O que se passa na cabeça dos cachorros

e outras aventuras

MALCOLM GLADWELL

autor de *Fora de série* e *O ponto da virada*

SEXTANTE

Uma acusação de plágio deveria arruinar uma vida?

1.

Num belo dia na primavera de 2004, uma psiquiatra chamada Dorothy Lewis recebeu um telefonema de sua amiga Betty, que trabalha na cidade de Nova York. Betty acabara de assistir a uma peça na Broadway chamada *Frozen*, escrita pela dramaturga britânica Bryony Lavery. "Ela disse: 'Por algum motivo, a peça me lembrou de você. Você devia assistir'", recordou Dorothy. Ela perguntou à amiga qual era o tema da peça, e Betty respondeu que um dos personagens era uma psiquiatra que estudava *serial killers*.

Dorothy vem estudando *serial killers*, ou assassinos em série, há 25 anos. Com seu colaborador, o neurologista Jonathan Pincus, ela publicou muitos artigos de pesquisa, mostrando que os *serial killers* tendem a sofrer de padrões previsíveis de anomalias psicológicas, físicas e neurológicas: quase todos foram vítimas de abusos físicos e sexuais na infância e quase todos sofreram algum tipo de lesão cerebral ou tiveram doença mental. Em 1998, ela publicou suas memórias, pessoais e profissionais, no livro *Guilty by Reason of Insanity* (Culpado por razões de insanidade). Ela foi a última pessoa a visitar o assassino em série Ted Bundy antes de sua execução na cadeira elétrica, em 1989. Poucas pessoas no

parte foi dedicada a semelhanças temáticas entre *Frozen* e o livro *Guilty by Reason of Insanity*, de Dorothy Lewis. A outra seção, mais crítica, listou 12 casos de semelhanças quase literais – totalizando talvez 675 palavras – entre passagens de *Frozen* e passagens de um perfil de Dorothy numa revista em 1997. O perfil intitulava-se "Damaged" (Arruinado). Apareceu na edição de 24 de fevereiro de 1997 da *The New Yorker*. Foi escrito por mim.

2.

As palavras pertencem à pessoa que as escreveu. Poucos conceitos éticos são mais simples do que esse, particularmente à medida que a sociedade direciona cada vez mais energia e recursos à criação de propriedade intelectual. Nos últimos 30 anos, as leis dos direitos autorais foram fortalecidas. Os tribunais tornaram-se mais propensos a conceder proteção à propriedade intelectual. O combate à pirataria virou uma obsessão em Hollywood e na indústria fonográfica, e nos mundos acadêmico e editorial o plágio deixou de ser mera falta de etiqueta literária para ser considerado um crime. Quando, dois anos atrás, descobriu-se que a autora Doris Kearns Goodwin havia surrupiado passagens de diversos outros historiadores, ela foi convidada a se demitir do comitê do Prêmio Pulitzer. E por que não? Se tivesse roubado um banco, teria sido demitida no dia seguinte.

Escrevi "Damaged" durante o outono de 1996. Eu costumava visitar Dorothy Lewis em seu escritório no Hospital Bellevue e assistia aos vídeos de suas entrevistas com *serial killers*. A certa altura, encontrei-me com ela no Missouri. Dorothy estava depondo no julgamento de Joseph Franklin, autor confesso do fuzilamento, entre outros, do líder dos direitos civis Vernon Jordan e do pornógrafo Larry Flynt. No julgamento, foi exibido um vídeo

de uma entrevista que Franklin concedera a um canal de TV. Perguntaram se ele sentia algum remorso. Eu escrevi:

> – Não posso dizer que sinto – disse ele. Fez outra pausa, depois acrescentou: – Só não me conformo por não ser legal.
> – O que não é legal?
> Franklin respondeu como se tivessem lhe perguntado as horas:
> – Matar judeus.

Este diálogo foi reproduzido em *Frozen*, quase literalmente.

Como escrevi no artigo, Dorothy não acreditava que Franklin fosse plenamente responsável por suas ações. Via-o como vítima de perturbação neurológica e abuso físico na infância. "A diferença entre um crime de perversidade e um crime de doença", escrevi, "é a diferença entre um pecado e um sintoma." Essa frase estava em *Frozen* também – não uma, mas duas vezes. Mandei uma carta via fax para Bryony Lavery:

> Estou contente por ser a fonte de inspiração para outros escritores, e, se você tivesse pedido permissão para citar o meu artigo, eu concordaria com imenso prazer. Mas surrupiar material, sem minha aprovação, é roubo.

