

Os autores modernos e contemporâneos: uma revisão histórica sobre o conceito de autoria no ocidente

The modern and the contemporary authors: a historical review on the concept of authorship in the west

Helena Carvalhais Menezes¹

¹ Mestranda do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais) sob orientação do prof. Rogério Barbosa da Silva. Bolsista da CAPES.
E-mail: menezes.hc@gmail.com

RESUMO: A obra contemporânea é aberta. Um projeto infinito, espacial e temporalmente, amplamente difundido e escrito por múltiplos autores. Muitos teóricos consideram o que ficou conhecido como revolução da hipermídia um marco para a democratização da informação; os mais pessimistas chegam a vaticinar o fim do pensamento crítico e o desaparecimento do livro. No entanto, esta “revolução” não representa, de modo algum, uma ruptura completa do papel do leitor e do autor sobre o texto. Usando como fundamentos a obra de Michel Foucault, *O que é um autor?*, e a crítica homônima de Roger Chartier, este artigo tem como objetivo discutir e analisar o conceito de autoria enquanto uma construção política e social, com um olhar voltado para a teoria de longa duração histórica.

Palavras-chave: Literatura; Autoria; História moderna; História contemporânea.

ABSTRACT: The contemporary art is open. An infinite project, spatially and temporally, widespread and written by multiple authors. Many theorists consider what became known as the hypermediatic revolution a milestone for the democratization of information. However, this “revolution” does not represent at all a historical disruption of the roles of reader and writer over the text. Using the work of Michel Foucault, “What is an author?”, and Roger Chartier’s homonym critic as its foundations, this article aims to discuss and analyze the concept of authorship built from a political and social context, looking from the perspective of the *longue durée* historical theory.

Keywords: Literature; Authorship; Modern history; Contemporary history.

[P]ara que os textos pudessem ser submetidos ao mesmo regime de propriedade das coisas era preciso que fossem conceitualmente separados de toda materialidade particular. Mas (...) as obras não atingem seus leitores ou ouvintes senão graças aos objetos e às práticas que os apresentam à leitura ou à audição.

CHARTIER, 2007, p. 309.

Considerações iniciais

Nosso objeto não abarcará as obras de cunho científico e seus autores. Essa discussão, embora de grande importância, merece um espaço próprio para ser estudada de modo cuidadoso. Falaremos, portanto, apenas de obras literárias.

Faz-se, dessa maneira, de fundamental importância a compreensão do conceito de literatura que usaremos, já que este é extremamente maleável. “O critério de valor que inclui tal texto [ao conjunto de obras chamadas literárias] não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário” (COMPAGNON, 1999, p. 34).

Por exemplo: para os formalistas russos, nas primeiras décadas do século XX, a definição de literatura está ligada à sua literariedade, ou seja, às “estratégias verbais que a tornam literária, a colocação em primeiro plano da própria linguagem, e o ‘estranhamento’ da experiência que elas conseguem” (CULLER, 1999, p. 118). Ignorava-se, portanto, o contexto social, político e cultural da obra, seu gênero e os pontos de vistas daqueles que a produziram (autores e editores), daqueles que a fizeram circular e daqueles que a leram.

Aqui, entenderemos a obra literária, em contrapartida à científica, como todo e qualquer texto de natureza e função estéticas e nos quais ocorre uma relação intrínseca entre a linguagem que o compõe e a forma, o real e o imaginado. Usaremos, portanto, uma noção ampla de literatura, que abarca também obras orais, e não nos apegaremos à ideia da literariedade.

É incontestável, em nossa análise, a importância da associação do conceito de obra ao conceito de autor. Foucault (2009) compreende que a obra literária está ligada ao seu autor; ele questiona a possibilidade de se determinar um texto como sendo uma “obra” sem a sua presença. “Enquanto Sade não era autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas” (p. 267).

Também são importantes as ideias de Roland Barthes, que, ao contrário de Foucault, estuda o autor enquanto uma voz do texto. Ele afirma que o texto escapa da função social das linguagens, já que ele não possui uma voz por trás de seu discurso e contraria a sua própria discursividade e o cânone da língua em que é escrito:

Trata-se, por transmissão (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística: esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse essa desligada, imitada, ironizada (BARTHES, 2003, p. 39).

Barthes, portanto, encara o texto como um objeto atópico em sua produção, ou seja, ele está dissociado de seu autor, seu gênero e sua língua. O teórico reconhece, no entanto, que o leitor possui o desejo de encontrar o autor no texto; e o autor, por sua vez, possui uma ideologia, uma ideia própria que ele deseja sobrepor às outras dentro do seu próprio texto. Ela “passa como um rubor sobre um rosto (em amor, alguns apreciam eroticamente esse vermelho)” (BARTHES, 2003, p. 40).

Enfim, entre muitos outros, Chartier (2007) faz uma crítica à oposição entre as correntes que valorizam apenas a imaterialidade das obras, ligada às ideias intrínsecas à mesma, e aquelas que reconhecem somente a materialidade do texto e analisam o processo técnico e social da publicação e

do consumo da obra. Segundo o autor, “o que importa é identificar a maneira pela qual ela [a oposição] é construída em cada momento histórico” (p. 16). Nesta obra, ele mostra exemplos da importância da matéria do texto, seu suporte, para determinar o conteúdo exposto e os valores social, político e econômico no texto sem, no entanto, descartar o conteúdo intrínseco ao texto.

