



DISTRIBUIÇÃO DIGITAL DE MÚSICAS E PROPRIEDADE INTELLECTUAL: ESTUDO DE CASO DAS ESTRATÉGIAS DA BANDA RADIOHEAD NESTA CONFIGURAÇÃO

MARCHIONI, Bianca Delpino

Estudante de mestrado no programa de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do ABC
bianca.marchioni@ufabc.edu.br

DOTTA, Silvia Cristina

Professora doutora da Universidade Federal do ABC
silvia.dotta@ufabc.edu.br

327

RESUMO

Este artigo pretende analisar o fenômeno de Propriedade Intelectual (PI) a partir do caso específico da banda britânica *Radiohead* e sua política de distribuição digital de música começada em 2007 com o álbum *In Rainbows*. Pretende-se criticar, analisando este caso, uma concepção econômica da PI baseada na necessidade de se proteger as ideias para haver inovações e criações no campo cultural humano. Por fim, busca-se traçar um paralelo entre os interesses da indústria fonográfica e os das editoras na Grã-Bretanha do século XVIII, ambos supostos defensores dos direitos dos autores, a fim de garantir seus próprios direitos. Essa questão final é importante para, então, se pensar a distribuição online de cultura pelo próprio criador (“autor”) como modelo de superação e real assegurado dos direitos deste.

Palavras-chave: Propriedade Intelectual. Indústria Fonográfica. Distribuição Digital de Música.

ABSTRACT

This paper aims at analyzing Intellectual Property having as its start point the particular case of British band *Radiohead* and their policy of online music distribution started in 2007 with the album *In Rainbows*. An economic account of Intellectual property based on the need to protect ideas and promote innovation for human cultural creation is criticized. To conclude, a parallel is drawn between interests of contemporary music industry and British publishers from the eighteenth century, both institutions defenders of authors' rights to guarantee their own. This is an important matter to understand online culture distribution by its own creator (“author”) as a process that actually assures his/her rights, instead of the previous model controlled by publishers and record labels.

Key-words: Intellectual Property. Music Industry. Online Music Distribution.



INTRODUÇÃO: O CASO *IN RAINBOWS*

A banda *Radiohead* disponibiliza suas músicas para *download* gratuito na *Web*. Isso ocorre desde 2007 quando seu álbum *In Rainbows* foi integralmente disponibilizado, fato que se tornou um marco na distribuição online de músicas. Essa distribuição, como esperado, já ocorria antes desse episódio, de forma informal e até ilícita, através das redes de compartilhamento *Peer-to-Peer* como o *Napster*. O que tornou a situação de *In Rainbows* um paradigma foi por que motivos uma banda fundada na tradição comercial das gravadoras dos anos 90 decidiria pela livre circulação gratuita de músicas? Certamente o lucro obtido ao longo da carreira contribuiu para essa possibilidade do *Radiohead* se libertar de contratos junto a uma gravadora, além dos pressupostos filosóficos dos membros da banda contrários não à PI explicitamente, mas ao lucro exorbitante obtido pelas gravadoras e distribuidoras em comparação com os envolvidos diretamente na criação das músicas. Isso foi demonstrado quando, em 2013, o líder da banda, Thom Yorke, removeu faixas de seu álbum solo de sites de *streaming* alegando que o repasse aos artistas seria pífio em comparação com o lucro obtido pelos sites.¹ Porém, essa questão mais tardia, também resistência a uma nova forma de controle de mercado sobre a produção cultural, não é o foco deste trabalho.

O caso *In Rainbows* suscita, de certa forma, uma discussão sobre autoria e *copyright*. O álbum foi lançado sobre esse direito; o que chamou a atenção foi a forma de sua distribuição: gratuita e independente. A banda, ao disponibilizar as músicas, abriu um leque para que fossem reproduzidas e apropriadas livremente, embora ainda acreditasse no reconhecimento de sua autoria. Em um mundo de lógica capitalista, onde o trabalho é necessariamente remunerado, seria difícil uma alternativa a isso. É sobre o aspecto da distribuição de *In Rainbows* que se debruça este artigo.

