

Maíra Fernandes Martins Nunes *

Novas tecnologias da comunicação e a função-autor na sociedade contemporânea

Resumo:

Este artigo investiga a representação social das tecnologias nas práticas discursivas da sociedade contemporânea. A partir da constituição do Movimento do Software Livre, novas questões emergem: a função do autor na modernidade e o caráter político das tecnologias. O objetivo é mobilizar conceitos da Análise de Discurso para uma leitura política das tecnologias da comunicação na atual conjuntura social.

Palavras-chave:

Discurso

Autoria

Tecnologias da comunicação

* Maíra Fernandes Martins Nunes é graduada em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba e mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é doutoranda em Lingüística e Língua Portuguesa pela Unesp-Car e membro do Grupo de Estudos em Análise de Discurso de Araraquara (Geada). Ministrou aulas de Teorias da Comunicação na Uni-Facef (Centro Universitário de Franca).

1. Introduzindo o problema: *copyleft* e autoria

É preciso desconfiar da tecnocracia como discurso oficial e produtor único dos sentidos acerca da tecnologia na sociedade contemporânea. As tecnologias demandam discursos que não se encerram no campo meramente tecnocrático; tornam-se objeto também dos saberes das ciências humanas, da cultura e alvo de ações políticas. Deleuze nos adverte que a tecnologia é social antes de ser técnica; as técnicas exprimem formas sociais que as produzem e utilizam (2004). A sociedade incorporou a inteligência tecnológica às suas formas de organização, ordem e controle social.

Este artigo incorpora as contribuições da Escola de Análise de Discurso franco-brasileira, sobretudo a partir de uma vertente de pesquisa que aceita as leituras da obra de Michel Foucault como suporte criativo e dialógico para o repertório de conceitos desse campo teórico. A partir dessa escolha metodológica, é possível verificar como a incorporação das novas tecnologias ao cotidiano é um processo histórico fortemente marcado pela produção de diversos discursos acerca do papel e do sentido das tecnologias na vida social.

Evidentemente que quando falamos em tecnologia hoje estamos nos referindo a um processo histórico muito peculiar que está em curso e que diz respeito à apropriação social de uma série de aparatos desenvolvidos por uma indústria tecnológica, sobretudo na segunda metade do século XX.

Com o propósito de situar a problemática deste artigo, vamos tomar a emergência do Movimento do Software Livre (doravante, MSL), na década de 80, como um contradiscurso ao mercado das tecnologias. Este, amparado pelo discurso jurídico dos direitos

autorais, constitui a prática de patentear *softwares* e cobrar *royalties*. O MSL propõe uma licença alternativa ao *copyright*, a Licença Pública Genérica (GPL), polemizando as práticas discursivas que representam o autor moderno.

A nova licença protege o código de linguagem, o *software*, como bem público. Entra em circulação o termo *copyleft*, que oferece a possibilidade de colocar o programa em domínio público, com uma única restrição: não ser usado, em hipótese nenhuma, como proprietário. O termo se corporifica no discurso do MSL e produz, a partir desse lugar de enunciação, um caráter polissêmico: tanto sugere a permissão para a distribuição livre do *software*, quanto a marcação de uma posição política. Os termos *copyright* e *copyleft* circulam associados, respectivamente, às posições políticas "direita" e "esquerda". A concepção do *copyleft* vem sendo debatida no campo de produções culturais, em que intelectuais se mobilizam a favor de uma nova concepção de cultura e comunicação. É preciso, entretanto, volver às condições sócio-históricas que possibilitaram a eclosão de um movimento dessa natureza.

Sabemos que nem sempre o *software* foi uma mercadoria. Na década de 70 ainda não se vendiam programas do computador; o que se vendia era a máquina mesmo. Os códigos-fontes¹ eram partilhados pelos programadores, de modo que o conhecimento se construía a partir de uma rede de colaborações. Com a ampliação do mercado de informática, o *software* adquire valor comercial e passa a ser vendido. Para concorrer no mercado, empresas impedem o acesso ao seu código-fonte e buscam amparo jurídico através de direitos autorais (*copyright*) e patentes.

