

Criação e autoria: considerações sobre as práticas artísticas e intelectuais modernas

Creation and authorship: remarks about modern artistic and intellectual practices

MARCO ANTÔNIO SOUSA ALVES*

Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte – MG – Brasil

Resumo: O artigo pretende investigar a relação entre criação e autoria, analisando as mudanças lexicais e semânticas associadas à noção de autor e também as práticas artísticas e intelectuais características da modernidade. Dois casos serão estudados: a publicação das obras do poeta escocês Ossian no século XVIII, exemplificando um processo de “modernização” ou de “afirmação autoral”, e a construção de Shakespeare ao longo dos séculos XVII e XVIII como o grande gênio criador moderno. Ao iluminar o percurso histórico de afirmação de uma nova concepção da criação humana na modernidade, o artigo pretende também colocar na luz um processo concomitante a esse, de discriminação, de rebaixamento e de eliminação das outras concepções ou práticas, características de culturas diferentes ou de tempos passados.

Palavras-chave: Criação; Autoria; Modernidade; Ossian; Shakespeare.

Abstract: The article aims to investigate the relationship between creation and authorship, analyzing the lexical and semantic changes associated with the notion of author, as well as the modern artistic and intellectual practices. Two cases will be studied: the publication of the works of the Scottish poet Ossian in the eighteenth century, exemplifying a process of "modernization", and Shakespeare's construction over the seventeenth and the eighteenth centuries as the great modern genius. By shedding light in the modern affirmation of a new conception of human creation, the article also intends to put in light the concomitant process of discrimination, relegation and elimination of other concepts or practices, from different cultures or past times.

Keywords: Creation; Authorship; Modernity; Ossian; Shakespeare.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) em Filosofia. <marcofilosofia@gmail.com>.



Ainda que a capacidade de criar algo novo possa ser considerada uma característica universal e inata ao humano, a forma como a criação é concebida, as práticas a ela associadas e os lugares reservados aos sujeitos criadores são certamente traços contingentes, em constante transformação, produzidos no seio de configurações históricas e sociais bem específicas. O que entendemos por “criação” é algo bastante variável, assim como a função exercida pelos indivíduos nessa atividade, como bem mostrou Michel Foucault em seus estudos sobre a função-autor e as posições assumidas pelos sujeitos na mutante ordem dos discursos (FOUCAULT, 1969, 1971, 2001).

O autor moderno, entendido como o gênio original, marcado pela singularidade do pensamento e a expressão da interioridade, é uma dessas posições-sujeito emergentes no interior de determinada configuração histórica e social, conferindo ao indivíduo uma função específica como “criador”, como produtor de algo novo. Sendo assim, o estudo sobre a autoria moderna pode contribuir para compreendermos melhor o modo como ainda concebemos, em grande medida, a criação humana, especialmente a produção de obras artísticas e intelectuais.

O objetivo deste artigo consiste em analisar algumas mudanças que ocorreram nas práticas de produção artística e intelectual na modernidade, especialmente nos séculos XVII e XVIII, com o objetivo de compreender como emergiu o autor moderno e como esta figura está associada a uma nova concepção acerca da criação humana, em especial nos domínios artístico e literário, mas também no campo mais amplo das produções intelectuais em geral.

Para empreender tal estudo, propõe-se, primeiramente, analisar a relação entre autoria e criação. Em seguida, serão abordadas algumas transformações nas práticas de produção artística e intelectual que marcaram os séculos XVII e XVIII. Por fim, serão considerados alguns casos exemplificativos, como as publicações das obras do poeta escocês Ossian no século XVIII e a construção autoral de Shakespeare ao longo dos séculos XVII e XVIII.

1 O autor moderno e o ato criativo: algumas mudanças lexicais

Proponho começar essa investigação com considerações de ordem etimológica, analisando algumas mudanças lexicais. Voltemos então à nossa chamada “língua mãe”, o latim, e ao termo ‘*auctor*’, de onde derivam, por exemplo, as palavras ‘autor’ (em português e espanhol), ‘*autore*’ (em italiano), ‘*auteur*’ (em francês), ‘*author*’ (em inglês) e ‘*Autor*’ (ou ‘*Urheber*’, em alemão). Comumente, *auctor* é definido como aquele que “aumenta” ou “faz crescer”, raiz verbal *aug* e sufixo *tor*, pertencente à categoria gramatical de nomes de agente e derivado do verbo *augeo*, que significa “aumentar” e “fazer crescer”. Embora vejamos essa explicação na maioria dos dicionários, trata-se de uma vulgata etimológica “enganadora” (*décevante*) e “bastante esquisita” (*assez bizarre*), de acordo com Béatrice Fraenkel, que segue outra via de análise sugerida pelo famoso linguista francês Émile Benveniste, que também a considera “estranha” (*étrange*) e “insuficiente” (*insuffisante*). De fato, não fica claro como as noções de autoridade (*auctoritas*) e autor (*auctor*) teriam nascido de uma raiz que significa simplesmen-

te “aumentar” ou “crescer” (FRAENKEL, 2005, p. 40-1; BENVENISTE, 1969, p. 149; COMPAGNON, 2009).

Sustenta-se que “aumentar” não é o sentido primeiro do verbo *augeo*, pois a raiz *aug-*, nas línguas indo-europeias, designava uma espécie de “força” atribuída aos deuses e heróis, associada à ação de “fazer nascer” ou “promover”. Para fortalecer essa tese, Benveniste menciona o indo-iraniano e o latim, citando algumas fórmulas que aparecem em rezas romanas arcaicas com esse sentido. Essa força está originalmente associada a um ato criador que é privilégio dos deuses ou das grandes manifestações naturais, e não caberia, em princípio, ao homem. Seguindo essa linha de análise etimológica, pode-se dizer que o *auctor* não é exatamente aquele que “aumenta algo”, mas, sobretudo, aquele que “toma uma iniciativa”, que “funda”, que “promove algo” (BENVENISTE, 1969, p. 149). A noção de *auctor*, embora tenha se diversificado em várias acepções, sempre se manteve associada ao sentido heurístico de “promover”. O *auctor*, agente qualificado, dotado de um poder particular, possui uma força criadora, agente, uma palavra que transforma o mundo. Ele é basicamente o *qui primim*, ou seja, “aquele que pela primeira vez”, quem toma a iniciativa de uma ação, geralmente política, capaz de introduzir uma novidade. Nessa abordagem etimológica, o *auctor* está associado, por excelência, à imagem primeira e fundamental do legislador, de modo que ele pertence primitivamente ao espaço político. E é também assim que o termo *auctoritas* adquire seu valor, como ato de produção, por exemplo, de um magistrado ou de um governante (BENVENISTE, 1969, p. 150-151;

FRAENKEL, 2005, p. 47, 50; DUPONT, 2004, p. 172).¹

Além disso, *auctor*, em seus deslizamentos posteriores, que nos conduzem dos feitos divinos para os humanos, estaria ligado também à realização de um ato que, quando concluído, tornaria visível aquele a quem podemos atribuí-lo, ou seja, algo que teria a capacidade de *individualizar a ação*. Para que isso ocorra, quer dizer, para que se possa atribuir um ato a um indivíduo, é preciso que esse ato se destaque, que haja uma marca distintiva específica, geralmente excepcional ou fora do comum, como são os feitos esportivos, políticos, militares ou artísticos (FRAENKEL, 2005, p. 58-9). Pode-se perceber a existência de uma continuidade entre as forças naturais de criação, o *augeo* ligado ao poder de fazer surgir (por exemplo, as plantas), e o homem provido de *auctoritas*, que dá existência às leis.

