

Marco Antônio Sousa Alves

O AUTOR EM CENA:

Uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na
modernidade

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH/UFMG

2014

Marco Antônio Sousa Alves

O AUTOR EM CENA:

Uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na
modernidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Filosofia Social e Política

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Co-orientador: Helton Machado Adverse

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH/UFMG

2014

100

A474a
2014

Alves, Marco Antônio Sousa

O autor em cena [manuscrito] : uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na modernidade / Marco Antônio Sousa Alves. - 2014.

492 f. : il.

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Coorientador: Helton Machado Adverse.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH.

1. Foucault, Michel, 1926-1984. 2. Filosofia – Teses. 3. Autoria - Teses. 4. Genealogia - Teses. 5. Modernidade - Tese. I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva). II. Adverse, Helton Machado. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH. IV. Título.



ATA DA DEFESA DE TESE DO ALUNO MARCO ANTONIO SOUSA ALVES

Realizou-se, no dia 27 de janeiro de 2014, às 14:00 horas, FAFICH/UFMG, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de tese, intitulada *O autor em cena: uma investigação sobre a autoria e seu funcionamento na modernidade*, apresentada por MARCO ANTONIO SOUSA ALVES, número de registro 2009660107, graduado no curso de DIREITO/DIURNO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Rodrigo Antonio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG), Prof(a). Helton Machado Adverse (UFMG), Prof(a). Guilherme Castelo Branco (UFRJ), Prof(a). Cesar Candiotto (PUC-PR), Prof(a). Eliana Regina de Freitas Dutra (UFMG), Prof(a). Fabio Roberto Rodrigues Belo (UFMG).

A Comissão considerou a tese:

Aprovada, com a média final *cem (100) com loucos*

Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.
Belo Horizonte, 27 de janeiro de 2014.

Prof(a). Rodrigo Antonio de Paiva Duarte (Doutor)

Prof(a). Helton Machado Adverse (Doutor)

Prof(a). Guilherme Castelo Branco (Doutor)

Prof(a). Cesar Candiotto (Doutor)

Prof(a). Eliana Regina de Freitas Dutra (Doutor)

Prof(a). Fabio Roberto Rodrigues Belo (Doutor)

AGRADECIMENTOS

Não sei como, nem por quem começar. São tantos... A tantos...

Ao Tales, meu filho que me acompanhou neste último ano. Fez-me entender muitas coisas, embora ele ainda, talvez, não entenda por que estive tão absorto.

À Carol, minha mulher amada, que fiz tanto penar em razão deste quase infundável trabalho. Agradeço, sobretudo, o apoio e a presença em minha vida, ao meu lado (de verdade) desde há tanto tempo. Te amo!

Ao meu irmão quase-eu, Marco Aurélio, que de tão próximo nem consigo assumir a distância necessária para agradecer. E qualquer palavra seria pouca e superficial.

À minha mãe, que me ensinou o bâ-á-bá, e ao meu pai, como agradecer? Sempre presentes, sempre prontos, sempre apoiando e encorajando. Assim como meus irmãos: Marcelo, Mônica e Mírian. E meus sobrinhos. Também aos meus avós, tios, primos... Enfim, família grande e próxima, que só me traz alegrias. E uma lembrança especial de meu avô, que me deu desde pequeno o gosto pelas palavras, cruzadas ou impressas nos livros.

Ao Prof. Rodrigo Duarte, meu orientador, meu muito obrigado pela abertura, acolhendo meu projeto e permitindo-me realizar tantas mudanças de rumo (encorajando-me sempre a seguir meu caminho). Obrigado também pela incrível disponibilidade e pelo profissionalismo exemplar.

Ao Prof. Helton Adverse, meu co-orientador, obrigado pela prestimosidade e, sobretudo, por aceitar entrar em um barco já em pleno mar, oferecendo-me uma rica e agradável interlocução.

Au Prof. Roger Chartier, mes plus vifs remerciements pour m'avoir accueilli en France de façon tellement chaleureuse et attentive, malgré ses nombreuses charges. Sa compétence, sa rigueur et sa lucidité m'ont beaucoup appris. Sans aucun doute, ses observations, d'une rare acuité, ont changé l'orientation de ma recherche.

Aos membros da banca, Professores Guilherme Castelo Branco, César Candioto, Eliana Dutra, Fábio, Romero e Virgínia, eu agradeço a disponibilidade que tiveram de assumir a ingrata tarefa de ler e avaliar, durante as merecidas férias, tantas e tantas páginas escritas. Peço desculpa por não ter tido o tempo, nem ter sido capaz, de ser mais breve.

Ao Prof. Eduardo, que contribuiu muito para este trabalho com suas considerações perspicazes e certeiras, um agradecimento especial. Sua estadia na Alemanha poupou-lhe da penosa tarefa de ler essas quase quinhentas páginas (infelizmente, para mim).

Aos professores do departamento de filosofia da UFMG, Verlaine, Giorgia, Rogério, Carlo, Alice, Abílio, Ernesto, Ester, Telma, Mauro, Patrícia, e todos os demais, deixo meu muito obrigado por fazerem de minha experiência acadêmica algo tão rico e prazeroso. Estendo esse agradecimento, de modo muito especial, aos professores, hoje já aposentados, mas sempre em atividade, que tiveram um papel inestimável em minha formação: Margutti, Calvet, Marçal e Miracy.

À Andrea, funcionária exemplar, competente e compreensiva, obrigado por estar sempre ao meu lado no enfrentamento dos meandros burocráticos.

Aos professores Ana Clark, Maria Inês e Teodoro Rennó, da Faculdade de Letras da UFMG, agradeço por me introduzirem nos estudos sobre a autoria na literatura, dos tempos homéricos à pós-modernidade.

À toutes les personnes formidables que j'ai eu la chance de faire connaissance à Paris, je remercie l'attention et l'aide précieuse. Je pense particulièrement à Jean-Yves Mollier, Philippe Artières et Valérie Tesnière. J'adresse encore toute ma gratitude aux institutions, notamment la Bibliothèque nationale de France, qui m'ont permis de travailler dans d'aussi bonnes conditions.

Aos meus amigos de sempre, David, Chicão, Franck, agradeço a amizade sempre enriquecedora e revigorante.

Ao também velho amigo Tiago, que se perdeu por aí, agradeço por me ter feito parar para pensar sobre esta e também muitas outras questões.

À Roberta, minha cunhada e interlocutora privilegiada, muito obrigado pelos toques e por me incentivar a enveredar-me pelos meandros foucaultianos.

Aos amigos mais novos (alguns já bastante antigos), da Filosofia, Lincoln, Daniel de Luca, Thiago Chaves, Guilherme, Mónica Herrera, Maria José, João Gabriel, Sílvia, Leônidas, Lúcio, Arthur, Flávio Loque, Luiz Henrique, Cíntia, Rodrigo Cássio, Felício, Anna, Rachel, Lucas, William, Peter, e da vida afora, Decat, Tê, Jú, Alexandro, Anderson, Lucas, Rubião, Guga, Léo Pontes, Kirlian, Pompeu e tantos outros, que não poderia nomear todos, meu muito obrigado, fico feliz simplesmente por serem como são. Cada um, à sua maneira, contribuiu para meu trabalho e para minha formação como acadêmico e como pessoa.

À CAPES e ao CNPq, agradeço pelas bolsas recebidas, respectivamente, no Brasil e na França.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para este trabalho e que minha memória me trai neste momento, meu muito obrigado. Perdoem-me e saibam que o fato de permanecerem na sombra não diminui em nada a importância de vocês.

L'émergence, c'est donc l'entrée en scène des forces, c'est leur irruption [...] l'émergence désigne un lieu d'affrontement...

M. Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, 1971.

[...] mes livres sont pour moi des expériences, dans un sens que je voudrais le plus plein possible. Une expérience est quelque chose dont on sort soi-même transformé.