O *Radiohead* foi pioneiro na distribuição digital das próprias músicas ao se considerar bandas com sucesso consolidado no sistema de gravadoras. Em 2007 realizou uma espécie de atividade *PWYW* (*Pay What You Want*²) ao disponibilizar, através de um “vazamento oficial”, as músicas do álbum *In Rainbows* permitindo a quem baixasse pagar o que quisesse pelo

¹ <<http://info.abril.com.br/noticias/internet/2013/07/vocalista-do-radiohead-retira-suas-musicas-de-sites-de-streaming.shtml>> Acesso em: 15 abr. 2014.

² Pague o que quiser (tradução nossa).



download. Assim, o ocorrido foi um fenômeno em sua forma, já que ao escolher efetuar a compra do álbum o site oferecia o mesmo de graça, o pagamento era feito por quem quisesse e o preço não estava determinado, pagava-se o que se decidisse pagar.³

Entretanto, não apenas na forma a ação da banda inovou, mas em toda a significação do que seria pirataria para a indústria fonográfica, que sempre a ligou seriamente à distribuição online de músicas, demonstrando que essa conexão era criada e não real. Era possível se distribuir músicas online licitamente sem vendê-las e ainda obter lucro com elas e isso seria recebido como um baque pelos contrários à pirataria digital.

Embora não tenha sido o começo da distribuição online de músicas, o feito da banda mostrou-se como novo paradigma ao colocar em cheque uma concepção substancialmente negativa do *download* de músicas disseminada pelos interessados em seu controle. Provou-se que uma banda consolidada na indústria fonográfica tradicional poderia ter tanto, senão mais, lucro nos moldes de distribuição digital *PWYW*. Sobre essa conotação negativa criada pela indústria a respeito dos *downloads* Cardoso Filho diz:

Inicialmente, a prática de baixar músicas através de softwares de partilha de arquivos tinha como “inimigo natural” os valores instituídos pela indústria fonográfica. Tanto que o termo usado para um álbum que aparece primeiro na Internet é “vazar” ou, em inglês, internet leak. O próprio Radiohead teve o álbum *Kid A*, em 2000, vazado pela Internet. O *download* de músicas, que se consolidou no início do século XXI, estava originalmente ancorado em artistas e gêneros musicais alternativos [...] (CARDOSO FILHO, 2011, p.53)

Antes de se estabelecer uma análise acerca dos moldes de distribuição aqui explanados, dois pensamentos sobre a PI serão considerados. O primeiro deles a defende com veemência sob um viés econômico de incentivo à inovação. O segundo vê a PI historicamente com o advento das leis de *copyright* na Grã-Bretanha do século XVIII, reguladora dos direitos dos editores de livros e não dos autores destes. É sobre o que versarão as seções seguintes.

³ <<http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2009/03/17/in-rainbows-o-disco-da-decada.htm>> Acesso em: 15 abr. 2014.



A PREMISSE ECONÔMICA DE FOMENTO À INOVAÇÃO E CRIAÇÃO PELA PROPRIEDADE INTELECTUAL

Diversos pensadores da PI tendem a argumentar que sua existência asseguraria a criatividade e inovação no campo cultural humano. Alguns chegam a afirmar que seria a única forma de se resguardar isso, sendo que do contrário a produção cultural se tornaria escassa ou inexistente. Analisar-se-á, a seguir, os argumentos de um teórico da PI a respeito disso.

Sherwood (1992) concentra sua argumentação nos indicativos econômicos e de proteção intelectual de países em desenvolvimento, para criticar a frouxidão da proteção à PI e relacioná-la ao atraso econômico nesses locais. Compara o desenvolvimento obtido em países como os EUA, a fim de estabelecer um modelo de sucesso contra um de fracasso. É claro que sua análise detém-se mais duramente na economia, porém faz alusão à PI como possibilitadora de inovações e criações nos campos diversos da sociedade. Sobre isso diz que:

Um sistema de propriedade intelectual que proteja a inovação e a expressão criativa pode ser visto como uma condição prévia para a criação e o uso da tecnologia nova, que acelera o crescimento econômico e auxilia o desenvolvimento. (SHERWOOD, 1992, p.16)

Traça-se no presente artigo uma análise que não pretende ser cartesiana, compreendendo os fenômenos sociais como entrelaçados e interdependentes. Assim, economia e criação cultural seriam temas necessariamente vistos em relação. São esses pontos que tornam os escritos de Sherwood importantes a este trabalho. Contrariar seus argumentos é central para o desenvolvimento destes escritos.

