científica, houve diversas acusações dos terceiros de um favoritismo por parte dos primeiros. Essas acusações se acentuaram quando em face ao surgimento de dois grupos exclusivistas a partir da década de 1950.

O primeiro grupo tinha sede na cidade de Milford, na Pensilvânia, e era exclusivo para autores já publicados; como muitos editores compareciam às reuniões, ele foi considerado uma fonte de favoritismo e o grupo composto por seus principais membros foi nomeado *Milford mafia*. O segundo caso foi consequência de uma escola de verão voltada para a escrita de ficção científica; fundada pelo escritor Robin Scott Wilson em 1967 e com sede na Universidade de Clarion, na Pensilvânia, a escola produzia um grande número de escritores estadunidenses de ficção científica e foi chamada pelos críticos de *Clarion mafia* (JAMES, 1994, p. 104).

Foi também durante a década de 1960 que nasceu a subcultura dos *nerds* ou *geeks*. Maubrigades (2003) os define como um grupo formado e retroalimentado por jovens sonhadores principalmente do sexo masculino que possuíam um interesse em comum e que, naquele momento, finalmente começaram a se organizar como grupo, comunicando-se por meio de cartas ou, quando moravam perto uns dos outros, promovendo reuniões. Segundo a

---

[37] Tradução nossa de: the awards annually affirm the literary ideals and values of the whole sf community.
[38] do inglês, Primeiro Fandom.

autora:

> Esse é um bom exemplo de como funciona essa retroalimentação da produção artística de apreciação *Nerd*. Jerry Siegel e Joe Shuster [os criadores do Superman] cresceram nesses 'porões'[39], lendo os quadrinhos e os *Pulps*[40] das primeiras décadas do século XX, e isso fica evidenciado em suas criações. Assim como nas criações (posteriores) de Stan Lee, um convicto leitor de quadrinhos e "habitante" de 'porões' desde a infância, e que, em 1962 apresentou ao mundo a que viria a ser sua mais famosa e querida criação: O Homem-Aranha! (2003, p. 423).

O Homem-Aranha, criado por Stan Lee e Steve Dikto na década de 1960, se tornou uma famosa representação dos *Nerd*, muito embora ele tenha sido criado antes do período de maior expansão dessa subcultura, que viria a ocorrer a partir de 1970. O super-herói era um jovem adolescente comum que ganhou seus poderes ao ser picado por uma aranha radioativa.

O movimento *Nerd* é muito importante para estudos a respeito da cultura de fãs, pois é por meio dele que os *fandoms* deixam de possuir uma atmosfera predominantemente adulta e intelectual que se revolvia em torno do ambiente acadêmico e literário na esfera pública. Segundo Lichtenberg, Marshak e Winston (1975, p. 4), "fãs que estavam se sentindo sozinhos, pensando que eram os últimos fãs verdadeiros que restavam, repentinamente perceberam que havia outra pessoa como eles. Milhares de outras pessoas. Dezenas de milhares. Milhões." (*apud* JENKINS & TULLOCH, 1995, p. 12)[41].

Jovens, antes reclusos no espaço privado, começam a conversar entre si e se reunir em convenções especializadas nos temas de seu interesse. Em 1970, Sheldon Dorf, que tinha 36 anos e estava desempregado, reuniu-se com cinco adolescentes, um deles de apenas 12 anos de idade, e organizou o que ficou conhecido como a maior convenção voltada para cultura de fãs do mundo: a San Diego Comic-Con (SDCC).

No que diz respeito às convenções de fãs, a já comentada WorldCon reunia em média aproximadamente 414 pessoas por ano entre 1946 e 1967. A partir deste, o número subiu para

---

[39] Maubrigades dá sentido simbólico a palavra "porões" para explicar que os *Nerds* estavam socialmente reclusos.
[40] As *Pulp magazines* eram revistas literárias baratas vendidas em bancas de jornais e tabacarias a partir do final do século XIX; elas alcançaram o seu ápice de popularidade entre 1920 e 1950. Funcionavam como uma alternativa para a população de baixa renda e eram constituídas de histórias simples e leves dos mais variados gêneros.
[41] Tradução nossa de: Fans who had been all alone, thinking that they were the last of the true fans left, suddenly realized that there was somebody out there like them. Thousands of somebodies. Tens of thousands. Millions.'

1.841 e, durante a década de 1970, a média anual de fãs reunidos nas WorldCon subiu para aproximadamente 2.657, chegando a ultrapassar as 4.000 pessoas nas convenções de 1976, no Kansas, e 1978, em Phoenix. (THE… 2017)

Curiosamente, o claro aumento de pessoas presente nesses eventos coincidiu com a estreia do que se tornou uma das maiores franquias de ficção científica do mundo, a série de televisão estadunidense *Star Trek*[42]. Em setembro de 1966, a série estreou no canal norteamericano NBC (*National Broadcasting Company*) e rapidamente conquistou os novos e antigos fãs do gênero.

Henry Jenkins e John Tulloch (1995) comentam que, quando a emissora ameaçou cancelar a série após a sua segunda temporada, em 1968, os fãs se reuniram em uma campanha chamada *Save Star Trek* e enviaram mais de 114.667 cartas em protesto, o que provocou a renovação da série para uma nova temporada (JENKINS & TULLOCH, 1995, p. 9). Eles também apontam que o crescente aumento no número de fãs na década de 1970 é evidenciado pela quantidade de pessoas presentes nas convenções anuais chamadas de *Star Trek Lives!* ou, simplesmente, *The Star Trek Convention*. Por exemplo, na edição que ocorreu em 1974[43], compareceram na porta um grupo cerca de 21.000 pessoas, do qual apenas 15.000 puderam entrar devido às limitações espaciais do local onde ele estava sendo realizado (JENKINS & TULLOCH, 1995, p. 11).

Portanto, em ambas as esferas dos quadrinhos de super-herói e da ficção científica, o movimento dos *nerds* e a cultura de fãs sofreu uma enorme expansão durante as décadas de 1960 e 1970. Jovens e adultos começaram a se reunir em convenções e se organizar de maneira mais expansiva como um grupo. A identidade do fã começa a se tornar mais sólida quando o grupo se torna mais conciso e as normas sociais do grupo começam a se consolidar.

Vemos isso com muita clareza quando estudamos o surgimento dos primeiros jogos que posteriormente ficaram conhecidos como *role-playing games* (RPGs)[44]. Esse nascimento

---

[42] No Brasil, a série ficou conhecida como Jornada nas Estrelas.

[43] A convenção aconteceu no Americana Hotel, em Nova York, entre os dias 15 e 18 de fevereiro. Ela contou com a participação dos escritores de ficção científica Hal Clement e Isaac Asimov, o último um grande amigo do criador de *Star Trek*, Gene Roddenberry. Este é um exemplo da relação próxima entre aqueles envolvidos na produção de obras de ficção científica.

[44] Do inglês, jogo de interpretação.

também ocorre durante a década de 1970, mais especificamente no ano de 1974, quando foi criado o primeiro módulo de jogo: o *Dungeons & Dragons* (D&D).

O *role-playing game* tem origem nos chamados *wargames*[45] modernos. Embora tenham surgido onde atualmente é a Alemanha entre o final do século XVIII e início do século XIX e tenham sido usados durante a Segunda Guerra Mundial para prever movimentos e estratégias do inimigo, os *wargames* se tornaram populares nos Estados Unidos durante a década de 1950.

Isso ocorreu quando, após servir no exército estadunidense entre 1948 e 1952, o designer de jogos e historiador Charles Roberts fundou a *Avalon Hill Games* e desenvolveu diversos *wargames* vendidos em caixas e compostos por miniaturas, mapas e um livro de regras; entre eles, *Tactics* (1952) e *Diplomacy* (1959). (KONZACK, 2014, p. 56)

Os RPGs surgiram quando fãs de *wargames* começaram a adaptar as regras originais e montar mundos imaginários para desenvolver os seus próprios jogos. Estes mundos muito tinham de similar com os universos criados pelos escritores da chamada literatura fantástica contemporânea, em especial a Terra-Média, criada por J. R. R. Tolkien.

Os *role-playing games* foram criados por fãs de *wargames* e da literatura fantástica contemporânea. O autor do RPG *Dungeons & Dragons*, Ernest Gary Gygax foi um dos fundadores da *International Federation of Wargames* (IFW), uma sociedade focada neste jogo, em 1963. Movido pela sua paixão pela Idade Média, ele criou um grupo no interior da IFW, a *Castle and Crusade Society*, que recriava batalhas no estilo medieval e acrescentava elementos de fantasia, como hobbits, anões e elfos nos moldes como eram encontrados na literatura de Tolkien.

Em 1971, Gygax conheceu David Anerson, que já usava as regras desenvolvidas pelo primeiro para criar campanhas. Juntos, os dois montaram um cenário de fantasia primeiramente para jogar com amigos. No entanto, quando o jogo se tornou muito complexo para ser recriado por meio das estratégias do *wargame*, eles acabaram por escrever um novo livro de regras e lançaram o primeiro *role-playing game*, o *Dungeons & Dragons*.

Desde sua criação, portanto, os RPGs foram desenvolvidos como trabalhos

[45] Do inglês, jogos de guerra.

cooperativos de fãs sobre mídias pré-existentes. Embora sua popularidade tenha crescido durante as décadas seguintes, as regras do *Dungeons & Dragons* eram vagas e geravam série de contradições entre os seus jogadores, que eram forçados a desenvolver seu próprio sistema e cenário.

Um grande número de *fanzines* surgiu para divulgação desses trabalhos. No Brasil, por exemplo, o autor e editor Marcelo Cassaro criou o sistema Defensores de Tóquio (popularmente conhecido como 3D&T) no ano de 1994, um módulo muito mais simples e mais barato do que o D&D, com o objetivo de introduzir o *role-playing* para jogadores iniciantes.

Além de vários outros RPGs de mesa, como esse modelo não digital do *role-playing* ficou conhecido, o *Dungeons and Dragons* e o universo criado por Tolkien também serviram de inspiração para a criação, na década de 1970, dos primeiros jogos de aventura a serem jogados no computador.

Esses eram jogos de conteúdo completamente textual, já que, no período, eram jogados nos grandes computadores de universidades, que deviam ser divididos por vários usuários. Os jogadores avançavam digitando códigos como *north, south, east* e *west*[46] e recebiam respostas em formato de texto.

Veugen (2004) descreve os jogos de aventura como uma disputa entre o jogador e o programador, no qual o primeiro tentava encontrar formas criativas de resolver os desafios do jogo, muitas vezes reprogramando o jogo para acrescentar um novo código, e acabavam por gerar problemas que precisavam ser resolvidos pelo segundo.

Por exemplo, quando um usuário programou o elemento "explosivos", foi necessário que se acrescentasse novas linhas de códigos para que o jogador recebesse uma resposta de acordo com o ambiente em que se encontrava no jogo. Caso contrário, "mesmo quando você estivesse de pé no meio de um adorável pasto verde, o jogo sempre responderia que você tinha sido achatado por duas mil toneladas de blocos de pedra" (VEUGEN, 2004, p. 86)[47].

Não apenas o setor dos jogos foi transformado com o advento da Intenet, no entanto.

---

[46] Do inglês, "norte", "sul", "leste" e "oeste".

[47] Tradução nossa de: even if you were standing in the middle of a lovely green pasture, the game would always respond that you had been flattened by twenty thousand tons of solid stone blocks

Na década de 90, quando a tecnologia das redes digitais se tornou um domínio público, a Internet provocou uma mudança interessante no perfil do fã.

Primeiramente, as *fanfictions* e as *fanarts*[48], entre muitas outras obras de fãs, ganharam um espaço muito mais aberto, já que qualquer fã com acesso à Internet era capaz de publicar seus trabalhos *online*. Dessa maneira, embora o espaço da Internet fosse limitado à pessoas de determinadas classes econômicas, as que possuíam acesso possuíam começaram a ser reconhecidas, independentemente de sua idade e país de origem.

Também provocou a migração das discussões que sempre acompanharam a comunidade do ambiente literário, crítico e acadêmico para as múltiplas redes sociais, os fóruns de discussão, as salas de bate-papo etc.

No próximo capítulo, discutiremos as comunidades de fã durante a última década do século XX e as duas primeiras décadas do século XXI de maneira mais aprofundada, fazendo um paralelo com o advento das redes de comunicação digitais.

3.6 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE AUTORIA

Como vimos ao longo do capítulo, houve uma transformação no conceito de autoria a partir do momento em que começou a se pensar na regularização dos direitos do autor. Essa discussão foi fundamentada a partir da contestação acerca da duração do direito, que gerou questões como: a quem pertence a ideia de um livro, a diferença do valor do livro-matéria e do livro imaterial, e os papeis do autor e do editor na produção literária.

Começa-se também a pensar no autor enquanto uma profissão, e na concepção da figura do autor enquanto um professional da escrita que necessita sobreviver dos lucros de suas publicações. E é nessa ideia que se baseiam grande parte das discussões ligadas à hereditariedade do direito.

Alguns autores, buscando lucro monetário, passaram a fazer leituras públicas e, por meio de suas performânces, se transformaram em celebridades. A percepção do leitor a respeito

---

[48] Arte de fãs

do autor, portanto, também começou a ser repensada naquele momento, quando o autor passou a desempenhar uma função mais acentuada perante ao leitor e seu grau de proximidade se tornou mais perceptível. É o fenômeno do autor-celebridade um dos desencadeadores do fenômeno da cultura de fãs.