M. Foucault, *Conversazione con Michel Foucault* (Entretien avec Michel Foucault), 1980.

RESUMO

Pensemos na seguinte figura: o autor proprietário de sua obra. De tão trivial que ela é, tendemos a pensar que sempre existiu, ainda que assumindo diferentes roupagens. Mas o autor e sua obra são muito mais contingentes e instáveis do que parecem. Convém assim se perguntar: quando emergiu essa figura e como ela funciona? Como o sujeito se relaciona com o discurso, conferindo a este uma unidade autoral? E desde quando passou a ser concebível que um discurso pudesse ser atribuído a um indivíduo e apropriado por alguém? Em certa medida, pretendo responder essas perguntas nesta tese, partindo de uma perspectiva foucaultiana, segundo a qual o autor moderno é concebido como uma maneira de organizar o discurso, uma determinada especificação da função-sujeito e um complexo mecanismo de poder. A tese está estruturada em três partes: (1) um estudo inicial da noção de autor no pensamento de Foucault, visando fornecer elementos para a investigação que se segue; (2) uma breve análise da função-autor e das relações estabelecidas entre autor, discurso, sujeito e poder, seguida de um estudo metodológico visando fixar as linhas básicas de uma abordagem genealógica; (3) uma pequena genealogia do autor na modernidade. Nesta última parte, embora o foco da pesquisa seja a emergência do autor proprietário de sua obra, entendo ser preciso levar em consideração um período histórico mais amplo para podermos analisar como a complexa e multiforme função-autor passou a operar na modernidade, como o autor ganhou autoridade e assumiu responsabilidades para, por fim, tornar-se dono de sua obra. Em suma, serão consideradas três camadas históricas. Primeiro, o aparecimento do autor como *auctoritas* nos séculos XIV e XV, em associação com as mutações da cultura escrita. Em segundo lugar, o surgimento do autor como transgressor, responsável por sua criação, nos séculos XVI e XVII, em associação com o desenvolvimento da imprensa, da censura e de novas formas de controle e consagração social do autor. E, por fim, a emergência do autor como proprietário no século XVIII, em associação com as mudanças no direito, no regime literário, no mercado livreiro e nos discursos estéticos e morais. Embora esta tese possa parecer, à primeira vista, um longo estudo histórico bem distante das questões atuais, creio que essa “volta ao passado” se justifica em razão de algumas “urgências de nosso tempo”. Estamos vendo emergir novas tecnologias de poder e novas posições-sujeito, que parecem apontar para novas formas de unificação e apropriação dos discursos, agora tomados como informações em uma grande rede compartilhada e mutante. A tese, de certa forma, pretende ser um trabalho histórico-filosófico que assume uma postura propriamente crítica, como um exercício de transformação, de mudança de nosso modo de ser, que nos permite pensar e agir diferentemente.

ABSTRACT

Consider the following picture: the author as the owner of her work. It is so trivial that we tend to think of it as having always existed, perhaps under different disguises. But the author and her work are much more contingent and unstable than they seem to be. The following questions then come forth: when did this figure emerge, and how does it work? How is the subject related to the discourse, so that it is given an authorial unit? And since when has it become conceivable that a discourse can be attributed to an individual and it can be owned by someone? To a certain extent, my aim here is to answer these questions from a Foucauldian perspective, according to which the modern author is conceived, at the same time, as a way of organizing the discourse, a certain specification of the subject-function, and a complex mechanism of power. This dissertation is structured in three parts: (1) an initial study of Foucault's notion of "author" that aims at providing the needed elements for the investigation to come; (2) a short analysis of the author-function and of the relationship between author, discourse, subject, and power, which is then followed by a methodological survey that aims to establish the basic guidelines of a genealogical approach; (3) a short genealogy of the author in modernity. In this last part, even though the main focus of my dissertation is the emergence of the author as the owner of her work, I find it necessary to take into account a broader historical period, so that I can analyze how the complex and multifaceted author-function has operated in modernity, and how the author has acquired authority and assumed responsibilities until she could finally become the owner of her work. In short, I consider three historical stages. First, the emergence of the author as *auctoritas*, in association with some changes in the writing culture, in the fourteenth and fifteenth centuries. Secondly, the emergence of the author as a transgressor, who is responsible for her creations, in association with the development of the press, the censorship, and the new forms of controlling and consecrating the author, which occurred in the sixteenth and seventeenth centuries. Finally, the emergence of the author as the owner, in association with some changes in the law, the literary system, the book market, and in aesthetic and moral discourses, in the eighteenth century. Even though this dissertation may seem, at a first glance, a long and distant historical study, far removed from current issues, I believe that this "return to the past" is called for by the "urgencies of the present". We witness now the emergence of new subject-positions and new technologies of power, which seem to indicate new forms of unifying and appropriating discourses, which are now understood as a huge, shared and ever-changing information network. This dissertation, to some extent, is intended to be a historical and philosophical analysis that encompasses a critical attitude, understood here as a transforming exercise, i.e., an activity that changes our way of being and allows us to think and act differently.

RÉSUMÉ

Envisageons l'image suivante : l'auteur propriétaire de son œuvre. Si trivial qu'il est, on a tendance à penser qu'il a toujours existé, quoique avec différents habillements. Mais l'auteur et son œuvre sont beaucoup plus contingents et instables qu'ils donnent l'impression de l'être. Il convient donc de se poser les questions suivantes : quand cette figure a émergé et comment fonctionne-elle ? Comment sujet et discours se relient-ils ? Et depuis quand est devenu concevable qu'un discours puisse être attribué à un individu et approprié par quelqu'un ? Dans une certaine mesure, je compte répondre à ces questions à partir d'une perspective foucauldienne, selon laquelle l'auteur moderne est conçu comme un principe d'organisation du discours, une spécification particulière de la fonction-sujet et un mécanisme complexe de pouvoir. La thèse est structurée en trois parties : (1) une étude préliminaire de la notion d'auteur chez Foucault, visant à fournir des éléments pour l'investigation qui suit, (2) une courte analyse de la fonction-auteur et des relations établies entre l'auteur, le discours, le sujet et le pouvoir, suivie d'une étude méthodologique dans le but de fixer les lignes fondamentales d'une approche généalogique, (3) une petite généalogie de l'auteur dans la modernité. Dans cette dernière partie, bien que l'accent de la recherche soit l'émergence de l'auteur propriétaire de son œuvre, je crois qu'il faut tenir en compte une période historique plus large en vue d'analyser comment la complexe et multiforme fonction-auteur a fonctionné dans la modernité, comment l'auteur a acquis autorité, comment il a assumé des responsabilités et, enfin, comment il est devenu propriétaire de son œuvre. En bref, trois couches historiques seront prises en considération. Tout d'abord, l'émergence de l'auteur comme *auctoritas* dans les XIVe et XVe siècles, en association avec les mutations de la culture écrite. Deuxièmement, l'apparition de l'auteur comme un transgresseur, responsable par sa création, dans les XVIe et XVIIe siècles, en liaison avec le développement de la presse, de la censure, et des nouvelles formes de contrôle et de consécration sociale de l'auteur. Et finalement, l'émergence de l'auteur en tant que propriétaire au XVIIIe siècle, en liaison avec les transformations dans le droit, le régime littéraire, le marché du livre et les discours esthétiques et moraux. Bien que ce travail puisse paraître, à première vue, une longue recherche historique éloignée des questions actuelles, je crois que ce « retour au passé » se justifie en raison de certaines « urgences de notre temps ». Nous assistons à présent à l'émergence de technologies de pouvoir et de positions-sujet inédites, qui semblent indiquer l'arrivée des nouvelles formes d'unification et d'appropriation des discours, pris maintenant comme des informations dans un grand réseau partagée et en constante mutation. La thèse, en quelque sorte, se prétend un travail historique et philosophique qui revendique une attitude proprement critique, comme un exercice de transformation, de changement de notre manière d'être, qui nous permet de penser et d'agir différemment.