Para o autor os motivos de proteção à PI seriam os seguintes: recompensar o criador pelo seu esforço; recuperar tempo, dinheiro e esforço gastos e incentivar recursos e esforços para o desenvolvimento da criatividade (SHERWOOD, 1992, p.46). Percebe-se que seus pensamentos estão bastante atrelados a uma noção de trabalho intelectual como *trabalho*, no sentido de conferir ao seu produtor direitos de propriedade. Argumenta que a PI, apesar de representar um monopólio ao privar o público do acesso ao que é protegido exclui apenas temporariamente e de um produto ou processo específicos, assim não representando contradição com o pensamento do livre comércio (SHERWOOD, 1992, p.60). Embora Sherwood tenha uma análise e conhecimento amplos sobre os mecanismos de PI, sua perspectiva é estritamente econômica, apesar de tentar fundamentá-la superficialmente no



campo da criação e invenção. Falha nessa missão ao propor uma análise de mercados muito diferentes, como o americano e o brasileiro, como tendo prosperado ou falhado apenas com base em sua política de PI.

O que interessa da teoria de Sherwood ao caso específico deste trabalho é demonstrar que, no campo cultural específico da produção musical, suas premissas são falhas. Novamente, segundo o autor, ter seu produto protegido pela PI seja qual for sua forma, *copyright* ou patentes, e privar quem não o adquire de forma lícita (pagamento no primeiro caso e concessão no segundo) fomentaria a criação e inovação de bens imateriais. Fosse esse o caso, a maioria dos músicos teria simplesmente parado de produzir devido ao novo modelo possibilitado pela distribuição digital de músicas. Da mesma forma, teriam todos os remanescentes aderido a uma proteção dura da PI para assegurar a continuidade da sua inovação no campo musical, afinal essa seria a única possibilidade de haver inovações pela perspectiva econômica. A partir desses poucos exemplos hipotéticos, esses argumentos econômicos de proteção à PI não se revelam como verdadeiros em nenhuma instância. Mesmo os artistas que lutam contra a disponibilização *online* “pirata” de músicas não deixaram de produzir música ou mesmo de ganhar dinheiro com sua criação após a disponibilização de suas obras na *Web*, seja de forma lícita ou ilícita.

Portanto, uma proteção menos dura ou inexistente da PI no caso das músicas *online* não detém a inovação, podendo, na realidade ter o efeito inverso. Com a dinamização e democratização do acesso das pessoas às ferramentas digitais de produção e distribuição de música, inovação e criatividade são, na realidade, facilitadas. Antes do advento do acesso pessoal à *Web* os meios de produção musicais estavam concentrados nas mãos das grandes gravadoras, assim como os de distribuição na dificultosa e cara tarefa de se produzir um *LP* de vinil. Neste sentido, o argumento de Sherwood, que provém do ponto de vista de uma época dominada pela tecnologia analógica, de reaver dinheiro, tempo e recursos gastos com a criação do bem imaterial até se sustentaria, porém apenas este. Entretanto, numa era regida pela facilidade e rapidez de produção e acesso, essa justificativa se esvai. De certo modo a democratização dos meios de produção digitais de que se falou e que possibilitou maior criação e distribuição musical na *Web* corroeu o modelo vigente empregado pelas grandes gravadoras até os anos 90. Isso será retomado nas seções seguintes.