Poderíamos então colocar a questão: e quanto ao poeta ou artista? Primitivamente, somente por meio de uma exorbitante metáfora eles poderiam ser considerados *auctores*. Com o tempo, quando aplicado ao poeta, tratá-lo como *auctor* significava dizer que ele havia introduzido em Roma um gênero novo, geralmente de origem

¹ Foucault, em sua conferência de 1969, já havia apontado para essa significação mais remota do que é um autor, observando a diferença existente entre o autor agente (sentido tradicional do termo) e o autor produtor de uma obra (sentido moderno) (FOUCAULT, 2001, p. 827). Em termos tradicionais, a fala do *auctor* e da *auctoritas* é performativa, pronunciada de forma ritual e institucional. Para empregar a famosa expressão de Austin, sua fala “faz coisas com as palavras” (*do things with words*). A obra deixaria de ser algo performático, ligado essencialmente ao agir, para assumir uma forma fixa e estável, por exemplo, de um livro. O texto deixa de ser pensado como um complemento secundário em relação ao gesto, ao ato, para assumir uma posição de destaque, encarnando a essência da obra. E a performance, como a recitação poética, a encenação teatral ou a execução musical, passa a ser secundária em relação ao texto poético, à peça escrita ou a composição musical grafada na partitura (GUMBRECHT, 1998, p. 41).

grega, como a ode, a elegia ou o bucólico. Ou seja, não bastava “criar” uma obra para ser um *auctor*, era preciso tornar-se um *qui primum*, alguém que introduziu uma nova tradição (além, claro, de possuir a garantia de um poderoso patrono que lhe investisse de glória e prestígio). É interessante observar que o *auctor* remete àquele que “está no início de algo”, por isso ele é identificado aos deuses ou às forças da natureza, ao legislador e à fundação de um Estado, ou ainda à introdução de uma tradição literária, o que não significa exatamente a mesma coisa que “ser o criador de algo”, ao menos não no sentido romântico associado à genialidade e à originalidade (DUPONT, 2004, p. 173; BERNAS, 2001, p. 37-39). Deuses (no domínio da natureza e da religião), legisladores (no direito e na política) e poetas (na literatura e na arte) estão ligados primitivamente como *auctores*, indicando uma interessante e curiosa aproximação e continuidade no percurso dos sentidos desse termo.

Para além dessas considerações etimológicas, que encontram suas raízes, sobretudo, nas línguas indo-europeias, convém analisar mais de perto os sentidos do termo latino *auctor*.² Ele é, sobretudo, “aquele em quem se pode confiar”. Na linguagem jurídica romana, *auctor* é o fiador, o tutor, o curador, a testemunha, o procurador, enfim, aquele que garante, que exerce uma tutela, que confirma, que representa legitimamente e, sempre, que *assume a responsabilidade*. Assim, o termo *auctor* existe no direito romano como uma

autoridade responsável, que garante algo, e não no sentido de um criador, como ocorre no moderno direito de autor.³

Ressaltando esse sentido técnico-jurídico, que enfatiza a ideia de responsabilidade, o *auctor* tinha também o sentido de um modelo, um mestre, uma autoridade, alguém que servia de exemplo. Daí se dizer que podemos fazer algo “sob a autoridade de alguém”, “tomando-o como modelo ou mestre” (*aliquo auctore aliquid facere*). Nesse sentido, o *auctor* é também um guia, um aconselhador, alguém que instiga a agir, como os conselheiros do senado romano que guiavam as decisões públicas e eram chamados de *auctor publici consilii*. Além de fomentar e guiar a ação, o *auctor* pode ser também aquele que age, funda, engendra e promove algo, como vimos mais acima. Nesse sentido, além do legislador, também o “pai fundador de uma família” era considerado o autor de uma raça ou linhagem (*auctor gentis* ou *auctores generis mei*). É por extensão desse sentido de modelo, guia ou de fundador e iniciador de algo, que o termo *auctor* foi empregado para se referir aos escultores ou poetas, como os “autores gregos” (*Graeci auctores*) ou os “autores cômicos” (*comoediae auctores*). Ao invés da criatividade e da originalidade de uma criação individual, o que se ressaltava era a autoridade e a habilidade prática. Assim, percebe-se que, embora o sentido de “criador” ou “produtor” não esteja completamente ausente do *auctor* romano, seu campo semântico permite diversas traduções: pai,

² Para as análises que se seguem, foram consultados basicamente três dicionários: *Grand dictionnaire de la langue latine* de Napoléon Theil, a partir do dicionário de William Freund (THEIL; FREUND, 2012, p. 281-282), *Dictionnaire latin-français* de Félix Gaffiot (GAFFIOT, 1934, p. 184-185) e *Dictionnaire latin-français* de Charles Lebaigue (LEBAIGUE, 2012).

³ Daí as seguintes máximas do direito romano: *audieras ex bono auctore* (é preciso informar-se em boa fonte, segura e responsável) e *judices legum auctores* (os juizes protetores das leis). Também nessa direção devem ser compreendidos os *auctores nuptiarum*, que, ao invés dos noivos, são as testemunhas do casamento. É nesse sentido também que o historiador é um *auctor*, pois serve de garantia: *Herodoto auctore* (com Heródoto como fonte).

fundador, instrutor, mestre, causa, fiador ou modelo.⁴

E como será que o termo latino *auctor* foi empregado ao longo do medievo? Como ressalta a historiadora francesa especialista em literatura medieval, Pascale Bourgain, encontramos vários verbos associados à atividade do *auctor*: ele “compõe” (*componere*) e “escreve” (*scribere*), termos esses os mais frequentes em *De viris illustribus* de São Jerônimo. Além disso, outros verbos acentuam o esforço envolvido em seu trabalho: ele “sua” (*desudare*), “fica noites sem dormir” (*elocubrare*) e “realiza ou concebe uma obra” (*tractare*). Já a ideia de “invenção” (*inventio*), por sua vez, raramente é associada ao *auctor*. Se há invenção, ela se restringe, na tradição retórica, à primeira fase de uma concepção. E os verbos associados a essa etapa da concepção, como *excogitare* e *concupere*, praticamente nunca são estendidos ao conjunto da ação do autor. Quando se diz

que o autor “compõe um livro” (*componere libro*), o verbo *componere* envolve mais propriamente a ideia de colocar no lugar, de “organizar” (*ordinare*). O verbo *digerere* (separar, distribuir, classificar, colocar em ordem) é também utilizado no sentido de expor e escrever um tratado. O autor está ligado, basicamente, a essa função de organizar o discurso, de dar uma unidade, mas não necessariamente no sentido de se colocar como a fonte originária que inventou ou criou a obra. Também o termo *redigere* está ligado a colocar em ordem, a fazer entrar, reduzir, juntar em um livro, corrigindo e transcrevendo. Assim, o autor parece estar associado mais àquele que confere ordem do que àquele que cria (BOURGAIN, 2001).