LISTA DE ABREVIATURAS *

- AN Os anormais (*Les Anormaux*: cours au Collège de France, 1974-1975).
- AS A arqueologia do saber (*L'archéologie du savoir*, 1969).
- CV A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II (*Le Courage de la vérité: le Gouvernement de soi et des autres II* - cours au Collège de France, 1983-1984)
- DE1 Ditos e Escritos (*Dits et Écrits*, vol. 1, 1954-1975)
- DE2 Ditos e Escritos (*Dits et Écrits*, vol. 2, 1976-1988)
- GSA O governo de si e dos outros (*Le Gouvernement de soi et des autres I*: cours au Collège de France, 1982-1983)
- GV Do governo dos vivos (*Du gouvernement des vivants*: cours au Collège de France, 1979-1980)
- HF História da loucura na idade clássica (*Histoire de la Folie à l'âge classique*, 1961)
- HS A hermenêutica do sujeito (*L'Herméneutique du sujet*: cours au Collège de France, 1981-1982)
- HS1 História da sexualidade 1: a vontade de saber (*Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*, 1976)
- HS2 História da sexualidade 2: o uso dos prazeres (*Histoire de la sexualité II: l'usage des plaisirs*, 1984)

* Esta lista refere-se aos livros de Michel Foucault citados na tese, que são os únicos referidos de forma abreviada. Informa-se, aqui, apenas o título das obras (em português e francês) e o ano da primeira publicação (ou da apresentação pública). Os demais dados dessas obras consultadas encontram-se ao final, juntamente com outras observações pertinentes ao modelo adotado especialmente para se referir aos textos foucaultianos (seguindo um procedimento comumente usado por seus comentadores). Quanto aos demais autores, suas obras aparecem nas referências bibliográficas, conforme prescreve as regras da ABNT.

- HS3 História da sexualidade 3: o cuidado de si (*Histoire de la sexualité III: le souci de soi*, 1984)
- IDS Em defesa da sociedade (« *Il faut défendre la société* »: *cours au Collège de France*, 1975-1976)
- LVS Aulas sobre a vontade de saber (*Leçons sur la volonté de savoir*: *cours au Collège de France*, 1970-1971)
- MC As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas (*Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, 1966)
- NB Nascimento da biopolítica (*Naissance de la biopolitique*: *cours au Collège de France*, 1978-1979)
- NC Nascimento da clínica (*Naissance de la clinique*, 1963)
- OD A ordem do discurso (*L'ordre du discours*: *leçon inaugurale au Collège de France*, 1970)
- PP O poder psiquiátrico (*Le Pouvoir psychiatrique*: *cours au Collège de France*, 1970-1971)
- RR Raymond Roussel (*Raymond Roussel*, 1963)
- SP Vigiar e punir: nascimento da prisão (*Surveiller et punir: naissance de la prison*, 1975)
- STP Segurança, território, população (*Sécurité, territoire, population*: *cours au Collège de France*, 1977-1978)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O AUTOR (EM) FOUCAULT: UM COMENTÁRIO INTRODUTÓRIO	4
1.1. Os anos sessenta: autoria, linguagem e experiências transgressoras de pensamento	7
1.2. O autor em foco na virada da década (1969-1970)	51
a. O autor em <i>A arqueologia do saber</i>	55
b. O autor na conferência <i>O que é um autor?</i>	71
c. O autor em <i>A ordem do discurso</i>	91
1.3. Os anos setenta e oitenta: autoria, política e ética	102
1.4. O riso de Foucault: do comentário à utilização	119
2. O AUTOR EM QUESTÃO: ABRINDO A CAIXA DE FERRAMENTAS	150
2.1. O funcionamento do autor: discurso, sujeito e poder	153
2.2. Diagnosticar o autor: uma experiência crítico-filosófica	173
2.3. Para uma genealogia do autor na modernidade	185
a. Uma história do autor	191
b. Uma análise dos mecanismos do poder autoral	206
c. Domínios estratégicos: o dispositivo da autoria e a construção do autor	231
3. O AUTOR EM CONSTRUÇÃO: UMA GENEALOGIA DO AUTOR NA MODERNIDADE	244
3.1. O autor como autoridade: mutações na “ordem dos livros” e as novas <i>auctoritates</i>	254
3.2. O autor como transgressor: impressão, censura e privilégios reais	300
3.3. O autor como proprietário no século XVIII	338
a. O mercado do livro: a emergência do autor comercial e do editor moderno	343
b. O direito autoral: o nascimento do <i>copyright</i> , do <i>droit d’auteur</i> e o debate alemão	368
c. A estética autoral: a elevação do gênio criador e o advento da crítica biografista	396
CONCLUSÃO	433
Ilustrações	437
Referências a Michel Foucault: observações e dados bibliográficos	446
Referências bibliográficas	451

INTRODUÇÃO

Pensemos na seguinte figura: o autor proprietário de sua obra. De tão trivial que ela é, tendemos a pensar que sempre existiu, ainda que assumindo diferentes roupagens. Somos inclinados a crer, em suma, que haveria algo aí de invariável e universal. Mas o autor e sua obra são muito mais contingentes e instáveis do que parecem. A figura do autor foi “naturalizada”, tornada evidente ao longo da modernidade por uma série de fatores que envolvem sua consagração jurídica, econômica, social e crítica. Convém assim se perguntar: como emergiu essa figura e como ela funciona? Desde quando passou a ser concebível que um discurso pudesse ser atribuído a um indivíduo e apropriado por alguém? Como o sujeito se relaciona com o discurso, conferindo a este uma unidade autoral? Para responder essas perguntas, não basta analisar apenas as mudanças legais, os discursos teóricos ou a mentalidade de uma época, pois estamos diante de algo que emerge de uma complexa articulação dos discursos mais heterogêneos com diversas práticas. A relação entre autoria e propriedade, estabelecida claramente no século XVIII, encontra suas condições de aparição em múltiplos fatores, que exigiram da presente tese uma extensão temporal da análise e também um aumento do escopo da pesquisa. De certa forma, vemos no autor moderno uma maneira de organizar o discurso, uma determinada especificação da função-sujeito e um complexo mecanismo de poder.

Para enfrentar esse desafio, que constitui o objetivo desta tese, terei um guia principal: Michel Foucault. Este guia será útil ao menos de três maneiras diferentes. Primeiro, ele fornecerá uma reflexão de base sobre o tema, ou seja, uma abordagem sobre *o que é um autor*. Em segundo lugar, fornecerá as linhas fundamentais da metodologia empregada, que podemos nomear de *genealógica*, e um pano de fundo filosófico, que permitirá situar este trabalho como um estudo histórico-crítico regional. Em terceiro lugar, partirei de algumas de suas considerações na tentativa de delinear uma *genealogia do autor na modernidade*.

Apesar da importância desse guia, este trabalho não pretende ser apenas um comentário ou uma interpretação de sua obra. Apenas em um primeiro momento recorrerei a esse artifício, quando do estudo da noção de autor no pensamento de Foucault. Esse estudo encontra sua justificativa uma vez que entendo que não foi ainda realizada uma leitura mais aprofundada e completa dessa noção em Foucault (embora exista uma infinidade de leituras parciais, geralmente focalizando a questão literária ou metodológica). Esse comentário inicial

visa fornecer instrumentos para as análises que se seguem. Como na metáfora apresentada por Wittgenstein no aforismo 6.54 do *Tractatus logico-philosophicus*, trata-se de uma escada que, após ter-se subido por ela, deve ser jogada fora (cf. WITTGENSTEIN, 2001, p. 281). Em suma, não pretendo fazer de meu *guia* um *guru*. Gostaria de evitar a *mania do texto*, o simples recurso a uma referência que autentica e legitima. Respondendo a um pedido do próprio Foucault, procurarei tomar seus textos, idéias e análises como ferramentas, que empregarei na medida em que se mostrarem úteis para meus fins. Ao invés de *leitor*, pretendo ser, sobretudo, um *utilizador* de Foucault. Sendo assim, meu guia será, em certo sentido, deformado em cada uso (e aos meus leitores cabe a tarefa de avaliar a fidelidade ou legitimidade desses usos). Em suma, partindo da abordagem foucaultiana da noção de autor, de seus projetos metodológicos (em particular de suas pesquisas genealógicas) e de suas rápidas considerações sobre a emergência do autor na modernidade, pretendo desenvolver uma análise do autor e delinear uma pequena genealogia.