Podemos chamar os processos descritos nesse capítulo como rupturas? Defendemos aqui que não. Embora os fenômenos descritos tenham provocado uma transformação considerável no que Foucault chamou de função-autor, é importante notar que casos como o de Miguel de Cervantes e de Ben Jonson evidenciam a existência de um leitor participativo e de um autor que reinvidicava a sua posição social.

É evidente que nos séculos XIX e XX a discussão sobre autoria, o autor e o direito do autor se tornaram muito acentuadas. No entanto, como vimos ao longo dos últimos dois capítulos, ela era existente muito antes de sua legitimação por meio da criação de leis para determinar os limites do direito do autor e dos debates por ela desencadeadas.

4 A APROXIMAÇÃO ENTRE FÃS E AUTORES NO SÉCULO XXI

No decorrer dos capítulos anteriores, fizemos um panorama da maneira como determinados leitores interagiam com textos de caráter ficcional desde os primeiros anos do século XVI até o final do século XX por meio de um apanhado de estudos de caso de pesquisadores das mais diversas áreas. Também fizemos uma linha temporal que traçou o histórico da legislação autoral em vários países ocidentais e da discussão intelectual que certas vezes era causa, certas vezes era consequência da promulgação dessas leis.

Esse capítulo será dedicado a estudar os conflitos entre as leis autorais no Brasil e a cultura de fãs no país. Faremos essa análise por meio de um estudo da lei de direitos autorais brasileira e da exposição dos resultados de uma investigação, feita por meio de questionários, da opinião de escritores de *fanfic* sobre a voz social do autor e o direito do autor sobre a obra.

É importante destacar que o objeto desta pesquisa foi escolhido arbitrariamente em razão de interesses pessoais. Admitimos que as transformações contemporâneas são diversas e abarcam, entre outros, os contextos político, cultural, econômico, psicológico e social.

A natureza da relação do ser humano letrado com o texto está ocorrendo sob diversas óticas. Críticos, bibliófilos, professores, crianças, mulheres, entre muitos outros, sempre tiveram abordagens diferentes sobre texto e precisarão de um espaço próprio para serem estudados com a profundidade devida. Logo, não procuramos generalizar o problema, mas apenas lançar bases e questões que poderão ser abordadas em futuras investigações.

4.1 O CASO DA CULTURA DE FÃS

Embora não possamos falar de uma mudança absoluta, é claro que o mundo contemporâneo foi e ainda é palco de uma série de transformações em vários os aspectos do humano, desde sua forma de pensar ao modo como interage com o mundo e a natureza. Também é evidente que o grande motor dessas transformações é a revolução nos meios de comunicação, ocorrida desde a década de 1970 e ainda em andamento.

Essas transformações têm suscitado discussões das mais diversas e provocado desde um otimismo esperançoso a um profundo e crescente desespero. Castells (2003) defende que a Internet e as novas tecnologias são ferramentas dos seres humanos; seus reflexos no cotidiano são maleáveis e contraditórios; e as modificações provocadas por ela apenas ocorrem na medida em que o ser humano está em contato com ela.

> A elasticidade da Internet a torna particularmente suscetível a intensificar as tendências contraditórias presentes em nosso mundo. Nem utopia nem distopia, a Internet é a expressão de nós mesmos através de um código de comunicação específico, que devemos compreender se quisermos mudar nossa realidade. (CASTELLS, 2003, p. 11)

Como mostramos por meio dos exemplos citados nos capítulos anteriores, fenômenos culturais estão situados em um contexto histórico de média para longa duração. Embora os mecanismos tecnológicos e muitos aspectos dos cotidianos social e político tenham se transformado no decorrer dos últimos cinco séculos, mostramos nos capítulos anteriores que a pessoa letrada sempre se posicionou ativamente em relação ao texto escrito.

Devido à ausência de uma regulação que protegesse os direitos do autor no século XVI, Miguel de Cervantes foi forçado a escrever a sequência de sua obra, *Dom Quixote de la Mancha*, para reclamar o seu direito como autor após o surgimento de uma de autoria por um certo “Avellaneda” (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 62).

O mesmo ocorreu com Richardson dois séculos depois. Por motivo da intensa proliferação de sequências de sua obra, *Pâmela*, ele se viu forçado a escrever uma também como forma de legitimação do seu direito (JUDGE, 2009, p. 26). Naquele momento, já havia uma lei que protegia os direitos do autor, o Estatuto da Rainha Ana; no entanto, essa norma tinha em vista apenas a proteção do direito de cópia.

Também mostramos nos capítulos anteriores que, ainda no século XVIII, a literatura conectava as pessoas de maneira singular, o que desencadeava a formação uma complexa e ampla rede de comunicação e provocava um apagamento completo do autor original (DARNTON, 2014). Nos séculos XIX e XX, esse fenômeno se expandiu em paralelo à elaboração de uma regulamentação mais completa para proteger os direitos do autor. Tais

ocorrências não coincidiram ao acaso; elas foram resultados dos avanços técnicos e sociais, que promoviam um maior acesso de uma sempre crescente parcela da população global à literatura.

Portanto, fica claro que, embora não possamos falar de uma cultura de fãs anterior às duas últimas décadas do século XIX, é possível perceber que a relação entre a pessoa letrada e o texto literário que parece ser predominante daquele grupo possui raízes nos primeiros séculos da era moderna.

Qualquer uma das chamadas “revoluções tecnológicas” provocou transformações em um sentido de potência e expansão de fenômenos que pré-existentes; as mídias digitais não são uma exceção à essa regra. Mostraremos neste capítulo que certos aspectos sensíveis ou imateriais refletem uma maior expressividade de características que a sociedade humana já havia começado a apresentar anteriormente, muito embora pareçam surgir como um reflexo exclusivo da expansão digital.

Como Coscarelli (2012), consideraremos aqui o hipertexto como um formato que promove uma leitura não linear devido à ausência de um eixo central, vários fragmentos textuais unidos de certa maneira por pontos de conexão (os *links*). Fundamentando-se nas ideias de Fauconnier e Turner (*apud* COSCARELLI, 2012, p. 150), a autora argumenta que a construção de sentidos na fala e no pensamento está ligada a intercomunicação de espaços mentais. Os elementos textuais seriam ativadores dos aspectos formais (lexicais) e íntimos (os argumentos e as intenções do autor) presentes no texto. Logo, segundo ela, “todo texto é um hipertexto e toda leitura é um processo hipertextual” (COSCARELLI, 2012, p. 150).

Como muitos outros aspectos da cultura pós-moderna, diversas características do hipertexto também já existiam em formatos mais simples e menos expressivos antes do nascimento de seu modelo digital. Esses casos se aproximam da hipótese da obra "aberta" proposta por Umberto Eco ainda na primeira metade da década de 1960, que atesta que a narrativa é uma experiência relacional "fruitiva" entre o autor, a obra e o leitor.

Umberto Eco aponta que a literatura contemporânea é construída de modo a fornecer uma fonte infinita de significados, um campo de possibilidades. Isso, no entanto, se torna ainda mais claro quando estudamos a escrita hipertextual, na qual o leitor é capaz de se locomover ao longo de um texto em constante transformação, escolhendo o seu caminho e muitas vezes até

modificando diretamente o texto, de forma que construir um sentido pessoal e, portanto, único. (ECO, 2013)

Muito antes disso, no entanto, antigas enciclopédias, publicadas a partir do século XVIII e uma das muitas consequências da expansão do pensamento iluminista, possuíam um conteúdo composto por definições de dicionários, atlas, quadros, gráficos, imagens, entre outros. O leitor tinha relativa liberdade para navegar por este texto e Lèvy (2011) chega a considerar o gênero como uma forma rudimentar de hipertexto por sua multiplicidade de fontes que funcionavam para compor o conteúdo do texto (p. 44).

Sandra M. Szir evidencia em seu artigo a importância da colaboração entre escritores, ilustradores, gravadores, impressores, entre outros, no processo de criação de revistas de massa no final do século XIX e início do XX, em Buenos Aires. O exemplo dado pela autora é o da *Caras y Caretas*, que incorporou ilustrações aos textos de ficção e, por conseguinte, gerou um encontro entre as figuras do escritor, do ilustrador, dos gravadores gráficos e do desenhista (SZIR, 2014). Segundo Szir:

> As publicações periódicas, observadas como artefatos culturais complexos que ligam diferentes modos de comunicação, requerem uma perspectiva teórica e metodológica de caráter interdisciplinar para atender tanto a seus conteúdos quanto a qualidade de objetos materiais em um contexto social e histórico determinado. (p. 112)

Não é novidade que a construção material e imaterial de um jornal ou uma revista consiste em um trabalho colaborativo. No entanto, as suas semelhanças com o hipertexto vão muito além disso: Ribeiro (2012a) argumenta que os impressos têm um formato não-linear de textos agregados pelo seu suporte. “Mesmo com tecnologias analógicas, produtos editoriais como revistas, jornais e livros de referência apresentavam ao leitor uma arquitetura composta de fragmentos, justaposições e propostas de busca e navegação.” (p. 97).

Como mostramos no capítulo anterior, o que hoje é considerado o primeiro caso legítimo da cultura de fãs no ocidente nos moldes da que presenciamos atualmente ocorreu por consequência da atitude do editor George Newness, das revistas *Strands Magazine* e *Tit-Bits*. Durante o século XX, as *fanzines*, revistas de fãs, foram o método utilizado para agregar ideias e textos ligados à esse segmento social. Se consideramos, como Ribeiro (2012a), que os jornais

e revistas são formatos hipertextuais, é lógico concluir que a cultura de fãs está intimamente ligada ao hipertexto. No entanto, como fica claro, não está necessariamente conectada à cultura da Internet.

4.2 UM BREVE HISTÓRICO DA INTERNET

Embora tenhamos mostrado até agora que o hipertexto e o trabalho colaborativo são anteriores à Internet, não pretendemos diminuir a sua importância enquanto fenômeno. É necessário compreender que o surgimento e a disseminação de uma rede digital de informação geram uma cultura colaborativa sem precedentes, tanto pela velocidade da comunicação entre os indivíduos quanto pela disseminação global do conteúdo nela armazenado.

No entanto, para compreensão da relação entre cultura colaborativa e a Internet, será necessário que façamos, primeiramente, um panorama da história dessa rede de comunicação. Nos pequenos fragmentos aqui expostos, o leitor verá que essa tecnologia é causa e consequência de diferentes versões da cultura colaborativa e do hipertexto, que agora se encontram intrinsecamente ligados em benefício da contínua transformação de cada um dos fenômenos.

Foi o inventor e engenheiro eletricista estadunidense Vannenar Bush o primeiro a criar o modelo de uma máquina para gerar um conteúdo hipertextual de caráter global. Ele publicou um artigo em 1945 introduzindo-nos ao "memex", uma máquina capaz de armazenar toda sorte de documentos escritos pelo ser humano e facilitar o acesso, a seleção e o estudo dos mesmos.

Bush foi um importante representante dos engenheiros e inventores nos Estados Unidos durante as décadas de 1930 e 1940. Além de idealizar o hipertexto digital, ele também é conhecido por ter fundando e liderado o comitê científico que desenvolveu a bomba atômica durante a Segunda Guerra Mundial. Sua influência começou a decair quando, após o conflito, o inventor percebeu o perigo do predomínio da pesquisa militar sobre as ciências físicas e biológicas, o que, segundo ele, provocaria um declínio no crescimento econômico do país.

Bush morreu em 1974, portanto não chegou a presenciar o advento das tecnologias digitais de comunicação e da Internet. No entanto, suas ideias inspiraram muitos engenheiros e cientistas da computação mesmo após a sua morte.

Um desses foi o filósofo e sociólogo estadunidense Theodor Holm Nelson, que, em 1965, cunhou o termo hipertexto para designar a leitura e escrita não lineares na rede informacional de documentos eletrônicos muito similar ao "memex" de Bush, no entanto adaptada para o computador, uma tecnologia já existente então.

Outro projeto que tinha como base a ideia de Bush estava sob direção do engenheiro e inventor Douglas Engelbart, também conhecido por ter criado o *mouse* eletrônico, e foi apresentada em 1968 ao *Stanford Research Institute*: um sistema chamado Augment. A proposta era que o usuário pudesse conectar diversos arquivos, filtros e janelas por meio de *links*, acrescentando elementos que facilitavam o trabalho colaborativo, tais quais mensagens eletrônicas, teleconferência, compartilhamento e arquivamento de mensagens. (DIAS, 1999, p. 272)

A primeira rede de computadores foi nomeada Arpanet. Ela era nada mais do que um programa desenvolvido pelo *Information Processing Techniques Office* (IPTO), um departamento da *Advanced Research Projects Agency* (ARPA) e colocado em funcionamento em setembro de 1969. A ARPA era uma organização governamental cujo objetivo era promover o desenvolvimento da tecnologia militar por meio de pesquisas, em especial universitárias. Segundo Castells (2001):

> Para montar uma rede de computadores, o IPTO valeu-se de uma tecnologia revolucionária de transmissão de telecomunicações, a comutação por pacote, desenvolvida independentemente por Paul Baran na Rand Corporation (um centro de pesquisas californiano que frequentemente trabalhava para o Pentágono) e por Donald Davies no British National Physical Laboratory. O projeto de Baran de uma rede de comunicação descentralizada, flexível, foi proposta que a Rand Corporation fez ao Departamento de Defesa para construção de um sistema militar de comunicações capaz de sobreviver a um ataque nuclear, embora esse nunca tenha sido o objetivo do desenvolvimento da Arpanet. (p. 14)

A "Arpanet" permaneceu em funcionamento entre os anos de 1969 e 1990, período no qual a "ARPA" promoveu, entre outros, o desenvolvimento de uma conexão entre redes. Para tanto, deveria haver um protocolo de comunicação padrão para todas as redes de computadores

existentes. Em 1978, foi desenvolvido na Universidade da Califórnia do Sul o "TCP/IP" ("*Transmission Control Protocol/Internet Protocol*"), que ainda opera gerando um protocolo intra rede padrão.