No entanto, logo depois que enviei a carta, comecei a mudar de ideia. A verdade era que, embora eu dissesse que fora roubado, não me sentia assim. Nem me senti particularmente zangado. Uma das primeiras observações que fiz a um amigo após saber dos ecos do meu artigo em *Frozen* foi que aquela era a única maneira de eu chegar à Broadway – e eu só estava brincando em parte. Em certo nível, considerei o empréstimo de Bryony um elogio. Um escritor mais esperto teria modificado todas as referências a Dorothy e re-

escrito as citações ao meu artigo, de modo que sua origem deixasse de ser reconhecível. Mas de que maneira eu sairia ganhando se Bryony tivesse disfarçado a fonte de sua inspiração?

Dorothy Lewis, por sua vez, estava compreensivelmente aborrecida. Pensava em abrir um processo. E para aumentar suas chances de sucesso, pediu que eu cedesse os direitos autorais do meu artigo. Eu concordei, mas depois mudei de ideia. Dorothy havia me contado que "queria sua vida de volta". Mas parecia que, para recuperar sua vida, primeiro teria que adquiri-la de mim. Aquilo me pareceu meio estranho.

Consegui então uma cópia do texto de *Frozen*. Achei sensacional. Percebo que essa não deveria ser uma consideração relevante, mas foi: em vez de sentir que minhas palavras tinham sido roubadas, senti que haviam se tornado parte de uma causa maior. No final de setembro, o caso veio a público. O *Times*, o *Observer* da Inglaterra e a Associated Press publicaram matérias sobre o suposto plágio de Bryony, e o assunto foi veiculado em jornais no mundo inteiro. Bryony Lavery havia tido acesso a um dos meus artigos, reagiu ao que leu e usou-o na construção de uma obra de arte. E agora sua reputação estava em frangalhos. Algo naquela história não parecia certo.

3.

Em 1992, os Beastie Boys lançaram uma canção chamada "Pass the Mic", que começa com uma passagem de seis segundos extraída da composição "Choir", de 1976, do flautista de jazz James Newton. A passagem foi um exercício do que se denomina multifonia, em que o flautista faz um cromatismo no instrumento e simultaneamente canta em falsete. No caso de "Choir", Newton tocou um dó na flauta, depois cantou dó, ré bemol, dó – e a distorção do dó cromático combinada com sua vocalização criou um som surpreendentemente complexo e marcante. Em "Pass the Mic", os Beastie Boys repetiram a passagem de Newton mais de 40 vezes. O efeito foi impressionante.

No mundo da música, as obras protegidas por direitos autorais se enquadram em duas categorias: a interpretação gravada e a composição subjacente à interpretação. Se você compõe um rap e quer utilizar o coro de "Piano Man" de Billy Joel, primeiro precisa obter permissão do selo musical para usar a gravação de "Piano Man" e depois obter permissão de Billy Joel (ou do eventual detentor dos direitos autorais) para usar a composição subjacente. No caso de "Pass the Mic", os Beastie Boys obtiveram o primeiro tipo de permissão – os direitos de usar a gravação de "Choir" –, não o segundo. Newton moveu um processo, mas perdeu, e o motivo por que perdeu serve como uma boa introdução a uma reflexão sobre a propriedade intelectual.

O que estava em questão não era a singularidade da interpretação de Newton. Todos concordavam que os Beastie Boys haviam adquirido uma licença da interpretação de Newton ao pagarem os direitos autorais da gravação. E não havia dúvida sobre terem copiado a música subjacente. Estava em questão apenas se os Beastie Boys deveriam ter pedido aquela permissão secundária: a composição subjacente àqueles seis segundos era tão característica e original assim a ponto de Newton se considerar seu proprietário? A Justiça decidiu que não.

A testemunha especialista principal dos Beastie Boys no caso de "Choir" foi Lawrence Ferrara, professor de música da Universidade de Nova York. Quando lhe pedi que explicasse a decisão do tribunal, ele se dirigiu ao piano no canto do seu escritório e tocou aquelas três notas: dó, ré bemol, dó. "É isso aí!", exclamou. "Não há mais nada! Isso é o que foi usado. Sabe o que é isso? Não passa de um mordente, um ornamento melódico. Foi tocado

milhares e milhares de vezes. Ninguém pode dizer que é proprietário disso."