A tese está estruturada em três partes. A primeira (Capítulo 1) é mais propriamente um excursão inicial dedicado ao estudo da noção de autor no pensamento de Foucault, visando fornecer elementos para uma análise do autor a ser desenvolvida para além de Foucault. A segunda parte (capítulo 2) situa a proposta da tese no interior de uma abordagem genealógica e desenvolve uma pequena análise da função-autor e das relações estabelecidas entre autor, discurso, sujeito e poder. Além disso, realiza-se nela um estudo metodológico na tentativa de estabelecer as linhas básicas da abordagem genealógica do autor na modernidade. A terceira e última parte da tese (capítulo 3) procura levar adiante uma pequena análise genealógica da figura do autor. Embora o foco desta tese seja a emergência do autor proprietário de sua obra, entendo ser preciso levar em consideração um período histórico mais amplo para podermos analisar como a complexa e multiforme função-autor passou a operar na modernidade, como o autor ganhou autoridade e assumiu responsabilidades para, por fim, tornar-se dono de sua obra. Sua emergência será analisada, então, a partir de três camadas históricas: o aparecimento do autor como *auctoritas* nos séculos XIV e XV (em associação com as mutações da cultura escrita), o surgimento do autor como transgressor, responsável por sua criação, nos séculos XVI e XVII (em associação com o desenvolvimento da imprensa, da censura e de novas formas de controle e consagração do autor), e, por fim, a emergência do autor como proprietário no século XVIII (em associação com as mudanças no direito, nos discursos estéticos e morais, no regime literário, no mercado livreiro e nas práticas de produção, circulação e recepção).

Embora esta tese possa parecer, à primeira vista, um longo estudo histórico bem distante das questões atuais, creio que essa “volta ao passado” justifica-se em razão de algumas “urgências de nosso tempo”. Entendo que o autor, tomado como um construto moderno, está sofrendo uma profunda transformação. Estamos diante de uma radical reformulação da ordem dos discursos, que coloca em questão a forma-livro e a autoridade autoral, além de subverter as formas de controle e os modelos comerciais estabelecidos desde o século XVIII. Estamos vendo emergir novas tecnologias de poder e novas posições-sujeito, que parecem apontar para o anonimato do murmúrio ou para novas formas de unificação e apropriação dos discursos, agora tomados como informações em uma grande rede compartilhada e mutante. Embora não enfrente esses temas diretamente neste trabalho (o que poderia ser – e desejaria que fosse – objeto de um estudo futuro), espero que as considerações aqui realizadas sejam capazes de jogar alguma luz sobre as questões atuais e que elas possam preparar-nos melhor para as novas batalhas que se apresentam, alterando nossa percepção e provocando a “estranheza” indispensável para o exercício crítico.

Para além de um trabalho acadêmico, realizado por um “filósofo profissional” dentro de sua disciplina ou especialidade, que contribui para a hermenêutica de uma obra ou desenvolve um estudo histórico e conceitual de seu objeto (tomado como algo externo, distante de sua experiência), gostaria de reivindicar para este trabalho uma outra dimensão, algo como uma atitude crítico-filosófica que se volta sobre nós mesmos e visa levar adiante uma *experiência transformadora de pensamento*. Ao problematizar a noção moderna de autor e procurar analisar sua emergência e seu funcionamento, a presente tese possui um caráter claramente reflexivo, que tem por objeto nossa própria posição no discurso e o estatuto mesmo desta obra. Ao produzir esta tese, erijo-me como autor: exerço uma autoridade, assumo responsabilidades e detenho sobre este texto certos direitos de ordem moral e patrimonial. Em certo sentido, este trabalho procura analisar essa posição mesma que assumo no discurso ao produzir esta tese. Trata-se, nesses termos, de uma *crítica de nós mesmos*, das maneiras de pensar e agir que são ainda, em grande medida, as nossas. Em suma, é a nossa própria ordem do discurso, com suas posições-sujeito e seus mecanismos de poder, que está em questão. Sendo assim, este trabalho histórico-filosófico assume uma postura propriamente crítica, como um exercício de transformação, de mudança de nosso modo de ser, que nos permite pensar e agir diferentemente.

CAPÍTULO 1

O AUTOR (EM) FOUCAULT: UM COMENTÁRIO INTRODUTÓRIO

Mon travail personnel [...] sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur.

S. Mallarmé, *Autobiographie: Lettre à Verlaine*, 1885.

Il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine.

M. Blanchot, *Le rire des dieux*, 1965.

O que é um autor? Que sujeito é esse e qual sua função no discurso? Como ele se relaciona com o ato da escrita e com a constituição de uma obra? Essas e outras questões relativas ao problema da autoria estão presentes de diferentes maneiras no pensamento de Foucault, sobretudo ao longo dos anos sessenta do século passado. Verifica-se a presença dessas questões em diversos textos dedicados à experiência literária, assim como em reflexões mais propriamente metodológicas a partir de meados dos anos sessenta, sem esquecer, por óbvio, a célebre conferência intitulada *O que é um autor?*, pronunciada em 1969. Trata-se, como pretendo mostrar, de um tema recorrentemente trabalhado por Foucault e que assume grande importância em seu pensamento. Ao todo, se levarmos em consideração o levantamento feito por Edgardo Castro em seu estudo do vocabulário de Foucault, são quase trezentas referências à noção de *autor* que encontramos nos trabalhos foucaultianos, embora, em alguns casos, de forma trivial e sem rigor conceitual (cf. CASTRO, 2009, p. 47-8).

Muito já foi escrito sobre o tema do autor em Foucault. De maneira geral, as leituras feitas nesse domínio tendem a privilegiar a questão do *desaparecimento do autor* na escrita literária. Embora seja um ponto importante, entendo que a reflexão foucaultiana sobre o autor diverge substancialmente da tese da morte do autor *à la* Blanchot ou Barthes. Além disso, ela não se restringe a um problema de teoria literária, possuindo uma dimensão eminentemente filosófica. Mesmo no início dos anos sessenta, quando Foucault demonstrava um grande fascínio por certas escritas literárias, entendo que seu interesse foi voltado primordialmente

para as *experiências de pensamento* ali presentes e não exatamente para a *linguagem literária* por si mesma (tema que, aliás, tende a desaparecer de seus estudos posteriores). Dentro desse viés mais propriamente literário, a maior parte das leituras de Foucault não é suficientemente atenta à riqueza dessa noção, que está associada a uma análise dos modos de existência dos discursos e também a uma crítica filosófica mais geral à noção de sujeito.

Além dessa abordagem de viés literário (pós-nietzschiana ou estruturalista), é também comum encontrarmos leituras do tema do autor em Foucault que tendem a limitar-se à questão metodológica, ou seja, às críticas que Foucault dirigiu às categorias de autor, obra e disciplina, tomadas como princípios que permitiriam conferir unidade aos discursos. Nesse sentido, a crítica ao autor está associada à proposta da análise arqueológica, que não faz (ou não pretende fazer) referência à psicologia ou à biografia pessoal de um indivíduo como meio de organização discursiva e de atribuição de sentido. Mais uma vez, entendo que tratar o problema do autor por uma chave apenas metodológica é uma redução, ainda que não seja, por óbvio, um engano.

Acredito que, em grande medida, essas leituras comumente realizadas não levam em conta o desenvolvimento dessa questão no pensamento de Foucault como um todo, o que exige o recurso aos demais livros publicados nos anos sessenta e, sobretudo, a um vasto material contido nos *Ditos e escritos*. Embora muitas interpretações dessa fase do pensamento foucaultiano já tenham sido feitas, normalmente não se dedicou uma atenção especial à questão do autor, ainda que seja impressionante observar o quanto o tema é recorrente nos textos e entrevistas de Foucault da época.