No ano de 1978, os Laboratórios Bell, uma companhia privada especializada na pesquisa científica e tecnológica, distribuiu o "*UNIX-to-UNIX-copy*" (UUCP) um programa capaz de conectar computadores "UNIX", possibilitando a transmissão de arquivos entre os computadores. O sistema operacional "UNIX" havia sido desenvolvido pela própria empresa e disponibilizado quatro anos antes, ele foi amplamente utilizado por estudantes universitários naquele momento.

Apenas dois ano após a distribuição do "UUCP", em uma conferência de usuários de computadores "UNIX", quatro estudantes da Carolina do Norte disponibilizaram gratuitamente uma versão melhorada do programa. Isso permitiu que novas redes de comunicação entre computadores com base na "UUCP" fossem desenvolvidos nos anos posteriores.

Em 1984, um programador do Laboratório de Inteligência Artificial no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), Richard Stallman, fundou a *Free Software Foundation*, uma organização que reivindicava que qualquer pessoa que aperfeiçoasse um programa gratuito deveria retribuir disponibilizando o código do programa gratuitamente na rede. Esse sistema gratuito de patentes foi chamado de "*copyleft*". Segundo Himes e Robertson (2015):

> *Copyleft* é uma ferramenta que funciona dentro da lei do *copyright*, facilitando o processo de licença para que a obras criativas sejam usadas, remodeladas e/ou compartilhadas. Por exemplo, caso você possuísse um *software* novo e desejasse dar ao grande público acesso para que ele pudesse construir sobre ele e consertar seus defeitos.

Com a desativação da "Arpanet" em 1990, a tecnologia das redes de computadores se tornou um domínio público, superando o ambiente universitário. Desse modo, vários provedores começaram a desenvolver as suas próprias redes e a Internet foi difundida e expandida rapidamente, até se tornar uma rede global.

Em março daquele mesmo ano, Tim Berners-Lee, um um programador, cientista da computação e inventor inglês que trabalhava em um laboratório especializado em estudar

partículas físicas, a "*Organisation Européene pour la Recherche Nucléaire*" (CERN), desenvolveu um sistema de compartilhamento de dados e informações.

Berners-Lee implementou à aplicação uma série de protocolos para que o *software* fosse capaz de importar e exportar informação para qualquer computador ligado à rede global: o "*Hypertext Transfer Protocol*" ("HTTP"), o "*Mahanagar Telephone Mauritius Limited*" ("MTML") e o "*Uniform Resource Identifier*" ("URI", posteriormente conhecido como "URN" ou "URL"). Em parceria com o engenheiro da computação belga, Robert Cailliau, Berners-Lee desenvolveu um programa para a navegação. Em agosto de 1991, a CERN lançou esse sistema que ficou conhecido como "*World Wide Web*" (WWW).

Em setembro daquele mesmo, um estudante finlandês da Universidade de Helsinki, Linus Torvalds, colocou em prática as ideias da *Free Software Foundation* e criou um sistema operacional baseado no "UNIX", que chamou de "Linux". Esse sistema foi distribuído gratuitamente na Internet para que os seus usuários pudessem aperfeiçoá-lo livremente e se tornou um trabalho conjunto de milhares de usuários: um exemplo de como a criação colaborativa foi um dos grandes motores do desenvolvimento acelerado da tecnologia digital.

Nos anos seguintes, usuários de todo mundo desenvolveram seus próprios navegadores, implementando novas aplicações. Em 1993, o estudante norteamericano Marc Andreessen desenvolveu um navegador capaz de captar assimilar e distribuir imagens na rede, o "Mosaic". Em outubro 1994, a *Netscape Communications*, empresa fundada por Andreessen e o cientista da computação norteamericano Jim Clark, disponibilizou o navegador comercial "Netscape". Em 1995, a mesma empresa distribuiu gratuitamente na rede o *software* "Navigator" para uso educacional; para uso comercial, o disponibilizou pelo custo de 36 dólares.

Em 1994, *NaviSoft* distribui o seu próprio navegador, o "NaviPress"; no mesmo ano, quando a empresa foi comprada pela *AOL*, o *software* foi renomeado "AOLPress". A *Microsoft*, companhia fundada por Paul Allen e Bill Gates em 1975, desenvolveu o seu próprio navegador, o "Internet Explorer", para ser distribuído junto de seu sistema operacional, o "Windows 95".

A Internet foi, portanto, fundada por meio da relação entre o Departamento de Defesa norteamericano e as Universidades do país. No entanto, ela foi rapidamente difundida e melhorada por meio do diálogo e do compartilhamento de informações, primeiramente dentro

do ambiente universitário e, posteriormente, livre e globalmente. Conforme afirma Castells (2001):

> É uma lição comprovada da história da tecnologia que os usuários são os principais produtores da tecnologia, adaptando-a a seus usos e valores e acabando por transformá-la, como Claude Fischer (2012) demonstrou em sua história do telefone. Mas há algo especial no caso da Internet. Novos usos da tecnologia, bem como as modificações reais nela introduzidas, são transmitidos ao mundo inteiro, em tempo real. Assim, o intervalo entre o processo de aprendizagem pelo uso, e de produção pelo uso, é extraordinariamente abreviado, e o resultado é que nos envolvemos num processo de aprendizagem através da produção, num feedback intenso entre a difusão e o aperfeiçoamento da tecnologia. (p. 26)

4.3 O CONFLITO ENTRE A CULTURA DE FÃS E O *COPYRIGHT*

Ao longo da primeira metade do século XX, a cultura de fãs parecia ser predominantemente adulta, seus membros eram literatos, cientistas e acadêmicos das mais diversas áreas. Os fãs mais jovens estavam confinados ao ambiente privado e familiar. Embora se comunicassem com alguns de seus autores favoritos por meio de cartas enviadas a *fanzines* e eventualmente se tornassem novos autores, crianças e adolescentes não tinham uma participação ativa enquanto fãs.

A partir da década de 1960, no entanto, os jovens fãs descobriram uns aos outros por meio das inúmeras convenções que se espalhavam ao redor do mundo. Eles começaram a organizar seus próprios grupos e suas próprias convenções, a mídia de massa voltou seus olhos para esse novo público, o que refletiu nos temas abordados por ela. Segundo Maubrigades (2003):

> De lutas intergalácticas e aventuras com a Tropa dos Lanternas Verdes, Hal Jordan [personagem da DC Comics, mais conhecido como Lanterna Verde] parte em uma viagem ao interior dos Estados Unidos da América, para conhecer e enfrentar os problemas “em casa”, e não só universo afora. Problemas como o uso de drogas (principalmente por jovens), a situação dos nativo-americanos no país e o racismo começam a se tornar cada vez mais frequentes, era o que o jovem queria ler nesse período, era o que o jovem via e/ou vivia. (p. 430)

O advento da Internet provocou uma dissolução das limitações provocadas pelas distâncias geográficas, sociais e etárias dos fãs. Eles agora podiam se reunir em *blogs*, fóruns de discussão e redes sociais para dialogar sobre os objetos de sua afeição. Houve, nesse momento, uma intensa proliferação de comunidade de fãs.

Agora, na segunda metade da década de 2010, a figura do fã no imaginário popular deixou de ser o *nerd* socialmente inepto que vivia no sótão da casa dos pais. Um grande número de crianças, adolescentes, adultos e idosos se reúnem anualmente em convenções ao redor do mundo, vestidos como seus personagens favoritos. As comunidades virtuais são palco de intensas discussões e da proliferação de trabalhos dos mais diversos níveis de qualidade que ganham cada vez mais espaço em ambas as mídias, alternativa e oficial.

Autores e fãs se tornam progressivamente mais próximos. Como vimos anteriormente, desde seus primórdios, o *fandom* promovia a tentativa de se aproximar do autor da obra original. Este era visto como um herói de inalcançável e incontestável genialidade que gerava uma grande admiração e um intenso sentimento de desafio: a tentativa de alcançar o inalcançável e ser reconhecido por isso.

A partir do século XIX, leitores já mandavam aos seus autores favoritos cartas que, por vezes, continham textos de sua própria autoria. Durante o século XX, mesmo antes do advento da Internet, autores de ficção científica e fantasia mantinham uma relação de proximidade com o seu leitor e participavam ativamente da vida nos *fandoms*; de fato, muitos deles haviam começado a escrever como fãs.

A partir da década de 1990, no entanto, a proximidade entre os autores e leitores adquiriu proporções muito maiores. Um diálogo muito mais rápido, intenso e público era possível nas redes sociais; autores passaram a ter acesso mais direto a um número crescente de obras de seus fãs sem que elas precisassem lhes fossem diretamente enviadas. As exigências dos fãs começaram a ter influências diretas na obra. Referindo-se ao conceito trabalhado por Pierre Lévy em “A Inteligência Coletiva”, Jenkins (2009a) comenta que:

> A inteligência coletiva refere-se a essa capacidade das comunidades virtuais de alavancar a expertise combinada de seus membros. O que não podemos fazer ou saber sozinhos, agora podemos fazer coletivamente. E a organização de espectadores no que Lévy chama de comunidades de conhecimento permite-lhes exercer maior poder agregado em suas negociações com produtores de mídia. (p. 56)

Os novos meios de comunicação, em especial o Twitter, possibilitam a comunicação mais próxima entre os produtores de mídia e os seus fãs. A autora inglesa J. K. Rowling, famosa por ter escrito a famosa série de livros Harry Potter, usa a rede social para dialogar com os fãs e responder perguntas e para militar por causas sociais (CUETO, 2015). O autor inglês Neil Gaiman, que escreveu a série de quadrinhos Sandman e pelo livro *Deuses Americanos*, responde perguntas de seus fãs e fornece dicas para os leitores que desejam se tornar escritores em seu *blog* no Tumblr (YIN, 2016).

Outro uso comum das redes sociais por parte de artistas e fãs é a arrecadação de fundos para projetos independentes. Dentro da plataforma *Kickstarter*, por exemplo, 3.265.917.748 dólares já foram arrecadados e 131.223 projetos foram completamente financiados (KICKSTARTER, 2017b). "O Kickstarter ajuda artistas, músicos, produtores de filmes, designers, e outros criadores a encontrar os recursos e o suporte que precisam para transformar suas ideias em realidade" (KICKSTARTER, 2017a).

O YouTube, as redes sociais e os mais diversos serviços de hospedagem gratuita para blogs fornecem um espaço para que os leitores se tornem críticos e vendedores não-oficiais, muitas vezes recebendo um retorno financeiro por meio de patrocínio, parcerias e propaganda. Portanto, a Internet provocou um intenso diálogo entre fãs e autores das mais diversas obras.

Esse diálogo e aproximação, no entanto, também deu lugar a diversos casos de conflito entre as partes. De um lado, alguns autores e outros detentores dos direitos autorais queriam proteger os seus interesses econômicos e/ou morais; por outro, os fãs utilizavam a obra original para criar as suas próprias.

Um caso interessante da relação entre leitores e detentores de direitos autorais aconteceu quando a *Conan Doyle Estate*, detentora atual dos direitos sobre Sherlock Holmes, ameaçou processar Leslie Kingle, um antologista e membro da *Baker Street Irregulars*, se ela publicasse a sua antologia que continha de obras escritas por autores famosos e inspiradas nas histórias do detetive. Como uma resposta, no dia 14 de fevereiro de 2013, membros da *Baker Street Irregulars* criaram a *hashtag* #FreeSherlock (do inglês #SherlockLivre) para discutir o assunto. (FREE SHERLOCK, 2013)

Autores renomados, como Stephen Fry e Neil Gaiman, que participaram da antologia com histórias próprias, aderiram a causa. Segundo Fry, “os personagens de Sherlock Holmes e Dr. Watson deveriam pertencer ao mundo! Apoiem a causa #FreeSherlock!” (FRY, 2013). Finalmente, após perder a causa em diversas instâncias, a Suprema Corte estadunidense negou o pedido de revisão da decisão e deu o caso encerrado em favor de Kingle (FREE SHERLOCK, 2013).

As “Guerras de Potter”, estudadas por Henry Jenkins, também são um exemplo de que a apropriação de textos literários ainda não é sempre bem recebida por parte dos detentores dos seus direitos autorais. Nesse conflito, os fãs da série de livros *Harry Potter*, escrita por J. K. Rowling e adaptada para o cinema pela Warner Bros., enfrentaram diversos empecilhos pelo direito de ler, assistir e produzir a partir daquilo que consumiram.

Empecilhos estes que muitos acreditavam se justificar por meio das ordens morais e/ou legais vigentes. Por exemplo, Henry Jenkins cita diversos casos em que autoridades cristãs fizeram pressão para que bibliotecas ou escolas não incorporassem os livros aos seus acervos: um caso claro de censura (JENKINS, 2009b, p. 266-7); outro exemplo é o caso da Warner Bros., que em determinado momento passou a enviar notificações legais aos fãs que produziam conteúdo que a produtora julgava ofensivo a obra na Internet (JENKINS, 2009b, p. 259).