O *software* proprietário é patenteado por uma

¹ Código-fonte (em inglês, *source code*) é o conjunto de escritos cuja compilação constitui o *software*, isto é, o programa executável num computador.

empresa que detém sobre ele uma propriedade intelectual, em cima da qual cobra direitos. Quem distribui o programa sem pagar *royalties*, viola o *copyright* e pode responder por crime de pirataria (CASSINO, 2003).

No fim da década de 70, a AT&M, empresa norte-americana, achou por bem patentear o sistema operativo "Unix" que até então era largamente utilizado por pesquisadores do mundo inteiro, sobretudo nas universidades. O código foi fechado. A partir daí, muitos programadores passaram a questionar a prática de fechar o código, até que em 1984 se elabora o GNU, que era um sistema similar ao Unix, mas desenvolvido colaborativamente. No ano seguinte, institucionaliza-se a Fundação do Software Livre e a GPL (Licença Pública Genérica), que tem por finalidade amparar juridicamente o *software* livre.

Do ponto de vista político, é importante frisar que o desenvolvimento da rede mundial de computadores acontece num processo histórico marcado pela configuração de uma nova ordem mundial, em que destacamos a quebra de fronteiras, a desterritorialização de bens simbólicos e uma maior fragmentação do sujeito. Essa realidade provoca um abalo nas identidades culturais tradicionais (como a nacional); mas, em outra via, incita à formação de novas identidades culturais (veja-se as comunidades virtuais na rede). É também por isso que as ações sociais em torno das identidades ganham tamanha visibilidade na virada do século XX para o XXI.

A partir do panorama apresentado, podemos analisar, de acordo com as diretrizes teóricas que seguimos, as relações de poder e a produção de discursos na sociedade em rede, lançando a seguinte questão: como o Movimento do Software Livre, com a proposição do *copyleft*, provoca novas práticas e reclama uma nova

relação com a autoria na contemporaneidade?

Percebemos que, transversalmente à incorporação das tecnologias ao corpo social, há uma produção de discursos e, portanto, de sentidos. Ou — para utilizar termos de Foucault — há práticas discursivas e práticas não-discursivas produzindo constantemente significados na sociedade em rede.

Podemos tratar o Movimento do Software Livre como uma organização transnacional que se caracteriza por ser difusa, não pertencendo, portanto, a nenhum lócus específico, e sim a uma nova ordem de mobilização social que se dá em escala global. A proposição do *copyleft* ultrapassa a questão tecnológica e vem sendo debatida no campo de produções culturais. Paralelamente às iniciativas do Movimento do Software Livre e em conexão com suas concepções, intelectuais se mobilizam a favor de uma nova forma de fazer cultura e comunicação. É o caso da Ciranda Internacional de Informação Independente², que é um trabalho colaborativo de jornalistas de diversos lugares para a publicação e o aproveitamento mútuo dos seus textos. Em termos de produção cultural, o *copyleft* suspende a noção de autoria que norteou a modernidade.

2. O discurso da autoria na modernidade

É certo que as novas tecnologias da comunicação nos colocam problemas diante da questão da autoria. A emergência de um espaço textual em que as informações estão dispostas em redes, como a internet, provoca novas práticas e reclama uma relação diferente com o autor. Debates em torno da pirataria, do *software* livre versus *software* proprietário, são apenas alguns temas recorrentes que ilustram as polêmicas em torno da autoria na contemporaneidade. Para se lançar ao

² Para mais informações acerca da Ciranda Internacional de Informação Independente, consultar: <http://www.ciranda.net>.

problema, é preciso, antes, inscrever-se num campo conceitual e esclarecer o que compreendemos como função-autor.

À questão que aqui se arrisca não interessa imaginar o autor como o elo entre um indivíduo e a geração de um enunciado. Para a Análise de Discurso, o sujeito é constitutivo da linguagem e inscrito na história, de modo que sua relação com a língua não é condicionada pela consciência dos sentidos e o domínio dos códigos. Assim, o autor é uma condição discursiva do sujeito, na sua relação com a linguagem e a história, cuja função forja uma unidade de origem e significação, um foco de coerência para os enunciados.