Discutiremos o papel da figura do autor segundo o ponto de vista do Estado e das massas enquanto de naturezas opostas. Portanto, em contrapartida à abordagem de Barthes e muitos outros, consideraremos a autoria como uma noção de grande importância para a formação do conceito de obra literária e a determinação do conteúdo que está nela inserido e do suporte em que está sendo veiculada.

O autor moderno, e não o escritor, é aquele que fornece uma perspectiva individual centralizadora da obra e uma singularidade de escrita e pensamento, que dá unidade às suas obras e mantém a estabilidade interna de seus textos. Ele é, portanto, uma figura fictícia que é criada pelo contexto que o lê para dar unidade e estabilidade a uma obra e a um conjunto de obras.

É lógico concluir, portanto, que a concepção de autor que se tem em uma determinada época possui reflexos do contexto que a criou; ela faz parte de uma mentalidade coletiva. A maneira como um leitor vê um autor está profundamente ligada ao contexto em que o leitor está inserido, mesmo quando a obra que não pertence ao seu tempo. Machado de Assis, por exemplo, não é observado hoje da mesma maneira como o era no tempo em que era vivo; também não é o mesmo para um leitor brasileiro e um leitor estrangeiro.

Segundo Michel Foucault, a função-autor está entre o “escritor real” e o “locutor fictício”. Primeiramente, ela é estabelecida pelo sistema sócio-político, que é aquele que articula os discursos em torno dos quais a obra é

produzida e consumida. Portanto, ela está dissociada do escritor e sequer é controlada por ele; um autor pode representar vários escritores e, em via contrária, um escritor pode ser representado por vários autores diferentes, como teorizam certos pesquisadores sobre o poeta grego Homero. Também, podemos perceber que a função-autor é uma qualidade que se transforma continuamente, visto que um autor não é necessariamente percebido da mesma maneira em contextos distintos (FOUCAULT, 2009, p. 274).

No decorrer deste artigo, mostraremos por meio de exemplos que Foucault está correto em sua análise: a função-autor está, de fato, associada ao modo como a obra é estabelecida e circulada em uma sociedade. Portanto, como pretendemos fazer um panorama histórico da percepção política e social do autor, veremos exemplos de como essa função se transformou ao longo da História. Essa mudança foi lenta e gradual, decorrente dos mesmos processos que transformaram o cenário político, social e cultural de suas épocas.

Podemos citar o caso de Denis Diderot, em 1763, enquanto um exemplo da maneira como as transformações sociais interferem na maneira como o autor é descrito. Diderot escreveu, naquele ano, uma carta em defesa dos privilégios perpétuos dos livreiros sobre as obras que compravam de seus atores. Ele argumentava que o autor seria possuidor imprescritível dos direitos de sua obra, embora pudesse transmiti-los (CHARTIER, 2007, p. 289-290).

A visão de autoria como um direito perpétuo do autor e, conseqüentemente, do livreiro que comprasse os direitos sobre a circulação da obra, foi amplamente usada pelos livreiros naquele momento. Essa visão pode ser associada à disseminação do ideal de individualismo iluminista na Europa até o final do século XVIII. E também era uma resposta clara às medidas políticas e econômicas da época, por exemplo: o caso supracitado da obra de La Fontaine, em 1761, e o Estatuto da Rainha Ana, publicado em

1709 e que limitava o tempo de detenção dos direitos do autor sobre sua obra de 14 ou, caso o autor ainda estivesse vivo, 28 anos.

Portanto, o discurso de Diderot está intimamente ligado às transformações políticas, sociais e culturais do período. Como Foucault (2009) menciona:

a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (p. 279-280).

Assim, mostramos que a importância do estudo da concepção de autoria enquanto uma representação discursiva de determinado grupo em certo local e momento.

Faremos o estudo dessa noção segundo uma abordagem histórica da longa duração, discutindo o autor enquanto uma estrutura histórica. Conforme determina Braudel (1990):

Para nós, historiadores, uma estrutura é, indubitavelmente, um agrupamento, uma arquitetura; mais ainda, uma realidade que o tempo demora imenso a desgastar e a transportar. (...) [E]las [as estruturas] constituem, ao mesmo tempo, apoios e obstáculos, apresentam-se como limites (*envolventes*, no sentido matemático) dos quais o homem e suas experiências não se podem emancipar. Pense-se na dificuldade de romper certos marcos geográficos, certas realidades biológicas, certos limites da produtividade e até reações espirituais: também os enquadramentos mentais representam prisões (p. 14).

O autor enquanto estrutura histórica seria, portanto, a noção de que ele é uma figura que esteve presente no imaginário ocidental, de maneira

independente às múltiplas revoluções da escrita, da leitura e do suporte. Embora nem sempre tivesse a exata definição que temos nos dias de hoje, é possível determinar muitos traços dessa concepção que existem desde pelo menos o século XVI, de maneira oficial e no imaginário popular.

Embora admitamos que obras literárias e seus autores tivessem um papel de grande importância no imaginário dos homens antigo e medieval, não trataremos deles nesse trabalho. Como já mencionamos, as transformações sociais, culturais, geográficas e políticas ocorridas até a formação dos Estados-Nação tornam esses povos muito distintos e afastados do que conhecemos hoje, portanto, um estudo mais específico e posterior se faz necessário para que abarquemos períodos anteriores.