Ao contrário da Warner, no entanto, J. K. Rowling se posicionou favorável aos fãs, afirmando que, por meio da criação de suas próprias histórias, crianças eram capazes de desenvolver a sua imaginação e encontrar sua voz como escritores (JENKINS, 2009b, p. 259).

Nem todos os autores, no entanto, recebem as produções de fãs positivamente. Por exemplo: embora a autora Marion Zimmer Bradley tenha começado a carreira como escritora em *fanzines* de ficção científica e por muitos anos aceitado colaborações de fãs e editou as suas próprias *fanzines*, ela mudou a sua opinião posteriormente.

Isso se deu quando tentou comprar o direito de uma obra escrita por sua fã, Jean Lamb, que era situada no universo que Bradley havia criado, “Darkover”, de modo que pudesse reescrever detalhes de uma história que já estava escrevendo e publicá-la sob a autoria das duas. O agente de Lamb, no entanto, recusou os termos da autora da obra original e publicou a obra sozinha, alegando que processaria Bradley caso ela viesse a publicar a sua versão. Por fim, Bradley decidiu pela opção de não publicar o seu livro. (LACKEY, 2006)

Outro exemplo é o da autora Anne Rice, que é muito conhecida por seu antagonismo aos trabalhos de fãs. Ela ordenou que o site FanFiction.Net removesse todas as histórias baseadas em suas obras e muitos fãs alegam que ela os perseguiu e ameaçou por e-mail (MORRISON, 2012). Em seu site, Rice (2017) publicou a seguinte nota:

> Eu não permito fan fiction. Os personagens estão protegidos pela lei de copyright. Até mesmo pensar a respeito de fan fiction com os meus personagens me chateia terrivelmente. Eu aconselho os meus leitores a escrever suas próprias histórias originais com suas próprias personagens. É absolutamente essencial que vocês respeitem os meus desejos.[49]

O estudo a seguir, no entanto, mostrará o ponto de vista dos fãs sobre o uso de obras originais para a criação de suas próprias histórias. Mostramos que, embora o termo fã com o sentido que conhecemos hoje só tenha surgido no final do século XIX, as pessoas vêm usando aspectos de obras de outros autores para criação de suas próprias e, por consequência, incomodando os autores da obra original desde pelo menos os primeiros séculos da era moderna.

Os exemplos neste trabalho expõem que o surgimento da cultura de fãs foi contemporâneo ao nascimento dos direitos autorais tais quais conhecemos hoje. No capítulo anterior, enquanto fazíamos um breve panorama da história dos *fandoms*, respondemos quem eram os fãs no decorrer do século XX, quais eram as suas motivações, como se dava a relação entre os fãs e os autores.

O estudo a seguir pretende responder essas mesmas perguntas, mas tendo como objeto os escritores de *fanfiction* durante o século XXI. Para tanto, deixamos que os próprios fãs as respondessem. A seguir, faremos uma descrição e, por fim, uma análise dos resultados, fazendo um paralelo com estudos e análises de outros autores.

4.4 APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS DA PESQUISA

---

[49] Tradução nossa de: I do not allow fan fiction. The characters are copyrighted. It upsets me terribly to even think about fan fiction with my characters. I advise my readers to write your own original stories with your own characters. It is absolutely essential that you respect my wishes.

Primeiramente, planejávamos realizar essa pesquisa por meio de grupos focais. Identificamos diversos grupos de fãs brasileiros no Facebook e selecionamos aleatoriamente quinze membros, para os quais mandamos um convite para a participação de grupos focais por meio do *chat* da rede social.

A ideia era propor temas semanais durante quatro semanas consecutivas para discussão entre os participantes em um grupo no Facebook criado para tal finalidade. Os temas propostos constituíam no significado de autor, o papel do fã em relação à obra, diferenças e semelhanças entre o autor do original e o autor da fanfiction, e a legalidade das fanfictions.

No entanto, devido a problemas imprevistos, não conseguimos obter dados suficientes para esse projeto. O primeiro impedimento se deveu ao fato de que a plataforma não notifica o recebimento de mensagens de pessoas que não são "amigas" do usuário, mantendo-a em uma caixa de entrada separada. Dessa maneira, a pessoa precisa acessar a caixa esporadicamente para tomar conhecimento de novas mensagens.

Além disso, constamos que os membros se contentavam em apenas responder as questões propostas e não havia formentação de quaisquer discussões. Por fim, ocorreu uma grande evasão dos membros após a primeira semana.

Assim, abandonamos essa trajetória e procuramos uma alternativa que nos fornecesse resultados concretos em um tempo relativamente curto. Escolhemos o método do questionário, popular nas redes por seu aspecto impessoal. Ele foi distribuído de maneira aleatória no Facebook, por meio de grupos e páginas dedicados à produção e divulgação desse tipo de trabalho.

Pesquisamos por "fanfic Brasil" no sistema de busca da própria rede social e escolhemos as vinte e cinco páginas e os vinte e cinco grupos aleatórios na lista, pulando aqueles que não permitiam esse tipo de postagem e aqueles que possuíam menos de 50 "curtidas", no caso das páginas, ou membros, no caso dos grupos. Para as primeiras, mandamos uma mensagem privada aos administradores pedindo que divulgassem o questionário. Para os segundos, postamos em horários aleatórios do dia.

É importante mencionar que a amostra coletada não foi completamente aleatória. Primeiramente, ela se restringiu àqueles fãs que tem acesso à Internet e escolheram ter um perfil

na rede social Facebook. Embora esta seja muito popular, muitos fãs escolhem usar outras plataformas para sua atividade de fãs: fóruns de discussão, o Twitter, o Tumblr, entre muitos outros. Escolhemos o Facebook de maneira arbitrária, levando em conta que esta é uma rede de fácil acessibilidade e com um grande número de usuários brasileiros.

Segundo, já que a pesquisa seria realizada de modo impessoal, sem o contato direto entre o pesquisador e os questionados, e menores não podem consentir em participar de uma pesquisa, precisando de autorização dos pais, optamos por aceitar respostas apenas de fãs que possuíssem mais de dezoito anos. É importante compreender, no entanto, que um grande número de adolescentes e crianças também são fãs ativos, como mostram os estudos de Castillo Gómez (2004), Alvermann (2008), Knobel & Lankshear (2008), Jenkins (2009b), entre muitos outros.

Por fim, como optamos pelos primeiros resultados da pesquisa sobre as palavras-chave "fanfic" e "Brasil" no mecanismo de busca do próprio Facebook, estamos sujeitos ao algoritmo que dita o modo como ela funciona, algo criado de maneira arbitrária para atender as necessidades e os desejos da empresa que administra o site.

O questionário combinava questões fechadas e abertas, coletando dados quantitativos e qualitativos. Das vinte questões fechadas, onze eram acompanhadas por um espaço opcional a ser preenchido caso a pessoa questionada quisesse acrescentar comentários pessoais ou explicar a sua resposta. Foi requisitado que o participante tivesse mais de dezoito anos, fosse brasileiro e escritor e/ou leitor de *fanfics*.

Primeiramente, em um estudo piloto, enviamos o questionário em cinco páginas e o postamos em cinco grupos e recebemos oito respostas ao longo das quatro semanas seguintes. Durante esse estudo prévio, percebemos que algumas questões geraram confusão nos participantes; como consequência, nós as reestruturamos para se tornarem mais claras e autoexplicativas. Então, enviamos e postamos o questionário para, respectivamente, vinte páginas e vinte grupos. Dessa vez, recebemos vinte respostas.

Ao expor os resultados, manteremos as identidades dos entrevistados em sigilo. Usaremos, no lugar do nome, uma letra que indica a ordem em que o questionário foi respondido. A primeira pessoa que respondeu o questionário será chamada de "A", a segunda será chamada de "B" etc.

Três seções constituíam o questionário: “Pessoal”, “Fandom” e “Fanfiction e direitos autorais”. A primeira tinha por objetivo fornecer o perfil da pessoa que estava respondendo. A segunda seção era composta por perguntas que pretendiam esclarecer a opinião dos fãs a respeito da cultura de fãs e dos próprios fãs: o que é ser um fã, o que é fanfiction e o que não é. Finalmente, a terceira seção objetivava nos informar a posição dos fãs a respeito dos os direitos autorais e do papel social dos autores da obra original.

Por meio dos resultados obtidos durante a pesquisa, podemos afirmar que, dos vinte participantes, 17 têm entre 18 e 23 anos, 2 possuem entre 24 e 30 anos e 1 possui entre 31 e 40 anos. 10 participantes moram na região sudeste do Brasil, 4 na nordeste, 3 na norte, 2 na sul e 1 na centro oeste. Apenas 1 deles é apenas leitor. 14 escrevem/lêem *fanfics* há mais de quatro anos, 5 há dois a quatro anos, e 1 há um ou dois anos. 17 participantes escrevem, além de *fanfics*, histórias de própria autoria. 19 produzem outras obras de fãs (arte de fã, vídeos, *playlists*, teorias etc.).

Quatorze dos vinte questionados responderam que ser um fã é diferente de simplesmente gostar de uma obra. Para eles, consiste em ter um envolvimento mais íntimo com a obra e/ou buscar um conhecimento que vai além daquele exposto nela. Segundo “O”, “ser fã é mais do que apreciar a obra, e envolve buscar mais informações sobre ela. O fã sabe mais sobre a obra do que uma pessoa que simplesmente a aprecia, pois ele procura se informar e atualizar, muitas vezes compartilhando informações com outros fãs.”

A opinião dos fãs, segundo dezessete questionados, têm o mesmo valor da opinião dos autores. De acordo com “N”, “quando escreve, o autor pode ter um ponto de vista ou objetivo diferente do que vai ser interpretado pelo leitor. Ambos os pontos de vista devem ser considerados.”

Dois dos questionados acreditam que a opinião dos fãs tem menos valor do que a do autor; segundo “A”, “o autor deve ter a palavra final sobre aquilo que cria”. Apenas uma pessoa, “S”, afirmou que a opinião do fã tem mais valor do que a do autor, já que “a obra é feita especialmente para o fã”.

Fanfiction, para a maior parte dos questionados, é a obra produzida por fãs com base na obra de um outro autor. Segundo “G”, “se foi feito por um fã e ainda assim com o aval do

autor, continua sendo uma fanfic e neste caso, oficializada; agora, se foi feito pelo autor, ou em parceria com este, não."

Isso se aplica a obras publicadas, em que autor recebe retorno monetário, como o caso das obras situadas no ambiente do jogo "Minecraft". De acordo com "E", "enquanto houver um material base que vem de um outro autor, seja pela história, personagens, ou ambientação, permanece sendo uma fanfic."

Quando perguntados sobre o motivo pelo qual os participantes que escrevem *fanfics* o fazem, notamos que onze participantes afirmaram que mantém uma relação emocional com as obras originais e produzem essas histórias para se distrair ou para desabafar.

Segundo "B":

> Eu sempre sofri problemas pessoais, e animes foram meu refúgio. Com o tempo, passei a imaginar coisas que não aconteceriam e, logo que conheci fanfics dos animes que amava, me tornei leitora. Demorou pouco tempo até eu querer escrever o que imaginava. Isso me faz bem, embora às vezes seja difícil.

"F" comenta que vê "a fanfic como um método encontrado pelos fãs de expandir o conteúdo original de uma obra e muitas vezes se inserir nele, e eu tenho muito gosto por participar desse processo." De fato, cinco participantes afirmaram que o motivo, ou parte dele, pelo qual escrevem *fanfics* é poder expandir e brincar com a obra original.

Todos declaram que esta é uma atividade de lazer. Segundo "L", "é algo que me relaxa, sinto prazer em estar em outros universos."

Embora a maior parte dos participantes tenha dito que a opinião do fã tem o mesmo peso da opinião do autor, dez questionados responderam que o autor da obra original tem o direito de proibir fanfics sobre a sua obra. Segundo "E", "é direito do autor original expressar sua opinião sobre a produção de fãs relacionada à sua obra." "G" afirma que "obra é dele [do autor], se ele não gosta [das fanfics], os fãs que mantenham suas fanfics para si mesmos ou mudem elementos da obra original, tornando a sua] história em uma obra original."

Cinco dos questionados responderam que o autor da obra original não tem esse direito. "N" comenta que o autor "estaria reprimindo seus próprios leitores ao fazer isso"; e "S" diz que

"quando a pessoa torna sua obra pública, [ela] dá direito às pessoas de criar fanfics". Os cinco outros questionados disseram que depende, "H" comenta que o autor têm o direito de proibir "algo impróprio e que vai contra as [suas] idéias e crenças".

Segundo dez dos questionados, ambos o autor do original e o da *fanfic* têm direito autoral sobre a *fanfic*. "E" comentou que "em termos de produção, uma fanfic sempre terá o autor da obra original como base, somadas à sua própria criação. Ambas as partes tem que ser levadas em consideração."

Nove participantes disseram que o autor da *fanfic* é quem tem o direito autoral sobre ela. Segundo "Q", "Independente de fanfics serem derivadas de histórias originais, elas possuem as características do autor delas: a escrita, o modo que ele vê a história original, o modo que ele vê os personagens…"

Um participante declarou que o autor da obra original é quem detém o direito autoral sobre a *fanfic*. Segundo "F", "o autor original é que deve ter toda a credibilidade, afinal ele dedicou tempo e inspiração para sua obra e correu atrás para que ela pudesse ser conhecida."