Segundo Gregolin (2001), a função-autor é um dispositivo de constituição e controle das redes de memória, sendo esta uma série sócio-histórica de vestígios legíveis que compõem trajetos de sentidos. Os textos remetem a outros textos e estão sujeitos às condições de produção em que são elaborados, à memória que evocam e à movência de sentidos que suas releituras lhes condicionam.

Para Orlandi (1996), o autor é uma função enunciativa do sujeito, quando este se representa enquanto produtor e origem da linguagem, em busca de um texto coerente e com unidade. A aplicação do conceito diz respeito às falas comuns do cotidiano, existindo uma relação entre sujeito/autor e discurso/texto (dispersão/unidade).³

De acordo com Foucault (2004), a autoria é um dispositivo que agrupa os discursos, controla a circulação dos textos, emprestando-lhes legitimidade e responsabilidade. Para o desenvolvimento da nossa pesquisa, interessa averiguar a personificação do autor na modernidade, com as suas demandas políticas

e históricas, a fim de compreender sua gênese, seu funcionamento e as suspensões a que está sujeito na contemporaneidade.

A função-autor é um dispositivo de controle que remonta práticas medievais, mas que se modifica na passagem para a modernidade (FOUCAULT, 2000). No século XIX, a Europa atravessa transformações na vida intelectual: se é verdade que os artistas estiveram anteriormente vinculados ao poder monárquico e religioso, com a revolução burguesa eles se agrupam em uma nova esfera regulada por normas específicas, elegendo uma ordem estética, um espaço institucional da arte (ORTIZ, 1991).

Ao invés da exegese religiosa, a ordem estética se vale de uma crítica moderna para valorizar o fazer artístico. É pertinente, entretanto, verificar que a passagem da exegese à crítica não se dá como uma ruptura em absoluto, mas como um processo histórico marcado por continuidades e descontinuidades. O mais curioso é que se a crítica moderna se distancia da exegese religiosa em muitos pontos, ela também se aproxima em outros. Enquanto a exegese prima pelo caráter sagrado do texto e pela busca do seu sentido oculto, a crítica estima o aspecto criador do texto e se viabiliza pela prática do comentário (FOUCAULT, 2000).

A prática do comentário se dá como um jogo em que a crítica está sempre produzindo dizeres sobre uma obra e seu respectivo autor. O comentário se articula a textos produzidos, constituindo então uma retomada desses textos (e, portanto, sua repetição) para revelar o que ainda não foi dito. É a prática do comentário, na crítica moderna, que agrupa os textos de um autor, arranjando-os segundo uma unidade de origem, de significação e de coerência.

³ Orlandi assinala uma diferença entre a sua concepção de autoria e a de Foucault, argumentando que o conceito de Foucault se limita ao produtor original de uma obra. Ora, a imagem de um produtor original seria, no mínimo, estranha ao combate que Foucault travou com o Humanismo. Não existe, em sua teoria, uma oposição entre autor original e comentário; e sim a descrição de um dispositivo de controle sobre a circulação dos textos; uma cartografia dos discursos.

(...) na ordem do discurso literário (...) a função do autor não cessou de se reforçar: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que agora se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome. (FOUCAULT, 2004, p. 27)

É curioso que a crítica vá buscar nos elementos tradicionais da exegese religiosa algumas normas para fazer funcionar o autor moderno. Segundo Foucault, São Jerônimo apresenta quatro critérios para selar a autenticidade do autor: o nível constante de valor (o que implica a exclusão de qualquer texto inferior ao conjunto da obra de determinado autor); a coerência conceitual e teórica; a unidade estilística; o momento histórico de sua obra definido como ponto de convergência de um certo número de acontecimentos. Ora, ainda que com outros fins e sob outras motivações, esses critérios se deslocam da sua origem exegética e se alojam no coração da crítica moderna (FOUCAULT, 2000).

