

Carlos Alberto Gianotti

Gabriel Magadan

UM LIVRO

Do autor ao leitor



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

UM LIVRO

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS
ABEU

Diretoria
2017-2019

Presidente
Marcelo Luciano Martins Di Renzo

Vice-Presidente
Alex Niche Teixeira

Diretora de Comunicação
Flavia Goulart Mota Garcia Rosa

Diretora Região Nordeste
Rita Virginia Argollo

Diretor de Difusão Editorial
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Diretora Região Norte
Maristela Barbosa Silveira e Silva

Diretora de Eventos
Elisama Fabíola Pereira da Silva

Diretor Região Sul
Rodrigo Tadeu Gonçalves

Diretora Financeira
Manuella Lopes Cajaíba

Conselho Fiscal
Astomiro Romais
Izabel França de Lima
Murillo Almeida Cerqueira Campos
(Suplentes)
Cristiane de Magalhães Porto
Nelson Martinelli Filho
Sérgio Augusto Soares Mattos

Diretora Secretária
Germana Henriques Pereira

Diretora Região Centro-Oeste
Elisabete Tomomi Kowata

Secretário Executivo
Rubens Mandelli Nery

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS – ABEU
Rua Avenida Fagundes Filho, 77, sala 24, Vila Monte Alegre
04304-010 São Paulo SP
11 5078-8826 / abeu@abeu.org.br
abeu.org.br

Carlos Alberto Gianotti
Gabriel Magadan

UM LIVRO

Do autor ao leitor


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias
2018

© dos autores, 2018

2018 Direitos de edição e distribuição cedidos, sem ônus, pelos autores à Associação Brasileira das Editoras Universitárias, ABEU

Editora Executiva
Flavia Goulart Mota Garcia Rosa

Revisão
Renato Deitos

Diagramação
Angela Garcia Rosa

Capa
Isabel Carballo

Pré-impressão e impressão
EDUFBA

Gianotti, Carlos Alberto, 1947-

Um livro : do autor ao leitor / Carlos Alberto Gianotti, Gabriel Magadan. – São Paulo : ABEU, 2018.
99 p.

ISBN: 978-85-60442-02-7

1. Livros. 2. Editores e edição. 3. Livros – Indústria. 4. Direitos autorais. I. Magadan, Gabriel. II. Associação Brasileira das Editoras Universitárias. III. Título.

CDD 070.5

CDU 655.4

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecário: Flávio Nunes – CRB 10/1298)

*Escritor é aquele para quem o ato de escrever
é um empreendimento mais difícil do que
para outras pessoas.*

Thomas Mann (1875-1955)

*As pessoas dizem que a vida é o mais importante,
mas eu prefiro ler.*

Logan Pearsall Smith (1865-1946)

Sumário

- 9 Um prefácio
- 13 Apresentação
- 15 O que é um livro?
- 19 O que não é livro?
- 23 Quem pode se denominar escritor?
- 29 O que é ser leitor?
- 33 Sua vida dá um livro!
 - 35 As biografias
 - 36 Autobiografia e *ghost-writer*
- 39 O editor, a editora e o autor
- 43 O livro acadêmico e as editoras universitárias
- 47 O circuito do livro
- 51 A relação editor/autor e os direitos autorais
- 55 A contratação da publicação de um livro
- 65 Coautorias – Direitos autorais
 - 67 Obra inédita e originária ou derivada
 - 68 Traduções
 - 69 Títulos iguais
- 71 A preparação dos originais pelo autor e a busca da editora
- 75 O plágio
- 79 O domínio público
- 81 A transferência dos direitos autorais
- 85 O uso de imagens, fotografias, ilustrações, símbolos e gráficos
- 87 O registro ISBN
- 89 Alguns comentários genéricos acerca de direitos autorais
- 97 O direito autoral nos *e-Books*

Um prefácio

Um dos pilares da construção de um caminho comum e sólido ao desenvolvimento da editoração universitária brasileira e, em especial, da Associação Brasileira das Editoras Universitárias (ABEU) ao longo de seus 31 anos de existência é o contínuo compartilhamento das descobertas nesta jornada criativa e árdua.

O comprovado amadurecimento profissional do segmento não impede que arquemos ainda, como herança da jovem história editorial brasileira, com um sem-número de dúvidas e espantos acerca das interpretações sobre o que pode ou deve ser/fazer uma editora universitária, dividida entre a exigência de uma atuação comercial competitiva e a de ser uma atividade integrante e vital à difusão acadêmica.

A evolução da ABEU espelha o ritmo de desenvolvimento de nossas associadas nesse peculiar mercado da editoração universitária, inserido no segmento da economia criativa, eivado de vivências, angústias, experiências e indagações.

A ciência exige a constante difusão de seus experimentos e progressos. Os pesquisadores necessitam publicar, exibir sua produção aos pares. O intento prioritário é abastecer uma sociedade que necessita de formação contínua para enfrentar seus próprios desafios de evolução e sobrevivência. A constituição das editoras universitárias trouxe a muitos docentes a oportunidade (ou o desafio) de assumirem as vezes de editores literários e aprenderem as peculiaridades deste mister.

A vivência associativa possibilita buscar respostas aos desafios propostos e tornar o questionamento constante uma ferramenta de superação. Assim, sustentar uma política de permanente profissionalização é missão da ABEU, objetivando oferecer um aprendizado mais rápido e consistente, num diálogo enriquecedor.

Essa realidade permite à Associação rejuvenescer em seus propósitos ao longo de suas três décadas de existência. É nesse contexto, de missão e festejo, que abraçamos, com ímpar satisfação, a oportunidade de publicar esta obra *Um livro. Do autor ao leitor*, de Gabriel Magadan e Carlos Alberto Gianotti.

Os autores são gabaritados ao compromisso que se impuseram. Magadan, um jovem doutor das leis, aborda a legislação brasileira de direitos autorais, questão das mais pertinentes diante do avanço e da popularização do uso das tecnologias de comunicação e de entretenimento. E Gianotti, um veterano editor, com expressiva atuação na ABEU e na construção de seus caminhos, além de escritor que observa com olhar crítico a sociedade atual, aborda todos os aspectos relativos à cadeia produtiva do livro.

O conteúdo da obra dialoga de modo claro e objetivo com a proposta da Associação em investir de várias formas na

evolução de suas associadas. Como dizem seus autores, o livro se destina “a um leitor particular: foi escrito, a partir da experiência dos autores, para servir como subsídio àqueles que têm seus afazeres no campo editorial livreiro e aos escritores iniciantes. Possui, por assim dizer, uma natureza utilitária”. E advertem, com justa razão, não se tratar de um manual, sendo mais apropriado considerá-lo um “ensaio que trata do livro e de boa parte das decisões e práticas para levar a termo uma edição qualificada”.

Ao mesmo tempo, a obra, de natureza utilitária, destina-se não apenas aos editores profissionais, mas a todo o público interessado na produção de livros, acadêmicos ou não. Atende assim, a proposta da edição universitária em acompanhar e contribuir com o desenvolvimento do cidadão ao longo de sua jornada pelo mundo, por meio da publicação de amplo e atualizado catálogo de títulos.

Como mencionado, acreditamos no diálogo como ferramenta de construção do caminho, como este proposto por Magadan e Gianotti em *Um livro. Do autor ao leitor*. As ideias apontadas certamente avivará, de modo positivo, o conhecimento acerca do assunto e estimularão novos questionamentos, base necessária ao fazer científico.

E como parte desse processo coletivo que caracteriza a gestão da ABEU, a edição da primeira tiragem da obra foi realizada pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), a quem muito agradecemos.

Marcelo Di Renzo
Presidente da ABEU

Apresentação

Este é um livro que se destina, de forma especial, a leitores particulares: foi escrito, a partir da experiência dos autores, para servir como subsídio àqueles que têm seus afazeres no campo editorial livreiro e aos escritores iniciantes. Possui, por assim dizer, uma natureza utilitária. Aqui se fala de edição de livros, com dois focos principais: aspectos relativos à cadeia de produção do livro e a elementos de direitos autorais.

A primeira parte trata o livro como transitivo de histórias, de ideias, de conhecimentos. Procura individualizar as características dos escritores; os que escrevem livros de ficção e aqueles que elaboram obras sobre experiências, práticas, técnicas ou conhecimentos, isto é, obras técnico-científicas. Aí se fala do livro, sua estruturação pelo escritor, seu conteúdo, sua significação editorial. É apresentada a cadeia de produção do livro, abordando especialmente a contratação da edição no concernente a direitos autorais, à fase de pré-impressão da obra e à sua, pós-prelo, sempre difícil distribuição. Já se vê, são aspectos de interesse tanto de editores como de autores.

Quando é tratado o tema dos direitos autorais, que constitui a segunda parte do livro, o jargão jurídico foi rigorosamente evitado, ou contornado, bem como não são absolutamente referidas leis ou citados artigos da legislação: apresentam-se os principais aspectos dessa área do direito de forma clara e direta, compreensível para qualquer leigo na matéria. Certamente, serão também essas dimensões legais – dos direitos autorais – do interesse de editores e autores.

Então, conforme dito, o livro poderá ser um elemento ancilar para todos os envolvidos na produção de livros. Todavia, a obra não se constitui num manual, mas em ensaio que trata do livro e de boa parte das decisões e práticas para levar a termo uma edição qualificada. A abordagem dos temas é, em muitos lugares, ilustrada com a narrativa de algumas situações curiosas envolvendo escritores renomados ou editores experientes, com o intuito de tornar este livro, ademais, uma leitura agradável.

O que é um livro?

Um livro é considerado, genericamente, como uma reunião de escritos, tradicionalmente impresso em suporte papel, modernamente também aparecendo no formato digital – os chamados *e-Books*. Sustenta-se, quantitativamente, que livro é qualquer escrito, ilustrado ou não, impresso e distribuído por no mínimo 48 páginas mais capa. Entretanto, essa, sem dúvida, vem a ser uma conceituação frágil.

Constitui um livro, dito, agora, numa simplificação qualitativa e para fins de uma primeira classificação, qualquer obra de caráter literário, científico ou artístico. Mas deve-se considerar que para além dessas três categorias – literária, científica e artística – existem livros que nelas não se enquadram, como os manuais, os didáticos, os religiosos, os dicionários. Se um livro de fotografias se ajusta na categoria artística, em qual comporia o livro de receitas escritas por um *chef* ou *gourmet*? Artística, poderão dizer alguns, pois cozinhar é uma arte; manual, dirão outros, certamente para contrariedade do autor, pois se trata de uma prática. Um livro de astrofísica certamente pertencerá ao conjunto das obras científicas; mas

um livro sobre resistência dos materiais, usado em uma disciplina por acadêmicos de engenharia, poderia ser classificado como didático, embora de nível superior. O tão esclarecedor livro de matemática adotado pela professora lá em uma das séries do ensino fundamental certamente não será científico, mas didático elementar. (Interessante notar que livros didáticos resultam normalmente de uma prática: da experiência do autor no exercício do magistério, isto é, traz por escrito o melhor desenvolvimento didático que alcançou o professor-autor ao ministrar a disciplina por longo tempo.) De todo modo, essas observações valem para que o leitor considere essas nuances relativas à categorização dos livros; não será, entretanto, precisamente objeto de maior relevância aqui.

Como obras literárias, em particular, entendem-se as narrativas ficcionais [romance, novela, conto] ou não [crônica, (auto)biografia, relato de viagens], e poemas; a artística, a que se destina aos estudos no campo das artes plásticas, das artes cênicas, do cinema.

Vale ser mencionada uma outra modalidade híbrida que mescla realidade com ficção de maneira tênue: é o chamado jornalismo literário. Surgiu nos EUA nos anos 1960 a partir de alguns jornalistas escritores fundadores de um movimento que se denominou *new journalism*. Praticamente um novo gênero que se apropriou da narrativa literária na cobertura de fatos jornalísticos, dando contornos ficcionais na descrição de acontecimentos verídicos. Foi reivindicada como tal pela primeira vez por Truman Capote (1924-1984), autor da obra emblemática dessa experiência literária, *A sangue frio* (1966). É a literatura não ficcional, ou jornalismo criativo. Aconteceu de forma espontânea nas redações de alguns dos principais jornais de Nova York. Tom Wolfe (1930-2018), Gay

Talese (1932) e Hunter Thompson (1937-2005) são alguns dos seus expoentes. Não por acaso, também autores de obras de ficção do romance norte-americano. No Brasil, Nelson Rodrigues (1912-1980), jornalista, romancista e dramaturgo, foi um mestre da ficção jornalística. Nessa linha está sua inigualável obra *A vida como ela é*, coletânea de crônicas do cotidiano – em que Nelson conferia todo um arcabouço ficcional a um fato real que tradicionalmente seria objeto de simples notícia jornalística, como assassinatos, suicídios, psicopatias, traições. As crônicas escritas em uma coluna de jornal constituíram-se grande sucesso entre os leitores; mais tarde, os textos foram reunidos em livro – com o título da coluna jornalística, *A vida como ela é* – recentemente reeditado pela Editora Nova Fronteira.