No caso específico pensado como exemplo para este artigo, a distribuição do álbum *In Rainbows* da banda Radiohead no modelo *PWYW*, é possível verificar exatamente o que se argumentou anteriormente. A banda vem de uma tradição de distribuição tradicional de música, em que um terceiro (gravadora) era responsável por distribuir suas músicas. Os meios de produção e distribuição não estavam nas mãos dos artistas responsáveis pela criação da música, seja em sua forma escrita ou executada. É claro que a quantidade de sucesso e dinheiro garantidos à banda, bem como seu conhecimento técnico, permitiu romper com o modelo até então vigente, abrindo precedente para outros agirem da mesma forma. Não que não houvesse já a distribuição online de músicas antes de 2007, porém um rompimento com repercussão como o do ocorrido certamente não havia atingido essa magnitude. Livrando-se das amarras das gravadoras, o *Radiohead* se permitiu ter total controle sobre a produção e distribuição de sua produção musical em um grupo de produtores multitarefas. Sendo impossível conceder crédito a apenas um gênio responsável pela criação, instituiu-se um modelo de produção musical em que todos têm igual importância, escritores, músicos, técnicos e cujas fronteiras entre esses papéis não são bem definidas. Ao público também era dado certo poder, ao decidir se pagaria ou não pela obra ou quanto pagaria e ao decidir se tornaria a relação com aquilo comercial ou não.

Sherwood, ao pensar na PI como recompensa ao criador certamente pensa nesta como financeira. Não parece cabível, para seu argumento econômico, entrar no mérito de outros tipos de recompensa pelo que se é produzido, como o mérito pessoal ou de reconhecimento ou fama. Portanto parece providencial apontar que se estima que a distribuição de *In Rainbows*, depois lançado também fisicamente, rendeu ao *Radiohead* mais lucro do que qualquer outro de seus álbuns já lhe rendera no modelo tradicional das gravadoras, de acordo com o próprio vocalista da banda em entrevista para a *Wired Magazine*⁴. Assim sendo, mesmo não protegendo ou distribuindo sua obra em um modelo duro de PI, o *Radiohead* inovou em sua criação e obteve recompensa financeira por seus feitos.

A teoria de Sherwood se revela importante a este artigo exatamente para ser contrariada, mesmo com o risco de anacronismos ao se contrariar seus pressupostos para analisar a música digital, fenômeno posterior aos escritos do autor. Entretanto, como os argumentos de base

⁴ <http://archive.wired.com/entertainment/music/magazine/16-01/ff_yorke> Acesso em: 20 maio 2014



econômica de Sherwood ainda hoje são empregados por defensores da PI, revela-se a análise e contradição destes ainda relevantes para se pensar alternativas aos modelos de PI vigentes.

A FALÁCIA DA “PROTEÇÃO DOS DIREITOS DO AUTOR”: UMA ANALOGIA ENTRE AS EDITORAS DO SÉCULO XVIII E A INDÚSTRIA FONOGRAFICA DO SÉCULO XX

Em primeiro lugar, pretende-se nesta seção, à luz da teoria de Rose (1988), demonstrar questões sobre os direitos do autor vindos à tona para corroborar os argumentos dos editores durante os embates sobre a publicação de obras no século XVIII. Houve, nessa época, com o célebre caso *Donaldson VS. Becket*, talvez a primeira acusação registrada de pirataria cultural na idade moderna. Isso culminou com diversos casos parecidos em que editores pleiteavam a proteção vitalícia aos direitos do autor para que esses fossem extensíveis aos editores, assim podendo republicar uma obra com direitos exclusivos perpétuos. Esse fato estava longe de ser uma tentativa de se proteger de fato os ganhos e direitos morais de quem escrevera as obras, mas era sim um engodo para que os editores pudessem manter o monopólio sobre a publicação de livros diversos.