Ferrara então tocou a sequência de quatro notas mais famosa da música clássica, a abertura da Quinta Sinfonia de Beethoven: sol, sol, sol, mi bemol. Aquilo era inequivocamente Beethoven. Mas era original? "Este é um caso mais difícil", disse Ferrara. "Na verdade, outros compositores usaram essa sequência. O próprio Beethoven a incluiu em uma sonata para piano, e você encontra sequências de notas musicais como esta em compositores anteriores a Beethoven. Uma coisa é falar de *tan-tan-tan-taaaan, tan-tan-tan-taaaan* – aquelas notas, com aquelas durações. Mas ninguém é dono dos quatro sons sol, sol, sol, mi bemol."

Ferrara certa vez serviu como testemunha especialista de defesa de Andrew Lloyd Webber, que estava sendo processado por Ray Repp, um compositor de música católica popular. Repp afirmou que os compassos de abertura da canção de Lloyd Webber de 1984 "Phantom Song", de *O fantasma da ópera,* guardava uma forte semelhança com sua composição "Till You", composta seis anos antes, em 1978. Enquanto contava a história, Ferrara sentou-se de novo ao piano e tocou o início das duas canções, uma após a outra. A semelhança era evidente. "Aqui está Lloyd Webber", disse ele, nomeando cada nota ao tocar. "E aqui está Repp. A mesma sequência. A única diferença é que Andrew usa uma quarta perfeita e Repp, uma sexta."

Mas Ferrara ainda não havia terminado. "Eu disse que precisava ver tudo o que Andrew Lloyd Webber havia composto antes de 1978 – *Jesus Cristo Superstar, Joseph, Evita.*" Ele vasculhou cada partitura, e em *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* encontrou o que estava procurando. "É a canção 'Benjamin Calypso'." Ferrara começou a tocá-la. Soou imediatamente familiar. "É a primeira frase de 'Phantom Song'. Usa inclusive as mesmas notas. Mas espere – a coisa fica ainda melhor. Aqui está 'Close Every Door', de um concerto de 1969 de *Joseph.*" Ferrara é um homem animado, com um bigode fino e bem aparado, e pensar no caso de Lloyd Webber foi quase suficiente para que desse uns pulinhos. Voltou a tocar. Era a segunda frase de "Phantom". "A primeira metade de 'Phantom' está em 'Benjamin Calypso'. A segunda metade está em 'Close Every Door'. São quase idênticas. No caso do primeiro tema, 'Benjamin Calypso' está mais próximo da primeira metade do tema em questão do que a canção do reclamante. Lloyd Webber compõe algo em 1984 e pega emprestado de si mesmo."

No caso de "Choir", a cópia dos Beastie Boys não representou roubo por ser trivial demais. No caso de "Phantom", o que Lloyd Webber foi acusado de ter copiado não representou roubo porque o material em questão não foi originalmente composto pelo acusador. Sob a lei dos direitos autorais, o que importa não é você ter copiado o trabalho de outra pessoa. O que importa é *o que* você copiou e *quanto* você copiou. A doutrina da propriedade intelectual não é uma aplicação direta do princípio ético "Não roubarás". Em seu núcleo está a ideia de que em certas situações você *pode* roubar. A proteção dos direitos autorais, por exemplo, é limitada no tempo. Uma vez que algo caia em domínio público, qualquer um pode copiá-lo sem restrição. Ou suponha que você inventou, no laboratório de seu porão, uma cura para o câncer de mama. Qualquer patente que você recebesse protegeria sua propriedade intelectual por 20 anos, mas após esse período qualquer um poderia utilizar sua invenção. Você obtém um monopólio inicial sobre a sua criação porque queremos oferecer um incentivo econômico aos inventores de coisas como remédios contra o câncer. Mas todos podem roubar sua cura do câncer de mama – após um intervalo razoável – porque também é do interesse da sociedade deixar que o maior número de pessoas possível copie sua invenção. Somente assim outros poderão aprender com ela, basear-se nela e criar alternativas melhores e mais baratas. Esse

equilíbrio entre proteção e limitação da propriedade intelectual está consagrado na Constituição americana: "Será da competência do Congresso promover o progresso da ciência e das artes úteis, garantindo, por tempo limitado," – observe esta especificação, *limitado* – "aos autores e inventores o direito exclusivo aos seus escritos ou descobertas úteis."

4.