Dezessete participantes responderam que fanfics não são uma afronta aos direitos do autor. "P" e "N" comentaram que acreditam que elas são uma homenagem à obra original. "M" afirmou que "é como se o autor da fanfic tivesse sido tão agraciado pela obra original e tenha se envolvido tanto que dentro daquele universo que encontrou novas histórias para contar". Para "Q", "fanfics são um modo lisonjeador do fã provar seu amor pela obra original e, de certa forma, conseguir participar do mundo que tanto gosta."

Os três outros participantes comentaram que depende. Segundo "B", "desde que especificado o que é de autoria do fã e o que é de autoria do autor original, não." "G", por outro lado, afirma que "não, desde que o autor da fic não obtenha lucro". E "F" afirmou que "não, desde que o autor [da obra original] concorde."

Quando perguntados se possuem algum conhecimento sobre os direitos autorais brasileiros, onze participantes declararam que não. Dos outros nove, quatro comentaram que só tem conhecimento a respeito das ações que podem levar à infração dos direitos autorais; os quatro mencionaram o plágio, um deles também citou a pirataria e outro ainda comentou a respeito da cópia das ideias do autor original.

Segundo “B”, a lei dos direitos autorais é “uma lei que regula os direitos autorais, ou seja, os direitos de autor e os que lhes são conexos. Tem amparo de diversas áreas do direito brasileiro como Humano, Civil, Penal e Constitucional.”

Segundo “E”:

> A lei de direitos autorais protege a criação original, e isso envolve as imagens, o enredo e os personagens criados pelos autores originais. Não protege ideias, motivo pelo qual entendo que as lacunas podem ser preenchidas por ficwriters sem problemas, desde que não recebam monetariamente por isso. A exploração monetária depende da autorização dos autores, que não deixam de ser autores ao cederem ou venderem seus direitos, e que devem ser sempre mencionados.

“Q” citou “Os direitos patrimoniais caem em domínio público 70 anos contados de 1º de janeiro do ano posterior ao seu falecimento”. Há casos, por exemplo, de *fanfictions* a respeito da obra *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *O Ateneu*, de Raul Pompeia (NYAH, 2017).

Os dados seguintes foram recolhidos em questões que constituíam uma afirmação e o questionado deveria responder se concordava com ela, não concordava ou era imparcial. Para coletar um dado mais preciso, utilizamos uma escala com cinco pontos, na qual o ponto da extrema esquerda indicava que a pessoa concordava completamente com a afirmação e o da extrema direita indicava que a pessoa discordava completamente dela.

Essas questões serviam para complementar outras de natureza mais aberta, para fornecer detalhes necessários que o questionado podia ter deixado passar na resposta à questão principal.

Por exemplo, perguntamos aos participantes se o autor da *fanfic* necessariamente deveria redigir um *disclaimer*, ou seja, uma nota em sua história para creditar o autor da obra original. Essa questão é complementar à referente ao direito do autor sobre a *fanfic* e àquela que indagava se *fanfics* podiam ser consideradas uma afronta aos direitos autorais. De fato, como resposta à segunda, “B” diz que “desde que especificado o que é de autoria do fã e o que é de autoria do autor original”, elas não eram uma ofensa à lei.

Para quatorze dos questionados, o autor da *fanfic* necessariamente deve escrever uma nota legal creditando os detentores dos direitos autorais da obra original. Um dos participantes

se manteve imparcial a respeito, e dois declararam que não era necessário que o autor da *fanfic* redigisse essa nota.

Ao final do questionário, convidamos a pessoa a participar de uma entrevista a ser realizada da maneira como o entrevistado preferisse. No fim, entretanto, preferimos não realizar essa etapa, já que já nos aproximávamos do prazo final de entrega do trabalho e acreditamos já ter coletado dados suficientes para o estudo preliminar que objetivávamos fazer ao longo dessa pesquisa.

4.5 ANÁLISE DOS RESULTADOS

Por meio da pesquisa, pudemos perceber que, embora a natureza da cultura de fãs pouco tenha se alterado ao longo do último século, o perfil dos fãs sofreu uma lenta e gradual transformação.

Primeiramente, é importante notar que apenas uma pessoa questionada disse ter mais de 30 anos de idade. Como vimos no capítulo anterior, os primeiros trabalhos de fãs a serem publicados e dispostos para o conhecimento de outros fãs da obra eram realizados principalmente por acadêmicos e literatos do sexo masculino, adoradores das obras da autora inglesa Jane Austen.

Com Sherlock Holmes, vimos essa realidade se transformar em razão da influência do editor George Newness, que publicava trabalhos dos fãs em sua revista, a *Tit-Bits*, embora a seleção de textos tivesse que ser rigorosa em razão do número de trabalhos recebidos.

Ao longo da primeira metade do século XX, os trabalhos de fãs eram de natureza crítica e acadêmica ou obras da literatura, e eram publicadas em *fanzines*. O suporte era muito mais caro e limitado do que a Internet, de modo que o conteúdo era cuidadosamente escolhido. Os trabalhos selecionados acabavam por ser de acadêmicos, autores e editores, embora jovens lessem essas revistas e alguns eventualmente conseguissem publicar as próprias obras nelas.

A partir da segunda metade do século XX, esse cenário começou a mudar e os adolescentes passaram a sair de seus clubes mais próximos e se reunir nas convenções que

começaram a surgir principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Eles começaram a organizar os seus próprios encontros e trabalhos em parceria ou não com os fãs adultos.

Com o advento da Internet, no entanto, adolescentes e crianças podiam se envolver ainda mais com a prática de fãs dentro de suas próprias casas, de modo que se tornaram ativos dentro da comunidade. Com a intensa proliferação dos computadores conectados em rede, ficou muito mais barato e fácil publicar as obras de fãs. O resultado da pesquisa evidencia essa realidade, já que grande parte dos participantes disseram ter menos de 23 anos: são em sua maioria, portanto, jovens ainda no começo da fase adulta.

Outro importante ponto de contraste é que todas essas pessoas escrevem *fanfictions* como uma forma de escapar do estresse do dia-a-dia ou como uma forma de entretenimento. "O", por exemplo, comenta que escreve por "lazer, distração das atividades acadêmicas". Portanto, não há ambição primária de comercializar as suas histórias ou associar a sua carreira acadêmica às suas atividades como fã.

Esse contraste pode ser resultado da faixa etária dos indivíduos questionados, tendo em vista que a maioria ainda está em idade escolar. A pesquisa, no entanto, não determinou o grau de escolaridade deles, quantos trabalham, qual a sua profissão, qual é a carreira que os que não trabalham desejam seguir e se desejam ser escritores profissionais.

A despeito desse resultado unânime, treze questionados reconhecem que, em determinados casos, o autor da *fanfiction* tem o direito de obter lucro monetário. "N" comenta que "desde que o autor da *fanfiction* entre em acordo com o artista para poder usar seu nome na história com os devidos direitos autorais, ou transformasse a história em algo original, sem ligação com o artista, estaria certo de lucrar com um trabalho que foi dele." "G", por outro lado, afirma que "se for uma obra de domínio público, não vejo nenhum impedimento moral."

Portanto, é interessante notar que a maior parte dos questionados validam a obra do escritor de *fanfictions* como um bem comerciável. Para eles, esse formato de escrita não precisa ser apenas um hobby e, em determinados casos e com algumas ressalvas, reconhecem o direito do escritor de *fanfictions* de receber um retorno financeiro.

Embora acreditem que os fãs têm algum direito sobre a *fanfiction*, no entanto, grande parte dos questionados pensam no autor com admiração e respeito. Por exemplo, pedimos aos questionados que respondessem se concordam que fãs devem redigir uma nota legal em suas

fanfics para dar crédito aos autores, fornecendo-lhes uma escala de 1 a 5, na qual "1" indica que a pessoa concorda plenamente com a afirmativa e "5" que ela discorda plenamente. Dezesseis pessoas marcaram que concordam plenamente e apenas uma marcou que discorda plenamente. Cada uma das outras opções foi marcada por uma pessoa apenas.

Uma questão da mesma natureza, na qual perguntamos se os questionados concordam que devem respeitar as restrições impostas pelo autor da obra original, é também indicação do respeito dos fãs pelo autor da obra original. Treze participantes marcaram a opção "1" e três marcaram a opção "2". Um marcou a opção "3", indicando que não discorda ou concorda, e três marcaram que discordam completamente.

Essa noção mostra que os fãs acreditam que o autor da obra original possue o direito de interferir sobre a comunidade de fãs, decretando limites e proibindo certas atividades. Essa é uma evidência do fenômeno comentado ao longo do capítulo anterior e deste: o fã possui uma relação de admiração e desafio em relação ao autor.

Ao mesmo tempo em que respeita a posição do autor sobre a obra, ele busca alcançá-la no sentido intelectual. Embora os questionados praticassem a escrita de fã como um passatempo, a maior parte defendia que o fã tem certo direito sobre a sua obra. Poucos, no entanto, adquirem uma posição antagônica ao autor.

No entanto, os fãs também defendem que as *fanfictions* não são uma afronta aos direitos do autor. Embora muitos tenham feito ressalvas, como a obrigatoriedade de se escrever uma nota legal ou a não obtenção de lucro, as respostas foram unânimes nesse sentido em negar a irregularidade legal de sua prática. Segundo "K":

> Acredito que todos têm o direito de imaginar uma história com caminhos diferentes, e não é errado querer compartilhar a sua imaginação com outros. Se o filme, série, livro, etc. não proibir o uso dos personagens ou do enredo, escrever sobre tal não se torna uma afronta se torna apenas um estímulo a escrita e um modo de demonstrar admiração.

Nesse momento, notamos uma certa contradição entre as respostas dadas para diferentes perguntas. Acreditamos que isso provém de uma certa relutância do fã em afirmar

um direito que acredita que deveria ter sobre a obra por medo de estar fazendo algo que contradiz a lei vigente.

Embora a maioria acredite que o autor possue direitos que se sobrepõe aos do fã, dezenove participantes acreditam que o autor não detém exclusivamente direito autoral sobre a *fanfiction*. Desses, dez concordam que ambos o autor e o fã tem direito sobre a história escrita pelo segundo. “K” comenta que “os personagens e o enredo originais pertencem ao autor, o ficwriter tem direitos sobre o que é original na sua criação.”

Nove questionados responderam que apenas o fã tem o direito sobre a *fanfiction*. “M” comentou que “desde que não seja uma cópia da obra de outra pessoa, o autor da fanfiction sempre vai ter direito absoluto sobre sua criação.”

A amostra recolhida, portanto, explicita que, embora os escritores de *fanfictions* tenham respeito pela figura do autor e não possuam qualquer intenção de infringir os direitos dele, eles se sentem autorizados a utilizar as obras originais para criação das próprias. Segundo “P”, “uma fanfic é uma forma de homenagem, quando o fã gosta tanto da obra que resolver escrever uma também”.

Essa duplicidade do sentimento do fã em relação ao autor da obra fica clara quando observamos as interações entre as duas partes. A admiração do fã pela(s) pessoa(s) que criou(ão) a obra fica clara quando observamos as enormes filas em sessões de autógrafo, encontros e palestras com autores. Em 2017, por exemplo, a Bienal do Livro do Rio de Janeiro teve em sua programação a presença de 300 autores nacionais e internacionais, 100 a mais do que em 2015 (MEIRELES, 2017), indicando que a presença deles é um motor de vendas de ingressos para o evento.

Por outro lado, intensas discussões com os detentores de direitos autorais deixam claro que esses mesmos fãs acreditam ter o direito de usar a obra para criar obras próprias, como mostra o nosso trabalho.

4.6 DESFECHO

Como mostramos ao longo deste trabalho, o conflito entre o autor e o leitor participativo não é novo, podemos percebê-lo desde que a publicação de uma sequência de Dom Quixote de la Mancha não autorizada por Miguel de Cervantes o forçou a publicar uma sequência. Isso mostra que, embora a lei não amparasse o autor, havia um sentimento de posse em relação ao enredo e aos personagens, por parte do leitor e do autor, que gerava certos conflitos.

As primeiras tentativas de se normatizar a posse da obra literária provocaram uma efervescente discussão acerca do direito moral e do patrimonial do autor. Para embasar a argumentação em defesa do autor enquanto proprietário da obra, muitos livreiros e autores propagaram a ideia do autor enquanto um gênio dotado de uma inteligência singular e capaz de se expressar de maneira única por meio de palavras. A ideia do autor-gênio promoveu o culto ao autor, que se tornou uma celebridade.

Embora esse fenômeno tenha transformado o modo como o leitor interagia com o autor, ele não parece ter influenciado o modo como o leitor interagia com a obra. Enquanto norma, esse direito ainda não protegia o autor contra práticas de escrita por imitação. Isso ficou claro quando estudamos o modo como os leitores de Byron e o autor se relacionavam, em paralelo à forma como reproduziam e modificavam partes dos textos do poeta inglês.

Foi apenas na última década do século XIX, quando a experiência de leitura participativa dos fanáticos pela literatura de Sherlock Holmes foi comercializada pelo editor George Newness que a interação leitor-obra começou a se transformar em uma prática de grupo em uma esfera geograficamente mais ampla.