É sintomático que os direitos do autor justificando a existência da PI permaneçam ainda reproduzidos hoje pelo senso comum. Isso revela certa ignorância do público em geral para com essas questões que são, na realidade, um jogo de interesses. A fim de se destrinchar essa questão para por fim compará-la com a indústria fonográfica pré-distribuição digital, alguns comentários sobre os escritos de Rose serão realizados. No final do século XVII, os editores se sentiram prejudicados pelo *Licensing Act* que regulava a imprensa britânica. Após isso veio à tona, em 1709, o Estatuto de Anne, primeiro regulador de *copyright* inglês, limitando a reimpressão de livros, regra até então inexistente no sistema de guildas. Apesar de terem pressionado para que o estatuto fosse aprovado, os editores ficaram descontentes com essa limitação, exigindo o *copyright* perpétuo previsto pela *Stationers' Company*. Assim, findo o tempo de direito de cópia de certa obra, esses editores foram atrás de prorrogações judiciais, primeiro com intenção de alegar pirataria por parte de outros editores, depois para alegar que o *copyright* seria um direito comum de propriedade devendo, pois, ser perpétuo apesar do Estatuto de Anne estabelecer limites. Como disserta Rose: “The principle in question was



whether literary property was a statutory right, a limited creation of the state, or a common-law right and therefore absolute and perpetual.” (Rose, 1988, p.51)⁵

Rose continua seus argumentos considerando o surgimento do autor como um proprietário, devido à queda de patrocínio e mecenato naquele tempo. Isso trouxe à tona uma nova questão: Os direitos do autor sobre sua obra, já que seria um direito comum de quem trabalhara por essa *propriedade* (no sentido Lockeano). Foi exatamente nesse princípio moral que os editores buscaram outras armas para a garantia do *copyright* perpétuo. Rose explica que os vendedores de livros inventaram a teoria da obra como direito comum ao autor:

Every man was entitled to the fruits of his labor, they argued, and therefore it was self-evident that authors had an absolute property in their own works. This property was transferred to the bookseller when the copyright was purchased, and thereafter it continued perpetually just like any other property right. (Rose, 1988, p.58)⁶

Qual seria o motivo para isso se, desde sempre, o *copyright* havia protegido direitos dos editores e não dos autores? O Estatuto de Anne, surgido para frear o monopólio das editoras sobre os livros mais tradicionais, foi o primeiro mecanismo para se reconhecer direito do autor em lei. Entretanto, os editores usaram isso a seu favor: Ao clamar que os autores tinham direito perpétuo sobre sua obra, este seria diretamente estendido ao editor que tivesse a permissão para publicá-la. Esses episódios servem para ilustrar como a questão filosófica sobre o *copyright* ditou e dita a discussão sobre a PI ao longo do tempo. Um exemplo disso é como ainda hoje é debatido qual seria o tempo ideal para se manter uma obra sobre *copyright*, tendo este tempo variado inúmeras vezes.

A questão central aqui não é considerar o tempo de *copyright*, mas se pensar um modelo fora do domínio de terceiros para a publicação ou disponibilização de uma criação artística, seja ela um livro ou uma música. Não se pretende neste trabalho entrar no mérito do que seria um autor em seu sentido filosófico tratado por tantos pensadores do século XX, mas pensar nas obras elaboradas por um conjunto de criadores para considerar o caso específico tratado, a produção e distribuição digital do álbum *In Rainbows*.

⁵ “O princípio em questão era se a propriedade literária seria um direito regido por estatuto, uma criação limitada do estado, ou um direito comum de lei e, portanto, absoluto e perpétuo.” (Tradução nossa)

⁶ “Todo homem teria direito ao fruto de seu trabalho, argumentavam, e assim era evidente que os autores tinham absoluta propriedade sobre seus trabalhos. Essa propriedade seria transferida ao editor quando o *copyright* fosse comprado, e então continuaria perpetuamente como qualquer outro direito de propriedade.” (Tradução nossa)