Ao olharmos para as metáforas comumente empregadas para expressar a ideia de criação na cultura medieval-cristã (algumas desde a Antiguidade), fica ainda mais fácil perceber o quão distante estamos do autor/criador moderno. A mais usual talvez seja a do ferreiro que “forja ou produz algo a duras golpes” (*cudere*). Na mesma linha, empregava-se o verbo *pangere* (cavar, furar, gravar na cera) ou ainda *exarare* (ligado a lavar a terra), de modo que a página seria lavrada pela pena ou a tabuleta de cera cavada pelo estilete. Além das metáforas metálicas e agrárias, a metáfora têxtil era muito comum (desde a Antiguidade, empregada já por Píndaro): *texere* (tecer) de onde deriva *textus*. Se a forja é uma operação de força, a tecelagem é uma operação de precisão e também uma ordenação, uma junção de fios. O que parece prevalecer, em geral, é a ideia da ordem, da construção e junção, mais do que da invenção e da criação em sentido moderno. É interessante contrapor essa metáfora com a imagem romântica

⁴ Essa aproximação entre autor e pai é particularmente interessante e está associada a outra poderosa metáfora, que faz da obra uma cria do autor. Essa associação entre o domínio reprodutivo (relação pai/filho) e o domínio intelectual (relação criador/obra) tornou-se um lugar comum em nossa cultura, sobretudo a partir dos séculos XIV e XV. Um antecedente dessa aproximação pode ser visto nos versos do poeta romano Marcial, quando ele chama os “ladrões de versos” de plagiários, usando um termo que era empregado juridicamente para nomear os raptos de crianças. Sem dúvida, as relações de paternidade serviram de fonte privilegiada na constituição de uma linguagem figurada usada na produção intelectual: o autor/pai, a obra/filho, a criação/concepção, a expressão/parto, etc. A metáfora da paternidade, sem dúvida, reflete também os valores de uma sociedade patriarcal: a linhagem e o sangue (STRATHERN, 2003, p. 170-3). Curiosamente, no século XVIII, com o nascimento dos direitos modernos de autor, essa metáfora teve seu uso e sua extensão reduzidos, pois quem concordaria em vender seus filhos em troca de algum ganho financeiro? A metáfora da paternidade, além do inconveniente que ela apresentava para a colocação da obra no mercado, estava associada à ideologia absolutista, do rei-patriarca. Essa relação entre autoria e paternidade, contudo, sobreviverá no direito, mas restrita ao domínio dos direitos pessoais, que são considerados inalienáveis. A paternidade, ou o direito que o autor possui de ter seu nome associado à sua obra, é hoje um dos chamados direitos morais do autor.

do autor gênio como uma fonte a partir da qual a obra original jorra. A criação ganha contornos mais individuais e expressivos, como uma criação *ex nihilo*. Já o ferreiro, embora crie e invente, ele molda uma matéria dura, dada a ele, e assume mais o papel de alguém que confere uma forma, uma ordem. Se o ferreiro cria, sua criação parece mais próxima da construção e do estabelecimento de algo sólido, ordenado, do que propriamente da criação original, da novidade. Sobre a criação e a autoria no medievo, cito Pascale Bourgain:

O que faz então um autor? Ele compõe, ele trata, ele junta, ele combina, ele redige, ele coloca em ordem, ele divide, ele forja, ele tece, ele entrelaça, ele comprime. Mas, sobretudo, ele diz e ele escreve. Ou ainda, ele coloca a pena na mão, ele rabisca, ele escava a página. [...] Ele inventa muito pouco, e não cria jamais. [...] Os verbos relacionados com a noção de autor concentram-se sobre a fabricação da obra, com um desenvolvimento de metáforas artesanais que lembram ao letrado que seu ato é do domínio do labor e do trabalho bem feito (BOURGAIN, 2001, p. 374, tradução minha).

Podemos opor o criador ferreiro (que fabrica e ordena) ao criador gênio (que inventa e expressa sua interioridade). Talvez a própria distinção moderna entre o artista e o artesão encontre seu substrato nessa diferenciação, sendo o artista moderno definido não mais por sua habilidade prática e sua capacidade de ordenar os fios ou a pedra, mas sim por sua criatividade e genialidade. Em suma, os sentidos dos verbos escrever, redigir e compor não estão associados, no medievo, ao sentido moderno de originalidade. Quem compõe e redige não cria necessariamente, mas

organiza, junta e confere uma ordem. De certa forma, a noção da ordem permanece na modernidade, estando o autor ainda ligado à função de organizar, de dar uma unidade e de impedir que o discurso se perca no anonimato do murmúrio. Mas, além disso, assistimos a um deslizamento interessante, que faz com que o *auctor* medieval ganhe novas funções, ligadas, sobretudo, à criação.

Após esses comentários sobre os diversos significados do termo latino *auctor* e sobre seus empregos ao longo do medievo, gostaria de tecer algumas breves considerações sobre as variações semânticas sofridas por esse termo na modernidade. Por volta do século XIV, a figura do *actor*, que representa a fala e as ações de outro (como o compilador ou o glosador), passa a ser explicitamente distinguida da figura do *auctor*, que é o senhor de suas próprias palavras e ações. O escritor deixa de ser aquele que escreve, copia ou comenta um texto. No francês antigo, o termo 'escritor' (*escripvain*) designava basicamente o copista. Somente a partir do século XIV que o termo passará a assumir um sentido mais próximo ao autor moderno, ou seja, como aquele que compõe uma obra própria e assume uma nova responsabilidade. A palavra *auctor* (em latim ou nas línguas vulgares) passa a designar, nos séculos XIV e XV, ao mesmo tempo, os grandes autores da tradição antiga ou cristã e, também, alguns escritores contemporâneos de língua vulgar. As variações na ideia de invenção (*inventio*) também se inserem nesse conjunto de deslizamentos semânticos. Para além de um poder divino, a *inventio* passa a designar uma criação humana. Essas transformações lexicais são fundamentais para compreender a emergência do autor em sentido moderno.