O que importa aqui e que é objeto de considerações neste livro é a publicação de obras literárias em geral e de obras de cunho científico. Enfim, o livro será tratado como obra de uma têmpera criativa ou resultante de pesquisa. Este último tipo constitui a obra técnico-científica, ou livro de natureza acadêmica. Nele estão enquadradas publicações tão diversas, como do âmbito da Filosofia do Direito, das Ciências da Comunicação, das Ciências da Saúde, das Tecnologias da Informação etc. Podem resultar de teses de doutorado – caso em que o trabalho tem de ser totalmente adaptado para o formato livro – ou derivar de pesquisa copiosa realizada pelo investigador, que, ao cabo, a transforma em livro. Há editoras especializadas nesse tipo de publicação de natureza acadêmica, sendo que as editoras universitárias praticamente se ocupam apenas desse segmento.

O que não é livro?

O influente físico austríaco Wolfgang Pauli (1900-1958) tinha algumas tiradas irônicas, instigantes, ranzinzas, com relação a temas científicos. Uma delas diz respeito a algumas ideias que podiam ser consideradas como tal, porém, segundo ele, tão desprovidas de cabimento que nem ao menos chegavam a ser erradas. Isso de certa forma faz lembrar, numa tênue homologia, aquilo que se poderia chamar um “não livro”, ou seja, um livro que sequer chega a tanto.

A indagação “o que não é livro?” não é o despropósito que possa parecer e cuja óbvia resposta tautológica seria: qualquer coisa que não seja um livro, como uma cadeira, uma tesoura, um cachimbo, um tijolo. Mas o espírito da pergunta não é esse, ela carrega uma segunda natureza. Há livros editados que têm aspecto físico de livro, mas que, na verdade, não se constituem livro.

Nessa condição estão, por exemplo, muitas teses de doutorado publicadas. Entretanto, deve-se neste terreno pisar com cuidado para se evitar mal-entendidos. O autor, ao preparar a tese para se doutorar, fez pesquisa cuidadosa,

relatou os resultados com minúcia, chegou a conclusões originais. Trabalho impecável. Todavia, o assunto investigado e discorrido no afã de estruturar a tese é de uma especificidade de tal ordem que sua leitura só a poucos poderá interessar, uma dúzia de pessoas chegará a compreender o conjunto daquela obra. Isso, nessas condições, não poderia se tornar livro: edita-se algo para um universo maior de leitores. Por exemplo, qual a quantidade de leitores de um imaginável livro brasileiro que se intitulasse *Características do solo agriculturável no noroeste do Tocantins?* Certamente, meia dúzia; e um número tão reduzido de potenciais interessados não justifica uma edição. Um livro pode ser publicado. Mas só será um livro – nas palavras do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) – se houver olhos que o leiam. Um livro fechado, sem interação com o leitor, é apenas um objeto como outro qualquer – como uma cadeira, uma tesoura, um cachimbo, um tijolo – que não consegue cumprir papel de produzir imagens, imaginações, ideias, conhecimento. Então, uma obra para ser isso a que se propõe – ser livro – somente o será caso lida. No âmbito das universidades, são inúmeros os trabalhos editados que, em função das particularidades dos temas de que tratam (embora, saliente-se, possam ter inegável valor como resultado de cuidadosa e alentada pesquisa), na verdade não deveriam ter se convertido em livro. Bastaria que tivessem sido disponibilizados na internet. Livros como os descritos, ou “não livros”, são encontrados nos catálogos e depósitos especialmente de editoras universitárias. Esse aspecto editorial será retomado adiante.

Indispensável, porém, ressaltar que não se está a considerar o que se chamaria de um “não livro” a um texto de

má qualidade, seja na forma, seja no conteúdo. Há livros bons e ruins; há literatura que agrada a alguns ao passo que não é do gosto de muitos. Há bons poetas e os há medíocres. Há romancistas de categoria inegável como os há de má escrita. Quando aqui se diz que “nem tudo é livro” se está a considerar escritos que não deveriam, pela sua natureza, ter sido publicados. Qualquer livro, pressupõe-se, deve gerar o interesse na sua leitura por um significativo número de pessoas. Se tal não acontece, a edição não se justifica.

Quem pode se denominar escritor?

“Desde a mais tenra idade, quando tinha talvez seis ou sete anos, eu sabia que quando crescesse seria escritor. Entre os dezesseis e vinte e quatro, tentei abandonar essa ideia, mas fiz isso com a consciência de que estava contrariando a minha própria natureza e cedo ou tarde eu deveria largar tudo e escrever livros”.¹ Assim começa o ensaio do escritor George Orwell *Por que eu escrevo?*, publicado originalmente em 1946. O autor de *A revolução dos bichos* (1945) e *1984* (1949) deixa claro que sempre soube que seria um escritor, que era parte da sua natureza, e que mesmo quando tentou abandonar essa ideia sabia que tudo o levaria em algum momento para a literatura. O que Orwell pensa sobre o ofício da escrita revela que há mais do que simples intenção para ser um escritor. Escrever é também uma habilidade inata. E ter consciência disso é estar ciente também das suas próprias limitações. Ou da sua real vocação.

Hoje, volta e meia vem à baila a discussão sobre exatamente o que é ser escritor, ou quem se pode intitular escri-

¹ Trad. Livre. ORWELL, George. *Why I write?* Penguin Books, 1943, p. 1.

tor. Valeria a pena analisar alguns elementos dessa discussão. Será escritor o economista que eventualmente escreve artigos gerais para jornais? E o médico que mantém uma coluna sobre saúde em uma revista semanal, mas que obtém o sustento com o exercício da medicina, pode-se considerar escritor? Aquele engenheiro – professor universitário e consultor especialista em refrigeração – que escreveu um livro técnico resultante de sua larga experiência na área pode ser dito escritor? O romancista que escreve um livro a cada três ou quatro anos, mas que atua em seu escritório de advocacia, será escritor? E o jornalista responsável por redigir diariamente o editorial do jornal onde trabalha é escritor ou será apenas jornalista, ofício que, ao cabo, opera com a escrita? Ou será escritor quem se mantém, sem qualquer outra atividade remunerada, do resultado da venda de seus livros? O saudoso escritor gaúcho Moacyr Scliar (1937-2011), de vasta e reconhecida obra literária, muitas delas traduzidas em outros países, exercia a medicina, escrevia livros de ficção e artigos jornalísticos, mas certamente poderia viver apenas dos resultados obtidos da venda de seus títulos mundo afora. Paulo Coelho, cuja obra é objeto de crítica proveniente da maior parte da elite cultural, certamente vive com o que percebe pela venda de milhões de exemplares de seus livros das editoras do mundo todo. Este, sem dúvida, pode-se dizer escritor – conquanto, como dito, considerado pela maioria da crítica bem-pensante como um sofrível escritor –, pois vive disso. Como Scliar, que tinha na medicina uma vocação e a exercia como um trabalho social relevante. Sem esquecer Drauzio Varella, que também é médico e que tem se aventurado com muito sucesso na escrita com base em suas experiências pessoais na atividade

médica. De resto, pelo mundo afora há uma gama de pessoas que podem ser classificadas como escritores porque vivem da sua produção escrita. Entretanto, aquela miríade supramencionada que não obtém sustento pela escrita poderá ser dita escritor? Enfim, a indagação sobre as condições de contorno dentro das quais se insere um indivíduo que escreve para ser considerado um escritor permanece irrespondida ou, ao menos, respondida incompletamente. Mas por certo aquele que se mantém financeiramente por meio da venda de livros que escreve – indiscutivelmente poucos – pode ser qualificado escritor.

Muitos escritores ao longo da história morreram de fome, segundo o sociólogo francês Bernard Lahire. Por isso, em seus ensaios sobre a condição do escritor, costuma referir que o “campo literário” ou o mercado do livro estaria para os escritores mais como um “jogo” – ou uma partida. Para Lahire, “apesar de altamete cotado simbolicamente e passível de gerar vocações e investimentos pessoais intensos, o universo literário é, globalmente, um universo muito pouco profissionalizado e pouco lucrativo” (Bernard Lahire, “O jogo literário e a condição de escritor em regime de mercado”, *Forum Sociológico*, 19 | 2009, 73-79). E afirma que nesse contexto autores costumam ter outras profissões para manter o seu sustento, fazendo da escrita literária um jogo. Trabalho é remunerado, jogo é lazer. Não são propriamente agentes participantes do mercado, mas meros e eventuais jogadores no campo da literatura. Nessa situação, os “escritores”, por assim dizer, comparados a outros profissionais – médicos, advogados, professores –, que vivem do seu trabalho, são levados a uma vida dupla. Possuem uma primeira atividade, e uma atividade literária. São “médicos-escritores”, “advogados-escritores”,

“professores-escretores”. Kafka, por exemplo, passou a vida se queixando da falta de tempo para escrever, dividindo o que tinha com o seu serviço em seguradoras para manter o seu sustento. A certa altura chegou a ser sócio de uma empresa fabricante de asbesto – ou amianto –, a “Prager Asbestwerke Hermann & Co”, em 1911. O que não lhe impediu mais tarde de registrar seu descontentamento por lhe ter tirado parte do seu tempo para a literatura.

Outro problema levantado por Lahire diz respeito à ausência de pertencimento ao escritor. Ao contrário de outras atividades artísticas, não está sujeito à formação. Sem formação estaria sem direito à entrada formal no “jogo literário”. Essa indefinição mantém o escritor por muito tempo com um sentimento de inexistência enquanto tal. A falta de profissionalização da carreira do escritor certamente enfraquece o seu papel em um jogo em que outros jogadores são empresários do ramo editorial. A notoriedade eventualmente alcançada pode ser efêmera e não garante a estabilidade esperada em qualquer outra carreira profissional.

Não há, por consequência disso, um “universo social autônomo”, nem jamais houve, segundo Lahire, tendo os escritores sempre uma vida à margem de um trabalho propriamente dito, capaz de garantir subsistência. A vida dupla é dessa condição, tão bem destacada na obra de 2006, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, é o que resta àquele que se vê vocacionalmente atraído pela estética da literatura.

Thomas Mann (1875-1955) disse que escritor é a pessoa para quem escrever é mais difícil do que para outras. A aparente contradição da afirmação de Mann, em realidade, revela o sacrifício que se insere na vida de quem se dedica à escrita.

O escritor em geral é um obsessivo, é detalhista ao extremo, e não acaba um texto sem antes refazê-lo dezenas e até centenas de vezes, para, ao fim, ainda permanecer insatisfeito. O que faz um escritor é justamente a busca incessante pela perfeição inatingível. O *tour de force* que envolve a literatura é parte indissociável do bom texto. E caso o autor venha a ter “o algo a mais” que distingue o gênio dos seres comuns, capaz de surpreender o leitor, então o processo criativo é pleno. Ter-se-á aí, a grande literatura.

O que é ser leitor?

Ouve-se dizer desde os bancos escolares e da boca das elites culturais que a criatura vai estruturando sua educação e sua faculdade crítica por meio da leitura, aparecendo aquelas como essenciais ao exercício da assim chamada cidadania, enfim, para conferir ao cidadão condições de bem produzir, de fazer escolhas, de bem agir. Entretanto, em seu irretocável ensaio “O silêncio dos livros” (revista *Serrote*, 2014), o pensador George Steiner (1929) ensina que a maior parte da população do planeta não lê livros – mas que qualquer um canta *ou* dança. Vai além, afirmando que demonstram algum interesse pelos valores ditos cultos (literatura, cinema, teatro, artes plásticas) apenas cerca de 4% da população mundial. Então, a ingente maioria trata é de cuidar de sua vida ganhando o pão de cada dia, não dando bola para emanções culturais que são tão caras aos mais intelectualizados.

Aqui no Brasil, uma pesquisa divulgada em 2012 mostra que quatro entre dez pessoas com curso superior completo não entende o conteúdo de um parágrafo simples ou

consegue escrever coerentemente um bilhete. Ora, com um pano de fundo “cultural” desse, não se deve esperar muito de leitura entre os brasileiros. Mas vejam-se as seguintes indagações, tentativas de encontrar uma resposta à pergunta “O que é ser leitor?”. Pode ser considerada leitora a telefonista que, entre o atendimento de um e outro chamado, lê a revista *Contigo* de que é assinante? E a dona de casa que exclusivamente lê de cabo a rabo o jornal diário que assina? Ou o oficial do cartório de registro de imóveis que passa seus dias lendo escrituras e mais escrituras e que num livro jamais toca para “descansar as vistas” que têm de ser reservadas à faina diária? E o neurótico que vive às voltas adquirindo e lendo cada novo título de autoajuda que sai do prelo na vã tentativa de elidir os sintomas dos conflitos intrapsíquicos? Enfim, esses aí poderiam ser classificados como leitores? Ou será leitor aquele que dedica um bocado de cada dia para ler os clássicos da literatura, os contemporâneos, ensaios de diferentes naturezas conforme seu interesse, além de publicações periódicas culturais? Em pesquisa sobre hábitos de leitura no Brasil realizada pelo IBGE e divulgada em 2016, foi estabelecida pelos pesquisadores a condição de contorno para fins do trabalho que seriam considerados leitores todos os que declarassem ter lido um livro, por inteiro ou em parte, nos últimos três meses anteriores à entrevista. Que tal? Vale notar que, nessa pesquisa, ficou constatado que 44% não havia tocado num livro no mesmo período.

