

I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial

Realização: FCRB · UFF/PPGCOM · UFF/LIHED

8 a 11 de novembro de 2004 · Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro – Brasil

O texto apresentado no Seminário e aqui disponibilizado tem os direitos reservados. Seu uso está regido pela legislação de direitos autorais vigente no Brasil. Não pode ser reproduzido sem prévia autorização do autor.

Ascensão e declínio do autor

Bruno Dorigatti

“Que importa quem fala, disse alguém,
que importa quem fala”,
Samuel Beckett

A relação de um autor com a obra nem sempre foi da maneira que podemos observar entrando em qualquer livraria ou biblioteca. Hoje, ao procurarmos uma obra, o autor é um dado importante, muitas vezes designa seções inteiras. Mas não podemos esquecer que nem sempre foi assim. No período medieval e antigo, os cânticos, poemas e histórias se fixavam e faziam parte da vida das pessoas através da oralidade, o que não permitia a idéia de autor como alguém responsável por uma obra fechada, com início, meio e fim. A obra estava em permanente processo de criação, quem a narrava tinha liberdade para acrescentar novos trechos, melhorar passagens truncadas. Se isso tudo vai mudar no período moderno com a cristalização da figura do autor, verificamos a partir da segunda metade do século XX em diante movimentos que indicam que esta figura está sendo questionada e, apesar de ainda dominar o cenário, está em constantes mutações.

Este ensaio pretende traçar um breve panorama de algumas questões que se relacionam com o surgimento do autor, sua hegemonia no período que vai da modernidade até meados do século passado, e seu declínio, que coincide com o desenvolvimento e extrema expansão das novas tecnologias de comunicação e informação. Consideramos o “surgimento” do autor como algo socialmente construído, um valor e uma noção que até então não eram amplamente difundidos como chegariam a ser no século XX.

Com a difusão proporcionada pela prensa desenvolvida por Gutemberg no século XV, um universo (ou galáxia, como preferia McLuhan) novo se abre para difusão de idéias. O saber, antes restrito às abadias, mosteiros, igrejas e castelos, encontra o meio

físico ideal, prático de ser carregado e consideravelmente durável. Porém, a questão da autoria ainda não se coloca como questão relevante, uma vez que as obras que começam a circular nesse período são basicamente livros antigos recém-descobertos, além da Bíblia e dos clássicos da Grécia Antiga, cânones do Renascimento.

A modernidade iria colocar o autor em evidência. A ascensão da burguesia, sua conquista de poderio econômico e, depois, político, levaria a vários questionamentos da ordem vigente até então, do poderio do Estado Real e da Igreja. A aristocracia, cuja ascendência divina funcionava como um salvo-conduto, explicando e garantindo o *status quo*, começa a ter seu poder posto em dúvida e a burguesia nascente vai exigir e tentar impor uma meritocracia, um reconhecimento àqueles que trabalham e, portanto, merecem ser recompensados por isso. A inspiração, antes considerada divina, passa a ser do próprio autor, que, com seu gênio original, deve ser o proprietário de sua obra. Segundo Michel Foucault, em *O que é um autor?*, “a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências” (1992, p. 33).

Foucault entendia o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência, de um discurso que seria sagrado, separando-o do discurso comum, funcional que produzimos diariamente. A partir deste momento, o nome de autor assegura uma função classificativa, onde agrupa e delimita determinados textos, caracteriza um certo modo de ser do discurso. Não podemos nos esquecer que essa “função autor”, da qual fala o pensador francês, vai servir para a circulação e o funcionamento de determinados discursos, não para todos. É nesse contexto que a autoria surge “na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tor[nar]am transgressores” (1992, p. 47). A transgressão é retomada quando da passagem do autor – no final do século XVIII e início do século XIX – para o sistema de propriedade característico da nossa sociedade, quando é estabelecido um regime de propriedade dos textos, regras sobre os direitos de autor, de reprodução etc. Para conter esses transgressores, que de alguma forma poderiam abalar a estruturas das sociedades estabelecidas, criminaliza-se a prática ao mesmo tempo em que a insere no então nascente sistema capitalista para melhor controlá-la.