Ao olharmos mais adiante, para os séculos seguintes, percebemos como uma nova concepção de autoria se estabelece. Para ilustrar essa mudança, vejamos o novo acento atribuído ao termo *auteur* no *Dictionnaire universel* de Antoine Furetière, de 1690 (CHARTIER, 1992, p. 49-50). Enquanto o *Dictionnaire de Nicot*, de 1606, ainda registrava como o primeiro sentido de *escripvain* o de escriba ou copista, percebemos uma clara mudança de ênfase nos novos dicionários. Para além de algumas heranças dos sentidos presentes no termo latino *auctor*, novos significados e alguns importantes deslizamentos são visíveis. O primeiro sentido destacado pelo dicionário de Furetière é o de Deus, como o “soberano autor de toda a natureza”, que é apresentado juntamente com o do “homem que produz algo novo”. O autor passa a ser associado, sobretudo, àquele que cria ou inventa, que é a causa de algo. Quem escreve um livro é também considerado autor e inventor. Mais ainda: é considerado autor, em literatura, aquele que *publica* um livro: “Este homem, enfim, tornou-se Autor, ele se fez imprimir” (*cet homme s’est enfin érigé en Auteur, s’est fait imprimer*) (FURETIÈRE, 2012, p. 172).⁵

Outro exemplo nessa direção, o dicionário de Robert Estienne de 1539 oferece como primeira definição de autor “aquele que faz e inventa algo em primeiro lugar” (*Authour, qui premier fait et invente*

quelque chose), o que parece remeter ao antigo sentido do *qui primum*. A associação entre autor e escritor (*escripvain*) aparece em quinto lugar, o que indica que, embora a noção de autor já possuísse um sentido propriamente literário, tal significado não era o mais imediato ou natural (CHIRON, 2010, p. 367). Essa associação entre autoria e impressão é algo bem típico da modernidade, que deixa claro como uma mudança técnica, na materialidade dos discursos, confere um novo estatuto e uma nova posição ao “indivíduo que escreve”. Vemos emergir aqui um sentido propriamente moderno para o autor literário, claramente associado ao uso da impressão como meio de difusão. Confirmando esse deslocamento semântico, outro dicionário da época, o *Dicionário francês (Dictionnaire françois)* de Pierre Richelet, bem mais sucinto, limita-se a apontar para os dois sentidos mais propriamente modernos do autor, como “aquele que inventou algo” ou que “compôs algum livro impresso” (RICHELET, 2012, p. 56). Essa associação entre a figura do autor e o livro impresso deixa claro que o autor é, na modernidade, uma figura ligada a uma nova técnica e a um novo mercado.⁶

Em suma, o autor, em sentido moderno, embora esteja intimamente relacionado à escrita, não se confunde com o mero ato de escrever, pois envolve algo de criativo,

⁵ É interessante observar que um dos sentidos do termo *auteur* apresentado pelo dicionário de Antoine Furetière refere-se àquele que “tem uma opinião”, que é “chefe de um partido ou de uma conspiração”, ressaltando-se a importância de se punir os “autores responsáveis” (FURETIÈRE, 2012, p. 172). Esse sentido, além de certa herança no latim, do *auctor* como alguém que assume a responsabilidade pelo que faz ou pelo que diz, reforça a sugestão de Foucault de uma apropriação inicialmente penal do autor, tomado como um possível transgressor que deve responder pelos seus atos (FOUCAULT, 2001, p. 827).

⁶ Nesse sentido, interessante observar que *La France littéraire*, que foi uma publicação periódica da segunda metade do século XVIII que trazia o nome dos autores franceses da época e suas obras, chegou a recensar mais de mil escritores valendo-se de um claro critério: é autor qualquer pessoa que tenha publicado ao menos um livro. Sendo assim, ficavam de fora desse levantamento, por exemplo, todos os homens finos e espirituosos que apenas recitavam poemas ou trocavam versos e textos no seio das formas nobres de socialização intelectual (DARNTON, 1992, p. 100-101).

daí sua distância em relação ao escritor ou indivíduo que escreve (*écrivain*), ou seja, ao *scripteur*, escriba, copista, amanuense, escrevedor ou escrevente. Assim, o autor aproxima-se do escritor (*écrivain*), como produtor de obras literárias. Essa associação moderna do autor ao mundo escrito e, em particular, à impressão, fez com que o emprego da palavra marcasse sua distância também em relação a outros termos ligados à criação, mas que enfatizavam a oralidade e a performance, como o bardo, o profeta, o trovador e o *aedo* ou cantador de versos. Entendo que a escrita e a impressão têm um papel importantíssimo na conformação moderna da noção de autor, como atestam os dicionários do século XVII. Em grande medida, o que entendemos por autor em outros domínios da criação humana ou em outras formas de materialização discursiva (o autor, por exemplo, de uma peça de teatro, de um filme, de uma obra musical, de uma teoria ou de um invento) conforma-se por extensão ao domínio das letras e ao mundo do livro (BERNAS, 2001, p. 45). Contribui ainda para esta forma de abordagem da *escrita autoral* o fato de, até o século XVIII, o escritor literário não ser claramente distinguido do cientista, filósofo, polemista, erudito ou polígrafo, todos tomados como letrados (*gens de lettres*), qualquer que fosse sua atividade intelectual (seja as *belles lettres* ou as *lettres savantes*) (VIALA, 1985, p. 283). O autor tendeu, em suma, a assumir um significado mais amplo, partindo da figura do escritor literário, diferenciando-se daqueles que produzem textos de um gênero específico ou em uma área em particular, como o poeta, o dramaturgo, o romancista, o jornalista, o roteirista, o cientista, o cronista, o letrista, etc. Por fim, o autor, na acepção moderna, está relacionado à

criação em um sentido bem específico, que envolve a concepção e composição de uma obra e não um simples acréscimo, uma pequena modificação ou uma mera organização textual, práticas que caracterizam não exatamente a criação propriamente autoral, mas sim o trabalho dos interpoladores, comentadores, revisores ou editores.

Embora o termo ‘autor’ tenha sofrido muitas variações e extensões, esse sentido moderno ainda é basicamente o nosso. Basta passar o olho por alguns dicionários atuais para perceber que pouco mudou. Alguns usos do termo ainda reforçam a ideia de “iniciar algo”, seja como “responsável pela fundação ou instituição de alguma coisa” ou como, na linguagem jurídica, o “autor de uma ação ou de um crime”. Mas o autor moderno é, fundamentalmente, em suas linhas gerais, “aquele que origina”, “inventor, descobridor”, ou a “pessoa que produz obra literária, artística ou científica” (HOUAISS, 2001).

2 As novas práticas de produção artística e intelectual da modernidade

Proponho, então, apontar para algumas práticas de produção artística ou intelectual que tendem a tornar-se mais comum, especialmente a partir dos séculos XVII e XVIII. Dos ateliês medievais, das produções tradicionais e das práticas coletivas e anônimas do *gentleman writer* ou da escrita popular somos conduzidos em direção a uma nova ortopedia da criação, concebida como um trabalho individual, pretensamente solitário, que tem sua fonte no gênio do autor. A afirmação do “eu criador” e o “culto de si” deixam de ser uma indelicadeza ou um desrespeito às convenções do bom gosto para se converter

na marca mesma da autenticidade e na condição primeira para a genialidade (MORTIER, 1982, p. 138). A imagem do artista talentoso ou do grande erudito cuja perfeição formal ou intelectual repousava, sobretudo, no esforço de assimilação/imitação da Tradição e na paciência, é cada vez mais vista como algo ultrapassado no século XVIII. A criação intelectual coletiva e colaborativa passa a ser, de maneira geral, mal vista, como se apenas na solidão a genialidade e a originalidade do pensamento pudessem emergir em toda sua força e intensidade. Em suma, só o indivíduo, tomado em sua riqueza interior, é capaz de produzir grandes obras de forma autoral (*solo authorship*).