Então é verdade que as palavras pertencem à pessoa que as escreveu, assim como outros tipos de propriedades pertencem aos seus proprietários? Na verdade, não. Lawrence Lessig, professor de Direito de Stanford, argumenta em seu livro *Free Culture*:

> Na linguagem corriqueira, chamar um direito autoral de direito de "propriedade" é um pouco enganador, já que a propriedade do direito autoral é um tipo estranho de propriedade. [...] Entendo o que estou pegando quando pego a mesa de piquenique que você colocou no seu quintal. Estou pegando um objeto, a mesa de piquenique, e depois que a pego, você deixa de tê-la. Mas o que estou pegando quando pego sua boa ideia de colocar uma mesa de piquenique no quintal? – por exemplo, ao ir à Sears, comprar uma mesa e colocá-la no meu quintal? Qual é o objeto que estou pegando agora?
>
> Não se trata apenas da concretude das mesas de piquenique em contraste com ideias, embora esta seja uma diferença importante. O fato é que, em praticamente todos os casos, as ideias liberadas para o mundo estão desimpedidas. Não tomo nada de você quando copio sua maneira de se vestir, embora eu possa parecer estranho se fizer isso todos os dias. [...] Pelo contrário, como disse Thomas Jefferson: "Aquele que recebe uma ideia de mim recebe instrução para si mesmo sem diminuir a minha; assim como aquele que acende sua vela na minha recebe luz sem apagar a minha."

Lessig argumenta que, quando se trata de traçar o limite entre interesses privados e públicos na propriedade intelectual, os tribunais e o Congresso americano tenderam, nos últimos anos, muito mais na direção dos interesses privados. Ele escreve, por exemplo, sobre a luta de alguns países em desenvolvimento para obter acesso a versões genéricas de remédios ocidentais por meio da chamada *importação paralela* – comprar de outro país em desenvolvimento que foi licenciado para produzir remédios patenteados. A medida salvaria um sem-número de vidas. Mas os Estados Unidos se opuseram sob a alegação de que o problema não é prejudicar os lucros das empresas farmacêuticas ocidentais (elas não vendem tantos remédios patenteados aos países em desenvolvimento), mas violar a propriedade intelectual. "Como uma cultura, perdemos a noção de equilíbrio", escreve Lessig. "Um certo fundamentalismo da propriedade, sem qualquer relação com nossa tradição, agora predomina nesta cultura."

Mesmo esse extremismo da propriedade intelectual criticado por Lessig reconhece que ela tem seus limites. Os Estados Unidos não disseram que os países em desenvolvimento jamais poderiam obter acesso a versões baratas de remédios americanos. Disseram apenas que teriam de esperar até que as patentes desses medicamentos expirassem. As discussões de Lessig com os extremistas da propriedade intelectual são quase todas sobre *onde* e *quando* deve ser traçada a fronteira entre o direito de cópia e o direito da proteção contra a cópia, e não *se* uma fronteira deveria ser traçada.

O plágio, porém, é diferente, e há algo estranho nisso. As regras éticas que governam quando é aceitável um escritor copiar outro são ainda mais extremas do que o pior extremismo da propriedade intelectual: na área da literatura, decidiu-se que copiar *nunca* é aceitável. Pouco tempo atrás, o professor de Direito de Harvard Laurence Tribe foi acusado de surrupiar material do historiador Henry Abraham para seu livro de 1985, *God Save This Honorable Court* (Deus salve este honorável tribunal). Em que consistiu a acusação? Numa denúncia que apareceu na publicação conservadora *The Weekly Standard*, Joseph Bottum mostrou uma série de exemplos de paráfrases próximas, mas sua prova incontestável foi esta frase copiada: "Taft acusou Pitney publicamente de ser um 'membro fraco' do Tribunal ao qual não entregaria causas." É isso aí. São 16 palavras.