Como vimos por meio dos estudos sobre os leitores de Byron e os de Jane Austen, comunidades de leitores participativos já existiam antes daquele fenômeno. No entanto, esses grupos eram pequenos e limitados às comunidades locais, fossem elas constituídas por amigos com um interesse em comum ou acadêmicos em grupos de estudos nas universidades. Os fãs de Holmes estavam espalhados em toda a Europa e dialogavam por meio da revista de Newness.

Revistas foram o canal por meio do qual a subcultura de fãs se consolidou ao longo do século XX, impulsionando a proliferação de obras de fantasia e de ficção científica. Elas promoviam uma dinâmica singular na interação entre autores e leitores participativos. Os

primeiros, sempre fãs do gênero e muitas vezes editores das próprias revistas, promoviam os grupos locais de fãs e publicavam os novos autores dos gêneros.

Na segunda metade do século XX, as comunidades de fãs e suas atividades se expandiram e sua visibilidade cresceu. Em seu trabalho, Roberta Pearson mostrou que o interesse das produtoras de série de televisão pelos *fandoms* cresceram a partir da década de 1980. Um exemplo dado pela autora é o do *The Doctor Who Fan Club of America*, uma rede de clubes de fãs fundada em 1984, associada à emissora que transmitia a série Doctor Who, a Public Broadcasting Service (PBS), que ajudava a manter a série "Doctor Who" na televisão aberta por meio de angariação de fundos. (PEARSON, 2010, p. 89)

A expansão das comunidades de fãs foi impulsionada pelo advento das redes digitais de comunicação e aproximou leitores e autores de uma forma inédita. Fãs e autores em qualquer região do mundo podiam se comunicar em questão de segundos por meio da rede. Autores, editoras, canais de televisão e empresas cinematográficas foram forçadas a se posicionar a respeito. A mídia passou a noticiar com mais frequência os conflitos resultantes das ações dos detentores de direitos autorais contra os fãs.

Um dos casos de conflito mais famoso é o da Warner Bros. contra os fãs da franquia de livros e filmes "Harry Potter", quando a produtora de filmes enviou ameaças legais a crianças e adolescentes que administravam sites sobre a franquia. Em retaliação, algumas dessas crianças fundaram a *Defense Against the Dark Arts*, que contou com a ajuda de seus pais e fãs mais velhos. (JENKINS, 2009b, p. 259-266)

Por outro lado, a FanLib foi uma tentativa de criar um ambiente oficial, digital e privado para publicação de *fanfictions*, esta seguindo as normas estabelecidas por certas empresas de entretenimento. O site foi uma associação do produtor de filmes Jon Landau (Titanic), o advogado de entretenimento Jon Moonves e o antigo diretor de marketing da Yahoo, Anil Singh, com as editoras HarperCollins, Simon & Schuster e Penguin Books e as redes de televisão à cabo Showtime Networks e Starz Entertainment.

"A fúria dos fãs provocada pelo que pareceu uma violação cínica e flagrante do *ethos* de troca entre os fãs ecoou pela blogosfera e emergiu em ambas as publicações de acafãs e de acadêmicos convencionais" (PEARSON, 2010, p. 90). Como consequência, o site, aberto em maio de 2007, foi fechado em agosto de 2008.

Nesse contexto, a pesquisa buscou entender qual é o lugar social do autor para o escritor de *fanfictions*. Por meio dos resultados obtidos no questionário, nós pudemos constatar que grande parte desses fãs possuem um sentimento de admiração e respeito pelo autor da obra original, embora concedam igual ou maior valor e respeito à prática do *fandom*.

Segundo “J”, “um fã também é um autor, e sua criatividade e ideias importam. Às vezes, as suas ideias são melhores do que as da trama original. Os fãs consertam os furos, dão mais profundidade, desenvolvimento e complexidade à história e aos personagens, etc.”

5 CONCLUSÃO

Muitos afirmam que o hipertexto, um formato textual que ganhou destaque e expansão com o advento da Internet, modificou o modo como o ser humano se relaciona com aquilo que ele lê. Segundo esses autores, esse formato faz com que o leitor se torne mais ativo no processo de leitura e passe a interagir com o texto e produzir um conteúdo multimodal.

O filósofo francês Pierre Lévy estabelece duas abordagens para diferenciar os sistemas de leitura em suportes impressos e em suportes digitais.

A primeira descreve o hipertexto como um texto estruturado em uma rede de nós das mais variadas naturezas (imagens, sons, textos etc.) e ligações entre estes nós, o leitor sendo capaz de passar de um nó a outro em poucos segundos. O hipertexto seria, portanto, "um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade diante do leitor" (LÉVY, 2011b, p. 44).

A outra abordagem, complementar à primeira, determina que o hipertexto é um cruzamento das funções do escritor e do leitor já que o "navegador participa (...) da redação ou pelo menos da edição do texto que 'lê', uma vez que determina sua organização final" (LÉVY, 2011b, p. 45).

No entanto, a expansão da obra hipertextual não funciona como uma ruptura completa com os valores culturais, sociais e políticos ligados ao texto. Embora o evento modifique de modo significativo a maneira como os leitores e os autores interagem com o texto, principalmente no sentido físico e espacial, provamos neste artigo que é possível perceber diversos textos com características da escrita hipertextual séculos antes do advento da Internet.

Lévy (2011a) define o virtual como uma potência que gera transformação de algo em sua atualidade, ou seja, em sua solução. A virtualização consiste no retorno de um objeto — material ou imaterial — ao atual ao seu estado de potência: de força ou problema (p. 11-12). Portanto, algo é virtualizado quando encontra seu estado mais fundamental em uma problemática.

A escrita é desde seus primórdios um processo virtualizador, no sentido em que tira a narrativa de seu contexto — mental e mesmo histórico-espacial — e a oferece a um

indeterminado outro que o interpretará (LÉVY, 2011b, p. 38). Dessa maneira, é claro que um texto só se torna virtual no momento em que é dado a um leitor.

Embora esse processo se tornasse ainda mais intenso, pois o leitor se torna um sujeito muito mais ativo na produção de sentido do texto e sua interferência quase imediatamente é publicada junto ao texto para que todos os demais leitores tenham acesso, o hipertexto digital nada mais é do que a potencialização de um processo que já existia pelo menos desde o século XVI.

Isso se torna claro quando observamos Cervantes e Richardson, que reclamam o seu direito a propriedade de sua obra, o Caso dos Catorze, em que o texto é amplamente usado e reinventado em uma rede de comunicação, e as leitoras de Byron, que possuíam uma rede de comunicação e, incentivadas pelo próprio autor, usavam a obra livremente para criação de suas próprias versões.

No decorrer do século XIX, a figura do autor ganha um novo significado principalmente em função da argumentação feita pelos autores e livreiros em defesa do direito perpétuo do autor sobre a obra, uma consequência das leis que limitavam esse direito. Algo que começa a surgir no século anterior, pois, em 1791, filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte, por exemplo, atribui ao autor uma forma particular de organizar as ideias e produzir conceitos; segundo ele, as ideias são universais, mas o autor é capaz de lhe conferir originalidade em sua forma (CHARTIER, 2007, p. 308).

No senso comum, essa figura se torna uma celebridade. Um sujeito brilhante, dotado de profundas originalidade e capacidade de criação. Sua assinatura, que muitas vezes não é o seu nome de nascimento, passa a dar *status* ao seu texto, conferindo-lhe autoridade e reconhecimento perante a sociedade. Além disso, o nome do autor confere uma diferenciação entre os seus textos e os demais, servindo também como um censor de discursos. (FOUCAULT, 2009) Alguns são tão respeitados que torna sua fala inquestionável, outros são punidos e silenciados, sua fala é esquecida.

Alguns autores abraçaram o papel de celebridade e começaram a desenvolver uma relação diferenciada com os seus leitores. Muito mais numerosos do que no século anterior, os leitores comuns passam a enxergar o autor como, também, uma figura a ser alcançada, tanto no

sentido físico quanto no intelectual. Assim, as primeiras comunidades de leitores comuns começam a se formar no que, eventualmente, se tornaram os *fandoms*.

Ao longo do século XX, muito em função das evoluções técnicas dos sistemas de comunicação e transporte, esses grupos se tornaram maiores e mais organizados, desenvolvendo uma subcultura complexa. Para muitos, as atividades de fã não eram apenas uma prática de lazer, mas parte de sua profissão: acadêmicos procuravam estudar os objetos de sua admiração, autores se formavam dentro dos *fandoms* e alguns se tornavam seus próprios editores.

Também durante esse período, essas comunidades, principalmente as voltadas para o gênero literário da ficção científica, eram palco da fusão das figuras do autor e do fã em uma só pessoa. Ainda então, eles eram grandes celebridades, algo que se fazia notar com muita clareza quando os encontros de fãs começaram a crescer a partir da década de 1960.

Com o advento da Internet, a comunicação entre autor e leitor se tornou ainda mais íntima e mais intensa por meio das redes sociais. Passou a ser impossível para os detentores dos direitos autorais ignorá-las, o que causou diversos conflitos, como mostra o estudo de Henry Jenkins sobre as “Guerras de Potter” (JENKINS, 2009b).

O estudo que aqui apresentamos mostra que, no século XXI, os fãs são poderosos advogados dos direitos do autor. Eles têm um grande respeito e admiração pela figura que criou a obra que é o objeto de sua devoção. Acreditam que é necessário que o autor da *fanfiction* escreva uma nota legal informando que os personagens e o cenário não pertencem a ele e defendem o direito do autor de proibir *fanfictions* sobre a sua obra.

No entanto, ao escrever as suas próprias histórias, os fãs crêem que estão prestando uma homenagem à obra, mantendo-a viva e têm convicção de que não estão afrontando o direito do autor. Eles também acreditam que a *fanfiction* não é uma obra exclusiva do autor, já que eles tem parte na criação dela.

Podemos ver, portanto, que o advento da Internet não provocou qualquer ruptura na maneira como o fã se comportava diante da obra de um autor. O nascimento da ideia contemporânea do autor gênio e celebridade data do final do século XVIII e início do século XIX. Desde então, as comunidades formadas em torno da admiração pela obra e/ou pelo autor

vêm escrevendo suas próprias versões e divulgando-as por meio de, à princípio, revistas e, posteriormente, sites na Internet.

Por fim, é necessário perceber que esse estudo fez um breve panorama político e social com o objetivo de traçar um histórico da percepção de autor e autoria desde o século XVII até o século XXI. Fizemos isso para mostrar que não existe qualquer aspecto de ruptura sobre ela a partir do advento da Internet.

De fato, como comentamos anteriormente, a pesquisa com os fãs mostrou que, embora a figura do fã tenha sofrido uma gradual transformação, deixando o círculo intelectual para se tornar mais popular, a sua posição em relação ao autor da obra original não sofreu qualquer mudança.

De modo geral, os fãs se posicionam entre a profunda admiração e a defesa de seu direito de transformar a obra livremente. A expansão das mídias sociais apenas intensificou este fenômeno, já que o contato mais constante e direto entre o autor e o leitor pressionou os autores a reconhecer a existência destes trabalhos transformativos.

Podemos perceber que a transformação no conceito de autoria é singela e muito sutil ao longo dos séculos estudados durante esse trabalho. O crescimento da cultura de fãs provoca uma ampliação da esfera social que discute o problema, a Internet promove um conflito mais acentuado antre o autor e o fã, que passa a ser uma figura cada vez menos padronizável com a superação da noção do fã enquanto *nerd*.

A despeito dessas mudanças, no entanto, a concepção que se tem da figura do autor pouco se modificou. As discussões, embora mais efervecentes e de caráter socialmente mais amplo, permanecem muito similares às que ocorriam durante os séculos XIX e XX. Isso confirma a nossa hipótese de que a concepção de autoria é um conceito de longa duração histórica.

Não há, portanto, qualquer sinal de ruptura.

Quando optamos por um estudo historicamente extensivo em um esforço de conectar cada um desses fenômenos, não pudemos estudar cada um deles de maneira profunda de modo a encontrar paralelos profundos entre os *fandoms* e as diversas práticas de leitura participativa anteriores ao surgimento da cultura de fãs.

Questões também podem ser levantadas a respeito, por exemplo, do paralelo entre as atitudes de Miguel de Cervantes e de Samuel Richardson com relação às sequências não oficiais de suas obras. Uma busca por outros exemplos de redes de comunicação similares à apresentada por Darnton (2014). Um profundo estudo histórico da origem da palavra “fã”.

Portanto, o extenso objeto deste trabalho é ponto de partida para diversos outros trabalhos que servirão como seu aprofundamento.

REFERÊNCIAS

1953 Hugo Awards. Disponível em: <http://www.thehugoawards.org/hugo-history/1953-hugo-awards/>. Acesso em: 09 jul. 2017.

ALVERMANN, Donna E. Why Bother Theorizing Adolescents' Online Literacies for Classroom Practice and Research? *Journal Of Adolescent & Adult Literacy*, v. 52, n. 1, p.8-18, set. 2008. Disponível em: <http://www.readinghalloffame.org/sites/default/files/Why_Bother_Theorizing_Adolescents_Online_Literacies_for_Classroom_Practice_and_Research.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2016.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. *Memoir of Jane Austen.* 2. ed. Londres: Richard Bentley And Son, 1871. Transcrito por Les Bowler para o Project Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/17797/17797-h/17797-h.htm>. Acesso em: 15 mar. 2017.