É necessário lembrar que a “função autor” variou ao longo do tempo. O anonimato já foi regra no que podemos chamar de textos literários, como narrativas, tragédias, comédias, epopéias, que circulavam na antiguidade. Eles circulavam e tinham seu valor

sem que se questionasse a sua autoria. Por sua vez, um discurso que necessitava do autor como indicador de verdade era o discurso científico na Idade Média, que versava sobre cosmologia, medicina, ciências naturais e geografia, sempre se referindo a “Hipócrates disse”, “Plínio conta”. Os indícios contavam muito numa época em que os métodos científicos ainda não tinham alcançado seu apogeu. Com a ciência tornando-se algo constantemente demonstrável pelo método, pela sistematização, e pela experiência, a autoria perde sentido. Ao passo que na literatura vai acontecer o inverso. “O anonimato literário não nos é suportável” (1992, p. 50), afirma Foucault.

Se o individualismo iria fortalecer sobremaneira a noção de autor, a crítica iria sacralizá-lo. Para Roland Barthes, “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua ‘confidência’” (1988, p. 66). Foucault vê uma proximidade entre a crítica literária moderna e a exegese cristã, onde ambas tentam provar o valor de um texto através da santidade do autor.

A aura do autor oculta o livro e também o sistema econômico que o sustenta: “sem esclarecer que trabalhavam para ganhar dinheiro, [intelectuais e letrados] transformavam o serviço em sacerdócio desinteressado, manifestação de criatividade e expressão de genialidade ímpar” (Caderno Idéias, *JB*, 28. 10.2000, p. 2), sustenta Regina Zilberman. Chegamos então ao conceito de autor que vigora no século XX: alguém definido com um nível constante de valor, com uma coerência conceitual/teórica, com uma unidade estilística e com um momento histórico definido.

O império do autor de que nos fala Barthes, sem dúvida ainda está solidamente consolidado e não visualizamos o seu fim para breve. Mas, por outro lado, podemos observar, desde Mallarmé, diversos movimentos no sentido de questionar essa infalibilidade do autor, de apontar para a obra como outra coisa que não criação privilegiada de um indivíduo “iluminado”. O poeta francês Stéphane Mallarmé foi um dos primeiros a mexer com as noções do autor como proprietário. Para ele, a linguagem fala, não o autor. “Escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...) atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” (1988, p. 66), nos diz Barthes.

Seguindo estes conceitos, Mallarmé idealizou seu *Le livre*, sem início nem fim, em permanente construção, único e múltiplo, impessoal e soma de todos os livros e dispensando a assinatura do autor, sempre a favor de uma condição verbal da literatura.

Já no século XX, o Surrealismo e a Lingüística vão contribuir para a dessacralização do autor. O primeiro, buscando frustrar os sentidos esperados através da escrita automática, onde a mão escreve o mais depressa possível e onde se aceita e difunde-se a experiência de uma escrita coletiva. A segunda, ao afirmar que a enunciação é um processo vazio que funciona sem a figura do interlocutor, “lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve” (1988, p. 67), resume Barthes.

Há ainda os efeitos que as novas tecnologias vêm causando na produção e comunicação do sentido. A materialidade e suposta linearidade do livro, apesar de não estar em jogo, hoje convive com outra forma, o hipertexto e seus suportes como a tela do computador, *palm*s e *e-books*. Como afirma, Paulo Vaz, “sua abertura material implica que o fechamento da narrativa se faz através das escolhas de percurso do usuário”. Forma esta que introduz a possibilidade de intervenção, edição, acréscimo, enfim, de extrema participação, resultando na co-autoria. “Seu efeito autoriza suplantar a perspectiva narcisista com que algumas obras artísticas, incluindo a literária, vinham sendo entendidas até recentemente”, diz Zilberman. Outra questão introduzida pelo advento das novas tecnologias diz respeito ao questionamento dos direitos autorais.

