



Autoria e produção colaborativa: A função autor e seus desdobramento na web 1

Luiza Santos, recém-graduada

Sônia Regina Schena Bertol, professora, pesquisadora

UPF – Universidade de Passo Fundo

Resumo

Este artigo propõe o estudo bibliográfico sobre a questão do autor e das modificações na forma de autoria na era digital. O estudo explica o surgimento histórico e social da figura autoral, apresenta a função-autor de Foucault e suas características e a noção de autoria no jornalismo. Discute a produção colaborativa dentro do contexto da cibercultura e as modificações que este tipo trabalho gera no conceito tradicional de autoria, seja na arte, na literatura ou no jornalismo.

Palavras-chave: Autoria. Função-autor. Arte. Cibercultura. Produção Colaborativa.

O Autor e A Obra: o surgimento da função-autor e seus desdobramentos

A figura do autor, ou a função-autor, como irá chamá-la Foucault (1992), nem sempre esteve presente na nossa cultura, ou melhor, na tradição literária. Na Antiguidade, as obras não eram consideradas como fechadas, mas estavam em constante processo de criação e transformação através da oralidade, sendo alteradas de acordo com a criatividade do contador de histórias (CAVALHEIRO, 2008). Na época dos manuscritos também se observa que a distinção entre escritores e leitores não era tão grande, uma vez que os escribas alteravam as produções que copiavam com certa frequência (DIAS, 2000).

Barthes nos conta que em sociedades etnográficas a figura do autor como a concebemos hoje jamais existiu, ou seja, não havia uma pessoa que fosse encarregada da narrativa de uma forma exclusiva, mas, sim, uma espécie de mediador que estava responsável por ela num determinado momento (BARTHES, 2004). Desse mediador ou recitador se pode admirar “o domínio do código narrativo”, a forma como narra uma determinada história e sua habilidade ao fazê-lo. Entretanto, não aparece aí a figura do “gênio” ou do “criador”.

Na Idade Média, inicialmente, para que um texto literário fosse aceito e repassado, não era necessário que houvesse determinado ser autor daquela obra, mas

1 Trabalho apresentado no IJ1 – Jornalismo do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012.



apenas a tradição, seu tempo de existência – sendo verdadeiro ou não –, bastava para lhe dar credibilidade. O oposto acontecia com a produção científica durante nesse período, a qual só era considerada como válida quando partia de um autor determinado.

Entre os séculos XVII e XVIII essa característica é modificada: aos textos literários passa a ser imprescindível que possuam uma autoria determinada, enquanto para os científicos essa autoria pouco importava, “bastando a eles pertencer a um conjunto sistemático para ter valor” (SANTAELLA, 2007, p. 73). De acordo com Foucault, na mesma época, para a ciência, a “função do autor se apaga, o nome do invento servindo no máximo para batizar um teorema” (FOUCAULT, 1992, p. 43).

Essa função-autor passa a existir, dentro do âmbito específico da literatura, com um caráter basicamente punitivo, uma vez que se torna necessário apontar quem era o responsável por determinado discurso, texto ou livro, isso quer dizer, “na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (FOUCAULT, 1992, p. 46).

O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. E quando se instaurou um 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-, e nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura (FOUCAULT, 1992, p. 47).

Os fatores econômicos, sociais e políticos da Renascença geram um movimento que consideramos característico do período: o antropocentrismo. Aí a exaltação do indivíduo passa a ser crucial e, no campo da arte, essa exaltação se personaliza justamente na figura do autor (FOUCAULT, 1981). Somente no final do século XVIII e início do século XIX, entretanto, o sistema de propriedade da autoria, o de bem intelectual, passa a existir legalmente, da forma como conhecemos hoje os direitos autorais, funcionando com regras específicas quanto à reprodução, alteração e apropriação, que anteriormente não eram reguladas por leis.