Há muitas pesquisas sobre leitura no mundo, como a realizada pela WMLN (World’s Most Literate Nations), elaborada pela Universidade Central de Connecticut, na Nova Bretanha, que apontam o número de leitores em cada país. Resultados da última pesquisa dessa universidade mostram a Finlândia

como o país onde mais se lê. É seguido no *ranking* por outros países nórdicos europeus, Noruega, Islândia, Dinamarca... Os EUA estão em sétimo lugar. Os pesquisadores interpretam que o sistema educacional desses países é fator decisivo no desempenho apresentado.

No Brasil, um fenômeno relativamente recente é o da profusão das chamadas oficinas literárias. A exemplo do que aconteceu em algumas universidades nos EUA nos anos 1990, a reunião de pessoas interessadas em aprender o ofício da escrita, conduzidas por escritores ou pesquisadores da área da literatura, surgiu também como uma opção aos neófitos da escrita literária. É também uma alternativa de sobrevivência financeira para o próprio escritor, que aqui tem dificuldades de se manter com a venda de livros. O que costumam afirmar os organizadores dessas oficinas, professores-escritores, é que, mais do que aprender a escrever um bom texto, o aluno de oficina tende a se tornar um bom leitor. Pode-se dizer, sem dúvida alguma, que para se tornar um escritor há antes de tudo que ser um leitor.

Registra-se, enfim, aqui, essa indagação “O que é ser leitor?”, embora não seja objeto deste livro, talvez apenas o tangencie, para que, quem sabe, especialistas em leitura possam respondê-la, já que permanece sem resposta conclusiva e honesta. Gostar de ler seria um começo de resposta?

Sua vida dá um livro!

Certamente o leitor já terá um dia escutado alguém dizer para outrem “Sua vida dá um livro!”, em função das inúmeras peripécias, amarguras, conflitos e vivências dessa criatura. Por mais interessante e invulgar que tenha sido a maioria dos dias da vida dessa pessoa, não implica que esse viver possa ser do interesse de um grupo maior de pessoas a ela estranhas. Isto é, a biografia do comum dos mortais, ainda que com incontáveis aspectos instigantes, interessará a alguns; quer dizer que, exceto esses, ninguém dedicará um tempo lendo as façanhas do biografado, porque, efetivamente, não lhes interessam e as pessoas têm mais o que fazer do que se dedicar a uma tal leitura. Biografias geram curiosidade quando o biografado é ou foi figura relevante na história recente ou de antanho. Entretanto, alguém pode escrever ou encomendar a escrita de sua biografia, com a finalidade de a tornar um livro de microtiragem a ser deixado para os seus e o conjunto das suas relações.

Será que a peregrinação de alguém pelo Caminho de Santiago de Compostela, Espanha, durante trinta e tantos

dias, que foi uma experiência pessoal inigualável, poderá ser relatada em livro? Poderá. Só que caberá também indagar: será que muitos outros já não o fizeram, quer dizer, já não se encontram nas livrarias centenas desses relatos? Vale a pergunta: qual editora terá interesse em publicar uma narrativa dessa natureza, tendo em vista que o mercado está delas saturado?

Acaso alguém que tenha experimentado já na velhice, em função da ociosidade em que as criaturas caem nesse tempo da vida, a oportunidade de refletir longamente reunindo ideias amalgamadas ao longo do viver, a respeito da natureza humana, sobre fatos sociais, econômicos, políticos dos tempos passados, poderá reuni-las em livro? De novo: haverá uma editora interessada em investir numa tal publicação? Certamente que sim. Mas, outra vez, sinceramente, isso interessará a um grupo significativo de pessoas a ponto de elas adquirirem sua obra nas gôndolas das livrarias? O que não quer dizer que, novamente, o livro não poderá ser feito como um depoimento para os meus e o conjunto de pessoas das minhas relações.

Já foi objeto de consideração anterior aquilo que “não é livro”. Agora, com os três exemplos acima se procura mostrar que relatos que possam se tornar livro – mesmo mediante um escrito bem urdido e a todos acessível – talvez não cheguem a ser publicados precisamente por falta de interessados na sua leitura, log por falta de interessados em investir na edição. Daí surge a chamada “edição do autor” aquela caracterizada como uma iniciativa com investimento financeiro de quem escreveu, sem aspirações comerciais.

Mas há uma possibilidade que se poderia dizer equivalente a essa edição do autor, sem na verdade, nominal-

mente, não o ser. Existem hoje selos editoriais que editam livros de autores iniciantes ou ainda sem nome na praça mediante o que elas eufemisticamente chamam de investimento do autor: o interessado custeia toda a edição de seu livro, mais um valor pela inserção da marca da editora no livro, isto é, a obra sai com o selo dessa editora, que também se encarregará da sua distribuição comercial. Nesse caso, é feito um contrato entre autor e editora. Há que dar toda a atenção ao que reza cada cláusula desse contrato: sob a sofreguidão de ver sua obra publicada, o autor descarta desses detalhes. Isso será considerado a seguir.

As biografias

Mas atenção: se a sua vida não dá um livro, a do outro pode dar? Essa é uma questão que já gerou polêmica no Brasil: o direito ou não de alguém relatar por escrito dados biográficos de uma pessoa sem a sua autorização. Nos EUA é assegurada a qualquer um a elaboração de obras biográficas mesmo não autorizadas pelo biografado. Diga-se que, em geral, um trabalho de pesquisa sério e bem-intencionado costuma trazer resultados mais próximos da realidade e distantes dos interesses do próprio biografado. No Brasil essa questão já foi também enfrentada em celeumas judiciais. Há inúmeros casos, como o da biografia do jogador Garrincha, escrita pelo jornalista Ruy Castro. As sucessoras, filhas do jogador, tentaram, e conseguiram por um determinado tempo, a suspensão da comercialização do livro. Outro caso emblemático recente foi o da biografia de Roberto Carlos, que resultou em acordo com o autor e a editora com o encerramento da venda do livro. O limite é o da veracidade. Não há restrição atualmente na legislação brasileira. O que existe é

a necessária preocupação entre dois princípios constitucionais, o da liberdade de expressão e o da dignidade da pessoa humana. O conflito entre eles se resolve pela ponderação de razoabilidade, do que é correto, do que é verdade. Assim, a mentira, a difamação, a calúnia professadas contra a vida do outro podem ser coibidas pelos meios judiciais. O ofendido sempre poderá buscar a reparação civil pelos prejuízos que a inverdade lhe causar, e mesmo a responsabilização criminal se houver. O que não significa a impossibilidade de se publicar a obra, que outrora exigia o prévio consentimento do biografado, em regulamentação em que foi suprimido por interpretação da corte suprema brasileira.

Autobiografia e ghost-writer

Há casos também em que a própria pessoa pretende se retratar biograficamente. Ela mesma faz a narrativa pessoal, em primeira pessoa, acerca de suas histórias de vida. Nesse caso também é comum que o autobiografado contrate um profissional para a elaboração do livro, fazendo relatos pessoais ao verdadeiro escritor, conhecido pelo jargão de *ghost-writer*. Na tradução para o português, é o “escritor fantasma” que executa o trabalho de escrita, mas não é ele o autor da obra, tampouco recebe a tutela da proteção dos direitos de autor. No Brasil, o livro *O doce veneno do escorpião* (Panda Books), autobiografia de Raquel Pacheco Machado de Araújo, conhecida pelo pseudônimo de Bruna Surfistinha, alcançou sucesso de vendas contando histórias reais da vida de uma mulher de programa. Também acabou nos tribunais. O profissional contratado pela autobiografada ajuizou uma ação reivindicando os direitos pela autoria da obra, com indenização por danos materiais e morais, já que seu

nome sequer era mencionado no livro. O entendimento que prevaleceu, no caso, para a justiça brasileira foi o de que o escritor foi contratado para a prestação de serviço, que consistiu em escrever a obra, e não foi o seu criador original. Bruna Surfistinha e o seu *ghost-writer* formam um capítulo à parte na literatura que passou a fazer parte da casuística jurídica brasileira e que ajuda a compreender a diferença em escrever e ser o criador da obra. O primeiro, no caso, foi contratado e sabia de antemão que sua função era a de dar forma escrita ao conteúdo dos relatos orais da biografada.

O editor, a editora e o autor

No conjunto de pessoas que participam do processo de produção de um livro, há um particularmente importante, capaz de definir os rumos que a obra seguirá na produção e na comercialização e, conseqüentemente, do sucesso ou não do seu alcance no espectro do público: o editor. Aquela pessoa física ou jurídica à qual se atribui um direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la. A relação do autor com o editor e as obrigações assumidas por cada um serão previstas no contrato de edição. É instrumento jurídico que, atendendo aos aspectos legais relativos aos direitos do autor, regulará o relacionamento editorial e comercial, marcando o futuro da obra em seu percurso em busca do leitor. Se a editora pode ser considerada um escritório em que projetos editoriais de livros são desenvolvidos, o editor é o indivíduo que irá desencadear o processo editorial de um livro e levá-lo a cabo.

O autor, o indivíduo que deseja publicar a obra que escreveu, deve selecionar uma editora e encaminhar, pelos Correios, pessoalmente, ou mesmo por e-mail os originais

da obra nominalmente ao editor. A editora, conforme os critérios que adota, dirá, algum tempo após receber o trabalho, se há interesse em proceder à edição, de acordo com quais condições, se edição em livro papel ou digital (*e-Book*) ou se não deseja colocar seu selo editorial na obra. Normalmente as editoras não deixam de responder aos autores; tampouco, em caso de negativa, devolvem a cópia dos originais. Há editoras que não recebem originais de uma obra em arquivo eletrônico por e-mail, até mesmo porque há editores que preferem examinar o texto em suporte papel, pois oferece uma visão plena do conteúdo. Assim, ao selecionar uma editora para encaminhar seu livro, o autor deve se certificar sobre a conduta adotada pela editora para receber originais.

Caso o editor perceba num livro potencial de venda, isto é, possibilidade de o contexto despertar interesse em leitores, a editora poderá investir integralmente na publicação; há também a possibilidade de a casa editora propor ao autor uma parceria – cada uma das partes, editora e autor, participando do financiamento da produção do livro – ou mesmo que demonstre interesse em editar a obra desde que, conforme referido antes, o autor arque com os custos de edição. Em qualquer caso, haverá de ser celebrado um contrato, e este aspecto que será considerado adiante: o dos direitos autorais.

Há a possibilidade última de o autor, com os originais do livro pronto, procurar uma gráfica (observe-se que gráfica é uma indústria manufatureira, não é editora, muito embora existam inúmeras gráficas que são também registradas comercialmente como editoras), solicitar que esta providencie toda a produção – desde a pré-impressão à impressão

e ao acabamento –, entregando o produto final ao autor, a quem ainda restará a ingrata tarefa de buscar um distribuidor para colocar o livro nas livrarias. Essas são as chamadas “edições do autor” ou “edições independentes”. (Ao final se tratará do registro do livro, o ISBN).

A relação entre editor e escritor muitas vezes é marcada por cumplicidade, parceria e traumas. Retratado em livro biográfico e cinema, um caso clássico é o de Max Perkins (1844-1947), chamado de editor de gênios. Perkins ficou conhecido por ter descoberto F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e Thomas Wolfe. O seu biógrafo, A. Scott Berg, chegou a afirmar que Perkins mudou a história da literatura norte-americana ajudando a criar a figura do “editor criativo”. Antes dele os editores tinham um trabalho mais mecânico de revisão e correção de textos. Perkins se envolvia na vida pessoal dos seus editados, oferecia sugestões de temas e interferia ativamente nas publicações. Era funcionário da lendária editora nova-iorquina Charles Scribner’s Sons, onde ingressou em 1914 e permaneceu por 32 anos. O editor e o escritor devem sempre ser bons parceiros para o bem do livro, da sua divulgação e para a posteridade, como mostram os exemplos trazidos neste livro. Os casos de grande sucesso editorial e de venda revelam uma verdadeira simbiose entre essas duas importantes figuras que movem o mercado literário e a própria literatura em si.

O livro acadêmico e as editoras universitárias

Editoras universitárias começaram a surgir no Brasil há mais de cinquenta anos. Entenda-se a denominação geral de universitária como se referindo a de instituições de ensino superior (IES), incluindo faculdades e centros universitários; mais recentemente, institutos de pesquisa compõem nesse conjunto. Qual é a função dessas editoras? Costuma-se dizer muito genericamente, diga-se, que elas existem para publicar o conhecimento produzido nas IES e nos institutos de pesquisa. Mas cabe a pergunta: qual conhecimento? Editar qualquer conhecimento? Ora, parece que isso não poderia correr dessa forma ampla e irrestrita; todavia, editar toda obra acadêmica de qualidade exequível como livro. Isso significa dizer que importa avaliar se, além da qualidade do conteúdo, o livro não poderá ser algo que interesse apenas a meia dúzia de pessoas que atuam na área. Como dito antes, um trabalho para ser transformado e editado como livro deve contar com a possibilidade de interessar a um razoável número de pessoas. Nota-se que tal nem sempre tem sido a regra seguida pelas universitárias.