No trabalho colaborativo, entende-se, a força criativa individual seria enfraquecida, assim como ficariam comprometidos a unidade estilística e o acabamento da obra. Isso explica, em parte, o descaso em relação às tradicionais formas de produção e reprodução da cultura popular, geralmente coletiva, aberta e de natureza eminentemente performática. Aqueles que se dedicavam a esse tipo de produção cultural, que, certamente, não deixou de existir, passaram a ser considerados, do ponto de vista da alta cultura do século XVIII, autores menores, com pouca criatividade ou imaginação limitada. A coletividade, ao invés de contribuir para a conformação de uma obra, comprometeria o processo criativo, limitando e deformando a expressão do gênio criador. Em suma, vemos emergir uma nova atitude e valoração: o *ethos* da autoria singular (*ethos of singular authorship*) (KEWES, 1998, p. 146, 178).

Não é difícil perceber esse novo *ethos* na iconografia autoral. Um claro exemplo disso pode ser verificado na coleção de obras literárias publicadas pelo livreiro

londrino Humphrey Moseley no século XVII. Essa coleção, que pretendia explicitamente “fazer de algo fluido um corpo sólido” (*making of a fluid a solid Body*), tinha um padrão tipográfico uniformizado e trazia em destaque o nome e o retrato do autor, geralmente enfatizando a novidade da publicação (*New Playes*) ou a autenticidade e fidedignidade da cópia publicada (*printed by his true Copies*). Esse tipo de formato editorial contribuiu, sem dúvida, para a elevação da figura autoral e para a formação de um cânone literário nacional (KEWES, 1998, p. 184-185). Publicações semelhantes a essa se tornaram cada vez mais comuns, sempre com o autor em destaque: seu nome, sua imagem e sua vida.

No século XVIII, a imagem autoral tende a ganhar contornos ainda mais característicos, sendo comum os autores serem representados sós diante de suas obras, sem musas ou anjos inspiradores, envoltos apenas por seus profundos pensamentos. Com a pena na mão no retiro de seu gabinete, os autores são despedidos de seus trajes de gala e passam a ser mostrados em sua intimidade, como se tivessem sido surpreendidos e captados no momento mesmo da criação. A tela pintada em 1772 por Guillaume Dominique Jacques Doncre, intitulada *Retrato de um escritor* (*Portrait d'un écrivain*), ilustra perfeitamente essa nova representação do autor moderno.

Um exemplo bastante interessante dessa mudança na representação autoral, típica do século XVIII, pode ser percebido em duas clássicas imagens de Molière, uma do século XVII, feita por Nicolas Mignard em 1658, e outra do século XVIII, feita por Charles Antoine Coypel em 1734 a partir da primeira. Nessas imagens, vemos o mesmo rosto, no mesmo ângulo. Mas, na primeira,

encontramos Molière atuando, no papel de César na peça *La Mort de Pompée* de Pierre Corneille. Na segunda, Molière é mostrado sentado, só, absorto em seus pensamentos e escrevendo. O olhar de Molière nas duas imagens é aparentemente o mesmo, mas ganha um novo significado na segunda representação: trata-se agora de um olhar perdido, entretido com a ideia que parece estar brotando naquele momento em sua mente. Duas formas distintas de consagrar o autor: na primeira, no seio da performance teatral, na segunda, como um escritor solitário (BÉNICHOU, 2004, p. 291-292).

No seio desse processo de afirmação da figura autoral individual, é importante também não nos esquecermos daquilo que foi excluído, negado ou rejeitado. Essa noção de autoria moderna contribuiu, sem dúvida, para marginalizar diversas experiências criativas ou formas tradicionais de criação baseadas em trabalhos colaborativos. A constatação dessa marginalização já foi objeto de diversos trabalhos no seio dos chamados “estudos culturais” (*cultural studies*). Nesse ponto, a contraposição entre as concepções europeias modernas e aquelas das culturas ditas “tradicionais” ou “folclóricas” é bastante interessante. Menosprezadas e vistas como inferiores, o que encontramos nessas culturas é um sistema bem diverso (por vezes até inverso) de valorização, no qual a coletividade tende a prevalecer muitas vezes sobre o indivíduo. A criação costuma a ser vista como um processo aberto e contínuo do qual todos potencialmente participam, de modo que a contribuição individual tende a ser apagada ou a não deixar rastros claramente identificáveis. Por óbvio, em uma cultura assim, não encontramos obras “fechadas” e nem qualquer tipo de proteção ou direito aos autores tomados como indivíduos

criadores. Também a noção de plágio não parece ter lugar nesse tipo de cultura, dado que toda criação é vista como o resultado de um processo contínuo e anônimo de apropriação, reprodução e alteração.

O direito de autor, em grande medida embebido por categorias estéticas europeias modernas, tendeu a reproduzir o mesmo padrão de valorização, protegendo e recompensando determinadas produções em detrimento de outras. A cultura popular e o saber tradicional, por exemplo, são amplamente desamparados do ponto de vista da proteção individualista/burguesa permitida pela propriedade intelectual. Nesse sentido, é comum vermos situações nas quais a herança cultural de um povo é apropriada e explorada por agentes econômicos que, supostamente, conferem “valor” a esses “bens” ao atribuir-lhes a forma de novos produtos de mercado. Assim, o direito de autor e as leis de proteção à propriedade intelectual não apenas deixam desamparadas as culturas tradicionais: mais do que isso, eles desvalorizam suas práticas e ainda recompensam e promovem sua apropriação e mercantilização (JASZI; WOODMANSEE, 2003, p. 195-199; JASZI; WOODMANSEE, 1994, p. 11; WOODMANSEE, 1994b, p. 27; JASZI, 1994, p. 38, 50-51).

É interessante observar como, nos séculos XVII e XVIII, muitas criações advindas de outras tradições culturais foram “adequadas” aos padrões da alta cultura dos grandes centros europeus, em um processo que envolvia, entre outros elementos, a identificação e elevação de uma figura autoral, como veremos mais adiante no caso do poeta escocês Ossian e também de Shakespeare. Essas transformações modificam substancialmente as práticas autorais e a percepção sobre o que

significa ser um autor. Isso não significa que passamos simplesmente de uma cultura que imitava os modelos antigos e produzia coletivamente obras abertas para uma em que os indivíduos passaram a criar solitariamente, de maneira original, novas obras. Ora, em certo sentido, há sempre algo imitado e algo novo em qualquer cultura. Há sempre na criação humana algo de individual e algo de coletivo, há sempre também algo de novo e algo que foi legado pela tradição. Sem dúvida, a criação humana é uma experiência complexa que não permite ser adequadamente reduzida à ideia de uma transmissão pura e simples de modelos e normas, sem que haja qualquer “invenção” ou contribuição individual, da mesma forma que é insustentável rejeitar de forma radical toda a Tradição, sobrecarregando sobremaneira o indivíduo e obrigando-o a reinventar tudo sempre do zero, *ex nihilo* (MAUREL-INDART, 1999, p. 226; MORTIER, 1982, p. 210; ROSE, 1993, p. 8). O que está em questão é a maneira como a criação é concebida. O que muda é a forma como tornamos esses elementos visíveis, como falamos sobre eles, e como os inserimos em um jogo próprio de valorização ou desvalorização. A criação humana só se torna visível e enunciável no seio de dispositivos históricos específicos, com suas linhas de visibilidade, enunciabilidade, força e subjetivação.