A partir desse momento, em nossa cultura o anonimato deixa de ser aceito nos textos literários e passamos a necessitar que neles exista a função-autor. Ao tomarmos contato com qualquer produção deste tipo, logo perguntamos sua origem, quem o escreveu, quando e como (FOUCAULT, 1992). Assim, se alguma obra sem uma autoria específica nos chega às mãos, imediatamente iniciamos a busca por este sujeito autor. Hoje em dia, a função-autor está fortemente presente nas obras literárias (FOUCAULT, 1992).

Barthes nos elucida como essa figura autoral é incorporada pela nossa sociedade, uma vez que vai ao encontro das filosofias do período no qual surge, em especial a doutrina positivista, que acaba por validar ainda mais esta função-autor:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder maior importância à pessoa do autor (BARTHES, 2004, p.65).

Compreendemos, então, que o autor nem sempre esteve presente na cultura da mesma forma, não sendo uma unidade imutável. Da mesma maneira, a forma como uma determinada sociedade lida com a questão da autoria, seja de um texto literário, seja de uma música, ou de outras manifestações artísticas, científicas e intelectuais, e que importância concede ao seu criador também se modifica.

Para entendermos de que forma esta função-autor denominada por Foucault se encontra presente no mundo literário atual, precisamos primeiro entender o que significa essa função e de que forma se caracteriza. Foucault nos explica a importância do surgimento dessa função mostrando a força da função-autor dentro da história do pensamento contemporâneo:

Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de



filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (FOUCAULT, 1992, p, 49).

Em seu texto *O que é um autor?* (1969), Foucault se propõe a examinar a relação existente entre o texto e o autor, ou seja, a forma como essa produção aponta para esse autor, essa figura, que é, aparentemente, anterior e exterior ao próprio texto (FOUCAULT, 1992), em um momento no qual a filosofia se encontra preocupada em determinar a morte do autor.

Agora que sabemos que a escrita, ou a criação, existiu sem que existisse também esta função-autor, devemos entender o que representa. “O nome do autor é um nome próprio” (FOUCAULT, 1992, p. 50); ambos vão além da simples indicação de alguém, visto que tanto o nome do autor quanto o nome próprio contêm uma espécie de descrição ligada a sua unidade.

Entretanto, “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 1992, p. 51), ou seja, com isso Foucault quer explicar que, além dessa função descritiva – a qual comparte com o nome próprio –, o nome do autor possui uma função classificatória. O nome do autor exerce uma função em relação ao discurso que nomeia; assim, é mais que um elemento em um discurso. Esse nome do autor, além de permitir “reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros” (FOUCAULT, 1992, p. 52), é capaz de estabelecer uma relação entre os diversos textos nomeados.

Assim, entendemos que esse nome do autor não apenas nomeia determinado discurso, mas, aponta para a existência de um conjunto de discursos – ao qual usualmente nos referimos por obra – e diz respeito a um determinado *status* que os discursos provenientes deste nome possuem numa determinada sociedade (FOUCAULT, 1992). Portanto, possui uma espécie de caráter quantitativo, quando aponta para o agrupamento do discurso, e um caráter qualitativo quando faz referência também ao valor que um discurso vindo deste conjunto possui dentro de uma cultura específica.

Foucault explica que na nossa civilização existe “um certo número de discursos que são providos da função-autor, enquanto outros são dela desprovidos”. Isso significa



dizer que nem todo discurso emitido por um nome próprio é também um discurso emitido por um nome de autor: nem todo discurso possui esta função-autor. Podemos exemplificar esta colocação da seguinte forma: um e-mail ou uma carta possuem um signatário e uma nota anônima possui um redator, entretanto nenhum desses possui um autor.

“A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992). Para entender esse fato precisamos primeiro estabelecer de que forma funciona essa função-autor, ou, melhor dizendo, que características possui dentro de nossa sociedade.

A função-autor, para Foucault, possui quatro traços característicos mais notáveis. A primeira está relacionada justamente a esse sistema jurídico institucionalizado, que é o responsável por determinar e articular os discursos existentes (FOUCAULT, 1992), ou seja, diz respeito à questão da propriedade intelectual, que, como vimos anteriormente, surgiu, historicamente, de forma secundária ao que o autor chama de “apropriação penal”.