BALL, Caroline. *Who Owns What in Fanfiction*: Perceptions of Ownership and Problems of Law. 2007. 91 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arts, Department Of Information Science, Loughborough University, Loughborough, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/834988/Who_owns_what_in_fanfiction_perceptions_of_ownership_and_problems_of_law>. Acesso em: 21 out. 2015.

BARBOSA, Dênis Borges. A Propriedade Intelectual como um direito de cunho internacional. In: ____. *Uma Introdução à Propriedade Intelectual*. 2010. p. 133-240. Disponível em: <http://www.denisbarbosa.addr.com/arquivos/livros/umaintro2.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2017.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. 2004. Disponível em: <http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2016.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2003. 78 p.

BRASIL. Lei nº 496, de 01 de agosto de 1898. *Lei nº 496*. Rio de Janeiro, RJ, Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>. Acesso em: 09 dez. 2016.

BRASIL. Decreto nº 2.577, de 17 de janeiro de 1912. *Decreto Nº 2.577*. Rio de Janeiro, RJ, Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-2577-17-janeiro-1912-578060-publicacaooriginal-100961-pl.html>. Acesso em: 09 dez. 2016.

BRASIL. Constituição (1988). *Lei nº 12.853*, de 2013. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 02 jan. 2016.

BRAUDEL, Fernand. A longa duração. In: BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Presença, 1990. p. 7-39.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. A Revolução da Prensa Gráfica. In: ____. *Uma História Social da Mídia*: De Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 24-79.

BUSH, Vannenar. *As We May Think*. 1645. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>. Acesso em: 03 mar. 2016.

CARVALHO, Larissa Camacho. *Práticas de leitura e escrita na contemporaneidade*: Jovens & Fanfictions. 2012. 201 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Porto Alegre, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56394/000860576.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 set. 2016.

CASTELLS, Manuel. A rede é a mensagem. In: ____. *A Galáxia da Internet.* Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 7-12.

CASTELLS, Manuel. Paraísos comunais: identidade e significado na sociedade em rede. In: ____. *O Poder da Identidade:* Volume II. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 21-92.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. Leer y escribir en la era de internet: problemas y desafíos de la cultura escrita. *Educação e Realidade,* Porto Alegre, v. 29, n. 2, p. 41-53, jul./dez. 2004. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/25391/14726>. Acesso em: 02 abr. 2016.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. São Paulo: UNESP, 2009a. 160 p.

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: ____. *História da Vida Privada*: da Renascença ao século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 113-162.

CHARTIER, Roger. *Inscrever & Apagar*: cultura escrita e literatura. São Paulo: UNESP, 2007. 335 p.

CHARTIER, Roger. *O que é um Autor?*: revisão de uma bibliografia. São Carlos: EduFSCar, 2012. 90 p.

COMPAGNON, Antoine. A Literatura. In: ____. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 29-46

CULLER, Jonathan. Apêndice: Escolas e Movimentos Teóricos. In: ____. *Teoria Literária:* Uma Introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p. 118-126.

COSCARELLI, Carla Viana. Texto *versus* hipertexto na teoria e na prática. In: ____ (org.). *Hipertextos:* na teoria e na prática. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 147-174.

CUETO, Emma. *J.K. Rowling Answers 'Harry Potter' Fan Theories On Twitter*. 2015. Disponível em: <https://www.bustle.com/articles/114921-jk-rowling-answers-harry-potter-fan-theories-on-twitter>. Acesso em: 07 ago. 2017.

DARNTON, Robert. *Poesia e Política*: redes de comunicação na Paris do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 228 p.

DESAI, Deven R. Life and Death of Copyright. *Wisconsin Law Review*, Madison, v. 2011, n. 2, p. p.219-272, mar./abr. 2011. Disponível em: <https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2137795>. Acesso em: 10 mar. 2017.

DIAS, Cláudia Augusto. Hipertexto: evolução histórica e efeitos sociais. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 28, n. 3, p. 269-277, set./dez. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ci/v28n3/v28n3a4.pdf>. Acesso em: 06 maio 2016.

ECO, Umberto. Introdução à segunda edição. In: ____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 27-36.

FACEBOOK PARA EMPRESAS. *102 milhões de brasileiros compartilham seus momentos no Facebook todos os meses*. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/business/news/102-milhes-de-brasileiros-compartilham-seus-momentos-no-facebook-todos-os-meses>. Acesso em: 20 set. 2016.

FEENBERG, Andrew. An End to History: Science Fiction in the Nuclear Age. *The Johns Hopkins Magazine*, Baltimore, p.12-22, mar. 1977. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~andrewf/books/An_End_to_History_Science_Fiction.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2017.

FERGUSON, Susan L. Dickens's Public Readings and the Victorian Author. *Studies In English Literature 1500-1900*, Houston, v. 41, n. 4, p.729-749, 2001. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/31118/summary>. Acesso em: 12 maio 2017.

FERNANDES, Noélia da Mata. Autoria no hipertexto. In: ____. *A autoria e o hipertexto.* Coimbra: MinervaCoimbra, 2003. p. 131-218.

FREE SHERLOCK. *Free Sherlock.* 2013. Disponível em: <https://free-sherlock.com/>. Acesso em: 07 ago. 2017.

FRY, Stephen. *The characters of…* 2013. Disponível em: <https://twitter.com/stephenfry/status/316708775325216769>. Acesso em: 07 ago. 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III:* Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização de Manoel Barros da Motta e tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p. 264-298.

GARCÍA PÉREZ, María Sandra. Imprenta y censura en España desde el reinado de los Reyes Católicos hasta las Cortes de Cádiz: Un acercamiento a la legislación. *Boletín de la ANABAD*, Madrid, v. 49, n. 2 , p. 197-204, 1998. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/51113.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2017.

GELLER, Paul Edward. Copyright History and the Future: What's Culture Got to Do with It? *Journal of the Copyright Society of the USA*, Nova York, vol. 47, p. 209-264, 2000. Disponível em: <https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=243115>. Acesso em: 10 dez. 2016.

HELMS, Whitney. Symbolic Capital and the Performativity of Authorship: The Construction and Commodification of the Nineteenth-Century Authorial Celebrity. 2013. 207 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de English, Department of English, University Of Nebraska, Lincoln, 2013. Disponível em: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1085&context=englishdiss>. Acesso em: 23 ago. 2016.

HIMES, Chrissie; ROBERTSON, Donald. *Demystifying copyleft.* 2015. Disponível em: <http://www.fsf.org/bulletin/2015/spring/demystifying-copyleft-1>. Acesso em: 04 jul. 2017.

HUGHES, Justin, A Short History of Intellectual Property' in Relation to Copyright. *Cardozo Law Review*, Nova York, v. 33, n. 4, p. 1293-1340, jul. 2009. Disponívem em: <http://cardozolawreview.com/Joomla1.5/content/33-4/Hughes.33-4.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2017.

INDEX Librorum Prohibitorum. Roma: Typis Polyglottis Vaticanis, 1837. Disponível em: <http://www.istitutopalatucci.it/libri/caramuel/Index_librorum_prohibitorum_sanctissimi_.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2016.

JAMES, Edward. The SF Community. In: ____. *Science Fiction in the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press, 1994. p. 96-120.

JENKINS, Henry. Desvendando os segredos de *Survivor*: a anatomia de uma comunidade de conhecimento. In: ____. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009a. p. 54-92.

JENKINS, Henry. Porque Heather podia escrever: letramento midiático e as guerras de Harry Potter. In: ____. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009b. p. 235-284.

JENKINS, Henry. Posfácio: Reflexões sobre política na era do YouTube. In: ____. *Cultura da convergência.* São Paulo: Aleph, 2009c. p. 344-369.

JENKINS, Henry. “Get a Life!”: Fans, Poachers, Nomads. In: ____. *Textual poachers*: television fans and participatory culture. Nova York: Routledge, Chapman and Hall, 1992. p. 9-50.

JENKINS, Henry; TULLOCH, John. Beyond the Star Trek phenomenon: reconceptualizing the science fiction audience. In: ____. *Science fiction audiences*: Doctor Who, Star Trek, and their fans. Londres: Nova York: Routledge, 1995. p. 9-24.

JOHNSON, Claudia L. Introduction: Jane Austen’s afterlives. In: ____. *Jane Austen’s Cults and Cultures*. Chicago: The University of Chicago, 2012. p. 1-15.

JUDGE, Elizabeth F. Kidnapped and Counterfeit Characters: Eighteenth-Century Fan Fiction, Copyright Law, and the Custody of Fictional Characters. In: MCGINNIS, Reginald (Ed.). *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*. Nova York: Routledge, 2009. p. 22-68.

KICKSTARTER. *About*. 2017a. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/comandodigital/maga-bo-quilombo-do-futuro-new-album-release/description>. Acesso em: 07 ago. 2017.

KICKSTARTER. *Stats*. 2017b. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/help/stats?ref=press>. Acesso em: 07 ago. 2017.

KNOBEL, Michele; LANKSHEAR, Colin. Remix: The Art and Craft of Endless Hybridization. *Journal Of Adolescent & Adult Literacy*, Newark, v. 52, n. 1, p.22-33, set. 2008. Disponível em: <https://elearning.psu.edu/drupal6/content/aed511/file/remix_article.pdf>. Acesso em: 20 out. 2014.

KNOX, R. A. Studies in the Literature of Sherlock Holmes, *New Blackfriars*, Londres, v. 1, n. 3, p.154-172, jun. 1920. Publicado originalmente em 1911. Disponível em: <https://www.lib.umn.edu/pdf/holmes/Blackfriars_v1n3_1920_RA_Knox.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2017.

KNUPPEL, M. A. C. História da Leitura: Do Prólogo à Inspiração. In: VII SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS - HISTEDBR, 2006. Navegando na História da Educação Brasileira. UNICAMP, 2006.

KONZACK, Lars. The Origins of Geek Culture: Perspectives on a Parallel Intellectual Milieu. In: BOWMAN, Sarah Lynne (Ed.). *Wyrd Con Companion Book 2014*. Costa Mesa: Wyrdcon, 2014. p. 52-59. Disponível em: <https://www.academia.edu/9835255/The_Origins_of_Geek_Culture_Perspectives_on_a_Parallel_Intellectual_Milieu>. Acesso em: 01 maio 2017.

LACKEY, Mercedes. Patrick et al… 2006. Disponível em: <http://nielsenhayden.com/makinglight/archives/007464.html#122173>. Acesso em: 07 ago. 2017.

LANDOW, George P. Reconfiguring the Text. In: ____. *Hypertext 3.0*: critical theory and new media in an era of globalization. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2006. p. 69-124.

LANTAGNE, Stacey M. Sherlock Holmes and the Case of the Lucrative Fandom: Recognizing the Economic Power of Fanworks and Reimagining Fair Use in Copyright. *Michigan Telecommunications and Technology Law Review*, Ann Arbor, v. 21, n. 2, p. 263-315, 2015. Disponível em: <http://mttlr.org/wp-content/journal/voltwentyone/lantagne.pdf>. Acesso em: 1º mar. 2017.

LAVIK, E. & VAN GOMPEL, S. Quality, merit, aesthetics and purpose: An inquiry into EU copyright law's eschewal of other criteria than originality. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, Neuilly-sur-Seine, v. 236, p. 100-295, 2013. Disponível em: <https://www.ivir.nl/publicaties/download/RIDA_236.pdf>. Acesso em: 08. mar. 2017.

LÈVY, Pierre. O que é virtualização? In: ____. *O que é virtual?* São Paulo: 34, 2011a. p. 15-25.

LÈVY, Pierre. A virtualização do texto. In: ____. *O que é virtual?* São Paulo: 34, 2011b. p. 35-50.

LIMA, Nádia Laguárdia de. Tempo e espaço nos diários virtuais: Da linearidade à especialidade. In: LIMA, Nádia Laguárdia de. *A escrita virtual na adolescência*: Uma leitura psicanalítica. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 243-297.

LIPSZYC, Delia. Introduction. In: ____. *Copyright and neighbouring rights*. Paris: UNESCO, 1999. p. 21-67. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001207/120722eo.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.

LYNCH, Deidre Shauna. Cult of Jane Austen. In: TODD, Janet. *Jane Austen in Context.* Cambridge: Cambridge University, 2005a. p. 111-120. Disponível em: <http://oldemc.english.ucsb.edu/emc-courses/JaneAusten-2011/Articles/Lynch.Cult.Sequels.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2017.

LYNCH, Deidre Shauna. Sequels. In: TODD, Janet. *Jane Austen in Context.* Cambridge: Cambridge University, 2005b. p. 160-168. Disponível em: <http://oldemc.english.ucsb.edu/emc-courses/JaneAusten-2011/Articles/Lynch.Cult.Sequels.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2017.

MANSON, Paul. A history of RPGs: Made by fans; played by fans. *Transformative Works and Cultures*, [s.l.], v. 11, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2012.0444.>. Acesso em: 12 jun. 2017.

MARTINS, Wilson. Os grandes tipógrafos. In: ____. *A Palavra Escrita*: História do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Ática, 2002. p. 199-224.

MAUBRIGADES, Naomi Magalhães. Do porão ao sótão: A mudança da narrativa e do tempo nos quadrinhos até a década de 1970 e a emergência do grupo Nerd. In: CONGRESSO LATINO AMERICANO DE COMPREENSÃO LEITORA, 6., 2013, Formosa. *Anais*. Formosa: UEG, 2013. v. 1, p. 420 - 432. Disponível em: <http://www.anais.ueg.br/index.php/ConLaCol/article/view/2635>. Acesso em: 16 maio 2017.