Dizer que a criação é resultado de um trabalho individual, fruto do pensamento do autor, é uma maneira específica de visualizar e enunciar esse processo, no qual certas formas de subjetivação emergem, como a posição-autor. Mesmo em um contexto romântico de grande valorização do indivíduo e de uma elevada autopercepção do autor como fonte de sua criação, ainda assim, ao deslocarmos

nosso olhar e os nossos pontos de apoio, podemos afirmar que se trata de uma cultura eminentemente colaborativa. Basta, para isso, focalizar na educação do gênio, em suas experiências e conversações ou nas correspondências e interações com seus pares. Da mesma forma, por mais tradicional e coletivista que seja uma cultura, podemos também, ao enviesar nosso olhar, focalizar nos indivíduos criadores e em suas contribuições.

Um exemplo interessante de mudança de ângulo ou de percepção, como veremos a seguir, pode ser encontrado na figura de Shakespeare, indiscutivelmente o grande autor da literatura inglesa e ícone fundador da imagem do gênio romântico. Contudo, visto por outro ângulo, ele pode ser considerado um compilador ou incorporador de temas, cenas, narrativas e frases da tradição renascentista ou medieval. Suas peças, mais do que expressão de uma individualidade única, podem ser tomadas como o resultado de um trabalho coletivo, eminentemente aberto, voltado para a performance teatral, e de múltipla autoria, dado que toda a companhia participava em alguma medida do processo. Valorizando esses elementos, toda contribuição individual tende a ficar apagada e indiscernível. Por outro lado, focalizando outros elementos, como fizeram os intérpretes românticos de Shakespeare, é toda essa herança da tradição e essa dinâmica coletiva que tende a ser ofuscada ou menosprezada (BENNETT, 2005, p. 98-103).

Essas diversas possibilidades de tornar o processo criativo visível e enunciável talvez expliquem o caráter interminável dos debates históricos sobre o tema. Por um lado, aponta-se para o anacronismo da aplicação das noções tipicamente modernas

e românticas para se descrever as criações do passado. Por outro lado, defende-se o emprego, ao menos em parte, dessas noções, indicando suas raízes mais antigas. Em suma, vê-se e enuncia-se a criação de diferentes maneiras, o que torna o estudo histórico desse tema uma tarefa bem mais árdua, que parece pressupor uma pesquisa genealógica sobre aquilo que permite que certos objetos emergjam e sejam vistos e enunciados de determinada maneira em dada época e cultura.

Na alta cultura europeia dos séculos XVII e XVIII, não é de se estranhar que se queira tanto proteger o indivíduo e sua criação, impedindo a turba de se apropriar das grandes obras de maneira a desnaturá-las e corrompê-las. O que antes era visto como algo de domínio público ou comum (*commons*), essencialmente aberto, disponível para quem assim desejasse imitar ou fazer livremente alterações e adaptações, passa a ser tomado por um bem a ser protegido em sua integridade, cujo valor reside na individualidade que se encontra expressa em um todo coerente e fechado. E as práticas de criação colaborativas e abertas, além de serem alvo de uma desvalorização de natureza estética, passam a receber também uma reprovação moral grave: a acusação de plágio.⁷

Ou seja, a exaltação do autor solitário genial e a desvalorização das práticas colaborativas e abertas de produção cultural encontram motivações diversas: estéticas, morais e, também, econômicas (KEWES, 1998, p.130-1). Vemos aqui um típico movimento burguês de apropriação privada de algo que antes era comum: o fruto do trabalho individual retira algo do *commons* e confere-lhe um valor, ao mesmo tempo mercantil e estético. E o sujeito que assim age, gerando riqueza e apropriando-se legitimamente dos frutos de seu trabalho, é o autor moderno.

3 Ossian: do bardo selvagem ao autor moderno

Um claro exemplo de “construção autoral” ou “modernização” pode ser encontrado na publicação das “obras” de Ossian, um suposto poeta guerreiro ou bardo escocês do século XIII. Em um intervalo de cinco anos, entre 1760 e 1765, James Macpherson publicou diversos textos atribuídos a Ossian: *Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language*, seguido pouco depois do aparecimento do poema épico *Fingal* (ou *Fionnghall*), e terminando com uma edição

⁷ O plágio, longe de ser algo evidentemente desonesto e imoral, consiste em uma prática extremamente contingente cuja reprovação depende, entre outros aspectos, da materialidade da cultura escrita e das formas admitidas de produção e reprodução intelectual. É visível que a partir do século XVII uma preocupação específica com o plágio ganha maior destaque, tornando-se comum no meio intelectual as acusações nesse sentido. Os autores passam a referir-se às “suas” obras em termos cada vez mais proprietários, como se tais personagens, tal enredo, tal estilo, tal linguagem ou tais cenas fossem de fulano ou de beltrano. E qualquer “apropriação” passa a colocar em risco o reconhecimento e a honra do “plagiário”, de modo que a relação com as fontes ou com a tradição tende a mudar substancialmente. Nesse sentido, é interessante

perceber que apenas no século XVIII o uso das aspas torna-se mais usual, indicando justamente o empréstimo “civilizado” ou permitido das “palavras de outro” (*words of another*) (KEWES, 1998, p. 93-5; DE GRAZIA, 1994, p. 290). Um exemplo dessa mudança pode ser verificado na prática de escrita de John Dryden. Após ser chamado em 1668 de plagiário pelo crítico Gerard Longbaine, ele passa, em seus escritos posteriores, a tomar o cuidado de indicar cuidadosamente suas fontes e a oferecer justificativas e explicações para os empréstimos realizados. Nesse sentido, Dryden, em 1678, inicia seu *All for love: or, the World well lost* assumindo que construiu sua peça a partir de Shakespeare, o que ele diz logo na página de título: “Written in imitation of Shakespeare’s stile” (KEWES, 1998, p. 54-62).

mais completa, *The Works of Ossian*. No percurso dessas publicações, a insistência na autoridade de Ossian como autor torna-se cada vez mais visível (TEMPLE, 2003, p. 100-101).

A ênfase que Macpherson confere à figura autoral de Ossian, contudo, contrasta claramente com a cultura dos bardos e das lendas dos povos do norte. A autenticidade desses poemas é, aliás, amplamente contestada atualmente: é praticamente certo que os textos atribuídos a Ossian eram baseados em baladas gaélicas e foram forjados pelo próprio Macpherson. Esse caso ilustra bem o conflito entre a cultura moderna impressa londrina e as culturas da periferia, como as manifestações populares de origem escocesa ou irlandesa. A atitude embusteira de Macpherson, de publicar os poemas bardos sob o nome de um único autor, Ossian, reflete uma tentativa de conferir valor a uma cultura oral tradicional, desfigurando-a e adaptando-a a uma nova cultura impressa e autoral. Forja-se, assim, um bardo/autor moderno (TEMPLE, 2003, p. 120).