A segunda característica também pode ser percebida historicamente, uma vez que trata sobre a forma como esta função-autor é exercida. Ela se modifica em discursos, épocas e formas de civilizações diferentes (FOUCAULT, 1992). A função-autor não se forma de maneira espontânea ao atribuímos um discurso específico a um indivíduo específico: “É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor” (FOUCAULT, 1992, p.50). Esta é a terceira característica: este “ser de razão” seria equivalente ao lugar originário da escrita.

A última das características apontadas por Foucault como sendo as mais visíveis dessa função-autor corresponde à existência de egos diversos e simultâneos, não remetendo apenas a um indivíduo real, mas a “várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 1992, p 59).

Para Santaella, esta função-autor apresentada e caracterizada por Foucault “é também uma realidade evidentemente presente na pintura, na música, nas técnicas etc” (SANTAELLA, 2004, p.74). Assim, pode-se estender a análise feita deste nome do autor e de suas funções para as artes de forma geral, lembrando que a função-autor é apenas uma das facetas possíveis dentro de uma função-sujeito (FOUCAULT, 1992).

Foucault ainda nos lembra que a existência dessa função-autor não apenas não imutável como sua existência “não parece indispensável”, uma vez que se pode



conceber “uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse” (FOUCAULT, 1992, p. 66).

A expressão “morte do autor” (BARTHES, 1988) é, sem dúvida, uma das mais emblemáticas no campo da literatura e linguística e amplamente utilizada sem que muitas vezes se compreenda seu sentido. Como já nos disse Foucault, essa função-autor é altamente valorada pela crítica, que, ao estabelecer para uma determinada obra um criador que reina em absoluto, também acaba por fechar aquela obra de sentido (BARTHES, 1988). Isso equivale a dizer que a obra seria uma unidade na qual as significações possíveis estariam apenas polarizadas na figura autoral, sem que se considere o leitor.

Entretanto, sabe-se que a escrita se estabelece, na verdade, como uma espécie de jogo de signos, no qual o significado está muito mais relacionado com aquele que o significa (o leitor), do que com estes próprios signos (FOUCAULT, 1992). Assim, as características individuais do sujeito autor estariam fadadas a desaparecer de sua escrita, sendo que sua própria ausência se tornaria sua marca.

Para Barthes, o ato da escrita não pode ser considerado isoladamente: ele não é fruto de uma entidade autoral única e exclusiva (BARTHES, 2004). O autor está atravessado por todo um conjunto de citações que são anteriores a ele e que fazem parte de um contexto cultural no qual ele está inserido. O autor é, então, primeiro, sempre um receptor (FOUCAULT, 1992) e se utiliza desses outros discursos (aqui o termo é utilizado de forma genérica, abrangendo não apenas a escrita) presentes na cultura para a realização de sua obra. Essa apropriação criativa que se faz desses aspectos culturais é exatamente o que possibilita a construção de uma identidade cultural, sendo eles, portanto, parte do processo de qualquer sujeito e, assim, também presentes na figura do autor. A troca está na base de nossa sociedade, não existindo uma fonte única de discurso ou saber (LEMOS, 2004).

Assim, o que Barthes pretende nos colocar com a “morte do autor” é justamente a necessidade de reconhecimento deste outro sujeito, o leitor, que possui também um papel único na significação daquilo que conhecemos como a escrita moderna (e não apenas da escrita, por essa noção pode ser expandida para a arte em geral). Isso só poderá ser feito no momento em que o autor deixar de ser considerado como absoluto e sua obra não for mais encarada como uma produção fechada, empacotada, com todos os significados possíveis (BARTHES, 2004). Para que possamos reconhecer o leitor, ou melhor, o receptor, é preciso que o autor seja desmistificado.