O objetivo desta primeira parte da tese, que consiste justamente em seguir o percurso foucaultiano na tentativa de explicitar como a noção de autor é abordada, pode ser, portanto, caracterizado como um *comentário* da *obra* foucaultiana. A estruturação básica desse comentário será construída sobre três blocos temporais: o pensamento de Foucault dos anos sessenta, a virada dos anos sessenta para os setenta, e os desenvolvimentos realizados nas décadas seguintes até sua morte, em 1984. Embora a estrutura adotada procure seguir a cronologia dos textos de Foucault, é importante ressaltar que a análise a ser empreendida privilegiará um tratamento temático, sendo os temas apenas situados em certos momentos genericamente considerados do percurso foucaultiano. Ainda que veja em Foucault um pensador que conferiu maior ou menor importância a determinados temas em certos momentos de seu itinerário intelectual, a descrição desse percurso não deve ser feita de forma estanque e linear. Em outras palavras, a opção adotada da forma de apresentação temático-cronológica não deve conduzir à ilusória imagem de um *mito Foucault*, para empregar o

termo utilizado por Hasumi em uma entrevista concedida por Foucault no Japão (cf. FOUCAULT, 1977, *DE2*, 216, p. 399). O que se entende por *mito Foucault* são os vários ‘Foucault’ devidamente classificados e situados no tempo: o Foucault contestador, que passou pelo domínio suspeito da loucura e da literatura, o Foucault estruturalista, metódico e sério, o Foucault engajado e político dos anos setenta e, poderíamos acrescentar, o Foucault helenófilo e latinófilo dos anos oitenta, voltado para questões éticas. Contrariamente a essa visão linear simplista, gostaria de ressaltar como o pensamento de Foucault é marcado, também no que diz respeito ao tema do autor, por várias idas e vindas, por importantes retomadas, por inúmeros deslocamentos e por significativas mudanças de foco.

A exposição que se segue será dividida em quatro partes. Primeiramente (1.1.), será feita uma análise do aparecimento do tema do autor no pensamento de Foucault dos anos sessenta, ligado à questão das *experiências transgressoras de pensamento* e da reflexão sobre a linguagem e a escrita literária. Nesse momento, pretendo apresentar algumas análises realizadas por Foucault que colocaram em questão as noções de *autor* e de *obra*, juntamente com a crítica literária, e gostaria também de tratar da relação dessas questões com o pensamento estruturalista corrente em Paris na época. Em seguida (1.2.), realizarei uma leitura mais detalhada da idéia de *função-autor*, tal como ela é desenvolvida no final dos anos sessenta e início dos setenta, tendo por base três textos: *A arqueologia do saber* (1969), a conferência intitulada *O que é um autor?* (1969) e a aula inaugural no Collège de France que tem como título *A ordem do discurso* (1970). Em um terceiro momento (1.3.), gostaria de traçar alguns apontamentos de como a noção de *autor* aparece (e desaparece ou modifica-se) no pensamento de Foucault dos anos setenta até sua morte, em 1984, período no qual as questões literárias e epistemológicas cederam espaço aos problemas mais propriamente políticos e, posteriormente, éticos. Por fim (1.4.), analisarei a postura assumida pelo próprio Foucault diante de sua obra, o que nos convida a problematizar a própria prática do comentário (que caracteriza esse percurso inicial da tese) e incita-nos a realizar uma mudança: ao invés da *obra*, voltarei meu olhar para as *experiências de pensamento*.

1.1. Os anos sessenta: autoria, linguagem e experiências transgressoras de pensamento

„Woher nehme ich den Begriff Denken? Warum glaube ich an Ursache und Wirkung? Was gibt mir das Recht, von einem Ich, und gar von einem Ich als Ursache, und endlich noch von einem Ich als Gedanken-Ursache zu reden?“

F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, §16, 1886.

Qu'est-ce que c'est que penser, qu'est-ce que c'est que cette expérience extraordinaire de la pensée?

M. Foucault, *Débat sur le roman*, 1964.

É inegável que a linguagem literária é um tema recorrente nos primeiros textos de Foucault. Entre 1961 e 1970, ou seja, entre *História da loucura* e *A ordem do discurso*, há mais de vinte textos de Foucault sobre escritores ou entrevistas que abordam temas literários. Esses textos tenderam a despertar pouco interesse entre os filósofos comentadores de Foucault, que foram tentados, em sua maior parte, a pensar que se tratava apenas de uma produção lateral e anedótica. Embora seja indiscutível que o interesse de Foucault pelas questões literárias não perdurará a partir dos anos setenta (pelo menos não da mesma maneira), entendo que dessa alteração de rota não devemos simplesmente retirar a conclusão de que esse era um interesse secundário e menor de um Foucault ainda jovem (cf. ADORNO F.P., 1996, p. 27-8). Nesse sentido, concordo quando Roberto Machado ressalta a importância desses textos e do tema literário no percurso foucaultiano, afirmando que os estudos de Foucault sobre Blanchot, Roussel e Bataille não são simples ornamentos à sua produção histórico-filosófica, e que o fato de ele não ter desenvolvido uma arqueologia da literatura de forma mais sistemática não significa “que seu interesse pela literatura tenha sido passageiro, esporádico ou marginal, como se poderia pensar, considerando o caráter disperso e desordenado de seus textos sobre o tema” (MACHADO, 2005, p. 11).

É preciso reconhecer que a questão da literatura aparece em diferentes momentos nos textos de Foucault, com múltiplos significados e servindo a fins diversos. Como é característico em Foucault, ele está sempre redimensionando suas análises, sua metodologia, seus objetos de investigação e seus pressupostos. No início dos anos sessenta, momento de maior proximidade com a literatura, o tema do autor aparecerá no pensamento de Foucault

associado a diversas questões, como a loucura, a morte, a experiência trágica, a transgressão literária, as novas formas de pensamento, ou ainda o problema do ser da linguagem. Assim, o autor insere-se em uma complexa rede de questões, que dizem respeito, direta ou indiretamente, à escrita literária. O objetivo inicial desta tese pode ser assim resumido: mostrar como o tema do autor foi tratado no seio desse emaranhado de problemas.

Em uma conferência intitulada *Literatura e linguagem*, proferida em Bruxelas em 1964 (que só veio a ser publicada postumamente), Foucault deixou claro que a transgressão ou a fala transgressiva (*parole transgressive*) é uma figura exemplar e paradigmática daquilo que é a literatura (cf. FOUCAULT, 1964, p. 86, 104). Apesar de ser visível nos textos de Foucault do início dos anos sessenta uma grande atração pela experiência literária, é preciso deixar mais claro o que exatamente interessa Foucault. Mais do que a *literatura*, como gênero ou forma de expressão artística, o que atrai Foucault é a *experiência de linguagem*, ou, em outras palavras, as *experiências radicais de pensamento que transitam pelos limites da linguagem*. Não a literatura enquanto tal, mas o gesto que se vale dela como estratégia de batalha contra a hegemonia do sentido (cf. ARTIÈRES; BERT; POTTE-BONNEVILLE; REVEL, 2013, p. 15).

Essas experiências não remetem a algo pessoal e privado, inscrito no domínio da interioridade, mas, ao contrário, colocam a própria unidade do sujeito em questão e o pressionam para fora de si mesmo. Sendo assim, já nesse período, vemos em Foucault um interesse pelas experiências de pensamento que colocam em questão a linguagem e a posição do sujeito. O autor e a obra são, já nessa época, vistos como *princípios ordenadores*, que caracterizam uma forma de pensar determinada e que podem ser superados, como acreditava Foucault no início dos anos sessenta, por outra forma transgressiva ou subversiva de pensar.¹

Esse interesse por *outras formas de pensar* acompanha, de certa maneira, todo percurso foucaultiano. Ele se manifesta, nesse primeiro momento, como um grande entusiasmo pela escrita literária contemporânea, assim como por alguns temas tradicionais, quando se trata de pensar o limite do pensamento, como a loucura e a morte. Começamos então analisando essas duas experiências-limite.

¹ Essa forma de pensar transgressiva não deve ser compreendida em termos político-partidários. É importante ressaltar que o caráter subversivo ou transgressor que Foucault, nos anos sessenta, acredita encontrar na literatura, não está associado a uma escrita engajada, comprometida diretamente com uma causa revolucionária. O “ato de escrever” (*l’acte d’écrire*), como uma força de contestação, nada tem a ver com a posição política daquele que escreve. Tal possibilidade seria visível, por exemplo, em Blanchot, cuja postura mais conservadora (por vezes de extrema direita) nada teria diminuído da força transgressora de sua escrita. Em suma, é a escrita que mantém, em si mesma, a função subversiva (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 82, p. 982-3).