Entende-se aqui, como explícito na seção anterior, que a proteção pela PI não é condição para se fomentar a produção de ideias. Como visto na exposição de Rose, os direitos de propriedade surgem para se garantir os direitos dos editores em regime de livre comércio, terceiros sem relação direta com a idealização de uma obra, apenas reprodutores mecânicos dessas ideias em veículo de imprensa, os livros. É claro que, nesta época, eram necessários recursos e dinheiro para que se produzissem esses livros e isso, de certa forma, justificaria suas preocupações com as restrições à produção dos mesmos. Embora não seja certo que seus lucros tenham diminuído com as restrições de *copyright*, era fato que havia a necessidade de se reaver o tempo e meios físicos empregados na impressão das obras, como no caso de qualquer outro produto industrial. Essa justificativa também é aceitável ao se pensar o caso da indústria fonográfica pré-digital, já que exigia tempo e recursos diversos para se produzir um álbum. Por outro lado, a proteção ao direito do autor como argumento para se justificar a PI é falaciosa desde sempre. O foi no século XVIII, pretendendo apenas assegurar menos monopólio por parte dos editores, sendo depois utilizada pelos mesmos para prolongar a discussão sobre *copyright* perpétuo. O é agora, numa era reconfigurada pela distribuição digital de cultura que modifica drasticamente a relação entre produtores, público e obras.

O CASO *IN RAINBOWS*: POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO FORA DA PI DURA

“É exactamente quando pensávamos que a realidade estava sob controlo, que ela muda de novo. Mudou da Idade Média para a Idade da Razão e agora está a mudar para a Idade da Mente. Na era do livro, o controlo da linguagem foi sempre privado, mas com os media electrónicos o controlo da linguagem torna-se público e oral. Com o advento da Internet temos o primeiro meio que é oral e escrito, privado e público, individual e colectivo ao mesmo tempo. A ligação entre a mente pública e a mente privada é feita através das redes abertas e conectadas do Planeta.

(Derrick de Kerckhove)”

Vive-se hoje, uma época em que a produção cultural encontra-se em metamorfose. A realidade é que, antes de se pensar no que seria um autor, deveria se pensar no que seriam autores/consumidores. A *Web* permite essa reconfiguração, afinal é um ambiente parte público, parte privado que permite a qualquer um com acesso produzir e consumir cultura quase que



livremente. A realidade do século XXI, que tornou o acesso à *Web* democrático é onde se desenvolve com maior ênfase esse potencial. A partir dessa filosofia, deve-se pensar a distribuição digital de músicas como uma forma revolucionária em que os criadores de uma obra livram-se das amarras antes impostas pelas grandes gravadoras. As que lutam contra isso têm de aprender a nadar com a maré, como já o fizeram muitas, para continuarem a ter lucro nessa nova configuração.

Nessa seção pensa-se o caso tratado neste artigo, a distribuição digital no modelo *PWYW* do álbum *In Rainbows*, como exemplo de criação inventiva e distribuição autônoma fora da *PI dura*. Considera-se a *PI dura* a obra protegida por direitos e de acesso restrito apenas para pagantes desta, ou que a tenham em concessão. Isso deve ser dito, porque a questão central no caso pensado não é o *copyright*, afinal o álbum foi lançado sobre essa insígnia, por não constar nada dizendo o contrário sobre isso. A questão posta é a distribuição deste álbum primeiramente sobre forma de *download* gratuito, pagando por ele quem quisesse e o quanto quisesse. Nessa configuração foram empoderados criadores da obra, a banda e quem mais estivesse envolvido em sua produção/distribuição, além dos consumidores, colocados em uma nova relação com o bem consumido. Estava nas mãos destes últimos transformarem sua relação com o álbum em uma relação comercial ou não ao optarem por enviar um pagamento.

Da mesma forma, percebe-se que a não vinculação a uma gravadora específica que formataria a obra da banda como bem entendesse para suprir necessidades de mercado permite, na realidade, maior inventividade por parte dos músicos. Criatividade essa que ecoou também em sua forma de distribuição. Se antes, no mundo analógico, os artistas estavam vinculados necessariamente a um terceiro para distribuir suas obras, visto que não dispunham dos recursos necessários, essa relação se desfaz com o mundo digital. Talvez pela primeira vez os criadores tenham pleno controle sobre sua produção e distribuição, não tendo que gastar recursos materiais e financeiros para isso. Longe de isso significar uma distribuição sem retornos, é sabido que o modelo *PWYW* pode ser tão ou mais rentável do que o tradicional, como demonstrado pelo próprio caso *In Rainbows* e a já citada declaração da banda de ter sido extremamente lucrativa a disponibilização do álbum.