A noção do gênio original vai fundamentar o direito do autor. Essa “iluminação que emana de dentro” faz cada autor dar uma determinada forma a seus pensamentos. “E ninguém pode apropriar-se de seus pensamentos sem alterar a forma. A personalidade sempre contém algo de único que se expressa através do estilo. A apropriação de suas idéias sem transformação do estilo significa plágio. Dessa desagregação da propriedade, surge a diferença, decisiva para o conceito de copyright, entre uma dada idéia e sua expressão”, argumenta Vaz. Os pilares jurídicos da informação como propriedade serão a noção de expressão singular e a divisão entre idéia e expressão, que valida a teoria da propriedade calcada no trabalho. “Só o trabalho intelectual, por produzir algo de original, tem direito residual de propriedade”, afirma Vaz. A informação, apesar de ser um bem público, não deixa de ser uma mercadoria privada. Numa economia industrial, a importância da propriedade intelectual estava restrita à discussão artística e filosófica, o que muda completamente numa economia voltada para a produção de serviços e entretenimento. Esta dimensão econômica

transforma a propriedade intelectual em algo fundamental, que deve ter o monopólio assegurado, como podemos observar na indústria farmacêutica, indústria fonográfica e na computação.

WU MING

Um interessante grupo que versa sobre esses assuntos discutidos ao longo do texto de maneira singular, por vezes panfletária, mas extremamente coerente em seus princípios é o coletivo italiano Wu Ming. Se definindo em sua Declaração de Intentos (de janeiro de 2000) como “um coletivo de agitadores da escrita, que se constituiu como uma empresa independente de ‘serviços narrativos’”, o Wu Ming surgiu como uma “radicalização de propostas e conteúdos, deslizes identitários, heteronímias e táticas de comunicação-guerrilha, tudo aplicado à literatura e, mais geralmente, direcionado ao contar histórias (seja qual for a linguagem ou o suporte: romances, guiões, reportagens para órgãos de comunicação, *concepts* para jogos de computador etc.) ou publicar/lançar histórias escritas por outros (edição, ‘caça’ de talentos, aconselhamentos editoriais, traduções de e em diversas línguas etc.)”. A radicalização se refere às características adotadas pelo Projeto Luther Blissett, coletivo que antecedeu o Wu Ming.

“Os fundadores de Wu Ming são Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi (membros do Luther Blissett Project no quinquênio 1994-99 e autores do romance *Q*) e Riccardo Pedrini (autor do romance *Libera Baku Ora*), todavia, os nomes gráficos pouca importância têm, tanto que em mandarim Wu Ming significa ‘nenhum nome’. Na China, esta expressão é frequentemente utilizada para demarcar as publicações dissidentes. O nome dá conta da nossa firme intenção de não nos tornarmos ‘personagens’, romancistas pacificados ou macacos amestrados por prêmio literário”

continua o manifesto. Sua linha de conduta prega: “estar presente, mas não aparecer: transparência para com os leitores, opacidade para com a mídia”.

Rompendo com ironia a noção romântica de autor, o coletivo italiano também mira nos direitos autorais:

“A aproximação de Wu Ming à produção cultural implica a irrisão contínua de todo o preconceito ideal e romântico do gênio, a inspiração individual e outras merdas do gênero. Wu Ming põe em causa a lógica do copyright. Não acreditamos na propriedade privada das idéias. Como já acontecia com o Luther Blissett, os produtos assinados Wu

Ming – em suporte papel, magnético-óptico e outros – serão livres de copyright, mas sempre com as especificações e limitações que Wu Ming achar necessárias.”