A loucura é claramente uma experiência arrebatadora que parece apontar para os limites da linguagem e da razão. O interesse de Foucault pela loucura no início dos anos sessenta pode ser aproximado e inserido no bojo de uma pesquisa mais geral acerca das experiências transgressivas de pensamento. Nesse sentido, observa Roberto Machado que “tanto a análise arqueológica da loucura quanto a reflexão sobre loucura e literatura estão ordenadas pelas noções de limite e de transgressão” (MACHADO, 2005, p. 36). O louco pode ser tido por um transgressor, alguém que desafia os princípios ordenadores do discurso e, dessa maneira, transita perigosamente para além do universo do sentido, em uma espécie de *não-linguagem*. Também a literatura moderna flerta, em grande medida, com o “lado de fora” (*dehors*), questionando os princípios ordenadores, como as noções de autor e de obra, e transgredindo os limites estabelecidos. Essa transgressão, que tanto interessou o Foucault desse período, embora também tenha uma dimensão política, é mais propriamente vista como algo excessivo, descontrolado, que caminha para o insólito, para além dos limites da normalidade.

Na *História da loucura*, publicado originalmente em 1961 e considerado por muitos o primeiro grande livro de Foucault (resultante de sua tese de doutorado), há várias passagens nas quais Foucault aproxima a loucura de certas experiências literárias. Escritores/artistas/transgressores (como Nietzsche, Hölderlin, Van Gogh, Artaud, Roussel, Sade ou Goya) teriam feito emergir a “surda consciência trágica da loucura” que a tradição humanista e seu “inevitável cortejo da razão” tendeu a mascarar na forma da sátira social, sendo a loucura vista apenas de longe, como ocorre no riso de Erasmo (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 36, 53). Como na desordem trágica, o murmúrio confuso da loucura misturaria sombra e luz no interior do furor da demência, com a diferença de que o louco, ao contrário do herói trágico, não é mais portador da verdade, mas sim excluído do ser e obscurecido pelas ilusões do sonho (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 264).

A loucura, tomada como uma *experiência trágica*, encontra na literatura a partir do século XIX seu local privilegiado de manifestação, renascendo então como “explosão lírica” (*éclatement lyrique*) (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 537). A imagem da “nau dos loucos” (*Narrenschiff*) analisada por Foucault, que ilustra bem a situação limiar do louco e de sua experiência trágica, tomada como uma viagem para outro mundo, “a Passagem absoluta” (*l’absolut Passage*), pode ser aproximada da experiência literária transgressora, que se situa também no limiar (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 22). A loucura reaparece assim no domínio da linguagem, mas de uma linguagem do fim último e do recomeço absoluto, do homem que encontra na noite mais sombria a luz do recomeço, deparando-se, no fundo de si mesmo, com

os sonhos mais incompreensíveis (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 369, 535-6). Em suma, o que atrai Foucault na relação literatura/loucura é a possibilidade de uma experiência trágica da linguagem, que permitiria transgredir a ordem instituída do discurso.²

A influência de Nietzsche já se faz sentir claramente nessa leitura de Foucault, o que permite situar a *História da loucura* no interior de um movimento de redescoberta de “outro Nietzsche” na França.³ Segundo Foucault, a crítica nietzschiana testemunha que a consciência da loucura permanece viva no coração de nossa cultura, preservando seu poder de contestação, ainda que ela possa receber apenas uma formulação lírica (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 188). Em sua leitura, Roberto Machado sustenta que há uma “homologia estrutural surpreendente” entre *O nascimento da tragédia* e a *História da loucura*, não sendo sem razão que Foucault declarou no prefácio que seu livro foi escrito “sob o sol da grande pesquisa nietzschiana”. Nesse sentido, Foucault teria concebido a relação entre literatura e loucura a partir da tragédia, entendida como a transfiguração de um fenômeno dionisíaco puro, selvagem, bárbaro e titânico em uma arte trágica, apolínea/dionisíaca, que realiza a “união conjugal” das duas pulsões estéticas. Em suma, traça-se a seguinte analogia: a literatura

² Além da *História da loucura*, a questão da relação entre literatura e loucura é abordada em diversas entrevistas, ensaios e em obras posteriores de Foucault. Em uma entrevista intitulada *A loucura existe apenas no interior de uma sociedade*, realizada no mesmo ano da publicação da *História da loucura*, Foucault afirma que suas influências principais viriam da literatura (Blanchot e Roussel) e que seu interesse maior teria sido analisar a presença da loucura na literatura (cf. FOUCAULT, 1961, *DEI*, 5, p. 196). Poucos anos depois, no texto intitulado *A loucura, a ausência de obra*, Foucault volta a sustentar a existência de uma “estranha vizinhança da loucura e da literatura” e afirma que “o ser da literatura” (*l'être de la littérature*), tal como se produziu desde Mallarmé e chegou até nós, atingiu a região onde ocorria, desde Freud, a experiência da loucura (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 25, p. 447). Em *As Palavras e as coisas*, publicada em 1966, encontramos também passagens nessa direção: “Esse novo modo de ser da literatura (*nouveau mode d'être de la littérature*), foi preciso que ele fosse desvelado em obras como as de Artaud ou Roussel [...], é no interior da loucura que ela [a literatura] se manifestou” (FOUCAULT, *MC*, p. 395). Por fim, ainda nesse mesmo sentido, diz Foucault em uma entrevista intitulada *Loucura, literatura, sociedade*, publicada originalmente no Japão anos depois (quando ele já tomava a literatura por algo assimilado e sem poder transgressivo), que seu interesse pela literatura estava ligado ao fato de ele ter visto nela a irrupção do “mundo festivo da loucura” (*monde festif de la folie*), afirmando: “Poderíamos dizer que, no momento em que o escritor escreve, o que ele conta, o que ele produz no ato mesmo de escrever, é nada mais que a loucura” (FOUCAULT, 1970, *DEI*, 82, p. 982).

³ No final dos anos 1930 e nos anos da Segunda Guerra Mundial, um segundo momento nietzschiano teria se produzido na França, uma redescoberta que teria sido obra, sobretudo, de literatos marginais como Bataille, Blanchot e Klossowski. Bataille, em vários textos publicados no final dos anos trinta na revista *Acéphale*, afasta o pensamento de Nietzsche do fascismo e o toma como uma revolução que permitiria romper com Hegel. Blanchot, nessa direção, vê no estilo nietzschiano uma busca por uma linguagem não-dialética e não-fenomenológica, que introduziria uma forma trágica e transgressora de pensar. Já Klossowski, importante tradutor de Nietzsche para o francês, ressaltava o conflito entre o nietzschianismo e o ensino filosófico, mostrando como Nietzsche rejeitava e ironizava a figura do filósofo professor de Universidade e como sua maneira de pensar exigia uma redefinição da atividade filosófica. Essas leituras nietzschianas influenciaram muito o pensamento de Foucault, sobretudo no início dos anos sessenta. Alguns desses temas serão uma constante no percurso foucaultiano, como a necessidade de se redefinir a atividade filosófica. Além desses autores e desse “segundo momento nietzschiano na França”, convém ressaltar o novo interesse que a “geração de Foucault” nutrirá por Nietzsche, o que se verifica na realização do Colloque de Royaumont de 1964 e, em particular, na publicação de *Nietzsche e a filosofia* de Deleuze em 1962, que destaca novamente a ruptura que Nietzsche operou com a dialética (e com a tradição hegeliana) (cf. LE RIDER, 1993, p. lxxix-xcvi).

estaria para a loucura em Foucault assim como a tragédia está para o culto dionisíaco em Nietzsche (cf. MACHADO, 2005, p. 24-5, 45).