MCCLELLAN, Ann K. Tit-Bits, New Journalism, and early Sherlock Holmes fandom. *Transformative Works and Cultures*, [s.l.], volume especial, n. 23, 2017. Disponível em: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/816/769>. Acesso em: 15 abr. 2017.

MCKEE, Alan. Introduction. In: ____. *Beautiful things in popular culture*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 1-14.

MEIRELES, Maurício. *Com mais de 300 autores, Bienal do Livro do Rio está 40% maior*. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1914303-com-mais-de-300-autores-bienal-do-livro-do-rio-esta-40-maior.shtml>. Acesso em: 06 set. 2017.

MENDES, Corado Moreira. A pesquisa on-line: potencialidades da pesquisa qualitativa no ambiente virtual. *Hipertextus*, Belo Horizonte, v. 2, p. 1-9, 2009. Disponível em: <http://www.hipertextus.net/volume2/Conrado-Moreira-MENDES.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2016.

MILLS, George. The scholarly rebellion of the early Baker Street Irregulars. *Transformative Works and Cultures*, [s.l.], volume especial, n. 23, 2017. Disponível em: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/issue/view/27>. Acesso em: 16 abr. 2017.

MORAES, Cândida Maria Nobre de Almeida. Quando a obra vira produto: sobre autoria e licenciamento. In: ____. *Pirataria no Ciberespaço*: como a lógica de reprodutividade industrial disponibilizada pelas novas tecnologias afeta a própria indústria. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012. p. 24-114.

NYAH! FANFICTION (Brasil). *Livros*. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/categoria/112/livros/>. Acesso em: 10 out. 2017.

OXFORD CLASSICAL DICTIONARY (Ed.). *Imitatio*. Oxford: Oxford University, 2017. Disponível em: <http://classics.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-3266>. Acesso em: 27 set. 2017.

PEARSON, Roberta. Fandom in the Digital Era. *Popular Communication*, [s.l.], v. 8, n. 1, p.84-95, 2010. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/15405700903502346. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15405700903502346>. Acesso em: 12 set. 2017.

RICE, Anne. *Anne's Messages to Fans*. Disponível em: <http://annerice.com/ReaderInteraction-MessagesToFans.html>. Acesso em: 07 ago. 2017.

RIBEIRO, Ana Elisa. Convergências e divergências em navegação e leitura. In: COSCARELLI, Carla Viana (org.). *Hipertextos:* na teoria e na prática. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a. p. 93-120.

RIBEIRO, Eneida Beraldi. A censura inquisitorial e o tráfico de livros e ideias no Brasil colonial, *Revista de História e Estudo Culturais*, Uberlândia, vol. 9, n° 1, p. 1-16, jan./abr. 2012b. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_6_Eneida_Beraldi_Ribeiro.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017

SOBRE. Disponível em: <https://br.creativecommons.org/sobre/>. Acesso em: 4 jan. 2016.

SOUZA, Allan Rocha de. As etapas iniciais da proteção jurídica dos direitos autorais no Brasil. *Justiça & História*, Porto Alegre, vol. 6, n. 11, p. 136-186, 2006. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/export/poder_judiciario/historia/memorial_do_poder_judiciario/memorial_judiciario_gaucho/revista_justica_e_historia/issn_1677-065x/v6n11/doc/JusticaxHistoriaVOL6NUM11_06_Allan_Rocha_Souza.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2016.

SZIR, Sandra M. O impessoal nós: Colaboração material e intelectual na imprensa periódica ilustrada de caráter massivo. Buenos Aires – 1900. SIMIONE, Ana Paula Cavalcanti et al. *Criações compartilhadas*: artes, literatura e ciências sociais. Rio de Janeiro: Faperj, 2014. p. 111-129.

THE Long List of World Science Fiction Conventions (Worldcons). Disponível em: <http://www.smofinfo.com/LL/TheLongList.html>. Acesso em: 04 jul. 2017.

MORRISON, Ewan. *In the beginning, there was fan fiction*: from the four gospels to Fifty Shades. 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/13/fan-fiction-fifty-shades-grey>. Acesso em: 07 ago. 2017.

THROSBY, Corin. Byron, commonplacing and early fan culture. In: MOLE, Tom. *Romanticism and Celebrity Culture*: 1750–1850. Cambridge: Cambridge University, 2012. p. 227-244.

VEUGEN, Connie. Here be Dragons: voorgeschiedenis en ontstaan van Adventure Games. *Tijdschrift Voor Mediageschiedenis*, Hilversum, v. 7, n. 2, p.77-95, 2004. Versão em inglês revisada em 2006. Disponível em: <http://dare.ubvu.vu.nl/handle/1871/11014>. Acesso em: 19 jun. 2017.

YIN, Maryann. *Neil Gaiman Gives His Fans Writing Advice Through Tumblr*. 2016. Disponível em: <http://www.adweek.com/galleycat/neil-gaiman-gives-his-fans-writing-advice-through-tumblr/116481>. Acesso em: 07 ago. 2017.

Fanfiction e Autoria

No Brasil, muito tem-se falado a respeito da cultura de fãs. Pesquisadores de diversas áreas têm estudado exaustivamente as repercussões das comunidades de fãs principalmente em adolescentes. Diversos artigos, monografias, dissertações e teses nas mais diversas áreas tem sido escritos sobre esse fenômeno. Aqui, no entanto, falaremos da questão da concepção de autoria presente entre fãs de determinada obra. Qual é o papel do autor para o fã? Qual é o papel do fã para o fã? Seria o fã também um autor? Qual é o lugar social da obra do fã?

Descrição: Você está convidado a participar de um estudo que tem por objetivo determinar o conceito de autoria entre escritores de fanfics no Brasil contemporâneo. Para tanto, você deverá completar o seguinte formulário com perguntas relativas à aplicabilidade dos direitos do autor no universo da cultura de fãs (fandoms), mais especificamente, as fanfics. NÃO é necessário qualquer conhecimento prévio sobre os assuntos tratados.

Requisitos: Você deve ser um escritor ou leitor de fanfics (obras de fãs a respeito de uma determinada obra) com 18 anos de idade ou mais.

Direitos: Sua participação é voluntária e você tem o direito de retirar o seu consentimento ou interromper a sua participação em qualquer fase da pesquisa. Os dados serão coletados e analisados para propósito de pesquisa e as identidades dos participantes não serão reveladas durante a exposição dos resultados.

Esta pesquisa está ligada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem do CEFET-MG (http://www.posling.cefetmg.br/). Está sendo realizada pela aluna de mestrado Helena Carvalhais Menezes (http://lattes.cnpq.br/7016483533353469), sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (http://lattes.cnpq.br/1767099415509838).

Para perguntas, entre em contato com Helena Carvalhais Menezes.
- Celular: +55 (31) 98675-0242
- E-mail: menezes.hc@gmail.com.
- Facebook: https://www.facebook.com/helena.coulomb

* Required

1. **Eu:** *
   Mark only one oval.

   - ◯ Declaro que li e CONCORDO com os termos acima.
   - ◯ Declaro que li e NÃO CONCORDO com os termos acima. *Stop filling out this form.*

Pessoal

2. **Nome** *
   Pode ser o seu nome, um pseudônimo ou um apelido

   _____

3. **Idade** *
   Mark only one oval.

   - ◯ 18-23
   - ◯ 24-30
   - ◯ 31-45
   - ◯ 46-60
   - ◯ 60+

4. **Região em que habita:** *
Mark only one oval.

- ◯ Norte
- ◯ Nordeste
- ◯ Centro-Oeste
- ◯ Sudeste
- ◯ Sul

5. **Há quanto tempo você lê e/ou escreve fanfics?** *
Mark only one oval.

- ◯ Há menos de 1 ano
- ◯ Entre 1 e 2 anos
- ◯ Entre 2 e 4 anos
- ◯ Há mais de 4 anos

6. **Você escreve histórias originais?** *
Mark only one oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

7. **Marque as opções que correspondem a outros trabalhos que você produz além de fanfics.**
Check all that apply.

- ☐ Fanarts
- ☐ Fan videos
- ☐ Podcasts
- ☐ Playlists
- ☐ Músicas
- ☐ Teorias de fã
- ☐ Outro

8. **Por que você escreve/lê fanfics?**

_____

_____

_____

_____

_____

9. **De quais fandoms são as fanfics que você escreve/lê?**

_____

_____

_____

_____

_____

Fandom

10. **Qualquer pessoa que aprecie de uma obra é um fã.** *
Mark only one oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

11. **Explique:**

_____

_____

_____

_____

_____

12. **Na sua opinião, novelização de séries e filmes podem ser consideradas fanfics oficiais?** *
Mark only one oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não
- ◯ Depende

13. **Explique:**

_____

_____

_____

_____

_____

14. **É moralmente correto que um fã obtenha lucro monetário por meio de uma fanfic?** *
Mark only one oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não
- ◯ Depende

15. **Explique:**

_____

_____

_____

_____

_____

16. **Você é ou já foi fã de alguém devido às obras de fã produzidas por ele/ela?** *
Mark only one oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não

17. **A visão de um fã sobre uma obra tem tanto valor quanto a visão do autor original.** *
Mark only one oval.

- ◯ Sim
- ◯ A visão de um fã tem MAIS valor do que a do autor.
- ◯ A visão de um fã tem MENOS valor do que a do autor.

18. **Explique:**

_____

_____

_____

_____

_____

Fanfiction e direitos autorais

19. **Você considera que fanfics são uma afronta aos direitos autoriais?** *
Mark only one oval.

- ◯ Sim
- ◯ Não
- ◯ Talvez

20. **Explique:**

_____

_____

_____

_____

_____

21. **Em sua opinião, quem tem o direito autoral sobre uma fanfics?** *
Mark only one oval.

- ◯ O autor da obra original
- ◯ O autor da fanfiction
- ◯ Ambos o autor da obra original e o autor da fanfiction
- ◯ Outro

22. **Explique:**

23. **Em sua opinião, livros como as obras baseadas em Minecraft são:** *
Mark only one oval.

- Fanfics
- Obras originais
- Outro

24. **Explique:**

25. **Em sua opinião, o autor da obra original tem o direito de proibir fanfics sobre a sua obra?** *
Mark only one oval.

- Sim
- Não
- Talvez

26. **Explique:**

27. **Você acredita que lei de direitos autorais deve mudar para se adaptar à revolução tecnológica provocada pela Internet?** *
Mark only one oval.

- Sim
- Não
- Talvez

28. **Explique:**

29. **Fanfics não ferem os direitos do autor porque podem ser consideradas paráfrases ou paródias das obras originais.** *
Mark only one oval.

	1	2	3	4	5	
Concorda totalmente	◯	◯	◯	◯	◯	Discorda totalmente

30. **Explique:**

31. **O autor de fanfics tem direito exclusivo sobre seus personagens originais em sua fanfiction.** *
Mark only one oval.

	1	2	3	4	5	
Concorda totalmente	◯	◯	◯	◯	◯	Discorda totalmente

32. **Autores de fanfics devem atender às exigências e respeitar as restrições impostas pelos autores da obra original.** *
Por exemplo, a autora da saga Harry Potter, J. K. Rowling, proíbe o uso de elementos de sua obra para trabalhos de conteúdo pornográfico.
Mark only one oval.

	1	2	3	4	5	
Concorda totalmente	◯	◯	◯	◯	◯	Discorda totalmente

33. **Autores de fanfics devem redigir uma nota legal (disclaimer) em suas histórias, creditando os detentores dos direitos autorais da obra original.** *
Mark only one oval.

	1	2	3	4	5	
Concorda totalmente	◯	◯	◯	◯	◯	Discorda totalmente

34. **Você tem algum conhecimento a respeito da lei de direitos autorais?** *
Mark only one oval.

- Sim
- Não

35. **Se você respondeu "sim" na questão anterior: o que você sabe sobre a lei de direitos autorais?**

Segunda fase da pesquisa

Descrição: A segunda fase deste projeto é uma entrevista individual feita por meio de texto ou voz (de acordo com a preferência do entrevistado) em uma das seguintes plataformas: Skype, Facebook, Google Hangout, WhatsApp e Tumblr (conforme a preferência e a disponibilidade do entrevistado). As perguntas feitas serão completamente opinativas e abarcarão os seguintes temas: cultura de fãs, escrita e/ou leitura fanfics, autoria, plágio, direitos autorais e literatura. Não é necessário conhecimento prévio sobre assunto.

Requisitos: Você deve ser um escritor ou leitor de fanfics (obras de fãs a respeito de uma determinada obra) com 18 anos de idade ou mais.

Direitos: Sua participação é voluntária e você tem o direito de retirar o seu consentimento ou interromper a sua participação em qualquer fase da pesquisa. Os dados serão coletados e analisados para propósito de pesquisa e as identidades dos participantes não serão reveladas durante a exposição dos resultados.

36. **Eu:** *
Mark only one oval.

- Declaro que li, CONCORDO com os termos acima e DESEJO participar da segunda fase do projeto.
- Declaro que li, NÃO CONCORDO com os termos acima e NÃO DESEJO participar da segunda fase do projeto. *Stop filling out this form.*

Contato

Forneça um endereço de e-mail o que eu posda entrar em contato com você.

37. **E-mail de contato:** *

Powered by
Google Forms