A autoria no jornalismo

As produções jornalísticas são bastante variadas: cada um dos canais de comunicação (rádio, televisão, jornal, internet) possui uma gama de possibilidade de produção, como a notícia, a reportagem e a crônica. Ainda que sempre exista ao menos um responsável por uma determinada produção, nem sempre o nome deste está associado ao produto gerado. A assinatura ou não de uma matéria no jornalismo não acontece devido à critérios exatos (CHRISTOFOLETTI, 2006), mas existem sim determinados procedimentos utilizados por empresas jornalísticas que tendem a se repetir, ainda que os profissionais se conduzam por uma série de normas editoriais, tendências de mercado e costumes da categoria.

Podemos perceber cinco atitudes frequentes no que diz respeito à assinatura de uma obra jornalística. A primeira delas é que tanto colunistas quanto articulistas do meio impresso sempre produzem um material assinado, assim como fotógrafos, ilustradores e chargistas (CHRISTOFOLETTI, 2006). Já na parte gráfica, os exemplos de assinatura são mais raros – a não assinatura também é bastante frequente em obras veiculadas na internet. Para Christofolletti, esse comportamento do jornalista na internet “resulta num ambiente selvagem onde se disseminam práticas como o plágio, o tráfico mundial de textos e imagens, o uso indevido e não autorizado de material autoral, e mesmo a republicação de conteúdo jornalístico por empresas do ramo sem as devidas compensações financeiras aos seus autores” (CHRISTOFOLETTI, 2006, p. 3).

Na televisão, os repórteres assinam suas matérias através de um boletim, locuções em *off* e legendas. No meio impresso, a assinatura pode acontecer no cabeçalho ou no rodapé, sendo que, para uma parte considerável das empresas jornalísticas, a assinatura só acontece como uma forma de distinção do trabalho daquele profissional (CHRISTOFOLETTI, 2006). Desta forma, entende-se que o critério para a assinatura ou não de uma matéria em meio impresso se relaciona com a qualidade do peça, o fato de haver ou não informações exclusivas ou uma espécie de tratamento inovador ao assunto – assim como contam fatores como a experiência profissional e a credibilidade que o jornalista possui.

Compreendemos com Foucault que, mesmo que algo possua um redator ou um signatário, isso não significação que possua um autor. Isso quer dizer que, no jornalismo, ainda que uma matéria possua a assinatura do jornalista que a produziu, não implica que a mesma esteja provida da função-autor. Christofolletti detectou cinco



formas de ocorrência desta assinatura na produção jornalística (CHRISTOFOLETTI, 2006).

Para o autor, a assinatura pode ocorrer primeiramente como uma prática que credita uma produção a alguém. Ela aparece também como forma de estabelecer uma relação entre uma produção e um profissional para o conhecimento do público. A terceira forma é o caráter responsabilizatório, uma vez que o autor pode vir a ser punido por aquilo que produziu (CHRISTOFOLETTI, 2006).

A credibilidade do profissional também se liga a sua assinatura, ou seja, ele passa a ser reconhecido e constrói uma imagem a partir de suas produções. A última das práticas relacionadas a assinatura se baseia no fato de que esta não é prática cotidiana, mas sim é vista como um prêmio pelos editores – ou seja, deve ser uma meta para o jornalista (CHRISTOFOLETTI, 2006).

No jornalismo, as condições para que exista autoria não são exatamente as mesmas daquelas presentes na literatura. Entretanto, a noção de sistema jurídico se mantém, principalmente na relação que observamos inicialmente na literatura autoral: o caráter punitivo. Christofolletti nos explica que:

No Jornalismo, a preocupação com a repercussão da divulgação de certos textos ou imagens é sempre manifestada, surtindo inclusive em reprimendas judiciais ao veículo de comunicação ou mesmo aos profissionais envolvidos. Assim, uma primeira característica da autoria no Jornalismo: ela é entendida primeiro como indicador de responsabilidades. Um texto assinado identifica com mais facilidade sobre quem devem recair cobranças e compensações sobre prováveis litígios (Christofolletti, 2006, p. 11).