A proposta do trabalho é, assim, a discussão da ideia de que a figura do autor existe enquanto uma permanência cultural, intrínseca ao imaginário político e social ocidental, e refletir a respeito do impacto que a revolução contemporânea dos meios de comunicação, representada na área literária principalmente pelo advento e pela expansão do hipertexto digital, provoca na concepção de autor para o caso específico das obras literárias. Nosso objeto é o *fandom*, visto aqui como um entre muitos grupos que questionam a noção de autoria vigente. Faremos, portanto, um estudo de caso.

1 O autor criminoso

Foucault (2009) sugere que o surgimento da função autor está ligado à censura e à punição; portanto, é menos sobre a criação de um bem de consumo e mais a respeito de um ato ilícito de exposição ao sistema vigente (p. 270). Esta noção de autoria, anterior às definições de propriedade ligada à penalidade, teria sido predominante a partir do século XV, com a ascensão e o poderio dos Estados Nacionais em aliança às Igrejas Católica e protestantes.

No século XVI, a Igreja Católica criou o *Index Librorum Prohibitorum*, uma lista de livros e autores que a instituição julgava impróprios para os “bons cristãos” lerem. O nome do autor surgiu naquele momento para representar uma figura criminosa. Aqueles que liam os livros, os detinham, escreviam ou publicavam eram julgados pelo Tribunal do Santo Ofício e condenados às mais diversas penas, que iam de penitências e excomunhão à morte. Alguns dos nomes famosos que já figuraram nessa lista são Dante Alighieri, La Fontaine, Michel de Montaigne, Denis Diderot, John Milton e Voltaire.

É importante notar que, no século XVI, a separação do poder de censura do Estado e da Igreja não estava bem definida. Na Igreja Anglicana, fundada pelo rei Henrique VIII, era o monarca quem ocupava a posição de chefe religioso e condenava aqueles que atentavam contra a fé. Entre os séculos XVI e XVIII, o Estado português enviou juízes do Tribunal do Santo Ofício ao Brasil diversas vezes para julgar e condenar aqueles que atestavam contra a fé, mas era o Estado português aquele que fazia cumprir a pena em casos de execução.

Entre os livros proibidos, os que os brasileiros mais liam, segundo Ribeiro (2012), foi *Diana*, do escritor português Jorge de Montemayor (p. 9) e a Bíblia, cujo acesso também era proibido aos católicos. O poeta luso-brasileiro Bento Teixeira, por exemplo, foi condenado pela posse de livros ilegais e a tradução do Pentateuco, os primeiros cinco volumes da Bíblia que também são conhecidos como *Torá* (p. 13).

Voltando à Europa, já na primavera de 1749, houve um fenômeno que bem exemplifica a busca pelo autor para fins de punição e censura que ficou conhecido como O Caso dos Quatorze. Darnton (2014) analisa a busca policial pelo autor de uma série de poemas que faziam crítica a importantes membros da monarquia francesa naquele período. O historiador demonstra a dificuldade em se encontrar um único autor para tais obras, devido ao tamanho e a complexidade da rede de comunicação parisiense naquele período.

(1) Aqueles que receberam a canção não reagiam de forma passiva, mesmo quando a copiavam. Acrescentavam anotações e modificam o texto conforme suas preferências pessoais. (2) As versões manuscritas dos textos às vezes continham alguns poemas que pertenciam a gêneros distintos (...). (3) Havia diversas modalidades de difusão. Le Mercier identificava o texto de “*Qu’une bêtarde de catin*” apenas como uma “canção” e afirmou ter ouvido o poema “recitado” por Thérét, querendo dizer supostamente que podia ter sido declamado de memória, lido em voz alta a partir de uma cópia manuscrita ou cantado (DARNTON, 2014, p. 80).

De fato, ambos os formatos de canção e poesia, favorecidos por esta extensa e complexa rede de leitores-autores das mais diversas origens econômicas e sociais, também provocam uma diluição e certo desaparecimento do autor original, se é que o mesmo existia. Afinal, as melodias das canções compostas sobre o poema eram provenientes de outras canções famosas no período, e a mesma letra ainda podia ser adaptada a diversas melodias diferentes, dependendo da finalidade e do público para o qual ela era cantada.

Enquanto as autoridades locais procuravam por um autor original para puni-lo e impedir a circulação de suas obras, ele era escondido não intencionalmente por uma rede de leitores-autores que reproduziam livremente os versos nas ruas de Paris. Por um lado, o poder utiliza a função autor para ter alguém a quem punir; por outro, o imaginário popular se apropria livremente do texto e o desconstrói e reconstrói múltiplas vezes. Ele é, ainda no século XVIII, uma obra aberta.

Umberto Eco define a obra aberta como um modelo hipotético que faz referência a um fenômeno dinâmico presente em diversas obras contemporâneas. O autor caracteriza cada uma dessas obras como uma experiência relacional frutiva entre o autor, a obra e o consumidor (ECO, 2013).

De certa forma, essa reutilização da obra também cruza com o que Barthes (2004) chama de “a morte do autor”. Em sua obra, o teórico consi-

dera que um texto é composto por uma multiplicidade intencional de vozes que se reúnem na figura do leitor. A autoridade e originalidade do autor, portanto, são inexistentes; “seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas” (p. 4). A partir do momento em que ocorre a leitura do texto, essa multiplicidade se reúne na figura daquele que o recebe e lhe confere significações: o leitor.