Ainda sobre esse caso das publicações das “obras” de Ossian e da elevação de sua figura autoral, é interessante observar a reação dos escritores e críticos da época, em particular de Samuel Johnson, que foi talvez o principal responsável pela normalização da cultura literária moderna na Inglaterra, associando a isso a imagem de uma nova e dinâmica Nação. Ele escreveu, por exemplo, a *Lives of the most eminent English poets* (1779-1781), considerada uma obra inovadora na história da biografia literária, que demonstra grande preocupação com a autoria e a autenticidade. Na tentativa de afirmar uma literatura inglesa moderna e autoral, e, nesse mesmo movimento, desvalorizar a cultura oral dos bardos das

“terras montanhosas do norte” (*Highland*), ele chegou a viajar para a Escócia para contestar a autenticidade dos poemas de Ossian (TEMPLE, 2003, p. 77). A atitude de Johnson ilustra claramente o ponto de vista moderno londrino, o “pequeno mundinho inglês” (*little England*), em oposição ao difuso e periférico sentimento de coletividade e de tradição dos povos do norte. Enquanto Johnson valorizava a produção artística e literária individual e a obra com sua forma fixa e autoral, a tradição dos bardos ossiânicos valorizava o processo de criação colaborativo, a oralidade e a performance (TEMPLE, 2003, p. 79).

Não é difícil perceber como, em grande medida, os escoceses e irlandeses absorveram ao longo dos séculos XVII e XVIII a cultura autoral londrina, vendo em suas próprias tradições signos de inferioridade e atraso. Em suma, os novos “autores” periféricos passaram a adotar hábitos ingleses modernos, o que inclui o emprego dos mesmos padrões linguísticos e o sonho da consagração autoral (TEMPLE, 2003, p. 83-84). E essa transformação, mais do que uma marcha vitoriosa, uma luz que se projeta e nos faz conhecer a verdade acerca do processo de criação, consiste em uma batalha na qual o *mainstream* cultural moderno tende a eliminar ou deixar nas margens da história as práticas culturais desviantes, tomadas, a partir de então, como inferiores e indignas de maiores incentivos e proteções. Fora do circuito das propriedades, sem autores famosos para serem levados ao Panteão da Nação, e também sem grandes obras para serem analisadas e reconhecidas pela crítica literária, muitas manifestações periféricas vão persistir, contudo, em uma silenciosa resistência.

4 Shakespeare: a construção do gênio moderno

Outro caso, bem mais conhecido e estudado, que ilustra perfeitamente essa mudança em curso diz respeito à recepção e valorização de Shakespeare. Em seu tempo, embora tivesse seu talento reconhecido, ele era normalmente criticado por seu caráter indomado, por não obedecer às regras clássicas e por produzir obras que, como avaliou Voltaire, eram vistas como “farsas monstruosas, chamadas tragédias”, que seriam “desprovidas de conveniência” (VOLTAIRE, *Cartas inglesas*, apud DUARTE, 2011, p. 74). Essa “monstruosidade” decorria, basicamente, do afastamento em relação aos cânones da poética aristotélica. Mas, com o advento das concepções pré-românticas, o que antes era criticável, de um ponto de vista neoclássico, passou a ser tomado como o exemplo mesmo do grande criador, da postura autoral a ser seguida. Nesse sentido, Herder tomou Shakespeare por um grande mestre justamente por ter olhado e respeitado sua natureza, e não as regras clássicas (DUARTE, 2011, p. 88).

Shakespeare torna-se objeto de uma verdadeira idolatria, o melhor exemplo de criador original. Suas obras teatrais, em geral escritas em colaboração no seio de sua companhia e baseadas em encenações anteriores e lendas populares, são reunidas em uma única obra autoral acompanhada de uma biografia na edição de Rowe de 1709 (FEATHER, 1994, p. 203-204; ROSE, 1993, p. 25-26). Um crescente interesse pela vida de Shakespeare ganha amplas proporções, passando a circular várias anedotas sobre sua vida e personalidade, além de diversos textos tidos por originais. Outro traço importante da criação do gênio fica claramente visível: a mistura que se opera

entre a obra criada e a pessoa do criador. Transita-se facilmente das propriedades formais da obra para as qualidades inatas ou as aptidões individuais de seu criador. De maneira geral, os aspectos mais íntimos da vida interior do gênio são sublinhados e tomados como a fonte privilegiada da iluminação inspiradora que teria o poder de ditar as regras e conformar a obra (ZILSEL, 1993, p. 27-8).

No caso de Shakespeare, essa colagem entre vida e obra não poderia ser mais evidente. Na quase ausência de documentos autográficos, de textos autobiográficos ou de dados biográficos, a vida e a pessoa de Shakespeare foram praticamente construídas a partir de suas peças e sonetos. Nesse sentido, a contribuição de Edmond Malone é bem ilustrativa. Ao editar *The Plays and Poems of William Shakespeare* em 1790 e redigir ao final de sua vida uma *Life of Shakespeare*, Malone inaugurou uma nova postura no seio da biografia literária, encontrando a vida do autor no seio de suas próprias obras. Mais do que uma pessoa de carne-e-osso, vemos a figura do autor ser desenhada a partir de um paradigma interpretativo. Em suma, Shakespeare, autor original, foi praticamente inventado nos séculos XVII e XVIII (ROSE, 1993, p. 122-123; ABRAMS, 1953, p. 246).

É interessante observar que as publicações em vida de Shakespeare foram, em geral, anônimas, como era o costume da época para as peças de teatro. Data de 1598 a primeira edição que mencionava, sem grande destaque, seu nome na folha de rosto. Aliás, os *right in copies* de suas peças pertenciam à Chamberlain's ou à King's Companies, não ao próprio Shakespeare, que pouca ou nenhuma relação tinha com o processo de publicação impressa

de seus textos. Não apenas o indivíduo Shakespeare publicava anonimamente, como as próprias obras eram fragmentadas, servindo de base em 1600, por exemplo, para uma antologia de “lugares-comuns” intitulada *Belvedere* (CHARTIER, 2012, p. 74). O que se verifica ao longo dos séculos XVII e XVIII, portanto, é um processo duplo e razoavelmente célere. Por um lado, a construção da figura do “poeta da Nação” e dramaturgo universal, cuja estátua é erguida diante da abadia de Westminster em 1741. E, aliado a isso, por outro lado, assistimos à constituição de uma obra bem delimitada, estilisticamente unitária e autêntica, supostamente produzida de forma autoral por Shakespeare (CHARTIER, 2012, p. 74-5).

Um capítulo importante nessa “invenção” do autor moderno original chamado Shakespeare está na edição *in-folio* de 1623 de suas peças, que inaugura sua canonização. Os organizadores dessa publicação, John Heminges e Henry Condell, dizem, no prefácio, que selecionaram apenas peças cuja autoria era una e incontestável, excluindo todas as obras escritas em colaboração (empregando critérios hoje amplamente criticáveis). Essa advertência mostra, claramente, a preocupação com a autenticidade, com a unidade autoral e com a preservação dos originais shakespearianos. A escolha mesma do grande formato *in-folio* é significativa, pois, normalmente, ele era reservado aos grandes clássicos, de modo que a opção por esse formato mais nobre visou, certamente, estabelecer a dignidade do autor. E a capa do livro não deixa dúvida dessa intenção, pois nela vemos um grande retrato de Shakespeare e seu nome ao alto, em letras garrafais, seguido da observação: “publicado de acordo com as cópias

verdadeiramente originais” (*published according to the true originall copies*).