Outra característica da autoria em jornalismo é que ela não acontece “na criação intensiva, maciça, totalizante, como na literatura” (CHRISTOFOLETTI, 2006, p. 12). Isso se explica pelo fato de que o jornalista não pode inventar fatos ou detalhes para tornar a história mais interessante, mas deve buscar se aproximar ao máximo da realidade. Assim, os níveis de nitidez da figura autoral no jornalismo podem variar, ou seja, os traços individuais de um jornalista podem estar mais evidentes em uma determinada produção que em outra – e o mesmo se dá entre um e outro jornalista (CHRISTOFOLETTI, 2006).



Na produção jornalística, dois fatores devem estar presentes: um deles é o estilo estrutural da construção jornalística e o outro, o estilo pessoal do jornalista. Para que a autoria exista, é preciso existir também uma combinação destes dois estilos. Estilo, no jornalismo, não esta somente na forma narrativa: ele acontece também na maneira de investigar e de coletar informações, de abordar as pessoas, de escolher um foco específico (CHRISTOFOLETTI, 2006). A autoria no jornalismo também irá depender da posição na qual o repórter fala, ou, para simplificar, é necessário que este jornalista ocupe um lugar de legitimidade. Isto ocorre primeiramente quando o autor fala a partir da posição de jornalista e, depois, ao veicular-se a uma empresa jornalística (CHRISTOFOLETTI, 2006).

Para Christofolletti, a autoria no jornalismo nem sempre será discernível, pois “o que se percebe é que o regime que regula a autoria no Jornalismo se assenta em algumas regras que estão condicionadas à própria natureza de constituição do Jornalismo enquanto prática social” (CHRISTOFOLETTI, 2006, p. 19).

Cibercultura: Arte, Colaboração & Autoria na Web

O termo “cibercultura”, que passou a ser utilizado recentemente, é definido por Lemos como “a cultura contemporânea marcada pelas tecnologias digitais”, estabelecida pela emergência de uma nova forma social depois da década de 1960 que se combina com as novas tecnologias (LEMOS, 2003). É importante ressaltar que o prefixo “ciber” não deve assumir o significado de um determinismo tecnológico, uma vez que a *cibercultura* não é “uma cultura pilotada pela tecnologia” (LEMOS, 2003, p.11). Assim, resumimos que a cibercultura é essencialmente, “a forma sociocultural que emerge da relação simbiótica entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias de base micro-eletrônica que surgiram com a convergência das telecomunicações com a informática na década de 70” (2003, p.12).

Para Santaella, a cultura digital modifica a forma de consumo da sociedade, uma vez que não mais se baseia em bens palpáveis, mas em algo que é fluido, como a informação (SANTAELLA, 2003):

Uma diferença significativa entre informação e bens duráveis está na replicabilidade. Informação não é uma quantidade conservada. Se eu lhe dou informação, você a tem e eu também. Passa-se aí da posse para ao cesso. Este difere da posse porque o acesso vasculha padrões em lugar de presenças. É por essa razão que a era digital vem sendo também chamada de cultura do acesso (p. 19).



Assim, uma vez que qualquer mídia altera a nossa relação espaço-temporal (LEMOS, 2003), pois nos permite fugir tanto ao espaço (o emissor não está vinculado a emissão) quanto ao tempo (a mensagem também não está atrelada ao imediato, podendo permanecer para a posteridade), a cibercultura nos leva a vivenciar “uma sensação do tempo real, imediato, *‘live’*, e de abolição do espaço físico-geográfico”, ou seja, “podemos estar aqui e agir à distância” (LEMOS, 2003, p.20).

No ciberespaço existe a possibilidade, ao menos teórica, de qualquer indivíduo emitir mensagens de diferentes formatos de qualquer lugar para qualquer lugar. Isso quer dizer que o modelo de emissão um para todos presente nos meios de comunicação de massa se modifica para um modelo onde a emissão pode ocorrer de todos para todos (LEMOS, 2003). Aí se encontra a principal distinção entre a cultura de massa, uma cultura de um para todos, e a cibercultura, uma cultura de todos para todos.