Pouco tempo depois que tomei conhecimento de *Frozen*, fui visitar um amigo que trabalha na indústria fonográfica. Sentamo-nos em sua sala de estar no Upper East Side enquanto ele manuseava uma montanha de CDs. Ele pôs para tocar "Angel", do cantor de reggae Shaggy, e depois "The Joker", da Steve Miller Band, e pediu que eu prestasse atenção à semelhança das melodias do baixo. Ele tocou "Whole Lotta Love", do Led Zeppelin, e depois "You Need Love", de Muddy Waters, para mostrar como o Led Zeppelin buscou inspiração no blues. Ele tocou "Twice My Age", de Shabba Ranks e Krystal, e depois o pop da década de 1970 "Seasons in the Sun", até eu conseguir ouvir os ecos da segunda canção na primeira. Ele tocou "Last Christmas", do Wham!, seguida de "Can't Smile Without You", de Barry Manilow, para explicar por que Manilow pode ter se surpreendido ao ouvir pela primeira vez aquela canção, e depois "Joanna", do Kool and the Gang, porque, de uma forma diferente, "Last Christmas" foi também uma homenagem ao Kool and the Gang. "Aquele som que você ouve no Nirvana", disse meu amigo a certa altura, "aquele tipo de explosão suave e depois ruidosa, foi em grande parte inspirado pelos Pixies. No entanto Kurt Cobain" – o vocalista e compositor do Nirvana – "era tão genial que conseguiu dar seu toque pessoal. E 'Smells Like Teen Spirit'?" – aqui estava se referindo talvez à mais conhecida canção do Nirvana. "É 'More Than a Feeling', da banda Boston." Ele começou a cantarolar o refrão do hit da Boston e disse: "A primeira vez que ouvi essa música do Nirvana, eu disse: a improvisação na guitarra é de 'More Than a Feeling'. Mas era diferente – era autêntica, brilhante e nova."

Ele pôs outro CD. "Do Ya Think I'm Sexy", um grande sucesso de Rod Stewart da década de 1970. O refrão tinha um gancho sugestivo e inconfundível – o tipo de melodia que milhões de americanos devem ter cantarolado no chuveiro no ano do lançamento. Depois ele pôs "Taj Mahal", de Jorge Ben Jor, gravada vários anos antes da canção de Rod Stewart. Aos 20 e poucos anos, meu amigo foi DJ em várias casas noturnas de Nova York e, a certa altura, se interessou por world music: "Eu percebi naquela época", disse. Um sorriso maroto surgiu em seu rosto. Os compassos iniciais de "Taj Mahal" eram bem sul-americanos, a um mundo de distância do que acabáramos de escutar. Foi aí que ouvi, tão óbvio e inequívoco que ri alto: quase nota por nota, tratava-se do gancho de "Do Ya Think I'm Sexy". Era possível que Rod Stewart tivesse criado independentemente aquele refrão, porque semelhança não é prova de influência. Também era possível que tivesse passado pelo Brasil, ouvido algumas músicas locais e se inspirado.

Meu amigo tinha centenas desses exemplos. Poderíamos ficar sentado na sua sala examinando genealogias musicais durante horas. Os exemplos o perturbavam? De forma alguma. Ele sabia o suficiente sobre música para entender que, aqueles padrões de influência – copiar, adaptar, transformar – estavam no âmago do processo criativo. É bem verdade que a cópia po-

dia ir longe demais. Havia ocasiões em que um artista estava simplesmente replicando a obra de outro, e deixar aquilo impune iria inibir a verdadeira criatividade. Mas também era perigoso ser vigilante ao extremo ao policiar a expressão criativa, porque se Led Zeppelin não tivesse sido livre para se inspirar no blues, não teríamos obtido "Whole Lotta Love", e se Kurt Cobain não pudesse ouvir "More Than a Feeling" e selecionar e transformar a parte de que mais gostou, não teríamos "Smells Like Teen Spirit" – e, na evolução do rock, "Smells Like Teen Spirit" foi um verdadeiro avanço em relação a "More Than a Feeling". Um executivo musical bem-sucedido precisa entender a diferença entre a cópia que é transformativa e a cópia que é meramente derivativa, e percebi que era essa distinção o que estava faltando na discussão das cópias de Bryony Lavery. Sim, ela havia copiado meu trabalho. Mas ninguém lhe perguntou por que havia copiado, o que havia copiado nem se sua cópia serviria a um propósito maior.

5.