Conclusão

As considerações feitas acima se voltaram para a relação entre criação e autoria, analisando as transformações lexicais e semânticas, as mudanças nas práticas de criação intelectual e as formas tipicamente modernas de visualização da autoria e de percepção da criação humana. Em suma, procurou-se mostrar a contingência dessas noções, assim como apontar para o fato de que a afirmação de uma nova figura autoral e de uma moderna concepção da criação humana, ao mesmo que eleva e consagra certas práticas, também inferioriza, condena às sombras e elimina outras tantas. Mais do que uma marcha vitoriosa, na qual a verdade sempre triunfa, a história deve ser lida a contrapelo, não apenas pelos olhos dos vencedores, mas também daqueles que tiveram suas vozes silenciadas e suas práticas oprimidas. Mais do que de conquistas e de descobrimentos, a história é feita de conflitos e de dominações, de afirmações e de negações, de luzes e de sombras. E o mesmo pode ser dito quanto às concepções acerca da criação humana.

É certo que nós, seres humanos, sempre criamos e produzimos algo novo, mas querer ver nesse “ato de criar” algo de universal e invariável é um claro equívoco, assim como é um erro supor que o modo como hoje concebemos a criação humana é invariavelmente mais rico e mais verdadeiro do que aquele que marcou outros tempos e outras culturas. Um olhar mais atento para o passado pode claramente nos afastar desse tipo de ingenuidade. Este artigo, que é parte de uma pesquisa mais ampla sobre

a genealogia do autor moderno, pretende modestamente contribuir para repensarmos certas noções herdadas da modernidade, assim como para termos uma atenção maior em relação àquilo que “ficou de fora” da história, que não encontrou lugar na “grande literatura” e nem obteve assento nas prestigiosas Academias. Em suma, creio que o distanciamento crítico tornado possível por esse tipo de investigação genealógica é um importante combustível para alimentar nosso pluralismo, nossa capacidade de valorizar diferentes perspectivas, enriquecendo assim nosso olhar e nossas práticas criativas.

Referências

ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1953.

BÉNICHOU, Paul. Le sacre de l'écrivain (1750-1830): essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. In: _____. *Romantismes français I*. Paris: Gallimard, 2004. p. 19-441.

BENNETT, Andrew. *The author*. London/New York: Routledge, 2005.

BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Tome 2: Pouvoir, droit, religion. Paris: Éd. de Minuit, 1969.

BERNAS, Steven. *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*. Paris: L'Harmattan, 2001.

BOURGAIN, Pascale. Les verbes en rapport avec le concept d'auteur. In: ZIMMERMANN, Michel (dir.). *Auctor & Auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999). École des Chartes, 2001. p. 361-374.

CHARTIER, Roger. *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: ALINEA, 1992.

CHARTIER, Roger et al. Debate: autor e autoria no mundo das técnicas eletrônicas. In: _____. *Autoria e história cultural da ciência*. Trad. de Maria Célia Nunes Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012. p. 65-80.

CHIRON, Pascale. L'effacement de l'auteur comme signature. In: LUNEAU, Marie-Pier; VINCENT, Josée (dir.). *La fabrication de l'auteur*. Québec: Nota bene, 2010. p. 363-383.

COMPAGNON, Antoine. *Qu'est-ce qu'un auteur?* (Curso ministrado na Université Paris IV-Sorbonne). Disponível em: <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>. Acesso em: 15 mar. 2009.

DARNTON, Robert. *Gens de lettres, gens du livre*. Trad. Marie-Alyx Revellat. Paris: Otilie Jacob, 1992.

DE GRAZIA, Margreta. Sanctioning voice: quotation marks, the abolition of torture, and the fifth amendment. In: JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (eds.). *The construction of authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, 1994. p. 281-302.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUPONT, Florence. Comment devenir à Rome un poète bucolique? Corydon, Tityre, Virgile et Pollion. In: CALAME, Claude; CHARTIER, Roger (ed.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Éd. Jérôme Millon, 2004. p. 171-189.

FEATHER, John. From rights in copies to copyright: the recognition of author's rights in England law and practice in the sixteenth and seventeenth centuries. In: JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (eds.). *The construction of authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, 1994. p. 191-209.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? (1969). In: _____. *Dits et Écrits*. Vol. 1: 1954-1975. Paris: Gallimard, collection "Quarto", 2001. p. 817-849.

FRAENKEL, Béatrice. Pour une théorie de l'auteur dans une théorie de l'action. In: HAYEZ, Cécile; LISSE, Michel (eds.). *Apparitions de l'auteur: études interdisciplinaires du concept d'auteur*. Berne: Peter Lang, 2005., p. 37-61.

FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel*, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts... La Haye: A. et R. Leers, 1690. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 6 jul. 2012.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1934.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

JASZI, Peter. On the author effect: contemporary copyright and collective creativity. In: JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (eds.). *The construction of authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, 1994, p. 29-56.

JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha. Introduction. In: _____. (eds.). *The construction of authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, 1994. p. 1-13.

JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha. Beyond authorship: refiguring rights in traditional culture and bioknowledge. In: BIAGIOLI, Mario; GALISON, Peter (eds.). *Scientific authorship: credit and intellectual property in science*. New York/London: Routledge, 2003. p. 195-223.

KEWES, Paulina. *Authorship and appropriation: writing for the stage in England, 1660-1710*. Oxford University Press, 1998.

LEBAIGUE, Charles. *Dictionnaire latin-français*. Librairie classique d'Eugène Belin, 1881. Disponível em: <http://www.lexilogos.com/latin_langue_dictionnaires.htm>. Acesso em: 6 jul. 2012.

MAUREL-INDART, Hélène. *Du plagiat*. Paris: PUF, 1999.

MORTIER, Roland. *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz, 1982.

RICHELET, Pierre. *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes...* Genève: J.-H. Widerhold, 1680. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 6 jul. 2012.

ROSE, Mark. *Authors and owners: the invention of copyright*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1993.

STRATHERN, Marilyn. Emergent relations. In: BIAGIOLI, Mario; GALISON, Peter (eds.). *Scientific authorship: credit and intellectual property in science*. New York/London: Routledge, 2003, p. 165-194.

TEMPLE, Kathryn. *Scandal nation: law and authorship in Britain, 1750-1832*. Ithaca, NY/London: Cornell University Press, 2003.

THEIL, Napoléon; FREUND, William. *Grand dictionnaire de la langue latine*. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1929. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 6 jul. 2012.

VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éd. de Minuit, 1985.

ZILSEL, Edgard. *Le génie: histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*. Trad. Michel Thévenaz. Paris: Éd. de Minuit, 1993.

Recebido: 31 de agosto de 2016.

Aceite: 09 de dezembro de 2016.