O manifesto define:

“Wu-ming é uma empresa política autônoma. ‘Empresa’, porque é a forma pela qual os *brainworkers* de todo o mundo – não gostamos da palavra ‘artistas’ – devem reapropriar-se diretamente, desde o fundo, mas com a ambição de assaltar o céu, contra e para além do parasitismo das grandes corporações e dos dinossauros estatais na andropausa. Não se trata simplesmente de sermos free-lance, mas de adquirir mais força e estabelecer um controle sempre maior sobre os processos produtivos e os êxitos do nosso trabalho criativo. ‘Autônoma’ já que, pelas iniciativas e projetos que se deveriam transcender a escritura e a edição, Wu Ming não percorrerá nenhum caminho ‘assistencial’. Nenhuma esmola de fundos públicos, a aposta assenta inteiramente na autovalorização do trabalho mental e na nossa capacidade empresarial. Nenhuma subordinação à burocracia municipal, regional, estatal ou europeia, mas sim uma ligação paritária entre Wu Ming e as empresas com as quais interage. ‘Política’ porque desapareceu há muito a figura do intelectual afastado do conjunto de produção social (e portanto, da política que não tem nenhuma autonomia). Hoje a informação é a mais importante força produtiva; aquela que outrora era a ‘indústria cultural’ está em conexão dinâmica com toda a galáxia de mercadorias e serviços. Não existe mais nada que não seja ‘multimedial’ (palavra que já soa velha porque pleonástica), nem faz mais sentido a arcaica distinção entre saberes técnicos e saberes humanísticos. Que status pode ainda reivindicar por si um ‘escritor’, quando contar histórias é apenas um dos tantos aspectos do trabalho mental, de uma grande cooperação social que integra programação de software, design, música, jornalismo, *intelligence*, serviços sociais, políticas do corpo etc., etc.? Por conseguinte, não existe mais o ‘*engagement*’ como escolha ou hipótese praticáveis ou não por parte ‘daqueles que criam’: o trabalho mental, em todos os seus aspectos, está completamente dentro das redes da indústria, e até é a sua principal força re/produtiva. Quem cria não pode de maneira alguma abstrair-se, evitar intervir. Escrever é já produção, narrar é já política.”

Logo depois aparece a Declaração dos Direitos e Deveres dos Narradores, que afirma que

“o narrador desempenha uma função social comparável à do griot nas aldeias africanas, do bardo na cultura celta, do aedo no mundo clássico grego. (...) O narrador tem o dever de não se considerar superior aos seus semelhantes. É ilegítima qualquer concessão à imagem idealística e romântica do narrador como criatura pressupostamente mais ‘sensível’, em contato com dimensões do ser mais elevadas, também quando escreve sobre absolutas banalidades quotidianas. (...) Pelo fato do estereótipo do artista ‘angustiado’ e ‘atormentado’ suscitar mais sensacionalismo e possuir mais peso do que a fadiga de quem limpa as fossas biológicas, podemos compreender o quão distorcida está a atual escala de valores. (...) O narrador tem o direito de não aparecer na mídia. O narrador tem o direito de não se tornar numa besta amestrada das *soirées* ou da coscuvilhice literária. O narrador tem o direito de não responder a perguntas que não considera pertinentes. O narrador tem o direito de não se fingir versado em todos os assuntos”.

Numa época em que a informação é a mais importante força produtiva, é preciso desmistificá-la da aura do autor, é preciso ponderar seu peso político, é preciso questionar a lógica do copyright. Em entrevista à Associação Italiana das Bibliotecas (junho de 2002), o Wu Ming explicita melhor o que pensa sobre o assunto:

“nenhum autor inventa o escrever sozinho, e não nos referimos só ao editor ou ao *ghost writer* de turno, mas ao fato de que as idéias estão no ar e não pertencem a único indivíduo. (...) O autor, qualquer que seja ele, é sobretudo um ‘reductor de complexidade’ e desenvolve uma função temporária, isto é, fazer uma síntese precária a partir dos fluxos de informação/imaginação que sejam transmitidos por toda sociedade e que a atravessem de um lado ao outro, sem paragens, como as ondas eletromagnéticas. Não existem ‘gênios’, logo não existem ‘proprietários’. Existe sim a troca e a reutilização das idéias, ou seja, o seu melhoramento. (...) O copyright é agora um instrumento superado, um escombro ideológico cuja existência castra a inventividade, limita o desenvolvimento do ‘capital cognitivo’, desenvolvimento esse que, hoje, requer cooperação social em rede, *brainstorming* em todos os campos. Para sermos produtivos, as idéias devem estar em livre circulação.”