Cabe aqui uma menção aos livros plúriautorais que têm surgido em profusão para edição por editoras universitárias. Resultam, normalmente, da reunião de um determinado número de pesquisadores de uma mesma área de conhecimento; cada um propõe-se a elaborar um ensaio sobre um segmento dessa área de conhecimento na qual foca seus estudos. Esses ensaios autorais são reunidos formando os capítulos do livro. Ainda que possam ser individualmente bons trabalhos, o livro carecerá, por via de regra, de uniformidade e, certamente, de uma homogeneidade de estilo. Ademais, o potencial leitor, ao compulsar o livro na livraria, poderá se interessar por um ou dois capítulos da coletânea, sem ter entusiasmo pelos demais; isso será elemento que influenciará esse potencial comprador em deixar de adquirir a obra da qual aproveitaria apenas um ou dois capítulos caso a adquirisse. Muito provavelmente por isso, tal modalidade de publicação plúriautoral tem se tornado encalhe nas editoras universitárias.

Feita essa consideração específica, vale concluir sobre editoras universitárias. São organizações que editam, principalmente, livros técnico-científicos de todas as áreas de conhecimento, que, por se constituírem em obras destinadas a público leitor específico, têm pouca viabilidade comercial. Por isso, essas editoras lutam para fazer circular suas obras – ao contrário das editoras particulares empresariais que contam com maior estrutura, logo, visibilidade – e não têm sustentabilidade financeira: recebem apoio da sua instituição mantenedora.

Pelo mundo afora há editoras universitárias de renome, como a Cambridge University Press e a Princeton University Press. São casas editoras que não só são sustentáveis

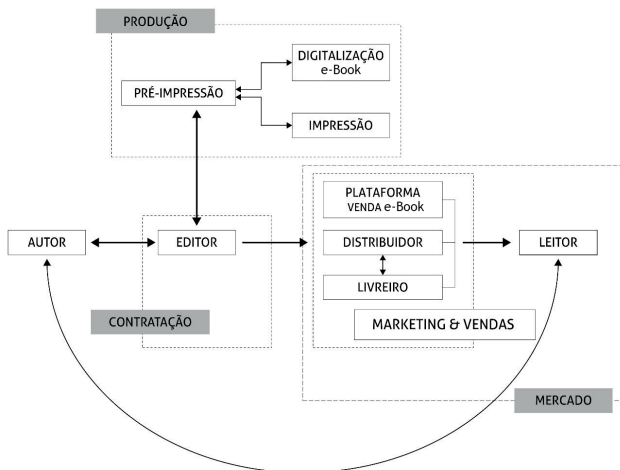
como apresentam lucratividade em suas operações. Isso faz pensar por que as universitárias brasileiras lutam para alcançar a viabilidade comercialmente.

Finalmente, as editoras universitárias nacionais – o que é saudável e fortemente recomendável – costumam contar com um conselho editorial a que cabe examinar os originais de livros propostos à publicação. Com isso, conseguem os editores universitários contornar, mas não totalmente, as pressões corporativas setoriais por publicações de determinados títulos.

O circuito do livro

O trajeto a ser percorrido pelos chamados originais do livro que o autor deseja publicar e fazê-lo chegar ao leitor está esquematizado abaixo para que se obtenha uma noção das diferentes etapas do trajeto.

O CIRCUITO DO LIVRO



Fonte: Esquema – adaptado e ampliado por Gianotti – rascunhado numa lousa, há anos, em Encontro da ABEU em Brasília, por palestrante espanofônico cujo nome não é mais lembrado pelo autor desta adaptação.

Vejam-se no esquema três blocos essenciais, a saber: CONTRATAÇÃO; PRODUÇÃO; MERCADO.

A *contratação* se constitui na etapa inicial, aquela em que autor e editora estabelecerão as condições em que o livro será elaborado, prazos, compromissos de divulgação, *marketing* e distribuição, remuneração do autor por direitos autorais. Todos esses aspectos constarão do contrato a ser celebrado entre as partes.

Uma vez contratada a edição, os originais do livro seguem para a cadeia de *produção*. A primeira parte do processo é a pré-impressão – que corresponde à concepção do projeto gráfico do livro, que inclui programação visual (escolha das fontes a serem empregadas na composição do livro), integrando capa e miolo/conteúdo, preparação dos originais (que inclui revisão do texto) conforme o projeto, diagramação, revisão de provas, aprovação desse trabalho pelo autor e finalização. Nessa etapa da pré-impressão atuam diferentes profissionais, como *designers*, editores de texto ou copidesques, revisores, diagramadores, sob a coordenação do editor-executivo. No caso de o livro ser editado em suporte papel, o tradicional, o livro segue para impressão, na indústria gráfica; caso a obra se destine a sair em formato eletrônico, *e-Book*, então passará para o processo de digitalização visando a chegar a esse formato. Concomitantemente ao processo de impressão ou digitalização da obra, segue o desenvolvimento do projeto preestabelecido de *divulgação e marketing* do livro – o pré-lançamento –, que na verdade, no esquema circuito do livro, está dentro do bloco *mercado*.

Nesse esquema do circuito do livro há a fase chamada *marketing & vendas*, que correspondeda a ações planejadas por profissionais da área de publicidade e vendas visando

a dar visibilidade à obra junto ao leitor destinatário do tipo de obra editada. Saído do prelo, o livro é enviado ao distribuidor – ou à plataforma de vendas ou livrarias virtuais, no caso de livro virtual, *e-Book* –, que faz a venda às livrarias para chegar ao leitor. Atuam diferentes profissionais em todo esse processo produtivo de um livro.

Grandes editoras possuem equipes numerosas, com pessoal altamente qualificado, ao passo que as médias e pequenas casas editoriais podem até terceirizar determinadas etapas da produção e divulgação. Enfatize-se que o busílis em todo esse circuito é a distribuição: fazer o livro em suporte papel chegar ao leitor. Livrarias são empresas, um negócio como outro qualquer, e seus proprietários desejam ganhar seu dinheiro, pois não são beneméritos ou mecenas da cultura. Desejam é contar em seus acervos com o maior número de títulos com excelente potencial de venda; por isso, as gôndolas mais visíveis nas livrarias estão sempre repletas de *best-sellers*, enquanto muitos títulos clássicos só se os obtém por encomenda, isto é, a livraria faz o pedido à editora/distribuidora. Nessas condições, como já mencionado, editoras universitárias, em função da natureza dos livros que publicam, são as que mais sofrem para ter seus livros nas prateleiras de livrarias.

Importa registrar uma consideração a respeito da comercialização do *e-Book*, normalmente realizado por plataformas especializadas nesse tipo de negócio. Nesse caso não se fala em distribuição ou livreiro: a comercialização é feita por lojas virtuais.

Aqui se chega ao final da análise do *circuito do livro*: a obra está no mercado para chegar ao leitor. Enfim, esse circuito é o esquema da trajetória do livro, com suas diferentes etapas, do autor ao leitor.

A relação autor/editor e os direitos autorais

A relação do editor com o autor às vezes ultrapassa o vínculo profissional e jurídico. Há o clássico exemplo de Max Brod (1884-1968), editor de Franz Kafka (1883-1924). Certamente ocasionou em Brod um dilema moral. Em 1924, já sofrendo de tuberculose, um moribundo Kafka deixava um bilhete a seu amigo e editor: “– Caríssimo Max, minha última exigência: Tudo que escrevi deve ser queimado, permanecendo inédito”. Costuma-se dizer que o último desejo de um moribundo deve ser atendido. Isso valeria para o último desejo de Kafka.

A obra literária, assim como as demais obras de natureza autoral, pertence ao autor como um direito personalíssimo: o direito autoral. Este, também chamado direito do autor, no caso da obra literária ou científica, é protegido por lei interna do País, e também por acordos e tratados internacionais no ambiente externo, que visam à regulação dos direitos e deveres de ordem patrimonial e moral. Independente da aplicação de normas concernentes aos direitos, as obrigações costumam se constituir na esfera das relações

privadas e contratuais. Assim, outras partes, além de autor e editor, poderão aparecer e se relacionar de forma preponderante, como o agente literário, o distribuidor. Todos com os quais é necessário e fundamental, como se verá, estabelecer vínculos e obrigações regradados em contratos específicos.

Reza a legislação que o autor detém direitos patrimoniais e morais em relação à sua obra. O primeiro, patrimonial, é plenamente disponível, ou seja, pode o autor aliená-lo, isto é, transferir para outrem recebendo, em contrapartida, um valor pecuniário. Quer dizer, o autor pode, por assim dizer, vender esse patrimônio originado de sua produção intelectual – a obra escrita – a um terceiro, que poderá inclusive ser o editor responsável pela publicação. Fica, portanto, claro que sempre dependerá de autorização expressa do autor – ou do editor, caso o autor tenha transferido integralmente a este os direitos patrimoniais – a utilização da obra para qualquer finalidade, tais como a reprodução integral ou parcial, a reedição, a adaptação, a tradução e publicação noutro país. No caso específico da obra literária, a sua apresentação por outros meios artísticos – como a recitação ou a declamação e todo e qualquer outra modalidade direta ou indireta de transmissão do seu conteúdo – só poderá ser feita mediante autorização expressa do autor ou do editor.

Cabe aqui uma consideração sobre a tradução e publicação de uma obra no exterior. Um autor pode transferir (ceder) os direitos (patrimoniais) a um editor brasileiro, para que este edite e comercialize a obra apenas no Brasil. Nessas condições, caso haja um eventual interesse de um editor no exterior em traduzir e lá publicar a obra, os direitos para essa tradução serão negociados com o autor, e não com a editora brasileira; isto é, se uma editora de outro país

desejar traduzir e editar o livro terá de negociar a cessão dos direitos diretamente com o autor. Caso, no entanto, o editor brasileiro tenha adquirido contratualmente os direitos integrais – para publicar no Brasil e no exterior –, o editor estrangeiro negociará a edição com o brasileiro, permanecendo o autor fora das tratativas entre as editoras.

O segundo aspecto desse direito autoral, o moral, que é, como já mencionado, pessoal e intransferível, inerente à pessoa, é-lhe intrínseco e dela não pode ser extirpado. É desse campo do direito (moral) que advém a proteção ao desejo manifesto por Kafka, de manter seus originais inéditos. Kafka morto, restou a Brod o dilema – destruir ou não a obra kafkiana inédita. O editor não vacilou, publicando-a na sua integralidade. Max Brod se formou em Direito em 1902 na Universidade de Praga, onde conhecera Kafka. Certamente seu senso crítico prevaleceu ao eventual raciocínio jurídico, deixando de privar a literatura de uma inquestionável obra criativa e paradigmática.

A contratação da publicação de um livro

Chega-se agora ao que se refere à contratação da publicação (q. v. “O circuito do livro”, acima) de forma mais detalhada. Pela relevância desse contrato entre autor e editora, a seguir se irá fazer considerações sobre alguns detalhes essenciais que devem ser observados e respeitados pelas partes – autor e editora.

O oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento público, por meio de sua edição na forma de livro, se dá pela transferência da titularidade do direito de uso para publicação da obra. Essa transferência ocorre por meio de um contrato, denominado instrumento de cessão de direitos patrimoniais, que deve conter exatamente o que o autor está cedendo ao terceiro – normalmente o editor – além do período de cessão, dos valores envolvidos no negócio e dos meios e suportes autorizados. Estabelece a lei que esses contratos são sempre interpretados de maneira “restritiva”, o que significa dizer que não haverá qualquer extensão ou suposição de cessão de uso da obra e tão somente aquilo que está expresso no contrato. Se, por exemplo, está prevista

a utilização por cinco anos, não poderá o adquirente utilizar além desse tempo, ou mesmo pretender publicar o livro no “formato” virtual (*e-Book*), se o previsto contratualmente é a edição do livro no suporte papel ou impresso.

Por óbvio, o autor deverá receber do editor a remuneração por direitos autorais. Esse aspecto deve aparecer com clareza como uma das cláusulas contratuais. Em geral, as editoras pagam ao autor entre 8% e 10% sobre o preço de capa (essa expressão – *preço de capa* – no jargão livreiro significa o valor pelo qual o exemplar do livro é vendido ao leitor). A prestação de contas pela editora, isto é, o resultado das vendas, deve ser periódica, com a frequência estabelecida no contrato. Autores de renome normalmente mantêm contrato de publicação de seus livros com uma única editora, e as condições do negócio entre as partes é diferente do que ocorre com o autor medianamente conhecido ou o iniciante. Estes, muitas vezes, mas desde que estabelecido contratualmente, recebem direitos autorais em exemplares da obra.