No caso descrito, como em muitos outros, o leitor gera essa significação e a transmite livremente no que se torna uma nova obra. Esse processo era conhecido desde a antiguidade como *imitatio* (μίμησις). “A Musa é filha da memória: poetas sempre têm aprendido por meio de outros poetas (...) e são ouvintes ou leitores antes de se tornarem cantores ou escritores” (OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, 2017, tradução nossa). As vozes internas que Barthes expõe em sua obra deixam, portanto, o interior texto e se transformam em um processo de comunicação social e cultural.

Isso é parte do que Foucault descreve em sua famosa aula que foi publicada como um artigo intitulado “O que é um autor?” “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274). As propriedades do texto são definidas pela sua circulação e significação para o público.

Na obra supracitada, Foucault determina poder regularizador estatal, em especial o poder punitivo, como um ponto chave para o nascimento da função autor. Este poder data de um período anterior à ascensão do Estado burguês e é de fundamental importância quando estudamos a formação da concepção moderna de autor.

O poder de censura atuou como um dos principais precursores do direito de propriedade: durante o período monárquico, era da necessidade de controle que vinha a de dar nome àquele que gerou o texto.

Como veremos a seguir, a causa dessa necessidade se transformou ao longo dos séculos seguintes, em especial a partir da construção da lógica iluminista do indivíduo. No entanto, nos primeiros séculos da modernidade, é predominantemente o poder da censura quem está por trás do interesse político sobre a nomeação de um autor.

Como percebemos por meio do “Caso dos Quatorze”, no entanto, enquanto as autoridades locais procuravam por um autor original para puni-lo e impedir a circulação de suas obras, ele era escondido de modo não intencional por uma rede de leitores-autores que reproduziam livremente os versos nas ruas de Paris. De um lado, o poder utiliza a função autor para ter alguém a quem punir; do outro, o imaginário popular se apropria livremente do texto e o desconstrói e reconstrói múltiplas vezes.

Essa discussão deixa claro que, no mesmo momento que Foucault (2009) determinou ser o do nascimento da função autor, já ocorria a apropriação do texto feita pelo seu receptor, hoje muito discutida quando estudamos o hipertexto virtual. O poder regularizador do Estado em oposição ao texto aberto é uma dicotomia que muitos associam ao contexto posterior ao advento da Internet, mas a pesquisa de Darnton (2014) mostra que podemos encontrar o fenômeno nas ruas da Paris do século XVIII.

2 O autor proprietário

Foucault (2009) também atribuiu o surgimento da função autor ao “regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. – ou seja, no fim do século XVIII e início do século XIX” (p. 270).

No entanto, é evidente que o conceito de propriedade da obra enquanto bem negociável nasceu muito antes desse período. Segundo Chartier (2012):

[n]ão é no começo do século XVIII, mas no seu início, que emerge o conceito de autor-proprietário e de propriedade literária. Por sua vez, esta emergência não é a expressão de um novo direito burguês, mas um engajamento a serviço de um velho sistema de privilégios (p. 45-46).

É importante comentar que há uma distinção na maneira como os autores reclamavam o direito sobre as suas obras na Inglaterra do século XVII. Eles reivindicavam a sua *propriety*, ou seja, uma propriedade moral que preservava a reputação, a honra e a intimidade do autor; a palavra que designava o texto enquanto bem econômico negociável é *property* (CHARTIER, 2012, p. 51).

Ben Jonson, por exemplo, evocou o seu direito como autor de suas peças para evitar a falsificação e o roubo. Ainda em 1616, roteirista e ator foi o primeiro a publicar uma coletânea de suas peças de teatro em fólio, clamando a identidade de autor para que pudesse manter a posse do manuscrito e vender sua obra às companhias que as encenariam. Dessa maneira, ele acabava por manter o controle de circulação e a propriedade sobre a obra, que no período era representada principalmente em sua materialidade: o manuscrito (CHARTIER, 2012, p. 47).

O que Chartier determina ser o ponto de emergência do direito de propriedade é a promulgação do Estatuto da Rainha Ana no ano de 1710, na Inglaterra. Ele passou a limitar o direito exclusivo do autor, e por consequência do livreiro que comprasse a sua obra, a 14 anos. Caso o autor ainda estivesse vivo ao final desse período, ele podia estender o privilégio por mais 14 anos.

Na França, cerca de 52 anos após o Estatuto da Rainha Ana ter entrado em vigor na Inglaterra, o Conselho do Rei concedeu aos herdeiros do autor Jean de La Fontaine o direito de produzir reedições da sua obra, “Fábulas”. Com isso, foi criada uma precedência que garantia a prerrogativa do direito sucessório sobre o direito concedido pela compra da obra:

o que era uma afronta ao privilégio dos livreiros parisienses (CHARTIER, 2007, p. 289).

É ao longo do século XVIII, portanto, que o conceito de propriedade da obra nasce de maneira mais oficial e começa a ganhar o formato que possui hoje. Ele foi resultante de uma discussão entre aqueles que eram a favor de um antigo sistema de privilégios dos livreiros e defendiam o direito incontestável e perpétuo do autor à obra e o Estado, que, em 1709, coloca em vigor o Estatuto da Rainha Ana.

Revoltados com a medida, os livreiros, que antes garantiam o monopólio perpétuo do *copyright* (direito à cópia) por meio da compra do manuscrito da obra, passaram a defender que o autor tivesse direito perpétuo sobre o que escreveu: o livro seria, afinal, um fruto da individualidade e originalidade do autor. O direito poderia ser, segundo a reivindicação dos livreiros, adquirido apenas por meio da compra ou doação e essa seria a única forma por meio da qual o destinatário adquiriria a perpetuidade e prescribibilidade, que antes teriam pertencido apenas ao autor.