Dizer que a função da crítica se institucionaliza na modernidade seguindo critérios pertencentes a uma ordem estética não significa que ela se torne imune às relações de poder próprias à modernidade. De acordo com Foucault, o autor moderno é regulado segundo um regime de propriedade sobre os textos: um conjunto complexo de regras a propósito de direitos sobre produção e reprodução textuais, relações entre autores e editores etc. Nem sempre a exposição intelectual de palavras e idéias significou tomar posse de um bem (texto) sob o signo da propriedade. A apropriação de textos e livros acontece em seguida à sua apropriação penal, isto é, quando o autor se tornou passível de ser punido. De tal modo que a função-autor está relacionada a uma esfera jurídica que articula os discursos sobre a autoria.

A crítica moderna se constitui num campo discursivo marcado pelo estabelecimento de um regime de propriedade sobre os textos e sobre o conhecimento; regime evidentemente acentuado pela expansão de uma razão capitalista. Civilizações precedentes à modernidade cuidavam de transmitir suas narrativas de geração a geração, mas não era a assinatura que lhe garantia respeito, e sim o valor de seu tempo acumulado, de sua antigüidade. O agrupamento e a seleção dos textos na modernidade, segundo o regime de propriedade, se dá através do procedimento de nomeação de um autor. E o ato de nomear o proprietário de uma obra é também o de separá-lo das falas ordinárias, cotidianas, e instituir para seus textos um gesto de leitura e de recepção na esfera cultural.

Seguindo Foucault, é possível concluir que a categoria de autor — logo, de indivíduo senhor da sua escrita — é parte do projeto da modernidade de disciplinar a circulação dos textos e a ordem dos discursos. É um modo de educar o olhar, cerceando as possibilidades de leitura e implicando sempre uma ordem de como aceitar o texto na intenção e no sentido pretendidos originariamente por um autor. Subtraindo, portanto, da literatura, o seu caráter de acontecimento.

A modernidade regula a circulação dos textos na personificação do autor como seu foco coeso e organizador. Essa regência é constitutiva de uma formação histórica que tem, na representação do sujeito, a imagem do indivíduo dotado de uma identidade fixa, bem como na propriedade um regime de organização social.

3. Mercado, função-autor e tecnologia

É também no coração da modernidade que se subleva a institucionalização do texto, subvertendo a

estabilidade que compõe o par homem/obra. Huyssen (1997) observa que os intelectuais de esquerda, no fim do século XIX, rejeitavam a estagnação cultural, ensejando movimentos que desejavam desaparelhar as instituições burguesas que se apropriavam da arte.

Com o século XIX vem a revolução industrial, o desenvolvimento dos meios de comunicação e o processo de migração crescente para as cidades. A celeridade do processo de urbanização esboça os traços de uma civilização que abriga cada vez mais gente nas cidades, desfalcando a ocupação dos campos e diluindo os hábitos de comunidades tradicionais. Além disso, a circulação de livros e periódicos é favorecida pelo seu barateamento, possível pelo desenvolvimento das tecnologias, e pelo aumento da escolaridade entre os europeus. De tal modo que a racionalidade técnica e a industrialização passam a gerir também a produção cultural. A aproximação entre indústria e cultura gerou conflito entre os intelectuais e as tendências de mercantilização dos bens culturais.

É interessante observar que a formação de uma indústria de bens culturais na modernidade se faz de forma transversal a uma esfera erudita. É na idade moderna que se produz uma consciência do intelectual independente de certas castas sociais, como a aristocracia e o poder religioso⁴. No entanto, transversalmente à concepção das academias e da crítica, que congregam uma instituição das artes liberais, desenvolve-se uma razão capitalista, de tal modo que o mercado se consolida em paralelo ao processo de autonomização das artes.