A responsabilidade do autor sobre a íntegra do texto, sua originalidade e o fato de não ferir direitos patrimoniais de terceiros – o chamado plágio ou mesmo uso de imagens pertencentes a outrem – sempre devem ser enunciados como cláusula contratual, o que isenta a editora de responsabilidade sobre esses aspectos. O uso de ilustrações de autoria de outrem só pode acontecer com a autorização e com a menção à fonte. Por exemplo, caso o autor deseje solicitar ao editor que no projeto visual da capa de seu livro apareça uma determinada pintura que pertence, digamos, ao acervo do MASP, a utilização da ilustração só poderá ocorrer com autorização do Museu.

No contrato deve aparecer o compromisso comercial do editor de fazer a obra circular e de divulgá-la. Com relação a esse aspecto comercial, é bastante ilustrativo um caso relativamente recente sucedido em uma grande editora brasileira e divulgado na imprensa. Essa casa editorial alugava um galpão onde armazenava os livros encalhados (no jargão editorial, *encalhe* é o montante de exemplares de um título que não encontra comprador), isto é, obras contratadas, editadas, mas que se constituíram em insucesso editorial. Eram milhões de exemplares de diferentes títulos. A editora precisou providenciar a desocupação do galpão por solicitação do locador; entretanto, não sabia o que fazer com a montanha de livros. A possibilidade, digamos, de descartá-los como papel reciclável implicaria comprometer o contrato celebrado com os autores em relação ao aspecto comercial, pois no contrato é mencionado o compromisso do editor com a comercialização e a remuneração correspondente ao autor. Igualmente ilustrativo foi o caso de um escritor que teve seu livro publicado por uma fundação cultural nacional. Passados alguns anos, como remanesciam no depósito da fundação, ocupando espaço, cerca de trezentos exemplares da obra, a instituição informou ao autor que lhe enviaria os exemplares para que distribuísse aos amigos. Consta que o autor contrapôs: “Mas quem tem trezentos amigos?” (Sobre os encalhes vale esta nota parentética. Alguém poderá perguntar conforme um ideal idealístico: “Por que as editoras, depois de certo tempo, quando está patente que o livro não tem saída sequer como vendas promocionais ou em ‘saldos’ de estoque, não oferecem o livro para bibliotecas de instituições de ensino gratuitamente?”. Afinal, há neste Brasil um sem-número de bibliotecas com acervos minguados. Primeiro, porque há o

compromisso contratual com o autor de vender o livro; caso venha a doar o remanescente da tiragem, a editora, além de doar, terá de pagar o percentual dos direitos autorais sobre esse número. Segundo, que, se for enviar para as ditas bibliotecas, isso implicará, ademais, custos operacionais e de remessa. Terceiro, porque as bibliotecas das instituições nem sempre se dispõem ou têm condições de ir até o depósito da editora para retirar um livro para seu acervo, porque isso também implica custo.)

Retomando o tema dos aspectos significativos a reza-rem no contrato editorial, é indispensável que esteja nele definida a quantidade de exemplares a serem impressos, a chamada *tiragem* da edição. Ao autor é permitido acesso aos registros feitos pelo editor relativos a estoques, vendas e consignações. Deverá o editor prestar contas periodicamente ao autor; a frequência dessa prestação de contas, como já foi dito, deverá estar estabelecida no contrato.

Na cadeia que se forma desde a preparação de um livro, a partir dos escritos do autor, à publicação, permeiam, em alguns casos, os agentes e, fundamentalmente, os editores, e culminam na difusão por meios diversos de comunicação ao público e/ou de distribuição de exemplares impressos. São aspectos que devem aparecer explícitos no contrato.

O editor nesse contrato assume o compromisso de reproduzir e divulgar a obra literária, o livro, e o poderá fazer com exclusividade, devendo publicá-la e explorá-la pelo prazo e as condições definidas em comum acordo com o autor. O editor no processo de publicação deverá em cada exemplar da obra mencionar o título e o nome do seu autor, e, se for uma tradução, deverá conter, ainda, o título original e o nome do tradutor, o ano da publicação, e o nome ou a

marca que o identifique. A ficha de catalogação, também chamada ficha catalográfica, deve ser providenciada pelo editor para registro na publicação, de acordo com a Lei do Livro (n. 10.753 de 2003).

Há casos em que a editora contrata o autor para escrever uma obra. Nesse contrato de edição deve constar que o autor se compromete com a sua elaboração num determinado prazo e a remuneração pela produção, bem como as penalidades para o caso de atraso na entrega dos originais. Em caso de morte do autor ou uma intercorrência que o impeça de concluir a obra, o editor poderá encerrar a relação contratual, ou mesmo realizar a edição do que foi feito, pagando para tanto um valor proporcional. Poderá, também a seu critério, contratar algum outro autor para que finalize a obra, com a necessária anuência dos sucessores no caso de autor falecido, devendo constar tal informação na edição. A publicação parcial somente será vedada se o autor tiver manifestado a sua vontade de publicar por inteiro ou se os sucessores assim decidirem.

O contrato de uma edição deve prever quantas edições serão publicadas da obra; caso não conste em contrato o número de edições, fica subentendido que será apenas uma. O mesmo vale em relação ao número de exemplares (tiragem) de cada edição. Porém, não havendo menção a esse número no contrato, a edição, conforme a lei, deverá ser de três mil exemplares (note-se com relação a esse detalhe da lei que, nos dias de hoje, predominam nas editoras, especialmente médias e pequenas, as chamadas microtiragens, reservando-se tiragens de dois ou três mil exemplares a autores de renome nacional, com mercado garantido, ou a apostas em *best-sellers*). O contrato deverá também registrar o valor a ser pago ao autor.

Os originais do livro deverão ser entregues pelo autor de acordo com o estabelecido no contrato de edição. Caso estejam em desacordo, o editor poderá recusá-los dentro do prazo de trinta dias seguintes ao recebimento; se não o fizer, considerar-se-ão aceitos na forma como lhe foi entregue.

Ao editor caberá a fixação do preço de venda do livro levando em consideração a viabilidade comercial. O editor é obrigado a prestar contas das vendas e dos valores que competem ao autor, informando a quantidade de vendas prevista na edição. Assinado o contrato, incumbirá ao editor a edição e a publicação da obra no prazo máximo de dois anos, quando não houver prazo diverso fixado. Com o não cumprimento do disposto o contrato poderá ser rescindido, ou seja, encerrado entre as partes, respondendo o editor pelos prejuízos causados.

O autor somente poderá dispor da obra, para negociá-la com outros editores ou publicar por conta própria, após se terem esgotado as edições previstas no contrato com o editor. O editor poderá exigir que cesse a circulação da mesma obra que venha sendo realizada sem sua autorização no período de vigência do contrato. Considera-se esgotada a edição quando restarem em estoque, em poder do editor, o número de exemplares inferior a 10% do total da edição.

O editor somente ficará autorizado a vender os exemplares restantes em saldo após decorrido um ano do lançamento da edição, e desde que previamente notificado o autor, que terá, no prazo de trinta dias, a preferência para aquisição pelo preço a ser vendido no saldo. Esgotada a edição, se houver sido estabelecida outra sucessiva pelo editor, o autor poderá notificá-lo para que assim o faça, sob pena de perda do direito de edição e responsabilização pelos prejuízos sobrevindos.

O autor terá o direito de fazer emendas e alterações nas edições vindouras, independente da vontade do editor, que somente se poderá opor as que o prejudiquem em seus interesses, ofendam a sua reputação ou aumentem a sua responsabilidade. Se a atualização da obra for imprescindível nas novas edições, o editor deverá fazê-lo ou transferir a quem o possa, mencionando expressamente a sua eventual impossibilidade na edição.

A *distribuição* consiste na inserção da obra no mercado livreiro, colocando-a à disposição do público em livrarias ou pontos de venda. A comunicação ao público leitor, isto é, aos potenciais leitores sobre o lançamento do livro ou da sua existência, acontece por meio de ações publicitárias. A intensidade e o alcance dessas ações dependem do investimento que o editor se dispõe a fazer. Entre as ações visando à divulgação e à comercialização da obra estão, por exemplo, sessões de autógrafos antecedidas de leitura de trechos escolhidos ou debates sobre a publicação. São compromissos do editor, visando à boa circulação do livro, que devem aparecer no contrato.

Distribuição e difusão são práticas distintas inclusive do ponto de vista da lei. A difusão, a “comunicação ao público, constitui-se por ações pelas quais se dá conhecimento aos potenciais leitores da existência da obra, que ela saiu do prelo (expressão usada para indicar que o livro está pronto; prelo é classicamente a designação de máquina impressora, portanto, “saiu do prelo” significa “saiu da impressão”), por qualquer meio ou procedimento que não seja a venda do livro divulgado. Seria o *marketing* do livro. Pode-se, nessa difusão, por exemplo, pensar na divulgação da obra mediante sua transmissão oral, pela leitura em saraus, ou

por gravação para utilização em mídias de voz. Esses aspectos concernentes à distribuição e à difusão do livro também aparecem em cláusulas do contrato.

A lei de direito autoral prevê que o autor poderá ter encerrado o seu contrato com a editora quando restarem menos de 10% da tiragem prevista para a edição contratada. Essa disposição legal pode criar uma armadilha. Caso a tiragem contratada tenha sido superestimada e não chegar a atingir vendas até aquela margem prevista para encerramento do contrato, é possível afirmar que o autor fica impedido de contratar com outra editora para outra edição da mesma obra. É um verdadeiro impasse que pode levar à discussão do contrato, onerando as partes em custas com advogados e até processos judiciais. Ilustra esse tipo de situação um caso que não veio a público, cujos nomes nela envolvidos por tal razão não serão mencionados, de um conhecido escritor que tinha seus livros infantojuvenis publicados por uma editora que veio à falência. A editora foi vendida para um empresário, credor de suas dívidas, fora do mercado editorial, e que utilizava toda sorte de subterfúgios para “proteger” seu novo patrimônio. Entretanto, o escritor contava com uma nova proposta para reedição de toda a sua obra. O empresário neoeditor e o escritor não chegaram a um consenso em um primeiro momento. O escritor estaria impedido de formalizar novo contrato sem a rescisão com a antiga editora justamente porque uma de suas obras tinha a tiragem em estoque superior aos 10%. O empresário utilizou essa disposição para pressionar o escritor a não sair da editora. O litígio acabou se resolvendo extrajudicialmente, mas com grande custo emocional e financeiro, com idas e vindas e muitas reuniões entre advogados e partes.

Outro caso que ganhou repercussão, e ainda sem desfecho, mas que serve para ilustrar os litígios que decorrem da literatura, opiniões e que contrapôs escritores-jornalistas-historiadores foi o que envolveu um programa de televisão baseado em obra de Leandro Narloch. O autor é jornalista e escritor brasileiro, e seu primeiro livro, publicado quando ainda tinha 31 anos, *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil* (2009), alcançou a lista dos mais vendidos e foi considerado um *best-seller* no País. A obra se propõe a desmascarar o que contam estudiosos da História do Brasil. Lira Neto e Laurentino Gomes também são jornalistas, e escrevem obras a respeito de personalidades e de fatos da história brasileira, ambos também com muitos exemplares vendidos. Lilia Shawrcz, respeitada antropóloga e historiadora, tem publicado livros que revelam a história brasileira de uma forma muito clara e compreensível. É um mercado que ganhou força em um país que vive em autocritica permanente e que talvez por isso tenha começado a refletir sobre suas origens e raízes. Mas, todos eles estiveram recentemente envolvidos em uma celeuma que deverá ter consequências jurídicas. O canal de televisão a cabo History Channel resolveu produzir uma série documental em adaptação do livro de Narloch. A produtora contratada procurou alguns dos mais festejados autores de obras sobre a história brasileira. Obviamente, os três referidos foram ouvidos e entrevistados. O fato ganha relevo, no entanto, quando, antes mesmo de serem transmitidos os episódios, Lira Neto vem a público para dizer que teria sido ludibriado pela equipe do programa. Ao que parece o roteiro previa justamente desmoralizar as opiniões vigentes – ou não – que se encontravam nas obras dos entrevistados. Todos teriam assinado termos de liberação de imagens, voz

e conteúdo. O que não sabiam eram o propósito e a forma como seriam utilizadas as suas falas. Lira Neto disse em texto publicado na *Folha de S. Paulo* que os produtores da série “não são apenas politicamente incorretos”, seriam também “desonestos intelectualmente e eticamente deploráveis”. Os direitos à crítica, à opinião e à liberdade de expressão são garantidos como princípios constitucionais em nossa Carta Magna; a questão surgida vai além disso. O que estará no centro dessa discussão que deverá se tornar judicial é a falsidade ou não da informação dada aos entrevistados para que consentissem com a transmissão de suas opiniões. Outro debate será a eventual distorção e a edição das falas, que podem ou não ter alterado o contexto do que disseram em detrimento das suas reputações e opiniões originais. São escritores-jornalistas-historiadores brigando em torno de suas ideias – e possíveis distorções e difamações. Há mídia para tudo isso. A polêmica, antes de tudo, tem impulsionado a audiência – e quem sabe a vendagem de livros.