No prefácio da edição original da *História da loucura*, Foucault introduz algumas idéias que permitem situar a questão do autor nessa relação entre loucura e literatura. Pode-se dizer que nem o louco nem o escritor transgressor produzem obras e assumem, de forma apromblemática, a posição de sujeito ou autor de seus discursos. Foucault esboça nesse prefácio um primeiro tratamento da idéia de “ausência da obra” (*l’absence de l’œuvre*), que será analisada a seguir, e contrapõe a “linguagem da razão” (*langage de la raison*) ao “murmúrio de insetos sombrios” (*murmure d’insectes sombres*) (cf. FOUCAULT, 1961, *DEI*, 4, p. 192). Esse *murmúrio* é compreendido como uma espécie de barulho surdo que atravessa a história sem assumir a forma ordenada e controlada de uma obra, como um ruído que se propaga sem um princípio ordenador. Segundo Foucault:

*O murmúrio obstinado de uma linguagem que falaria sozinha – sem sujeito falante e sem interlocutor, amontoada sobre si mesma, como um nó feito na garganta, desfazendo-se antes mesmo de atingir qualquer formulação e retornando sem brilho ao silêncio do qual ela nunca se desatou (FOUCAULT, 1961, *DEI*, 4, p. 191). [Grifo meu].⁴*

Esse murmúrio, esse sussurro que nem sequer se realiza como obra, essa figura desconcertante que não tem direito sequer a assumir um lugar na história, ele reflete, em certa medida, o caráter descontrolado da experiência-limite. A loucura é *ausência de obra*, ela não se organiza de forma ordenada e compreensível, ela não tem sentido, ela é um *murmúrio*. E o escritor/artista/transgressor, na medida em que flerta com o limite e realiza uma experiência transgressiva (na qual linguagem e delírio entrelaçam-se e obra e loucura ligam-se profundamente), ele também, de certa forma, murmura, problematizando, em sua própria experiência, o caráter de *obra* de sua produção e seu papel mesmo de *autor* ou *sujeito*, dado que a linguagem parece falar por conta própria (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 554).

Foucault chega a sugerir um deslizamento do problema da loucura para a questão da linguagem. Em um texto intitulado *Debate sobre a poesia*, publicado na revista *Tel quel* em 1964, Foucault sustentou a tese de que teria havido um deslocamento no jogo do limite, da contestação e da transgressão, que não estaria mais presente na relação razão/desrazão para, ao invés, aparecer com mais vivacidade no domínio da linguagem. Segundo Foucault, toda cultura estabelece seus próprios limites (procedimentos de exclusão, controle e proibição), e

⁴ No original: “le murmure obstiné d’un langage qui parlerait tout seul – sans sujet parlant et sans interlocuteur, tassé sur lui-même, noué à la gorge, s’effondrant avant d’avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s’est jamais défait”.

quanto mais vivos e marcados eles são, mais violenta e espetacular tende a ser a transgressão. Assim teria ocorrido com o problema da loucura na idade clássica e, a partir do século XIX, com o problema da linguagem (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 23, p. 426). Nessa linha, diz Foucault em *A loucura, ausência de obra* que a loucura foi durante séculos a “face visível” da forma geral de transgressão. Voltando a dizer que não existe uma única cultura no mundo na qual tudo seja permitido, Foucault chega a sugerir um estudo da “organização dos interditos de linguagem”, em um claro prenúncio daquilo que foi posteriormente analisado em *A ordem do discurso* (como veremos a seguir) (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 25, p.443).

Mas, apesar de ressaltar essa aproximação entre loucura e literatura, Foucault acentua também algumas importantes diferenças. A literatura, ao contrário da loucura, não é uma experiência completamente demolidora e negativa. Pode-se dizer que a literatura flerta com a loucura sem, contudo, transpor por completo a “passagem absoluta”. Ela joga com o lado de fora sem, contudo, tornar-se pura exterioridade, sem saltar da turbulência para o turbilhão (cf. PELBART, 1989, p. 183). A literatura permanece na borda, nos limites, sem negar por completo a obra e os princípios que conferem ordem ao discurso. Nesse sentido, em *O “não” do pai*, texto publicado em 1962 na revista *Critique*, Foucault coloca a seguinte questão: “onde termina a obra e onde começa a loucura?”. Na resposta, Foucault sugere que, ao invés de ver no evento patológico o crepúsculo no qual a obra se desfaz, devemos seguir o movimento pelo qual a obra se abre pouco a pouco sobre o espaço no qual o ser esquizofrênico adquire seu volume, revelando assim, no limite, aquilo que nenhuma linguagem pode dizer (cf. FOUCAULT, 1962, *DEI*, 8, p. 219). Ou seja, a obra literária explora as margens da linguagem e constitui-se como uma verdadeira experiência-limite produtiva (e não puramente negativa como a loucura, tomada como ausência de obra).

Essa diferença entre a loucura e a literatura, e esse lado mais controlado da experiência literária, aparece também claramente em uma entrevista intitulada *Loucura, literatura, sociedade*, publicada no Japão anos depois, na qual Foucault traça uma distinção entre a “loucura real” (*folie réelle*), que é constantemente transgressiva e envolve uma exclusão radical, e a literatura, que apenas flertou com o “outro lado” (*l'autre côté*) no século XIX, mas que, posteriormente, teria recuperado sua função social normal, passando a ser assimilada pela burguesia (o que explica em parte o desinteresse posterior de Foucault pela experiência literária, como veremos a seguir) (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 82, p. 987).

Para finalizar essa análise da relação entre literatura e loucura e de como o problema do autor aparece aqui, resta examinar um pouco mais a idéia da loucura como *ausência de*

obra. Afinal, o que significa exatamente dizer que “a loucura é absoluta ruptura de obra” ou que “onde há obra, não há loucura” (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 556-7)?

Em um sentido mais elementar, significa dizer que não devemos nunca tentar explicar uma obra pela loucura de seu autor. O interesse de Foucault pela loucura não significa, de maneira alguma, uma atração pela explicação psicológica da escrita literária, vista então como sintoma. Ele sempre deixa claro que, embora analise escritores famosos por suas “loucuras”, como Roussel, Artaud e Nietzsche, a possível patologia deles em nenhum momento é levada em consideração (cf. FOUCAULT, 1968, p. 50, 53). Em vez de uma expressão de uma “mente doentia”, a obra literária é vista como algo que estabelece suas regras e cuja força transgressora depende não da *intenção do autor* (fruto ou não da loucura), mas do *funcionamento mesmo da linguagem*. Foucault reconhece que vários escritores, pintores e músicos perambularam pela loucura, havendo entre a loucura e a obra um perigoso confronto. Mas, apesar disso, a loucura não invade a obra, posto que ela é justamente a ausência de obra, o ponto a partir do qual é preciso calar-se (cf. FOUCAULT, *HF*, p.555-6). Nesse sentido, para exemplificar esse ponto, convém recordar que Foucault valorizou, na leitura feita sobre Raymond Roussel, seu “modo de ser literário” (*mode d’être littéraire*) e não as possíveis significações patológicas de sua obra. Segundo Foucault: “era-me indiferente estabelecer se a obra de Roussel era ou não obra de um neurótico. Eu queria ver, ao contrário, como o funcionamento da linguagem de Roussel poderia, a partir de então, ter lugar no interior do funcionamento geral da linguagem literária contemporânea” (FOUCAULT, 1967, *DEI*, 50, p. 633).⁵

Para além dessa acepção mais superficial, a idéia da loucura como ausência de obra possui um sentido mais profundo, no qual a loucura é tomada como uma *negatividade absoluta de sentido*, uma experiência transgressiva da linguagem que escapa a qualquer perspectiva racional (por exemplo, da psicologia ou da crítica literária). Embora a loucura possa ser considerada, em certo sentido, uma linguagem, ela é uma linguagem de tipo murmurante, que transgride as leis da linguagem a ponto de ser considerada não-linguagem, insensatez, mero ruído sem sentido (cf. MACHADO, 2005, p. 41-2). Foucault desenvolveu esse tema em uma emissão radiofônica que foi ao ar no dia 4 de fevereiro de 1963 com o título de “A linguagem enlouquecida” (*Le langage en folie*) (que permaneceu inédita e não foi publicada nos *Ditos e escritos*), ressaltando a complexidade da relação entre loucura e

⁵ Em francês: “Il m’était indifférent d’établir si l’œuvre de Roussel était ou non l’œuvre d’un névrosé. Je voulais voir, à l’inverse, comment le fonctionnement du langage de Roussel pouvait désormais prendre place à l’intérieur du fonctionnement général du langage littéraire contemporain”.

linguagem e o fato de que a loucura passa sempre pela linguagem ou, mais exatamente, por um estranho universo fechado da linguagem (cf. FOUCAULT, 1963, p. 51 *et seq.*).