Bryony Lavery veio me ver no início de outubro daquele ano. Em uma bonita tarde de sábado, nos encontramos no meu apartamento. Ela está na casa dos 50, tem cabelos louros curtos e desgrenhados e olhos azul-claros. Usava jeans, uma camisa verde folgada e tamancos. Havia algo rústico e selvagem nela. No *The New York Times* do dia anterior, o crítico teatral Ben Brantley não havia sido lisonjeiro com sua peça nova, *Last Easter* (A Páscoa passada). Aquele deveria ser seu momento de triunfo. *Frozen* fora indicada para um Tony. *Last Easter* estreara fora da Broadway. E agora? Ela se sentou pesadamente à minha mesa da cozinha. "Senti todas as emoções possíveis", disse ela, mexendo com as

mãos enquanto falava, como se precisasse de um cigarro. "Acredito que, quando se está trabalhando, oscila-se entre a confiança absoluta e a dúvida absoluta, e obtive uma grande quantidade de ambas. Eu tinha certeza de que conseguiria escrever bem após *Frozen*, mas aí se abriu um abismo de dúvida." Ergueu o olhar para mim. "Sinto muito", disse ela.

Bryony começou a explicar: "Quando escrevo descubro que estou rondando uma série de coisas. Descubro que recortei matérias de jornais porque a história ou algo nela é interessante para mim, e me parece merecer um lugar no palco. Depois aquilo começa a coagular. É como quando a sopa vai engrossando. E aí uma história, que também é uma estrutura, emerge. Li thrillers como *O silêncio dos inocentes*, sobre *serial killers* diabolicamente inteligentes. Também vi um documentário sobre as vítimas dos assassinos de Yorkshire, Myra Hindley e Ian Brady. Eles sumiram com várias crianças. Pareceu-me que matar não era diabolicamente inteligente. Era o contrário de inteligente – banal, estúpido e destrutivo. As entrevistas com sobreviventes me impressionaram, pois pareciam estar congelados no tempo. Um deles disse: 'Se aquele homem estivesse livre agora, mesmo eu sendo um homem clemente, não conseguiria perdoá-lo. Eu o mataria.' Isso está em *Frozen*. Fiquei pensando a respeito. Aí minha mãe foi ao hospital fazer uma operação simples, o cirurgião perfurou seu intestino, ela contraiu peritonite e morreu."

Quando Bryony começou a falar sobre sua mãe, fez uma pausa e teve de conter a emoção. "Ela tinha 74 anos, e eu perdoei o médico. Achei que foi um erro justificável. Sinto muito que tenha acontecido com minha mãe, mas foi um erro justificável." Mas os sentimentos de Bryony a desconcertavam, porque ela se lembrava de pessoas de quem guardara ressentimento durante anos por motivos triviais. "Em vários aspectos, *Frozen* foi uma tentativa de entender a natureza do perdão", disse ela.

Bryony acabou optando por uma peça com três personagens. O primeiro é um assassino em série chamado Ralph que rapta e mata uma menina. O segundo é a mãe da menina assassinada, Nancy. O terceiro é uma psiquiatra de Nova York, Agnetha, que vai à Inglaterra examinar Ralph. No desenrolar de *Frozen* (que significa "Congelado"), as três vidas aos poucos se entrelaçam – e os personagens gradualmente mudam e "degelam" à medida que se conciliam com a ideia de perdão. Bryony diz que para o personagem Ralph valeu-se de um livro sobre um assassino em série intitulado *The Murder of Childhood* (O assassinato da infância), de Ray Wyre e Tim Tate. Para o personagem Nancy ela consultou um artigo publicado no *The Guardian* escrito por uma mulher chamada Marian Partington, cuja irmã havia sido assassinada pelos *serial killers* Frederick e Rosemary West. E para o personagem Agnetha, Lavery consultou uma reedição do meu artigo que ela leu em uma publicação britânica. "Eu queria um cientista capaz de entender", disse Bryony – um cientista capaz de explicar como era possível perdoar um homem que matou sua filha, capaz de explicar que assassinatos em série não são um crime de perversão, e sim um crime de doença. "Eu queria ser *precisa*", acrescentou.

Então por que não deu o devido crédito a mim e a Dorothy Lewis? Como pôde ser tão meticulosa em termos de precisão e não de crédito? Bryony não tinha uma resposta. "Não achei que fosse errado usar aquilo", disse ela com um gesto de constrangimento. "Jamais me ocorreu consultar vocês. Eu pensei que fossem *notícias*."