Também os autores aderiram ao movimento. Era, afinal, uma forma de garantir seu direito perpétuo à obra e manter a rentabilidade gerada pelo patrocínio que recebiam por meio delas. Um exemplo é o de Diderot, que foi um ávido apoiador do privilégio dos livreiros-editores londrinos. Ele chegou a escrever uma carta encomendada pela comunidade de livreiros defendendo a propriedade do autor sobre a obra (e, por conseguinte, do livreiro que a comprava) como um direito primordial do cidadão (CHARTIER, 2007, p. 290).

Esse modelo do direito do autor encarava o livro como uma propriedade imaterial, algo único e pessoal do autor, que podia ser transmitido apenas sob o consentimento do mesmo. É uma transformação do conceito anterior, que tinha o manuscrito, algo material, como representação do direito de cópia da obra. Posteriormente, na Alemanha, o filósofo alemão

Johann Fichte ainda defendeu que, embora as ideias fossem universais, o autor é o detentor de uma forma completamente original de organizá-las.

A obra é, para ele, uma propriedade inalienável que pode ser adquirida apenas sob a expressa permissão do autor. Ela jamais é transferida, o usufruidor é apenas um representante do autor, que pode determinar a diversas coerções durante a negociação. “As distinções conceituais de Fichte devem, então, permitir a proteção dos editores contra os falsificadores sem ferir em nada a propriedade soberana e permanente dos autores sobre suas obras” (CHARTIER, 2007, p. 309).

Além disso, para se proteger contra a pirataria, alguns impressores passaram a formar alianças de modo que pudessem dividir os custos e lucros para produção de s mais dispendiosos, como enciclopédias e atlas. Alguns autores passaram também a receber pagamento diretamente de impressores em quantias elevadas, o que fez com que muitos comesçassem a pensar em abandonar seus empregos e passar a viver só de sua escrita, algo antes impensável.

A partir de meados do século XVIII, houve também um crescimento acelerado da quantidade de livros publicados e uma mudança significativa no formato deles. Segundo Briggs e Burke (2006):

Cada vez mais os textos eram divididos em capítulos e, dentro destes, em parágrafos. Notas impressas nas margens resumiam a mensagem de cada parte. Sumários detalhados e índices organizados em ordem alfabética ajudavam os leitores que tinham pressa de encontrar informações específicas (p. 71).

A leitura se tornou cada vez mais uma prática silenciosa e solitária, e o tamanho e formato dos livros também refletia essa tendência. “No século XV eles frequentemente eram fólhos de tamanho grande que necessitavam de

apoios ou estantes para serem lidos. Nos séculos XVI e XVII, pequenos livros se tornaram populares” (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 71).

O uso de textos originais para criação de novos textos, comentadas anteriormente quando falamos sobre a rede de comunicação observada por Darnton (2014) durante o “Caso dos Quatorze”, continua ocorrendo no decorrer do século XVIII e XIX. E é ainda mais intensificada pelo nascimento da figura do autor-celebridade, surgida em função do aumento significativo do número de leitores e das idéias propagadas por autores e livreiros em defesa do autor-gênio.

No senso comum, ele se tornou uma celebridade. Um sujeito brilhante, dotado de profundas originalidade e capacidade de criação. Sua assinatura, que muitas vezes não é o seu nome de nascimento, passou a dar *status* ao seu texto, conferindo-lhe autoridade e reconhecimento perante a sociedade. Além disso, o nome do autor conferia uma diferenciação entre os seus textos e os demais, servindo também como um censor de discursos (FOUCAULT, 2009). Alguns eram tão respeitados que torna sua fala inquestionável; por outro lado, outros são punidos e silenciados, sua fala esquecida.

Um estudo feito por Throsby (2012) mostra que, cerca de meio século depois do “Caso dos Quatorze”, certos leitores do poeta inglês Lord Byron tinham o hábito de escrever em livros de compilação e desenvolveram uma rede de comunicação escrita compartilhava familiaridades com a rede de comunicação analisada por Darnton. Eram leitores, principalmente do sexo feminino, que nutriam uma grande admiração pela figura de Byron.

No entanto, contrária ao fenômeno ocorrido no final da década de 1740, que era oral e muito mais abrangente em termos sociais e geográficos, essa comunidade era mais local e principalmente escrita. Não é estranho pensar, afinal, no surgimento de uma comunidade não intelectual de leitores em um contexto pós-Revolução Industrial. É nesse momento, como já comentamos, que houve um aumento significativo no número de pessoas alfabetizadas, de

tiragens por obra e o de obras publicadas em um curto período, e no qual o livro ficou mais barato e menor; isso contribuiu para o acelerado aumento no número de leitores casuais.

Os livros de compilação não possuíam apenas poemas copiados na íntegra, mas também vários trechos conscientemente modificados. Também havia muitos casos nos quais o leitor copiava um trecho de um poema e o retitulava. Outros casos comentados pelo autor são os de poemas copiados de memória, nos quais o compilador cometia erros não intencionais, e o de várias edições de um mesmo poema com anotações das preferências do compilador. Segundo Throsby (2012):

Quase todos os livros eram escritos por muitas mãos, o que indicava que os livros eram mostrados e circulavam entre amigos e visitantes. De fato, muitos dos álbuns incluíam poemas que encorajavam o leitor a contribuir para o livro, demonstrando que compartilhar álbuns era uma prática comum (p. 230, tradução nossa¹).