Assim como os zapatistas de Chiapas, liderados pelo subcomandante Marcos – outra identidade que pode ser assumida por mais de uma pessoa –, os envolvidos no projeto perceberam na internet uma das ferramentas mais eficientes nos dias de hoje tanto para a convocação de pessoas quanto para a disseminação de idéias e de mitos no mundo globalizado. E idéias como a do software livre se mostraram em perfeita sintonia com as idéias do Wu Ming.

“A palavra *copyleft** foi inventada pelo Movimento de Software Livre, por Richard Stallman, nos anos 80. É o oposto de copyright, um copyright de esquerda. Foi uma grande inovação. Basicamente, o *copyleft* é um meio de defender o trabalho das pessoas, mas sem impedir que outras pessoas o reproduzam ou copiem. Porque no Projeto Luther Blissett nós escrevíamos ‘sem copyright’. Mas não é o suficiente. Porque ‘sem copyright’ significa que não há proteção possível para que, por exemplo, uma produtora cinematográfica, uma corporação, pegue a história e ganhe dinheiro só parasitando o nosso trabalho. Aí nós começamos a pensar no Movimento de Software Livre e entendemos que o *copyleft* é mais válido. A nota de *copyleft* é como a de *copyright*, mas abaixo dela está escrito que o autor desta obra permite sua livre reprodução somente para fins não-comerciais e somente se quem a utilizar não a colocar sob copyright. Isto significa que o *copyleft*, ao invés de ser um obstáculo para a reprodução, se torna uma garantia da reprodução. Porque é um direito inalienável. Significa ‘eu tenho o direito autoral sobre o texto e você não pode fazer nada para impedir que eu autorize outras pessoas a copiá-lo’. É um paradoxo, mas é um paradoxo muito fértil. Porque você pega a legislação existente sobre propriedade intelectual e a põe de cabeça para baixo, ou melhor, do lado direito para o esquerdo. Eu acho que esta é a melhor direção para a qual se mover e explorar, porque defende o trabalho. (...)

* *Left*, esquerda, pode se contrapor a *right*, direita, mas também direito. Copyright seria, a uma só vez, direito de copiar, mas também cópia de direita. Ainda mais, *left* pode ser o passado de *leave*, deixar, significando cópia deixada, no sentido de deixar copiar. Esses jogos de palavras, sintéticos, são interessantes e, muitas vezes, exprimem melhor o pensamento do que complexas expressões lineares.

Quando o copyright foi introduzido, há três séculos, não existia nenhuma possibilidade de 'cópia privada' ou de 'reprodução sem fins de lucro', porque só um editor concorrente tinha acesso às máquinas tipográficas. Todos os demais só podiam ficar quietinhos e, se não podiam comprá-los, simplesmente renunciar aos livros. O copyright não era percebido como anti-social, era a arma de um empresário contra um outro, não de um empresário contra o público. Hoje a situação está drasticamente mudada, o público não está mais obrigado a ficar quietinho, tem acesso ao maquinário (computador, fotocopiadoras etc.) e o copyright é uma arma que dispara na multidão.”

Muitos poderiam imaginar que a distribuição gratuita das obras afeta a venda de livros impressos. Sendo direto, será que não perderam dinheiro com isso?

“A resposta é um seco não. Cada vez mais experiências editoriais demonstram que a lógica 'cópia pirateada = cópia não vendida' de lógico não tem mesmo nada. De outro modo não se compreenderia como pôde o nosso romance *Q*, disponível grátis há mais de três anos, ter chegado à 20ª edição e superado 200 mil cópias vendidas. Em realidade, editorialmente, quanto mais uma obra circula, mais vende.”