Ela estava ciente de como aquilo soava inadequado. Quando Bryony começou a falar sobre Marian Partington, outra inspiração importante, sua história se complicou ainda mais. Enquanto escrevia *Frozen*, Bryony disse que escreveu para Marian informando o grau em que estava se baseando nas experiências dela. E quando *Frozen* estreou em Londres, as duas se encontraram e

conversaram. Ao ler os artigos sobre Bryony na imprensa britânica, descobri esta passagem no *The Guardian* dois anos atrás, bem antes que as acusações de plágio viessem à tona:

> Bryony tem consciência de quanto deve aos textos de Marian Partington e está ansiosa por reconhecê-lo. "Sempre menciono isso, porque sei quanto devo à generosidade do artigo de Marian Partington. [...] É preciso ter muito cuidado quando se escreve algo assim, porque envolve as vidas destroçadas das pessoas, e você não gostaria que elas topassem com isso inesperadamente."

Se Bryony não era indiferente à propriedade intelectual das outras pessoas, então ela só foi indiferente à minha propriedade intelectual. Isso porque, a seus olhos, o que ela extraiu de mim foi diferente. Foram, em suas palavras, "notícias". Ela copiou a minha descrição de Jonathan Pincus, o colaborador de Dorothy Lewis, realizando um exame neurológico. Copiou a descrição dos terríveis efeitos neurológicos dos períodos de tensão prolongada. Copiou minha transcrição da entrevista na televisão com Franklin. Reproduziu uma citação que eu retirara de um estudo com crianças vítimas de maus-tratos e uma citação de Dorothy Lewis sobre a natureza do mal. Ela não copiou minhas divagações, conclusões ou estrutura. Bryony retirou frases como "É função do córtex – e, em particular, daquelas partes do córtex sob a testa, conhecidas como lobos frontais – modificar os impulsos que vêm de dentro do cérebro, julgar, organizar o comportamento e a tomada de decisões, aprender e seguir as regras da vida diária". É difícil se orgulhar da autoria de uma frase assim. Acredito que seja uma versão reformulada de algo que li num livro-texto. Bryony sabia que deixar de dar o devido crédito a Marian Partington teria sido errado. Apropriar-se da história pessoal de uma mulher cuja irmã

foi assassinada por um *serial killer* importa, porque essa história possui um valor emocional real para seu proprietário. Nas palavras de Bryony, envolve a vida destroçada de alguém. Será que descrições estereotipadas de funções fisiológicas se enquadram nesse mesmo caso?

Também importa *como* Bryony optou por usar minhas palavras. A apropriação é inaceitável quando usada para uma obra derivativa. Uma coisa é escrever uma história dos Kennedy, como fez Doris Kearns Goodwin, e copiar, sem citar a fonte, outra história dos Kennedy. Mas Bryony não estava escrevendo outro perfil de Dorothy Lewis. Estava compondo uma peça sobre algo totalmente novo – sobre o que aconteceria se uma mãe encontrasse o homem que matou sua filha. E ela usou minhas descrições da obra de Dorothy e o esboço da vida dela como uma peça fundamental para tornar esse confronto plausível. Não é assim que a criatividade deveria funcionar? Obras antigas a serviço de uma ideia nova não são o problema. O que inibe a criatividade são palavras novas a serviço de uma ideia antiga.

Eis o segundo problema do plágio. Não se trata apenas de extremismo. Ele também se desvinculou da questão mais ampla do que inibe ou não a criatividade. Aceitamos o direito de um escritor se empenhar numa imitação total de outro – pense em quantos romances de *serial killers* foram clonados de *O silêncio dos inocentes*. No entanto, quando Kathy Acker incorporou textualmente num romance satírico trechos de uma cena de sexo de Harold Robbins, foi denunciada como plagiadora (e ameaçada de processo). Quando trabalhei num jornal, recebíamos a tarefa de copiar uma matéria do *The New York Times*, a fim de fazer uma nova versão da ideia de outra pessoa. Mas, se reproduzíssemos qualquer das palavras do *Times* – mesmo a mais banal das frases –, poderíamos ser demitidos pelo delito. A ética do plágio transformou-se no narcisismo das pequenas diferenças: como o jornalismo não consegue confessar sua natureza fortemente derivativa, precisa impor a originalidade no nível da frase.

Dorothy Lewis diz que uma das coisas que mais a magoaram em *Frozen* foi a revelação de que Agnetha teve um caso amoroso com seu colaborador, David Nabkus. Ela temia que as pessoas achassem que teve um caso com seu colaborador, Jonathan Pincus. "Isso é difamação", contou-me Dorothy. "Posso ser reconhecida nisso. Muitas pessoas me ligaram e disseram: 'Dorothy, é sobre você', e se tudo até aquele ponto é verdadeiro, então o caso amoroso torna-se verdadeiro na cabeça das pessoas. Esse é outro motivo por que me sinto violada. Se você pega a vida de alguém e a torna absolutamente identificável, não cria um caso amoroso, muito menos como clímax da peça."