Portanto, embora a leitura individual se tornasse cada vez mais abrangente e solitária, ainda havia uma rede de leitores que se apropriava das obras do autor, tanto enquanto comunidade quanto individualmente. Para alguns, era uma brincadeira e uma forma de passar o tempo e trocar ideias com outros leitores e com o autor; outros, com as mais diversas finalidades, publicavam obras utilizando propositalmente elementos de outras.

É possível perceber que manifestações autorais das mais variadas ocorriam em todos os períodos desde o nascimento dos Estados nacionais. Elas eram, de muitas maneiras, associáveis entre si como uma forma de reclamação do direito de uso da obra, tanto por parte dos autores e dos

livreiros/editores quanto por parte dos leitores das obras, que se apropriavam das mesmas visando o lucro, o manifesto político ou uma forma de passar o tempo.

Conclusão

Mesmo em seus primórdios, a escrita mudou o ser humano em todos os aspectos de sua vida cotidiana, antes voltados para a tradição oral. No entanto, não podemos alegar uma ruptura completa, já que a tradição oral é uma constante em todas as sociedades humanas. Embora a ascensão da palavra escrita subjuga de maneira gradual a oralidade, ela não deixou de existir naquele momento e permanece em exercício nos dias atuais.

O mundo contemporâneo é palco de um aumento sem precedente do volume de conteúdo escrito ao qual um grande número de indivíduos tem acesso diariamente por meio das telas. No entanto, essa escrita possui características singulares, que muito têm em comum com a linguagem falada.

Que relações nós podemos estabelecer entre o “Caso dos Quatorze” e o ambiente hipertextual? Essa não é uma pergunta que pode ser respondida com facilidade, pois é claro que esse paralelo pode ser traçado nas esferas do político, do social e do cultural e, portanto, levanta uma enorme quantidade de questões. Para fins deste artigo, no entanto, focaremos apenas na maneira como o leitor participativo se comporta diante da obra e como esse comportamento e a resposta a ele refletem o papel social do autor.

O leitor participativo contemporâneo, dotado de uma plataforma na qual seus trabalhos e suas discussões podem ampla e rapidamente acessados, inclusive pelos próprios autores da obra, se tornou um incômodo para os detentores dos direitos autorais, o que causa uma série de conflitos. No entanto, o que o leitor pensa a respeito do autor? Em uma pesquisa a respeito

¹ Almost all of the books contain writing from many hands, suggesting that the books were displayed and circulated among friends and visitors. Indeed, many of the albums include poems that encourage the reader to contribute to the book, demonstrating that sharing the album was common practice.

da opinião de fãs² sobre a propriedade do autor sobre a obra, Ball (2007) percebeu que:

[m]ais de 96% dos fãs entrevistados concordaram que eles freqüentemente sentem raiva ou insatisfação em relação a um criador de série ou escritor quando o material foi direcionado de uma maneira com a qual eles não concordam e 94% concordam que fãs tendem a ser imensamente possessivos sobre o material-fonte do seu fandom³, seja ele um livro, um filme ou uma série de TV (p. 57, tradução nossa⁴).

De fato, o fã é um caso particularmente conhecido de leitura participativa, já que a mídia tem noticiado a sua prática apaixonada com certa frequência desde o começo dos anos 2000. De fato, um dos motivos pelos quais eles se tornaram um foco de notícia foi o constante conflito com o autor da obra original e/ou os demais detentores do direito autoral.

Henry Jenkins dedicou um capítulo de seu livro aos conflitos gerados em torno do *fandom* da série de livros inglesa “Harry Potter”. Eles demonstram que a apropriação dos textos, mesmo durante o século XXI, nem sempre é bem recebida por parte dos detentores dos direitos autorais. Nelas, os fãs da série de livros *Harry Potter*, escrita por J. K. Rowling e adaptada para o cinema pela Warner Bros., enfrentaram diversos empecilhos pelo direito de ler, assistir e produzir a partir daquilo que consumiram (JENKINS, 2009).

Empecilhos estes que se justificavam por meio das ordens morais e/ou legais vigentes. Um dos exemplos mais famosos é o caso da Warner Bros,

² Fãs são pessoas que nutrem grande admiração por uma obra de qualquer natureza e organizam uma comunidade em torno desse sentimento. Muitos fãs são consumidores participativos que usam de maneira consciente o conteúdo original para criar obras próprias.

³ Termo originário das palavras *fan* (do inglês, fã) e *kingdom* (do inglês, reino), que é o nome que se dá à comunidade de fãs.

⁴ [o]ver 96% of fans surveyed agreed that they had frequently felt anger and dissatisfaction at a show’s creator or writer when the material was taken in a direction they did not agree with and 94% agreed that fans tend to get immensely possessive over the source material of their fandom, whether it is book, film or TV show.

que em determinado momento passou a enviar cartas de intimação a crianças e adolescentes que administravam sites sobre o conteúdo da franquia (p. 259). Em retaliação, algumas dessas crianças fundaram a *Defense Against the Dark Arts*⁵ para lutar pelos direitos de usar o conteúdo da obra livremente em suas produções de fãs (JENKINS, 2009, p. 259-266).

No estudo feito por Darnton (2014), não foi possível identificar quem foi o autor do conteúdo original e qual foi a sua resposta dele às produções daqueles que a liam ou escutavam. O motivo por trás dessa prática, no entanto, é claramente político, embora o autor tenha comentado que um poema “podia funcionar ao mesmo tempo como um elemento num jogo de poder dos cortesãos e como expressão de outro tipo de poder: a indefinida mas negavelmente influente autoridade conhecida pelo nome de opinião pública” (p. 49).