Por fim, mais algumas considerações do coletivo – que já escreveu e publicou três romances (*Asce di Guerra*, *Havana Glam* e *54*) - por ele mesmo.

“Wu Ming é um grupo, não é indiscriminadamente aberto, porque escrever ficção é uma tarefa difícil. Vai haver uma história, com um começo, um fim e uma trama no meio. Então vai ser preciso trabalhar duro para escrevê-la. Não é fácil fazer isso. Somos um grupo de cinco pessoas, mas há toda uma comunidade ao nosso redor, nós cooperamos e colaboramos com um monte de gente. Nós temos um fanzine eletrônico chamado *Giap*, com mais de 3 mil assinantes, que nos dão *feedback* e colaboram conosco. Não deixamos que nos fotografem ou nos filmem, não aparecemos na mídia, mas aparecemos em público porque o nosso slogan é “transparente para os leitores, opaco para as mídias”, o que significa que aparecemos em público, não somos elitistas, aristocráticos. Nos últimos três anos, nós fizemos 150 palestras, sem fotógrafos ou cinegrafistas. (...) Hoje, a indústria cultural está se disseminando, sobretudo no território urbano, de um modo muito mais horizontalizado, com uma relação mais flexível entre as pessoas. Isso é muito semelhante à cultura popular pré-industrial, uma cultura descentralizada, sem atribuição autoral rigorosa. Neste contexto, achamos que há uma tarefa muito semelhante àquela colocada para os artistas do período renascentista: encontrar uma linguagem que expresse a dimensão do imaginário, que leve em conta essas transformações. (...) O que defendemos é que é preciso reconhecer que, mesmo a criação individual tem uma dimensão coletiva. Os autores individuais vivem no mundo, sendo influenciados por milhares de sugestões, conversações e percepções que não são suas. Um autor é uma espécie de terminal que reduz criativamente uma complexidade de informações e de imagens, estabelecendo uma síntese provisória. Quando um escritor escreve, todo o mundo escreve com ele. Não somos contra o ato individual de escrever. Mas fazemos questão de dizer que quem escreve, sozinho, escreve junto com todo o mundo que o circunda. Esse é um obstáculo ideológico porque a indústria cultural tem necessidade de alimentar essa superstição do gênio, da inspiração individual. Tem a necessidade disso para organizar estratégias de marketing em torno de indivíduos, supostamente, de inteligência superior aos demais, de indivíduos a serem adorados. Essa é a finalidade da indústria cultural. O que combatemos é o culto

autoritário do autor. Isso pode ser superado se compreendermos que, mesmo o autor singular, escreve coletivamente.”

Por fim, acreditamos ter traçado um breve panorama da noção de autor no passado e como ela vem sendo transformada, sobretudo nos últimos anos. Alternativas, como as desenvolvidas pelo Wu Ming são extremamente necessárias e convidativas a reflexão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. “A morte do autor”, in: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BLISSETT, Luther. *Guerrilha psíquica*. São Paulo: Conrad, 2001. col. Baderna.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3.ed. Lisboa: Vega, 1992
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. 3.ed. São Paulo: Ática, ?.
- OLINTO, Heidrun K. “Processos midiáticos e comunicação literária”, in: OLINTO, Heidrun K. e SCHØLLHAMMER, Karl E. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Loyola, 2002.
- VAZ, Paulo. “Internet e a propriedade intelectual”, in: PERUZZO, Cícília F.A. e ALMEIDA, Fernando F. (org.). *A mídia impressa, o livro e as novas tecnologias*. Campo Grande: Uniderp/Intercom, 2002.
- ZILBERMAN, Regina. “Barthes decretou a morte do autor”, in: Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, 28.10.2000.

SITES

LUTHER BLISSETT PROJECT. www.lutherblissett.net

WU MING FOUNDATION. www.wumingfoundation.com