É fácil entender como foi chocante para Dorothy estar sentada na plateia e ver seu "personagem" admitir aquela imprudência. Mas a verdade é que Bryony tem todo o direito de criar um caso amoroso para Agnetha, porque Agnetha não é Dorothy Lewis. Ela é um personagem fictício, extraído da vida de Dorothy, mas dotado de um conjunto completamente imaginário de circunstâncias e ações. Na vida real, Dorothy beijou Ted Bundy no rosto, e, em algumas versões de *Frozen*, Agnetha beija Ralph. Mas Dorothy beijou Bundy somente porque este a beijou primeiro, e existe uma grande diferença entre retribuir um beijo de um assassino e tomar a iniciativa. Quando vemos Agnetha pela primeira vez, ela sai correndo de casa, pega um avião e seus pensamentos envolvem assassinatos. Dorothy Lewis também sai correndo da sua casa e pensa em homicídios. Mas a função dramática da cena é fazer com que pensemos, naquele momento, que Agnetha está louca. Dorothy não está louca: ela ajudou a fazer as pessoas reformularem suas noções de criminalidade por causa do seu domínio inabalável sobre si mesma e seu trabalho. Ou seja, ela está aborrecida não apenas com a maneira como Bryony copiou a história

de sua vida, mas com a maneira como *modificou* a história de sua vida. Ela não está apenas aborrecida com o plágio. Está aborrecida com a arte – com o uso de antigas palavras a serviço de uma ideia nova –, e seus sentimentos são compreensíveis, porque as alterações da arte podem ser tão perturbadoras e prejudiciais quanto o plágio furtador. Só que a arte não é uma transgressão da ética.

Quando li as resenhas originais de *Frozen*, observei que os críticos empregavam várias vezes, sem citação da fonte, alguma versão da frase "A diferença entre um crime de perversão e um crime de doença é a diferença entre um pecado e um sintoma." Essa frase é minha. Eu a escrevi. Bryony copiou-a de mim e agora os críticos a copiavam dela. O plagiador estava sendo plagiado. Nesse caso, não há a defesa da "arte": nada de novo estava sendo criado com aquela frase. E não se tratava de "notícias". No entanto serei mesmo dono de "pecados e sintomas"? Existe uma frase de Gandhi com as mesmas duas palavras, e estou certo de que se eu esquadrinhasse o corpus da literatura inglesa encontraria várias menções a crimes de perversão e crimes de doença. O fato central sobre o caso de "Phantom" é que, se Ray Repp estava copiando de Andrew Lloyd Webber, certamente não o percebeu, e Andrew Lloyd Webber não percebeu que estava copiando de si mesmo. A propriedade criativa, Lessig nos lembra, possui muitas vidas – o jornal chega na nossa porta, torna-se parte do arquivo de conhecimentos humanos, depois serve para embrulhar peixe. E no momento em que as ideias chegam à sua terceira e quarta vida, perdemos a noção de sua origem e perdemos o controle sobre seu destino. A desonestidade final dos fundamentalistas do plágio é nos encorajar a fingir que essas cadeias de influência e evolução não existem e que as palavras de um escritor possuem um nascimento virginal e uma vida eterna. Suponho que eu poderia me aborrecer com o que aconteceu às minhas palavras. Poderia também apenas reconhecer que dei um bom e longo passeio com aquela frase – e deixá-la para lá.

"Foi absolutamente cruel, porque ataca minha própria noção do meu caráter", disse Bryony, sentada à mesa da minha cozinha. Um buquê de flores que ela trouxe estava no balcão atrás dela. "A sensação é terrível. Tive de enfrentar essa dor por ter sido descuidada. Gostaria de reparar o que aconteceu, mas não sei como. Não pensei que estivesse cometendo um erro [...] e aí surgiu o artigo no *The New York Times* e em todos os continentes do mundo." Houve um longo silêncio. Ela estava inconsolável. Mais do que isso, ela estava confusa, porque não entendia como 675 palavras um tanto comuns podiam causar tanto alvoroço. "Foi horrível e cruel." Ela começou a chorar. "Ainda estou digerindo o que aconteceu. Servirá a um propósito [...] qualquer que seja ele."

22 de novembro de 2004