A despeito disso, ainda seria possível traçar uma relação entre as observações sobre os fãs, feitas por Ball (2007) e Jenkins (2009), e as realizadas a respeito do “Caso dos Quatorze” por Darnton (2014)? Acreditamos que sim.

Primeiramente, em ambos os casos, os leitores participativos estão à margem da norma política vigente e atuam como uma contracorrente de pensamento. O “Caso dos Quatorze” é um fenômeno ocorrido em Paris em meados do século XVIII, antes do surgimento de uma legislação que regularizasse os direitos do autor sobre a obra na França.

No entanto, a busca do autor com o fim de puni-lo evidencia uma corrente de pensamento que responsabiliza o autor pela construção da obra; ao mesmo tempo, o despreparo da polícia ao lidar com o grande número de versões da obra mostra que a atividade de leitura participativa era um fenômeno às margens dos pensamentos político e legal predominantes no

⁵ Do inglês, Defesa Contra as Artes das Trevas. É uma referência a uma disciplina estudada pelos personagens dos livros em sua escola de magia.

período. Isso também ocorre no mundo contemporâneo, como vimos por meio dos estudos de Ball (2007) e Jenkins (2009): os conflitos mostram que a leitura participativa que está às margens do imaginário político, embora a lei tente ampará-lo por meio de doutrinas como do *fair use*⁶ estadunidense.

Essa reclamação dos autores contemporâneos que geram os conflitos com seus fãs tem uma natureza dicotômica, que teria nascido no século XVIII, não muito tempo antes do fenômeno estudado por Darnton (2014). A dicotomia se devia a uma interrelação entre os aspectos econômico e moral relativos a esses direitos, já que ambos passaram a ser reclamados pelos autores naquele século e geraram debates que acabaram por influenciar o que hoje conhecemos como direito do autor.

Essas discussões ocorreram devido ao conflito causado pelas primeiras leis de regularização da propriedade autoral sobre a obra. Certos livreiros e os autores foram aqueles que se posicionaram contrários a essas normas, já que elas não tinham qualquer pretensão de defender o direito moral do autor, que era aquele que os autores reclamavam no período. Serviam, de fato, para limitar o seu direito de posse, antes perpétuo.

O argumento predominante em defesa desse direito era que a obra era fruto da imaginação e da individualidade do autor e, portanto, um bem do qual ele não poderia ser destituído. Isso gerou uma intensa discussão que repercutiu até os dias atuais. Segundo Souza (2006):

A concessão dos privilégios apenas às novas obras, além de instituir o domínio público de obras da criação, instigou a consciência dos autores da época, uma vez que os livreiros necessitavam de material original para exercer a sua atividade. Um novo conflito emergia assim no horizonte: que viria a extinguir a existência dos privilégios, com uma natureza diversa destes: surgia como conceito e, nesse momento, ainda apenas pretensão, o direito do autor (p. 143).

⁶ O *fair use* determina a legalidade do uso da obra para fins de utilidade pública. Assim, é permitido o uso criativo da obra para certos casos de crítica, paródia, pesquisa, estudo e notícia.

É principalmente em função dessa argumentação feita pelos autores e livreiros em defesa do direito perpétuo do autor sobre a obra que, no decorrer do século XIX, a figura do autor ganha um novo significado. Ele se torna, então, uma celebridade.

Também o nascimento do pensamento iluminista de valorização do indivíduo em paralelo ao fortalecimento do pensamento feminista na Europa, não é absurdo pensar em uma comunidade de leitoras que trocassem livros de compilação entre si, apropriando-se da obra para criar suas próprias poesias em um fenômeno muito similar ao “Caso dos Quatorze”.

As leitoras do poeta inglês Lord Byron começaram a usar livros de compilação para trocar anotações a respeito das obras do autor e montagens de suas poesias. As comunidades de leitores eram muito menores e geograficamente limitadas, no entanto, Throsby (2012) considera este fenômeno o precursor da cultura de fãs.

Byron foi um dos primeiros escritores a receber o que poderia ser descrito como cartas de fãs, ou seja, cartas não solicitadas de seus leitores em uma escala massiva. (...) Byron também foi, mais do que qualquer outro autor de seu tempo, foco de incontáveis tentativas do que seria chamado hoje de ‘fan fiction’: ou seja, histórias imaginativas escritas por escritores amadores sobre Byron e suas obras (p. 228, tradução nossa⁷).

Qual é a relação, no entanto, entre esse fenômeno e o “Caso dos Quatorze”? É claro, ambos são exemplos de uma comunidade ligada pela rede de um público que participa ativamente da obra. No entanto, como isso infere na discussão que propusemos para este artigo?

⁷ Byron was one of the first writers ever to receive what would now be described as fan mail, that is, unsolicited letters from his readership, on a mass scale. (...) Byron was also, more than any other author of his time, the focus of countless attempts at what would now be called ‘fan fiction’: that is, imaginative stories written by amateur writers about Byron and his works.

Como é impossível determinar quem era o autor original do poema que originou o caso estudado por Darnton (2014), também não é possível determinar o seu perfil e a sua reação em face ao fenômeno. Podemos encontrar similaridade, de fato, na reação expressa pelo outro: aquele que não estava inserido naquelas comunidades. Estas podem ser consideradas como uma rede de pessoas que se conectava por meio de dois interesses em comum, a leitura e o próprio suporte: a oralidade, a música, os livros de compilação ou a Internet.