Coautorias – Direitos autorais

A obra intelectual, de caráter literário ou não, pode ser elaborada por um ou mais autores: diz-se que é obra em coautoria. *Coletiva* ou *pluriautoral* é a qualificação dada genericamente à obra estruturada por um conjunto de pessoas e que resulta em trabalho autônomo, sob a organização de uma ou mais pessoas, estendendo-se os direitos a todos os envolvidos. Por exemplo, uma coletânea de contos de vários autores.

A obra pode ser *anônima* se não indicar o nome do autor, por sua vontade ou por se desconhecer a autoria; pode também ser creditada ao *pseudônimo*, quando se oculta o nome do verdadeiro autor, registrando nome autoral fictício na obra. Não é incomum o uso dos pseudônimos ao longo da história da literatura, sendo diversas as motivações para essa opção. O autor de *Vermelho e Negro* (1830), mais conhecido por seu pseudônimo Stendhal, chamava-se na verdade Henri-Marie Beyle (1783-1842). Francês, nascido em Grenoble, chegou a usar 35 pseudônimos, segundo o seu biógrafo Victor De Litto. Stendhal (*Stendhal*, 1955, Victor De Litto), como tal, surgiu na publicação da obra *Roma, Nápoles e Florença em 1817*. Não

deixa de ser um exercício de alteridade e a possibilidade de se escrever em diferentes estilos narrativos sem a interferência do contexto literário de um determinado autor já conhecido. Fernando Pessoa, por sua vez, utilizava diversos *heterônimos*, que, diferentemente do pseudônimo, são verdadeiros autores-personagens, com personalidades e vidas individuais, criando, além de textos, estilos literários próprios, que permitiam a distinção dentre esses diversos autores imaginários.

Na obra coletiva, são assegurados direitos autorais individualizados a todos os que dela participam, igualmente aos que teriam caso fossem autores únicos. Entretanto, normalmente há a figura do organizador nesse tipo de publicação, e a ele é conferida a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva. Poderá dispor dela comercialmente e tratar diretamente com terceiros em benefício da sua comercialização. Permanece também garantida aos coautores que dela participam a proteção relativa ao direito autoral moral, assim como o de que se indique ou anuncie seu nome na obra, e mesmo de receber a sua respectiva parcela de remuneração, nos termos do que for contratado entre os autores integrantes e o organizador.

Há obras em que participam mais de um autor, como na presente, em que a coautoria se caracteriza pela reunião de ideias, contribuições e textos indissociáveis, formando um único trabalho, inseparável. Aos coautores dessa obra não há distinção de direitos.

Deve-se distinguir de coautor, contudo, um eventual mero auxiliar do autor na produção da obra, ou seja, aquele que faz algum tipo de pesquisa para a publicação, revisa e atualiza o texto ou trabalha na sua edição. A esse auxiliar não cabe direitos de coautoria. Também o editor muitas vezes

acaba por interferir no texto, propondo alterações ou editando o texto de acordo com sua visão comercial da obra. Essa função não lhe garante qualquer direito de natureza autoral. É célebre o caso ocorrido nos EUA na década de 1970, quando do surgimento do que depois se entendeu com um novo estilo literário, o dos contos curtos (*short stories*), atribuído a Raymond Carver (1938-1988). Textos curtos e objetivos, com uma dinâmica clara e estilo límpido, que os críticos chegaram a chamar de “minimalismo” literário. O que veio a se saber, no entanto, muitos anos após o lançamento da obra de contos do autor é que tinham sido intensamente editadas e praticamente estilizadas por essa técnica pelo seu editor, Gordon Lish (1934), que viu na supressão de passagens desnecessárias uma forma de dar maior clareza e simplicidade à narrativa. Ainda assim, esse editor não poderia ser considerado coautor, pois apenas procedeu àquilo que lhe competia como editor: qualificar o texto que editaria.

Obra inédita e originária ou derivada

Obra inédita é a que não conta com publicação em nenhum suporte. Uma conformação diferente será a da obra originária ou derivada de uma primitiva, no caso de sua criação decorrer da primitiva por transformação essencial desta, adquirindo características que não estavam ali presentes. Em particular, a transformação da obra originária em obra nova pode gerar uma situação bastante delicada no que diz respeito a direitos autorais, na medida em que cabe a demonstração de não se ter simplesmente utilizado ou reproduzido a primeira, mas de fato a alterado, conferindo-lhe nova feição para constituir criação diferenciada. Pode estar sujeita ao debate sobre os elementos que constituem a obra secundária,

levando a discussão para o campo dos direitos autorais, envolvendo a necessidade ou não de autorização do autor originário. Pode-se concluir que tal autorização não seja necessária, por a derivação se constituir efetivamente numa nova formulação intelectual.

Caso uma editora ou um indivíduo faça a edição de uma obra que já está em domínio público (sobre domínio público, q. v. adiante), será o único destinatário e titular de direitos autorais sobre a edição.

É também destinatário e titular de direitos autorais aquele que, valendo-se de uma obra de domínio público, adapta um texto de um formato para outro, por exemplo, um romance adaptado como texto teatral.

Traduções

A tradução de uma obra, literária ou não, de uma língua para outra traz ao tradutor os direitos relativos à sua tradução. O tradutor pode ser tanto autorizado ou remunerado para essa tarefa como pode também por sua vontade ou interesse traduzir uma obra de domínio público. Nesse caso, a tradução em si passa a ter um valor patrimonial, inerente ao direito autoral, e passível de comercialização pelo tradutor.

Editores contratam tradutores para verterem obras de um para outro idioma, mas estabelecem contratualmente que o tradutor cede os direitos patrimoniais sobre a tradução, recebendo, em contrapartida, honorários pelo serviço de tradução. A editora deverá apenas consignar na obra o crédito ao tradutor, que deterá o direito moral sobre a produção.

Títulos iguais

Poderá um autor intitular sua obra com o mesmo título já utilizado por outro escritor em sua obra antes dele? Há igual proteção para o título da obra? A legislação brasileira prevê a proteção do título de uma obra literária ao uso por outra de mesmo gênero. Mas existem nuances a serem consideradas. O título é parte indissociável da obra, mas a ela se une formando um contexto. A temporalidade, a narrativa, o conjunto de elementos distintos, podem ser critérios para se admitir um mesmo título, desde que a obra, de fato, distinga-se da anterior do mesmo nome. Títulos curtos, em geral que utilizam nomes de objetos, coisas, pessoas, que são de uso comum, não são por si protegidos. O que os torna protegidos, portanto, é a associação com o texto, com o conteúdo único e original da obra. Veja-se o caso de *O Aleph*. A notória enciclopédia virtual Wikipedia brinda-nos com o seguinte: “*O Aleph* é um livro do escritor brasileiro Paulo Coelho, lançado em 2010”; mas há uma *alternativa* ao mesmo verbete: “é um livro de histórias curtas de Jorge Luis Borges, publicado em 1949, contando, entre outros, o conto que dá nome ao livro”. O mesmo título? *Aleph*, ou álef, em português, é a primeira letra do alfabeto hebraico, e é cercado de simbolismo místico e espiritual pela doutrina cabalística. O que torna o *Aleph* de Coelho diferente do de Borges? A qualidade literária seria a resposta da crítica. Mas não, o que poderia diferenciar, a par de não configurar o plágio, é o contexto da obra, e, sobretudo, neste caso, o fato de *aleph* ser a primeira letra do alfabeto. O título, nesse caso, está associado a um contexto narrativo diferente, configura um todo autônomo e distinto. E mesmo que um detrator de Paulo Coelho possa dizer que ele pretendia com o seu título idêntico se alçar ao nível de Borges, nenhum deles criou a

palavra, ambos a tomam “emprestado” para compor as suas obras literárias, de forma original e independente, inclusive, uma da outra. Ademais, o título da obra de Borges é *O Aleph*, ao passo que a de Coelho é *Aleph*.

Pode ocorrer também de um título ser utilizado como paródia de outra obra, ou a ela se referenciar. Nesse caso, não se trataria de plágio, mas de uma galhofa, de uma sátira que pretende apenas a referência à obra original para com ela dialogar em formato cômico. A retórica narrativa da paródia é a da deformação, da caricaturização do texto referenciado. Na crítica literária, fala-se de que há intertextualidade quando um texto adentra em outro e com ele estabelece uma relação de proximidade com elementos literários comuns. Veja-se o caso do escritor do romance *A Moreninha*, Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), patrono da cadeira de número 20 da cultuada Academia Brasileira de Letras. É também autor da obra teatral *O novo Otelo*, uma paródia da obra de Shakespeare. O enredo do amante ciumento com a sua amada e que é fustigado por Iago, o personagem maledicente; na obra do autor brasileiro *Otelo* é representado por Calisto, um comerciante de armariinho, apaixonado por Chiquinha, e que se preparava para encenar a peça do bardo inglês, quando ouve uma conversa entre a mulher desejada e uma amiga, entendendo ser a confissão do interesse por outro homem que estaria escondido em seu leito, quando na realidade se tratava apenas dum cachorrinho.

O que se sabe, e parece óbvio aos leitores em geral, é que originalidade é mesmo rara. E há quem diga que já não existe mais, que a literatura é uma constante repetição dos clássicos, dos cânones deflagradores dos gêneros, epopeias, tragédias, dramas e romances. A literatura seria um constante mudar de nomes e situações já descritas e repetidas, eternamente condenada a imitar a natureza humana.

A preparação dos originais pelo autor e a busca da editora

Após trabalhar exaustivamente o texto que compõe o livro – e por “trabalhar o texto” entende-se uma continuada releitura do escrito para sempre mais aprimorar a estrutura da linguagem, encontrar a palavra mais adequada, fazer supressões de trechos, acrescentar outros, tudo visando à clareza e a oferecer ao leitor algo que lhe seja uma fruição – e o considerar pronto (embora seja sabido que um texto literário jamais estará pronto, sempre haverá minúcias a lhe serem acrescentadas ou suprimidas), o autor deve selecionar editoras que publiquem obras da mesma natureza da sua. Assim, por exemplo, será inútil enviar os originais de um livro de contos para serem analisados com vistas à publicação a uma editora que não tem em seu catálogo nenhum livro com esse tipo de narrativa. Por exemplo, editoras universitárias e de instituições de pesquisa, hoje mais de cem no País, publicam especialmente obras técnico-científicas; são raras as que publicam alguma obra ficcional. Por conseguinte, parece ocioso submeter um romance à análise de

uma editora dessa natureza, como será submetê-lo a uma editora especializada apenas em obras infantojuvenis. Enfim, a seleção das editoras para envio de originais deve obedecer ao critério de análise das linhas editoriais das casas editoras.

A preparação dos originais para apresentar à editora escolhida deve seguir o maior rigor em termos de uma diagramação organizada; sumário, prefácio, separação clara dos capítulos, páginas numeradas, corpo da fonte e entrelinha que permitam uma leitura confortável, absoluta correção de linguagem. O prefácio, normalmente escrito por alguém convidado pelo autor, já deve compor na cópia enviada ao editor. Enfim, deve ser minucioso o cuidado na estruturação dos originais pelo autor.

A venda de livros depende de uma série de fatores – e alguns entraves. A editora, por exemplo, escolhe os autores que irá publicar. O mercado editorial, por sua vez, vem sendo cada vez mais concentrado nas mãos de grandes grupos econômicos que determinam as estratégias de *marketing* e vendas. Cair nas graças das “grandes” pode ser nesse caso um diferencial. O contrário disso é vida dura. As grandes editoras investem na qualidade editorial de suas publicações, do papel ao projeto gráfico com capa atraente, espaços privilegiados em livrarias e resenhas elogiosas. É concorrência dura para um iniciante sem editora, logo, por conta própria, ou publicado por uma pequena editora, fora do *mainstream*. A internet supostamente abre um novo espaço para a divulgação, mas esse espaço ainda é tão aleatório e imprevisível que não há fórmulas prontas. O bom texto com o livro direcionado ao público certo ajuda, mas, ainda assim, ajuda pouco.

As dificuldades encontradas desde a publicação até a comercialização do livro são múltiplas – e não são novas. Quem diria que Proust, por exemplo, teria que apelar para vender seus livros no início do século XX? Pois, em 1913, anotou em carta que foi enviada ao seu editor que não havia traços da sua escrita na tentativa de ocultar uma resenha feita de próprio punho na qual tecia considerações elogiosas sobre seu recém-lançado livro *No caminho de Swann*. A missiva só foi descoberta em 2017 junto a uma edição original da obra que estava prestes a ser arrematada na famosa casa de leilões Sotheby's, pela quantia aproximada de 438 mil libras esterlinas. “*No caminho de Swann*, escreveu o autor, é uma ‘pequena obra-de-arte’.” Além de se comparar, a si mesmo, com Charles Dickens, e afirmar que a sua obra sugeriria “quase uma quarta dimensão dos Cubistas”, descobriu-se que Proust veladamente remetia suas resenhas a jornais e revistas e pagava por suas publicações enaltecidas. O desespero por publicidade se justificaria pela necessidade financeira, já que o autor teria assumido com o editor Bernard Gasset a totalidade dos custos de publicação a sua obra naquele ano. Proust teria pago cerca de 600 francos ao *Le Figaro* e outros 660 francos para aparecer na capa do *Journal des Debats*. Com a descoberta, houve quem falasse de narcisismo. O que se diria então da internet, seus, *selfies*, seus textos e suas imagens, vendáveis ou não, que se espalham num mundo em que a fronteira do que se pensa de si ou o que se quer que pense de si já não faz a menor diferença? Se os textos laudatórios ajudaram a impulsionar a obra do escritor não se sabe ao certo, talvez nem precisasse, mas a Sotheby's incluiu as cartas reveladoras no leilão aumentando o lance mínimo para mais de 600 mil libras esterlinas.