No contexto da rede, as opções são múltiplas e existe uma individualização em oposição à massificação anterior, ao mesmo tempo em que ocorre uma universalização pela abolição das barreiras geográficas. Lévy (1999) cria o termo “universal sem totalidade” para explicar esse sistema caótico dentro do qual a cibercultura está inserida:

O ciberespaço se constrói em sistemas de sistemas, mas, por esse mesmo fato, é também o sistema do caos. Encanação máxima da transparência técnica, acolhe, por seu crescimento incontido, todas as opacidades do sentido. Desenha e redesenha várias vezes a figura de um labirinto móvel, em expansão, sem plano possível, universal, um labirinto com o qual o próprio Dédalo não teria sonhado. Essa universalidade desprovida de significado central, esse sistema da desordem, essa transparência labiríntica, chamo-a de “universal sem totalidade” Constitui a essência paradoxal da cibercultura (1999, p. 111).

Santaella ainda nos aponta que, mesmo em realidades como a de países em desenvolvimento – como é a brasileira –, marcada pelas exclusões que são características de sua condição, a revolução digital e essa nova ordem que mundializa aspectos ligados à economia, à sociedade e à cultura também se instalam, gerando modificações nos mais diversos âmbitos sociais (SANTAELLA, 2003).

A produção artística realizada por mais de um sujeito não é algo que possamos chamar exatamente de novidade, assim como a interferência da tecnologia na arte já foi



observada, por exemplo, no surgimento da fotografia e do cinema – sendo este um exemplo de arte em equipe, na qual existe uma necessidade do próprio processo de produção de que as etapas sejam divididas entre diversos integrantes, como o roteirista ou o diretor de fotografia (SANTAELLA, 2007). Neste caso particular, os colaboradores se encontram na mesma esfera de trabalho, ou seja, pertencem todos à categoria de artistas.

Na década de 1930, observávamos os surrealistas realizarem sua arte como espécie coletiva bastante coesa, partilhando de metodologias, estéticas e projetos. A própria pintura impressionista foi fortemente influenciada por pesquisas científicas que apontavam questões sobre o funcionamento da visão humana (SANTAELLA, 2007). Entendemos, portanto, que já há algum tempo a noção de gênio criador único – como vimos também no primeiro capítulo deste trabalho – e desconectado das modificações tecnológicas não existe mais. Novas tecnologias trazem em si a possibilidade de gerar novos tipo de arte, mas no mundo digital a principal diferença está no fato de que a produção artística não pode mais “dispensar sua sincronização com o trabalho de cientistas e técnicos”, tratando, assim, de “criações conjugadas” (SANTAELLA, 2007, p. 80).

Nesse contexto do pós-humano, termo utilizado pela autora para conceituar esse período no qual se enfrentam “os dilemas que as interfaces entre seres humanos e máquinas inteligentes estão trazendo para a fisiologia, ontologia e epistemologia do humano” (SANTAELLA, 2007, p. 70), existe a necessidade de pensar as formas pelas quais o ser humano é afetado pelas tecnologias digitais.

Uma das principais questões é justamente essa simbiose que existe entre humanos e dispositivos digitais, no seio dos quais está a questão da autoria, “um problema que se liga diretamente à questão do estilo como marcas imprimidas na linguagem por um talento individual” (SANTAELLA, 2007, p. 71). Dessa forma, o centro da discussão gira em torno das modificações que podem ocorrer no processo de criação, uma vez que este mesmo processo passa a ser mediado pelo computador.

Lemos nos fala de projetos como o *Creative Archive*, da BBC, que pretende disponibilizar clipes de áudio e vídeo para o usuário em um formato aberto e modificável (LEMOS, 2004). Assim, o público poderá, além de visualizar, compartilhar e editar estes vídeos – da mesma forma que acontece com a arte no ciberespaço. O projeto exemplifica a tendência de compartilhamento de conteúdo e de produção criativa colaborativa não apenas na internet, mas também na televisão, por exemplo.