No “Caso dos Quatorze”, o outro foi o aparato político e legal, que buscava encontrar um único nome em meio a uma massa de autores. No caso das leitoras de Byron, o outro era a comunidade intelectual do período, que as viam como “fanáticas sem rosto que não possuíam qualquer ligação com a verdadeira poesia de Byron” (p. 228, tradução nossa⁸). No século XXI, os fãs despertam uma reação da comunidade intelectual e dos autores, apoiados por um aparato legal.

Também percebemos que, em todos os casos, as vozes internas do texto, estudadas por Barthes (2004), se multiplicando no interior dos textos. Essas vozes, provenientes do diálogo entre o autor e o leitor no interior do texto se transformam uma nova obra, que é continuamente reconstruída enquanto passam pelas mãos dos diversos membros da comunidade.

Mostramos por meio dos exemplos discutidos nesse capítulo que, muito embora a concepção de autor-gênio tenha sido difundida durante o século XIX, o receptor⁹ do texto é visto como secundário e inferior ao autor quando se torna um interlocutor na prática, construindo novos significados no interior do texto e/ou novos textos por meio da prática que os gregos já chamavam de *imitatio*.

⁸ “faceless fanatics who have no connection to Byron’s actual poetry.”

⁹ Não podemos reduzir o público alvo dos textos apenas à figura do leitor, já que, no caso estudado por Darnton (2014), muitos daqueles receptores ativos não eram alfabetizados.

É evidente que, com a mudança no contexto cultural, político e social, há também uma mudança no modo como uma mentalidade se manifesta. No entanto, os exemplos citados no decorrer deste deixam claro que esta mentalidade de valorização do autor sobre o leitor existe pelo menos desde o começo do século XVIII. Seja para o fim de punição ou de adoração, o autor é colocado sobre um pedestal que, embora venha sendo contestado desde meados do século XX, perdura no imaginário e na cultura populares e no aparato político e legal contemporâneo.

Referências

BALL, Caroline. *Who Owns What in Fanfiction: Perceptions of Ownership and Problems of Law*. 2007. 91 fl. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arts, Department Of Information Science, Loughborough University, Loughborough, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/834988/Who_owns_what_in_fanfiction_perceptions_of_ownership_and_problems_of_law>. Acesso em: 21 out. 2015.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. 2004. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5106117.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. 78 p.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 231-253.

BRAUDEL, Fernand. A longa duração. In: BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Trad. Rui Nazaré. Lisboa: Presença, 1990. p. 7-39.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. A Revolução da Prensa Gráfica. In: BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia: De Gutenberg à Internet*. Trad. Maria Carmelia Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 24-79.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 2009.

_____. As Revoluções da Leitura no Ocidente. Trad. Margareth Perucci. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, História e História da Leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999. p. 19-31.

_____. *Inscrever & Apagar: cultura escrita e literatura*. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007.

_____. *O que é um Autor?: revisão de uma bibliografia*. Tradução Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EduFSCar, 2012.

COMPAGNON, Antoine. A Literatura. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 29-46.

CULLER, Jonathan. Apêndice: Escolas e Movimentos Teórico. In: CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p. 118-126.

DARNTON, Robert. *Poesia e Política: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ECO, Umberto. Introdução à segunda edição. In: ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 27-36.

FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: MOTA, Manuel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (v. III). Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

INDEX Librorum Prohibitorum. Roma: Typis Polyglottis Vaticanis, 1837. Disponível em: <<http://www.saintsbooks.net/books/Francis%20S.%20Betten,%20S.J.%20-%20The%20Roman%20Index%20of%20Forbidden%20Books.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

JENKINS, Henry. Porque Heather podia escrever: letramento midiático e as guerras de Harry Potter. In: JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009. p. 235-284.

JUDGE, Elizabeth F. Kidnapped and Counterfeit Characters: Eighteenth-Century Fan Fiction, Copyright Law, and the Custody of Fictional Characters. In: *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*. Ed. Reginald McGinnis. Nova York: Routledge, 2009. p. 22-68.

LÉVY, Pierre. Introdução. In: LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 11-14.

_____. A virtualização do texto. In: LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 35-50.

OXFORD CLASSICAL DICTIONARY (Ed.). *Imitatio*. Oxford: Oxford University, 2017. Disponível em: <<http://classics.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-3266>>. Acesso em: 27 set. 2016.

RIBEIRO, Eneida Beraldi. A censura inquisitorial e o tráfico de livros e ideias no Brasil colonial. *Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 9, n. 1, p. 1-16 jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo_6_Eneida_Beraldi_Ribeiro.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SOUZA, Allan Rocha de. *As etapas iniciais da proteção jurídica dos direitos autorais no Brasil*. Justiça & História, Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 136-186, 2006. Disponível em: <https://www.tjrs.jus.br/export/poder_judiciario/historia/memorial_do_poder_judiciario/memorial_judiciario_gaucho/revista_justica_e_historia/issn_1677065x/v6n11/doc/JusticaxHistoriaVOL6NUM11_06_Allan_Rocha_Souza.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2016.

THROSBY, Corin. Byron, commonplacings and early fan culture. In: MOLE, Tom. *Romanticism and Celebrity Culture: 1750-1850*. Cambridge: Cambridge University, 2012. p. 227-244.

Recebido em 24/01/2017.

Aceito em 27/09/2017.