O plágio

Na obra intelectual costuma se referir também o plágio, que é mais um sinônimo para a mesma hipótese de utilização de trechos de uma obra por outra sem a devida referência. Como se disse anteriormente, a ideia em si não é protegida pelo direito autoral, e se fosse não se poderia escrever sobre os mais diversos temas já escritos anteriormente. O que mais existe é a repetição de ideias. Raro – quiçá impossível – o livro que trará no atual estágio da humanidade algo que já não tenha sido tema de obra anterior. Os cânones da literatura já noticiaram quase tudo que se entende por existente na experiência e no comportamento do indivíduo. De Homero a Shakespere, passando por Dostoiévski e Tolstói, pouco sobra ao mundo das ideias, senão a eterna repetição.

Ficou conhecido o caso de plágio de Moacyr Scliar. Yann Martel (1963), autor de *A vida de Pi*, ao receber a premiação literária Man Booker, por ficção, em 2002, declarou à imprensa na época que tinha se inspirado, ao escrevê-la, na obra do escritor gaúcho Moacyr Scliar. A imprensa ques-

tionou se o autor gaúcho processaria Yann por plágio. Scliar disse que nada faria a respeito. A verdade é que nada poderia fazer, realmente. O direito autoral não protege a ideia em si, mas o enredo, a narrativa, o conjunto da obra expressa a partir da criação. A ideia não é objeto de proteção. E, convenhamos, há pouco de efetivamente original no mundo em se tratando de ideias.

Outra situação que pode levar ao descrédito é o autoplágio. Embora na literatura não seja uma possibilidade corriqueira, até mesmo porque seria vetada pelo editor diante da evidência da reutilização, no trabalho intelectual e científico traz consequências mais funestas. É uma característica da atualidade e da pressão que existe pela inovação. Uma espécie de síndrome da pós-modernidade. Nos EUA, em 2012, acometeu a um autor promissor. Jonah Lehrer (1981), então com 31 anos, formado em neurociência e literatura em algumas das mais prestigiosas universidades norte-americanas, já havia publicado três livros de divulgação científica com bastante sucesso. No Brasil ficou conhecido pela obra *Proust foi um neurocientista* (Editora Best-Seller, 2012), que foi também aclamada por críticos e especialistas como Oliver Sacs (1933-2015) e António Damásio (1944). A obra traz conceitos e descobertas da neurociência associados às obras da literatura, como a de Proust. Lehrer assinava também uma coluna na revista *Wired* e mantinha um *blog* na *New Yorker*. Requisitado a dar palestras em todos os lugares, tratava de temas complexos como inovação, neurociência, criatividade, mesclando com assuntos e personagens da literatura. Seu mundo começou a ruir quando identificaram que ele incluía trechos de trabalhos anteriores e, não satisfeito, começara a criar situações que não existiam.

O autor foi tomado pela narrativa literária e construiu para si um mundo que desvirtuava a realidade. O problema disso é que seu trabalho tinha a pretensão de dar evidência a fatos reais e científicos, mas acabou por confundir com a ficção literária, afundando o autor em total descrédito.

O domínio público

Diz-se que uma obra entra em domínio público quando pode ser (re)editada livremente por qualquer um sem que tenha de pagar direitos autorais. Os direitos patrimoniais têm um prazo de duração que é de setenta anos, contados de primeiro de janeiro do ano subsequente à morte do autor. A mesma regra de contagem é válida no caso das obras publicadas postumamente. No caso de obra realizada em coautoria e indivisível na sua forma, o prazo é contado a partir do falecimento do último dos coautores sobreviventes, e a eles se acrescerão os direitos de coautoria dos demais que falecerem sem deixar sucessores.

O mesmo prazo é concedido à proteção dos direitos patrimoniais das obras anônimas ou pseudônimas, e tem início na data de primeiro de janeiro do ano posterior ao da primeira publicação, caso o autor não venha a se conhecido, o que remeteria a contagem à regra anterior.

Após o período de setenta anos a obra é considerada de domínio público. Ocorre o fim do prazo de proteção aos direitos patrimoniais e a obra literária pode ser livremente

publicada. É comum, por isso, verem-se diversas editoras publicando as mesmas obras clássicas. O que as pode diferenciar, e receber proteções específicas, diz respeito à forma da publicação, a edição, ilustrações e acréscimos, como notas de rodapé e explicações, prólogos, e inserções de outros autores, assim como as traduções, que, da mesma forma, individualizam a obra traduzida, e acrescem direitos autorais aos respectivos profissionais tradutores.

São também consideradas obras de domínio público, independente do prazo de setenta anos, aquelas cujos autores tenham falecido sem deixar sucessores e as de autores desconhecidos.

Aqui vale voltar a Kafka. Após a morte deste, em 1924, Max Brod decidiu, como já se viu, publicar sua obra na íntegra. O autor se tornou então uma referência literária do século XX. Isso não impediu que seu legado viesse a se constituir um verdadeiro imbróglio jurídico internacional, digno de sua obra, que se estabeleceu após a morte do editor. Max Brod, após a morte de Kafka, mudou-se em 1939 para a Palestina, escapando do regime nazista que crescera na Europa. Lá continuou a exercer sua atividade de editor e a publicação da obra do escritor alemão. Ao falecer deixou aos cuidados de sua secretária pessoal, Ester Hoffe, os originais de Kafka para serem guardados e após a sua morte entregues à Biblioteca Nacional de Israel. A senhora Hoffe morreu em 2007 e deixou os manuscritos para duas filhas. Ao contrário do que pretendia Brod, as herdeiras da senhora Hoffe começaram a comercializar os manuscritos, levando o Estado de Israel a propor um pleito de reivindicação das obras de Kafka. O processo levou nove anos, e foi julgado na corte de Israel, admitindo a transferência para a Biblioteca Nacional daquele país.

A transferência dos direitos autorais

O autor que elabora e escreve o livro passa a deter determinados direitos, dentre eles, como se viu, os que estão na esfera dos direitos patrimoniais, permitido ao escritor, criador intelectual da obra, que possa explorá-la comercialmente. Vários usos são decorrentes da criação, que incluem desde a publicação de um livro até a sua adaptação para outros meios, como os audiovisuais, televisão, cinema etc.

A utilização que se fará da obra do autor pressupõe a transferência dos direitos, parcial ou integral, provisória ou permanente, e deverá estar prevista em um documento contratual. Diz-se, nesse caso, “instrumento contratual de cessão de direitos”. Nele estão previstas todas as modalidades de utilização autorizadas pelo autor, assim como as contrapartidas, inclusive financeiras, para quem se transferem os direitos.

A transferência pode se dar pessoalmente pelo autor, por seus sucessores, ou por quem formalmente o representar – pessoa com poderes especiais para a representação frente a terceiros. E pode acontecer por meio de “licencia-

mento, concessão, cessão, autorização”, que são juridicamente aceitas, e que, basicamente, significam a possibilidade do contratante de utilizar a obra por um determinado meio, por um tempo previamente determinado e em circunstâncias e valores acordados entre as partes do contrato. Somente os direitos patrimoniais podem ser transmitidos, ressalvados os de natureza moral, já explicitados anteriormente. A transmissão pode ser também total e definitiva, e nesse caso é imprescindível que venha a ser expressamente prevista por escrito no contrato. Caso não haja essa estipulação, o prazo que a lei confere é de cinco anos. Terá validade somente no país no qual se firmou o contrato, a não ser que esteja especificado que abrange outros países especificados. A lei impõe ao contrato de cessão de direito autoral uma interpretação restritiva, querendo dizer com isso que é válido somente o que está expressamente escrito, não há presunção quanto a modalidade. Se previsto que é para a publicação de um livro, deve vir detalhada a edição, a tiragem, o tempo etc.; não poderá também ser utilizado, por exemplo, para a adaptação e utilização em outro meio.

A cessão dos direitos poderá acontecer de forma parcial ou total, sempre por escrito, e, na ausência de previsão, presume-se onerosa. A cessão pode ser averbada à margem do seu registro na Biblioteca Nacional, ou poderá se levar o contrato de cessão a um Cartório de Títulos e Documentos para o seu registro público. No contrato deve constar toda a negociação havida entre o autor e aquele que fará a sua utilização, tais como o objeto do que foi acordado, as condições do exercício do direito cedido, o tempo, o lugar e o valor a ser pago.

A eventual omissão do nome do autor ou de coautor na divulgação da obra não presume o anonimato ou que se tenha cedido os direitos, e deve-se estar atento nesse caso à eventual violação dos direitos morais do autor.

O contrato de cessão de direitos é o meio genérico utilizado para utilização de obras protegidas pelo direito autoral, incluindo toda a forma de direitos decorrente da criação. Utilizada com frequência em toda a cadeia criativa que envolve, por exemplo, as obras audiovisuais, como nos contratos de adaptação, roteiro, direção, elenco etc.

O uso de imagens, fotografias, ilustrações, símbolos e gráficos

Textos de obras não ficcionais em muitos casos utilizam imagens que podem ser desde simples ilustrações, símbolos ou gráficos, e até fotografias. A editoração de livros com textos e imagens poderá implicar a necessidade de obtenção de cessão de uso, e, mesmo na autorização, por terceiros seus detentores ou daqueles que na imagem estão simplesmente retratados. Também se requer a cessão de direitos ou autorização de uso as imagens de bens móveis e/ou imóveis que possam ser identificados nas imagens. Os direitos de uso se podem ceder ou autorizar por escrito, sempre com a descrição do tema e do uso que se fará, e se a título gratuito ou remunerado. É tema mais amplo que abarca o direito autoral do fotógrafo e/ou o direito de imagem do que é representado ou mesmo o proprietário de um bem móvel ou imóvel igualmente representado.

Atualmente, há os chamados bancos de imagens que permitem os licenciamentos de uso obtidos diretamente dos autores ou dos que são os detentores dos direitos patrimoniais,

que os podem comercializar. As editoras costumam recorrer a esses representantes que cedem de forma remunerada as imagens. Mas não se pode esquecer que o autor, em qualquer hipótese, deve ter seu nome creditado à imagem reproduzida. Isso porque, como vimos, há o direito patrimonial, que nesse caso pode estar sob a titularidade de um terceiro, mas há o direito moral do autor, de ter seu nome associado à obra, e que é por natureza inalienável. O descumprimento dessa regra poderia importar o recolhimento da obra para a correção e a inserção do nome do autor em novas publicações, além de indenização pelo abalo moral ao autor.

A legislação de direito autoral no Brasil exclui da proteção, expressamente, as informações de uso comum, tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas. Igualmente, ficam de fora da proteção atribuída pela lei os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer informação, científicos ou não, e suas instruções. Também podem ser usados livremente os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais. A exceção pode ser feita no caso de serem pertencentes a algum conjunto tipográfico registrado, com características originais e distintas daquelas de uso convencional. O direito autoral também serve à proteção das tipologias que possuam características estéticas próprias e originais. Nesse caso, é necessário igualmente obter a licença de uso, quando não de domínio público.

O registro ISBN

O ISBN é a sigla do *International Standard Book Number*, registro numérico internacional para livros que identifica país de edição, editora, título da obra, individualizando-a por edição. No Brasil quem fornece esse registro ISBN é a Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Poder-se-ia dizer que um livro passa a existir como tal após receber o seu ISBN. Com ele é editado o código de barras a ser aplicado na quarta capa, hoje indispensável para controle nos sistemas de monitoramento das vendas de livrarias e distribuidores.

Podem solicitar registro ISBN, além de editoras, instituições não editoriais públicas ou privadas, como uma universidade ou uma fundação, ou mesmo pessoas físicas. Quer dizer que um autor que tenha feito ele próprio a edição pode solicitar o registro ISBN de seu livro à Biblioteca Nacional. Como fazê-lo está detalhado no *site* da Biblioteca. Saliente-se que o ISBN é algo diferente de se fazer o registro dos originais de uma obra. É um registro que serve fundamentalmente ao controle e à distribuição e à venda do livro. Dele, no entanto, independe a proteção da obra literária.

O registro na Biblioteca Nacional serve como opção ao autor e pode prevenir da eventualidade de cópias ou da utilização indevida do escrito. O registro pode funcionar como prova da anterioridade, da preexistência de um texto, além de permitir o seu conhecimento público.

Obras escritas, literárias ou não, inéditas, no Brasil podem registradas pelo autor no Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional (desde 1898), que é o órgão público responsável pela guarda e a preservação da produção intelectual no País, e que tem nesse caso o objetivo declarado de dar ao autor a segurança de sua criação.