A produção colaborativa no ciberespaço pode ser percebida também na produção jornalística (BLASQUES, 2010). *Sites* como o Wikinotícias - que publica conteúdo feito de forma colaborativa, e o Ohmynews, criado em 2000 na Coreia do Sul e tendo cerca de 80% de sua produção e notícias baseada em produções de usuários repórteres, são bons exemplos dessa tendência (BLASQUES, 2010).

Na web existe uma certa inversão da lógica aplicada ao jornalismo tradicional, exercido em meios de comunicação de massa, uma vez que neste, o filtro sempre ocorre antes da publicação (BLASQUES, 2010). No ciberespaço o que acontece é que primeiro se publica para depois se filtrar as informações, ou seja, é o próprio usuário que começa a fazer uso desse filtro, não mais a mídia que decide aquilo que deve ou não se tornar público (BLASQUES, 2010).

Entretanto, a interatividade como princípio fundamental da cibercultura ainda não é explorada de forma satisfatória no terreno jornalístico (BLASQUES, 2010).

Apesar de a maioria dos grandes portais de jornalismo online brasileiro – Folha Online, Estadão.com, G1, Último Segundo etc – permitir que os leitores comentem os textos publicados, dificilmente se vê um real diálogo entre o jornalista e o usuário. Em geral, os comentários se somam ao pé da reportagem, e as poucas conversas que se estabelecem acabam sendo entre os próprios leitores, que respondem uns aos outros. Nos blogs mantidos por jornalistas, algumas exceções confirmam a regra (p. 54).

Um dos produtos de produção colaborativa mais bem-sucedidos é a enciclopédia *on-line*: Wikipedia. De acordo com o verbete encontrado na própria Wikipedia, é um “projeto de enciclopédia multilíngue livre, baseado na web, colaborativo e apoiado pela organização sem fins lucrativos *Wikimedia Foundation*”. Seus verbetes podem ser editados por qualquer usuário, sem necessidade de qualquer tipo de cadastro no *site*, e o conteúdo passa a circular na web no instante em que é atualizado. A versão editada passa, então, a ser considerada a versão final até ser editada novamente por outro usuário.

A Wikipedia, para funcionar, depende do direito de livre modificação, alteração, edição e mesmo de reprodução. A Wikipedia jamais poderia ter sido criada, se houvesse a necessidade de pedir autorização para os respectivos titulares de direito autoral todas as vezes que alguém fosse editar ou modificar um artigo da enciclopédia. Em outras palavras, se as regras gerais do direito autoral que se aplicam à internet como um

todo fossem aplicadas sem qualquer modificação na Wikipedia, ela seria praticamente inviável. Esse dilema da Wikipedia surge na maioria dos sites colaborativos da internet (LEMOS, 2011, p. 81).

O que acontece nessa forma de criação criativa é que a linha que separa quem produz e quem recebe –, muito mais clara quando se fala dos formatos tradicionais de cinema, literatura e televisão, por exemplo – torna-se muito menos nítida em razão da interatividade (SANTAELLA, 2007). Para Santaella os games seriam a expressão máxima dessa interatividade, que enxerga no processo de produção colaborativo uma das principais marcas da cibercultura:

As novas formas de escritura da e-poesia e net-poesia, a multiplicidade de tendências na net arte, ciberarte, e bioarte não apenas implicam o diálogo em profundidade com a inteligência e vida artificiais, mas também a necessidade de se desenvolver trabalhos cooperativos e colaborativos que ligam artistas, cientistas e técnicos em um processo comum (SANTAELLA, 2007, p. 79).

Ainda que estejamos cientes de todas essas modificações no processos de criação, não deixamos de entender que o autor é aquela figura responsável por um sentido final da obra. Lévy entende que já se tornaram banalizado as constatações que apontam uma tendência na cibercultura de questionar a importância deste signatário da mensagem, desta figura para a qual em geral nos remetemos a fim de entender e buscar determinadas intenções, interpretações e decodificações.