Por fim, conclui-se que a possibilidade de distribuição digital pelos próprios criadores vem como uma insurreição contra o intermediário representado pelas editoras ou gravadoras, possível graças à democratização de acesso aos meios digitais de hoje. Poder de produção e



distribuição passam para as mãos dos produtores que se tornam mais ativos do que jamais foram. Um conjunto de criadores pode ser considerado e suas funções como produtores ou distribuidores podem confundir-se, já que têm acesso aos meios de produção que, no mundo digital, diminui a praticamente zero o custo para se produzir e distribuir. Inverte-se o que ocorria no passado, no caso das editoras e gravadoras dos séculos anteriores, quando eram necessários recursos materiais de impressão e distribuição para a produção de algo estritamente privado, em termos de produção, uso e consumo.

O caso *In Rainbows* contraria a teoria de Sherwood de que apenas com a PI bem regulamentada há inovações. O próprio ambiente digital se revela como fomentador dessa criatividade. Além disso, também revela que o verdadeiro fomento à criação estaria no não cerceamento por terceiros, editoras ou gravadoras, da distribuição de obras. É nessa reconfiguração de apropriação dos meios de produção e distribuição digitais que os direitos dos “autores” podem finalmente ser respeitados. Confere-se essa mudança de paradigma ao surgimento de um ambiente parte privado e parte público, a *Web*.

Encerra-se o artigo retomando a epígrafe que inicia esta seção, trecho que parece ecoar com maestria esse pensamento final. A Modernidade apresentou ao homem moderno um incrível panorama de mudança contínua e rápida na sua tecnologia e, portanto, modo de viver. Na hipermodernidade do fim do século XX e vivida hoje essa relação se amplifica, sendo que o espaço de tempo das mudanças diminui ainda mais. Na nova lógica digital, não muito longe ainda do mundo analógico do século anterior, o controle que se tem sobre as mídias escapa ao controle privado e pessoal de outrora. Este, tão importante às grandes gravadoras e editoras do passado, se dilui na *Web*. Esta, por sua vez, talvez se constitua como um novo sistema nervoso do espaço público global cujas fronteiras são diluídas, permitindo que os bens culturais transitem independentemente de tempo, espaço e custos, fato inédito na história da humanidade.

É nesse novo panorama, em que público e privado se encontram, de forma que o controle sobre produção e distribuição é democratizado que o “autor” está finalmente livre para criar e circular sua criação. Isso só é possível por estar livre das amarras impostas pelo controle exercido por seus supostos defensores e por estarem, também, em um ambiente profícuo à criação, já que no contato com os leitores e ouvintes de suas obras é possível criarem inclusive em cooperação. Se o cerceamento do mercado ainda existe, a *Web* permite que sua influência



seja menor do que nos modelos do passado. Como Barthes teorizou: a morte do autor se inicia com o nascimento do leitor. Pensando a produção cultura na rede, pode-se conferir a essa profecia de Barthes uma nova leitura: o autor renasce como a Hidra de Lerna, um ser monstruoso, mas sublime, formado por diversas cabeças em constante renovação e multiplicação, mesmo quando destruídas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. Disponível em <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf> Acesso em: 15 abr. 2014

CARDOSO FILHO, Jorge A. Cada um com seu iPod - A escuta de In Rainbows, do Radiohead. In: *Ciberlegenda: Revista eletrônica do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense*. Vol. 2, n. 24. Rio de Janeiro: 2011. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/365/259>> Acesso em: 15 abr. 2014

KERCKHOVE, Derrick de. *A Pele da Cultura: Uma Investigação sobre a Nova Realidade Electrónica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

ROSE, Mark. The Author as Proprietor. In: *Representations*. Disponível em: <http://www.ihc.ucsb.edu/research/history_books/Author%20as%20Proprietor%20Reps%201993.pdf> Acesso em: 15 abr. 2014

SHERWOOD, Robert M. *Propriedade Intelectual e Desenvolvimento Econômico*. São Paulo: Editora da USP, 1992.