Alguns comentários genéricos acerca de direitos autorais

- Em se tratando de informações de natureza e domínio científico, a proteção de direitos recairá somente sobre a forma literária e não sobre o conteúdo, e sem prejuízo de que esse conteúdo esteja também protegido por outros campos dos direitos das propriedades imateriais, como a propriedade industrial. Assim, por exemplo, suponhamos que um grupo de astrofísicos descobre um novo sistema planetário semelhante ao que a Terra pertence e elabora e publica um relato minucioso de todas as disposições e condições astrofísicas do sistema planetário que descobriram. Um astrofísico não pertencente ao grupo de descobridores poderá escrever um artigo, com base no relato feito por aqueles seus colegas, para comentar determinadas características do relatado, e esse artigo terá sua forma, de artigo ou ensaio de cunho científico, protegida pela lei.

- A lei brasileira de direitos autorais diz quais são efetivamente os direitos chamados “morais”: o de “reivindicar a qualquer tempo a autoria da obra”; o de “ter o nome, pseudônimo ou sinal autoral convencional indicado ou anunciado” (aqui cabe lembrar o curioso caso do cantor Prince (1958-2016), que no início dos anos 2000 passou a utilizar um símbolo impronunciável no lugar de seu nome em seus álbuns); o de “conservar a obra inédita”; o “de assegurar a sua integridade”, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la – ou mesmo atingir a reputação e a honra do autor; o de “modificar a obra” a qualquer tempo; o de “retirar de circulação” ou “suspender qualquer forma de utilização já autorizada” quando “a circulação ou a utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem”; o de “ter acesso a exemplar único e raro da obra” quando estiver na posse de outra pessoa, para que possa por qualquer meio (fotográfico ou semelhante) registrar a obra, com o intuito de “preservar a sua memória”.
- As quatro primeiras situações referidas constituem direitos que são transmissíveis aos herdeiros em caso de morte do autor. E na hipótese de a obra se tornar de domínio público, caberá ao Estado zelar pela integridade e a autoria. Os direitos morais são inalienáveis, não podem por ser cedidos a terceiros, e, da mesma forma, irrenunciáveis.
- A reprodução de uma obra de forma não autorizada pelo seu autor é chamada tecnicamente de *contrafação* e implica justamente a violação dos direitos autorais

previstos e de proteção ao criador originário da obra. Popularmente, a utilização da obra sem a autorização é conhecida por *pirataria*, normalmente associada à reprodução de cópias de obras audiovisuais (filmes e gravações em DVD) e obras musicais com a cópia ou a execução de fonogramas pelas mais diversas mídias disponíveis (CDs, *pendrives*, *streamings*), sem o pagamento dos respectivos valores aos seus titulares. Tem-se uma verdadeira indústria paralela dessas obras, em menor grau de participação a literária, infelizmente por outro lado pelo seu menor interesse em geral em comparação às obras de entretenimento cultural.

- A reprodução por meio de cópia impressa ou digital de exemplar da obra ou de trechos dela está contemplada na lei de direitos autorais, depende de autorização e está sujeita a penalização no caso de reprodução não autorizada. Os casos mais comuns são os de reprodução por todo tipo de máquinas fotocopadoras de forma indiscriminada e de fácil acesso.
- Os direitos dos autores de obras literárias são também limitados por certas circunstâncias. Significa dizer que em determinadas situações e condições os textos podem até ser reproduzidos e utilizados sem que constituam ofensa aos direitos autorais. É permitida, por exemplo, a reprodução de livros para o uso exclusivo de deficientes visuais, quando realizada por meio do sistema Braille ou outro que se preste para atender as necessidades desse público, desde que sem fins comerciais.

- Também são permitidas: a reprodução de pequenos trechos e um único exemplar para o uso privado daquele que o copia; a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer meio de comunicação, de trechos e passagens de obras para estudo, crítica ou análise, devendo sempre ser mencionado o nome do autor e a origem da obra; a utilização de trechos também é admitida para apresentação ao público consumidor em locais de comercialização da obra; e, ainda, a utilização com o objetivo de produzir provas em instâncias judiciais ou administrativas.
- É permitido o uso livre dos textos em paráfrases e paródias quando não for simples reprodução do original e não servirem ao seu descrédito. Pode-se reescrever um texto preexistente em tom cômico ou burlesco, sendo que a imitação nesse caso não será considerada uma ofensa ou violação de um direito autoral.
- No caso da obra realizada em coautoria, se não for possível dividi-la em partes correspondentes, nenhum dos envolvidos poderá individualmente dar o consentimento à publicação. A exceção é para a inserção em coleção de suas obras completas. Ocorrendo a divergência entre os coautores, a decisão poderá ser validada pela maioria, assegurado ao coautor que divergir o direito de não ser exigido por qualquer custo ou obrigação pecuniária, e lhe é facultado renunciar aos ganhos e mesmo de vedar a inserção do seu nome na obra. A cada autor participante na elaboração da obra, no regime de coautoria, é garantido o direito de, individualmente, registrá-la e defender os próprios direitos frente a terceiros.

- A obra literária, salvo a que pertença ao domínio público, não poderá ser reproduzida sem autorização, ainda que sob o pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la; sempre dependerá da prévia permissão do autor. Os comentários ou anotações poderão ser publicados separadamente, independente de permissão. Ingressam na condição de obras protegidas também as cartas missivas quando publicadas, resguardando sempre ao autor o direito de autorização prévia.
- A autorização pelo autor para a publicação de seus escritos assinados na forma de artigos em periódicos na mídia (especialmente a impressa) está limitada a vinte dias a contar da data da veiculação; findo esse período, o autor retoma o seu direito exclusivo de uso. A dificuldade que se vê no que a lei estabelece, e, sobretudo, ao prazo, é com relação à veiculação de artigos na mídia eletrônica, cuja perpetuidade e indefinição de prazos de acesso são constantes. Cabe ao autor, se assim desejar, reivindicar o prazo da lei, o que deverá ser atendido pelo veículo responsável pela publicação.
- A mera aquisição de um original de uma obra literária não constitui direitos patrimoniais do autor. A possibilidade de utilização e reprodução da obra depende do que é convencionado entre o detentor dos direitos e o adquirente por meio de um contrato. Na revenda do original, que pode se tornar um bem valioso pela importância da obra, como acontece postumamente com os grandes escritores, se houve um sobrepreço, o titular do direito do autor – ou mesmo o próprio autor – terá direito a receber um percentual de cinco por cento

sobre a diferença, em cada venda ocorrida. É o que a lei chama de “direito de sequência”.

- Os direitos patrimoniais pertencem exclusivamente ao autor ou a quem ele os ceder, de tal modo que o cônjuge não terá direitos sobre a obra, salvo os rendimentos que dela resultarem, ou mesmo se a suceder por herança.
- Quando o autor optar por se manter anônimo, ou utilizar um pseudônimo, o exercício dos direitos do autor estará a cargo daquele que o publicar, desde que o autor não se faça conhecer; caso contrário, poderá assumir titularidade da obra diante do editor e reivindicar seus respectivos direitos.
- A autorização do autor para fins de utilização da obra é indispensável, ainda que a criação tenha sido resultado de um trabalho realizado na constância de um vínculo contratual ou empregatício. O autor pode ceder os direitos patrimoniais, jamais os autorais. E, de qualquer modo, a cessão ou a autorização para o uso é específica. Devem estar previstas todas as modalidades de uso, sob pena de responder o que usou pelos prejuízos materiais, e até morais, frente ao autor. A proteção do direito autoral, no entanto, implica a originalidade na criação, na sua concepção estética única, e não em formas comuns, de uso regular, e que estejam disponíveis de um modo geral, o que denotaria uma mera descrição de fatos, sem característica artística.

- Todas as normas dispostas a respeito do autor aplicam-se em igual medida e no que couber, por conexão (direito conexo), aos intérpretes ou executantes em manifestações de cunho artístico. Os direitos conexos são por assim dizer aqueles que de algum modo se conectam aos do autor. Aqueles que fazem uso da obra e a executam de um modo especial e artístico, assumindo um papel novo, peculiar e pessoal, passam a receber a proteção pela sua própria interpretação. O caso mais evidente é o do cantor intérprete ao qual se aplicam os direitos de autor, por conexão, ao do letrista ou do músico compositor da canção. O mesmo pode ocorrer com a leitura de uma obra literária em um determinado contexto, por um ator, por exemplo, em um sarau ou em uma peça de teatro.

O direito autoral nos *e-Books*

Livros digitais, *e-Books*, não diferem dos que são impressos, a menos pela plataforma que utilizam. Não há regras de direitos autorais específicas para essas publicações ditas virtuais. O aspecto relevante que diz respeito à nova utilização do livro é o do controle sobre a originalidade e a cópia. O ambiente digital é considerado ainda “terra de ninguém”, tendo em vista a dificuldade, por exemplo, de se conter o uso indevido e não autorizado dos escritos.

Os primórdios da internet trouxeram consigo uma profusão em escala mundial de textos apócrifos, sendo comum a associação de textos a escritores renomados, que, por sua vez, negam a autoria. Ou mesmo o texto de um autor assinado por outro. Nesse universo, a prova da anterioridade pode ser relevante na reivindicação de autoria, e até mesmo para que se impeça o uso não autorizado. O autor que faz do ofício de escrever a sua atividade profissional é o titular do direito autoral moral e patrimonial, como se viu aqui, e pode dispor da sua obra. É natural que busque o reconhecimento pela sua obra e justo que possa

desfrutar dos seus rendimentos financeiros. Os contratos são por excelência os instrumentos que asseguram direitos e obrigações. O contrato de edição, como se disse, é interpretado restritivamente, o que significa dizer que, tendo seu objeto a cessão para a publicação impressa, não poderá ser estendido à por meio digital. O *e-Book* é uma forma específica de divulgação/publicação do texto e requer para tanto a cessão nos exatos termos do uso que se fará na veiculação e nos meios digitais em que estará disponível.

A grande novidade para os autores e também para os leitores é o uso da plataforma digital para publicar e acessar livros. As editoras tradicionais, especialmente no Brasil, enfrentam dificuldades financeiras e têm assumido uma postura mais restritiva para novos autores, optando por publicações de cunho mais comercial, de autores já consagrados, ou de obras clássicas, amplamente utilizadas em currículos escolares, e que não exige o pagamento de direitos autorais por já serem de domínio público. A autopublicação e a distribuição *on-line*, por meio de páginas pessoais, *blogs*, ou até mesmo na Amazon, surgem como alternativa ao mercado editorial e proporcionam um novo meio de divulgação dos textos autorais. No caso de se optar por utilizar um serviço como, o da Amazon para a publicação é importante observar os termos de contratação e a incidência das regras de direito autoral.

Na contramão das cessões onerosas do mercado editorial na internet, tem crescido um movimento liderado pela chamada *Creative Commons*. Surgido inicialmente nos EUA, e administrado por entidades sem fins lucrativos, tem por objetivo difundir o compartilhamento livre e gratuito de obras criativas. Em oposição, especialmente, as regras

de *copyright* e todos os direitos reservados, vigente no continente norte-americano, a ideia originalmente foi de criar licenças específicas para o uso de *softwares* abertos, e foram ampliadas para a padronização de licenças e distribuição de conteúdo cultural em geral. Também foram adaptadas para serem utilizadas em outros países e está presente no Brasil. Os detentores de direitos autorais nessa proposta abdicam dos valores pecuniários de suas obras em favor do público. A iniciativa se alia ao modelo do *Copyleft*, que permite a reprodução e a distribuição não comercial da obra. O trocadilho com o *Copyright*, não constitui restrição à venda da obra pelo autor, mas no princípio que permite a liberdade para copiar a obra desde que sem fins de lucro.

Muito se questionou, com o advento do livro digital, se o livro, propriamente dito, estaria com seu fim contado. O debate chegou a Umberto Eco e Jean-Claude Carrière e resultou na publicação de um livro em 2011. E a dúvida básica transitava entre dois argumentos. O livro acabará como suporte, ou acabará como é conhecido? Ao que parece a discussão permanece em sua transitoriedade, é possível admitir a hipótese talvez do fim do papel, e é possível também aceitar que as mudanças culturais e de hábitos provoquem outras formas de leituras textos, não simplesmente com o uso do *e.reader*, que é o fac-símile digital do papel, mas de outros mecanismos de símbolos e linguagens. Mas isso, por ora, é especulação, mera futurologia. É fato que se lê e se escreve mais, a questão é o que se lê e o que se escreve. O esforço do autor, do editor, do propagador, deve ser no sentido de se buscar também a qualidade do conteúdo literário, por excelência. O título da obra conjunta dos dois autores é *Não contem com o fim do livro* (Ed. Record, 2011). O prognóstico segue válido.

Formato: 14,0 x 21,0 cm
Papel: Alta Alvura 75 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 300 g/m² (capa)
Impressão: EDUFBA
Capa e acabamento: I. Bigraf
Tiragem: 350 exemplares