O aumento do público leitor e o aperfeiçoamento das tecnologias aproximam a literatura da propagação dos jornais e de seus modos de leitura. É aí que a lite-

ratura se populariza na forma do romance-folhetim. A moda dos folhetins ocorre paralelamente a uma mudança no mercado dos periódicos. Ortiz observa que há uma relação entre a multiplicação dos folhetins e o uso da publicidade como principal motivador econômico dos jornais. No Antigo Regime, os jornais eram separados das folhas de anúncio. Quando se aumenta o tributo sobre os jornais, em 1829, os proprietários dos periódicos procuram outra fonte de lucro. O primeiro jornal, na França, a testar a propaganda como espaço regular e motivador econômico foi o *La Presse*. A nova prática aumenta a renda do periódico, faz cair o preço da assinatura e estimula os negócios. Por essa lógica, os folhetins se tornaram um atrativo à parte para conquistar os leitores. Se antes o público dos jornais se dividia pelas posições políticas, agora a ordem é seduzir os leitores com entretenimento e atrair os investimentos publicitários. Quanto mais leitores, mais propaganda e, logo, mais lucro (ORTIZ, 1991).

Constituiu-se, assim, um mercado em torno da literatura popular: os jornais passam a competir pelos escritores que atraem o maior número de leitores. Ora, é fácil ver que, no interior de suas instituições, a modernidade erige diferentes valores para as obras culturais. De um lado temos as instituições que selecionam e legitimam os talentos da arte erudita, produzindo um discurso que sacraliza os bens culturais; de outro, temos uma indústria disposta a torná-los mercadoria e, portanto, submetê-los à lógica do mercado, subtraindo seu caráter restrito e lhe atribuindo a circulação fácil.

É visível que o conflito entre arte erudita e cultura popular de mercado é atravessado por relações de poder. A circulação de bens culturais ocorre numa Europa que vivencia a massificação das populações urbanas.

⁴ Renato Ortiz verifica que o processo de autonomização das artes se inicia na idade clássica, com a fundação das academias. É quando a atividade dos pintores, por exemplo, passa a ser valorizada mais pela competência intelectual do que mecânica. A academia passa a formar, selecionar e legitimar os talentos. No entanto, é um processo histórico complexo. Na idade clássica as academias não gozavam de plena autonomia e os artistas dependiam do mecenato, poder que não era de natureza acadêmica.

Ortiz verifica que no ano de 1848 Paris presencia uma grande agitação de pessoas nas ruas: a mobilidade das ferrovias que arrastam multidões antes confinadas em suas fronteiras, e, com isso, também uma banalização de imagens e palavras nos periódicos e na inquietude da cidade. É quando as redomas intelectuais começam a prestar queixa da vulgarização cultural a que o país se submete na chamada democratização da sociedade.

Para Ortiz, o conflito que emerge entre arte erudita e cultura popular de mercado traduz, também, uma crise entre valores tradicionais e modernização; além disso, revela uma tensão entre a elite detentora de um saber e o acesso da classe popular a domínios eleitorais e culturais. No entanto, a democratização dos bens culturais é conveniente ao projeto político da modernidade na medida em que exerce uma função disciplinar.⁵

Assim, o investimento na educação das classes populares é uma forma de gestão de sua sensibilidade, produzindo nos indivíduos um conforto advindo da sensação de se sentirem parte da ordem social. Democratizar bens culturais é investir na normalização social. Entretanto, essa democratização ocorre mais sísmica do que apaziguadora de conflitos. Sobretudo porque aproxima culturas diferentes. E se revela ainda mais complexa porque traz ao campo das produções artísticas a instituição mercado, com todo o apetite de uma razão capitalista que digladiava com os valores da crítica moderna. São muitas as tensões que daí derivam. No caso da literatura, o escritor se vê obrigado a atender a um gosto generalizado; se a edição de livros permitia o direcionamento a um público mais específico, não é o caso do jornal que atende a uma tiragem mais ampla e diluída. Além disso, o romance-folhetim se vê

obrigado a obedecer a uma estrutura narrativa que atenda aos apelos comerciais, a uma fórmula que alicie o leitor comum, como as histórias seriadas e extensas (ORTIZ, 1991, p. 96).