No ambiente da cibercultura,, não mais é possível que se fale em uma obra completa, acabada, mas, sim, em “ambientes”, que são essencialmente inacabados, “cabendo aos exploradores construir não apenas o sentido variável, múltiplo, inesperado, mas também a ordem de leitura e as formas sensíveis” (LÉVY, 1999, p. 148). Não apenas a própria obra está em uma mutação constante, mas também outras obras que a cercam, assim como a própria estrutura desse ambiente virtual, o que acaba por retirar um possível autor de uma posição de “fiador de sentido” (LÉVY, 1999, p. 148).

Entretanto não é apenas a figura autoral que é responsável por essa noção de totalização e de fechamento do sentido que possuímos em relação às obras: o



fechamento físico e a fixidez temporal também são elementos até então centrais, mas passíveis de modificação (LÉVY, 1999). Segue o autor:

Um quadro, por exemplo, objeto de conservação, é ao mesmo tempo a obra em si e o arquivamento da obra. Mas a obra-acontecimento, a obra-processo, a obra interativa, a obra metafórmica, conectada, atravessada, indefinidamente co-construída da cibercultura dificilmente pode ser gravada enquanto tal, mesmo se fotografarmos um momento de seu processo ou se captarmos algum traço parcial de sua expressão. E, sobretudo, criar gravar, arquivar, isso não tem mais, não pode mais ter o mesmo sentido de antes do dilúvio informacional (p. 149).

O ato de criação no ciberespaço estaria, então, no ato de criar uma espécie de acontecimento para um determinado grupo, reorganizando de forma parcial o mundo virtual, ou, como chama Lévy, “a instável paisagem de sentido que abriga os humanos e suas obras” (1999, p. 148).

Para Santaella, a principal indagação proposta pela cultura pós-humana gira em torno dessa noção de “talento individual como fonte para certa noção de estilo” (SANTAELLA, 2007, p. 78). Essa marca, esse estilo, que anteriormente estavam ligadas de maneira tão forte a um talento individual, na era digital passam do individual ao coletivo, ou seja, se os processos passam a ser cooperativos, feitos por meio do diálogo e de uma combinação entre a inteligência humana e os mecanismo digitais. Então de que forma iremos encarar a autoria a partir de agora?

Lévy assinala que, após termos passado por um estado de civilização no qual tanto a noção de um gênio criador e de um dispositivo de armazenamento da obra eram tão presentes, fica difícil conceber uma cultura na qual essas noções não mais façam parte tanto do imaginário quanto das formas de produção. Entretanto, “devemos antever um estado futuro da civilização no qual esses dois ferrolhos da totalização em declínio teriam apenas um pequeno lugar nas preocupações daqueles que produzem, transformam e apreciam as obras do espírito” (LÉVY, 1999, p. 151).

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.



BLASQUES, Maria Aparecida Silva. Navegar é preciso: jornalismo, autoria e colaboração. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *SIGNUM*: Estud. Ling., Londrina, n.11/2, p.67-81, dez. 2008.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. *Assinatura e impressões digitais: pela autoria no Jornalismo*. In Foucault e a Autoria. Florianópolis: Ed. Insular, 2006.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. *A medida do olhar: objetividade e autoria na reportagem*. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2004

FOUCAULT, Michel. “*O que é um autor?*”. Portugal: Veja Editora, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981

GLOBO, O. Termos de uso. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/>>. Acesso em 30 set. 2011.

LEMOS, André; CUNHA, Paulo (Org.). *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo, Ed. 34, 1999.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes dos pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. Paulus: São Paulo, 2007.

WIKIPEDIA. Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikinews.org>>. Acesso em 27 set. 2011.

YOUTUBE. Termos de uso. Disponível em: <<http://www.youtube.com/>>. Acesso em 30 set. 2011.