É preciso salientar, entretanto, que a rejeição dos artistas eruditos à mercantilização da arte não se faz enquanto uma divisão antagonica entre os que aderiam e os que se recusavam a se inserir no mercado. A industrialização cultural era uma realidade social da qual muitos artistas, ainda que quisessem, não tinham como fugir. Ademais, sublinha Ortiz, a Paris daquele fim de século gozava de um ambiente que agremiava artistas dos mais diversos perfis: a boemia parisiense; esta adquiria um sentido político, na medida em que agregava comportamentos que incomodavam os padrões da burguesia. Ali crescia um movimento de repúdio às instituições que guardavam uma arte de tradição e de elite, às academias e à mercantilização da cultura.

Andreas Huyssen observa que os intelectuais se aproximaram dos movimentos de esquerda no fim do século XIX porque rejeitavam o conservadorismo cultural da burguesia. Os artistas estavam insatisfeitos com a estagnação cultural provocada pela institucionalização da arte. Sabemos que a modernidade, a princípio, se ocupou de separar a arte do poder eclesiástico e aristocrático. Essa medida garantiu seu caráter autônomo, mas também instituiu formas de criar, distribuir e receber a arte, segundo instituições como as academias e os museus. A autonomização da arte também se encarregou de separá-la das demais esferas do real. A arte passou a ser avaliada como o belo em si e como uma instância apartada das demais questões sociais. A manutenção dessas instituições era, para a burguesia, uma questão de privilégio, de legitimação cultural. Portanto,

⁵ Entendemos disciplina, conforme Foucault, como um exercício do poder que se desenvolve na modernidade e que se caracteriza pela gestão dos indivíduos distribuídos em instituições como escolas, hospitais, fábricas. A sociedade disciplinar se organiza a partir da aplicação de dispositivos que medem, controlam e

a aproximação entre os movimentos de esquerda e os intelectuais impulsionou o movimento vanguardista na Europa. Havia o desejo de desaparelhar as instituições burguesas que asfixiavam a arte.

O desenvolvimento do transporte e da comunicação, o advento da luz elétrica e dos automóveis, o processo de urbanização concretizavam transformações bruscas no cotidiano das pessoas. Não era possível que as expressões artísticas permanecessem à margem de um mundo em alta rotação. Mas não era suficiente posicionar a arte a favor do progresso que animava a modernização. Se o propósito era dismantelar o controle da burguesia sobre a arte, era preciso aproximar a criação da vida e duvidar da ganância das elites e de suas promessas de um mundo industrializado. De tal modo que coube ao movimento vanguardista se contrapor à arte tradicional, à crença de que uma obra precisa ser **única e autêntica**; e para isso fez uso de novas técnicas e do que Huyssen vai chamar de "imaginação tecnológica":

A verdadeira invasão da tecnologia na obra de arte e o que se poderia chamar vagamente de imaginação tecnológica podem ser melhor entendidos através de práticas artísticas como a colagem, a montagem e a fotomontagem; desembocam ainda na fotografia e no filme, formas de arte que podem não ser reproduzidas, mas que são na verdade planejadas para a reprodutibilidade técnica. (HUYSSSEN, 1997, p. 30)

Ao aproximar criação e tecnologia, a vanguarda histórica subverte a concepção de arte como obra única e a condição instrumental da tecnologia. A tecnologia, assim, adquire um sentido crítico e não se torna meramente refém da industrialização e do progresso.

Huyssen faz um exame interessante da representação da tecnologia nas diversas vanguardas do início do século XX, salientando suas diferenças. Ele observa que o movimento dadaísta atribuía um valor iconoclasta à tecnologia, incorporando-a à prática ar-

tística com o propósito de desarrumar os cânones da tradição. Ademais, o Dadá embaraça a lógica burguesa, porque desfuncionaliza a tecnologia enquanto realidade meramente instrumental e econômica, trazendo-lhe uma razão estética e cultural.

O fato de que estas representações não visavam a algo abstrato, tal como retratar a condição humana, mas sim criticavam a invasão da instrumentalidade tecnológica do capitalismo na fabricação do cotidiano, e mesmo no corpo humano, é talvez mais evidente nas obras do Dadá de Berlim, a corrente mais politizada do movimento Dadá. (HUYSSSEN, 1997, p. 32)

Na vanguarda russa pós-17, a tecnologia adquire um outro sentido. Os artistas eram ativistas e correspondiam diretamente arte e política. De tal modo que era preciso romper com a concepção de arte como decoração e lhe devolver o potencial político. Havia um desejo de transformar o cotidiano e desfazer a separação entre trabalho e lazer, produção e cultura; algo como uma "produção industrial socializada, uma cultura socialista de massa".

A partir de uma leitura de Benjamin, Huyssen examina de que modo sua teoria se ocupa da recepção da arte como arma política para uma transformação social do cotidiano. Assim, Benjamin endossa a estratégia poética futurista do "choque" como uma ruptura com os modos de recepção já estagnados, propondo assim uma transformação nas formas de sensibilidade.

Após a Segunda Guerra Mundial, o mercado cultural cresceu vertiginosamente e o uso de determinadas técnicas (como o choque) deslocou-se de suas motivações políticas e adquiriu um outro sentido social, normalizando-se nos *mass media*. Huyssen deduz, com alguma melancolia, que "foi a indústria cultural, e não a vanguarda, que conseguiu transformar o cotidiano no século XX" (HUYSSSEN, 1997, p.37).

4. O Movimento do Software Livre e a função-autor na contemporaneidade

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a tecnologia se revelou uma arma política eficaz no contexto da Guerra Fria: as máquinas permitiam uma troca veloz de informações. Investiu-se, enormemente, em indústria tecnológica, de tal modo que o sonho do desenvolvimento científico acalentou pesquisadores e acadêmicos nas décadas de 60 e 70. Emerge, nesse contexto, um movimento que pregava a programação criativa e a autonomia perante as instituições que desejavam controlar as informações; estamos falando dos *hackers* (CASTELLS, 2003).

Os *hackers* escamoteavam códigos de segurança e pregavam a informação livre de barreiras institucionais. O *hacker* é comumente associado à pirataria e ao crime virtual, num processo discursivo de apagamento mesmo da história desse movimento. A constituição dessa cultura é muito representativa para compreender a transição de uma paisagem política, de novos dispositivos de poder que emergem com o fim da Segunda Guerra.

O movimento *hacker* apresenta diferenças em seu interior, não sendo, de maneira nenhuma, um todo homogêneo. Interessa-nos, particularmente, a

relação do movimento com as manifestações que, na década de 80, resultam na organização do Movimento do Software Livre.

As questões que atravessam o MSL não se encerram na produção de tecnologias, mas demandam necessidades culturais mais amplas. O *copyleft* é um acontecimento discursivo que se insurge na década de 80 e suspende a representação do autor moderno. A reivindicação por um produto de linguagem “livre” das coações do *copyright* e fruto da partilha e da negociação de informações está de acordo com transformações sócio-históricas que a contemporaneidade vivencia. A hipótese que levantamos é a de que a nova ordem mundial, acompanhada do desenvolvimento da rede mundial de computadores, desterritorializa bens simbólicos e demanda novas formas de subjetividade.

Nessa perspectiva, se as representações do sujeito se transformam; o autor, como função do sujeito, também se modifica. O que o *copyleft* convida à interpretação é o lugar da autoria nesse mundo de fronteiras esgarçadas, em que as identidades flutuam, deixam-se negociar, em processos; e o seu produto acabado, fixo, parece, cada vez mais, um sonho antigo, ou o eco longínquo dos nossos ancestrais.

Referências Bibliográficas

- CASSINO, João. *Cidadania digital: os telecentros do município de São Paulo*. In: SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. & CASSINO, João (org.). *Software livre e inclusão digital*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
-

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. RJ: Ed. 34, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernandes Cascais e Eduardo Cordeiro. 4º ed. Lisboa: Passagens, 2000.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Lúcia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1986.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Com que sonho nossa vã autoria?** In: ____; BARONAS, R. Análise do Discurso: as materialidades do sentido. São Carlos: Claraluz, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa**. In: _____. Memórias do Modernismo. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Mercado**. In: Cultura e Modernidade. A França do século XIX. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução: Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 1990.