Por outro lado, contrapondo-se a essa radicalização transgressiva da loucura, a literatura assume a forma de *obra de razão*, limitando a linguagem e conferindo-lhe uma forma sólida e estável. Apesar disso, é ainda possível uma experiência literária transgressora em relação à obra, que a conteste e subverta, indo além dos limites estabelecidos, transitando assim na “dobra” (*pli*) da linguagem. Mas, diferentemente da loucura, a linguagem literária será sempre uma construção a partir desse desmoronamento total que é a loucura. A literatura só existe como obra, ela expressa paradoxalmente o desejo de destruição da obra pela realização dela, instituindo assim um novo limite (transgredindo e fixando novas fronteiras). Para designar essa oscilação inconclusa da realização da obra para sua ausência, esse movimento de constituição e destruição permanentes, cunhou-se o termo “desobramento” (*désœuvrement*) (cf. PELBART, 1989, p. 177). É nesse sentido demolidor e, ao mesmo tempo, produtivo, que a experiência literária radical deve ser compreendida (cf. LEVY, 2003, p. 24-5).

Em uma conferência intitulada *Linguagem e literatura*, realizada em 1964 em Bruxelas (texto que também permaneceu inédito e não foi publicado nos *Ditos e escritos*), Foucault abordou diretamente esse tema e distinguiu claramente a *linguagem* da *obra*. A *linguagem* é definida como aquilo a partir do qual se fala: o murmúrio de tudo que é pronunciado, as palavras acumuladas na história, o próprio sistema da língua. Ela é ultrapassagem primeira e situa-se aquém das categorias do normal e do patológico. Já a *obra*, por sua vez, é definida como uma “coisa estranha no interior da linguagem”, uma “configuração de linguagem que se detém em si própria, que se imobiliza e constitui um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio”, ela é vista como um “volume opaco, provavelmente enigmático” (cf. FOUCAULT, 1964, p. 77). É como se a experiência murmurante e desordenada da linguagem encontrasse na obra um princípio ordenador. Pensando nesses termos, Foucault situou claramente a loucura como uma linguagem que não constitui obra. Já a literatura, por outro lado, transita entre a obra e a linguagem murmurante da loucura. Nesse sentido, em seu livro sobre Raymond Roussel, Foucault considera que a linguagem de Roussel envolve a exclusão mútua da loucura e da obra (negação da loucura pela obra e da obra pela loucura), sendo comparada ao sol, cuja visibilidade é tão resplandecente que esconde aquilo que mostra. Esse “vazio solar” (*creux solaire*) é associado ao espaço soberano da linguagem, no qual a obra e a loucura se

comunicam e se excluem mutuamente (cf. FOUCAULT, *RR*, p. 205-7; PELBART, 1989, p. 175).

E como fica o autor nessa experiência literária? Assim como a obra é problematizada (transgredida e preservada), também o autor ou sujeito do discurso literário é problematizado (sendo igualmente transgredido e preservado). A escrita transgressiva de figuras como Sade, Hölderlin, Nietzsche ou Artaud não deve ser compreendida como uma experiência subjetiva, expressão de uma interioridade demente. O autor, como a obra, é tomado como um *ser de razão*, um princípio ordenador que confere unidade e sentido ao discurso. Assim como não há obra na loucura, também não se pode falar em autor, dado que a experiência-limite da loucura rompe com a ordem estabelecida e desrespeita seus princípios ordenadores. Nesse sentido, os “autores” transgressores contestam não apenas a obra (estabelecendo novos limites) como também sua própria posição como autores ou sujeitos do discurso, conferindo às suas experiências literárias uma dimensão aparentemente mecânica e não-intencional, como no murmúrio ou na “linguagem que fala por si mesma”. É nesse sentido que Foucault afirma que a literatura, desde Mallarmé, deixou de ser uma fala inscrita no interior de uma língua dada para se tornar uma fala que inscreve nela mesma seu princípio de decifração (uma linguagem que diz e diz como diz), fazendo com que a crítica se situe não mais no “enigma psicológico de sua criação”, mas “no coração da literatura, do vazio que ela instaura em sua própria linguagem” (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 25, p. 446-7).⁶

Outro tema que também interessou Foucault no início dos anos sessenta, juntamente com a loucura, foi a morte. Mais do que a loucura, a morte constitui a grande experiência-limite para o ser humano, tradicionalmente vista como uma *passagem para o além*. Nos escritos de Foucault da época, o tema da morte é recorrente e pode também (como a loucura) ser associado ao interesse pelos limites da linguagem e das experiências de pensamento. Na *História da loucura*, Foucault relaciona loucura e morte dizendo que a primeira é uma espécie de “já-aí da morte” (*le déjà-là de la mort*), de modo que, ao invés de ruptura, a substituição

⁶ Além da experiência literária, Foucault, em uma emissão radiofônica que foi ao ar em 1963, observa também como o teatro “vira as costas para a loucura” e tenta atenuar seus poderes e controlar sua violência subversiva no esforço de realizar uma “bela representação”, que acaba com a festa e separa seus participantes em atores ou espectadores (cf. FOUCAULT, 1963, p. 28). Essa relação entre loucura, obra e autoria no teatro também foi explorada por Derrida mais ou menos no mesmo período, em *A escritura e a diferença* (1967), sobretudo na análise realizada do teatro da crueldade de Artaud, que se contrapõe ao “imperialismo da letra”, ao “teatro das palavras”, à “ditadura do escritor” ou ainda à “superstição teatral do texto”, na qual a cena é pré-determinada pelo Autor-Deus. Artaud teria defendido a emancipação do teatro em relação ao texto, fazendo-o confundir-se com a própria vida (naquilo que ela tem de irrepresentável), expulsando Deus do palco e produzindo um “espaço não-teológico” (sem um autor/criador comandando a representação). Assim, segundo Derrida, a arte em Artaud não dá ocasião para obras e nem se realiza no espaço do palco (como o teatro clássico ou do espetáculo) ou no luxuoso livro (como as *belles lettres*). A obra, aliás, é comparada a um excremento, uma matéria informe, sem força nem vida, separada do espírito (cf. DERRIDA, 2005, p. 115, 127 *et seq.*).

do tema da loucura pelo da morte é vista como uma torção no interior de uma mesma inquietude, que diz respeito ao nada da existência. Mas esse “nada” (*néant*) é a chave para desvendar o segredo da razão (no caso da loucura) e da vida (no caso da morte) (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 26-7).

Essa aproximação entre loucura e morte permite entender melhor o desenvolvimento conjunto no início dos anos sessenta dos projetos da *História da loucura* (1961) e do *Nascimento da clínica* (1963). Em sua idade positivista, a loucura passou a ser vista como algo que revelava a verdade elementar do homem, como se fosse a infância do homem, reveladora de seus desejos primitivos e mecanismos simples, e o mesmo processo ocorre com a anatomoclínica, que buscou na morte o segredo para compreender a vida. Para conhecer o “homem verdadeiro” (*l’homme vrai*), o caminho passa pelo “homem louco” (*l’homme fou*), de modo que o *homo psychologicus*, descrito pela psicologia, é um descendente do *homo mente captus* (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 544, 549, 538). Da mesma forma, a morte também teria deixado de ser a grande ameaça sombria, abandonando seu “velho céu trágico” para se transformar no segredo visível da própria vida, de modo que a vida do homem se manifesta a partir do homem morto. A medicina, libertada do medo da morte, abre o cadáver em busca da verdade sobre a vida, sendo assim um dos primeiros saberes a relacionar o homem com sua finitude originária (cf. FOUCAULT, *NC*, p. 161, 176, 192, 201).

Mas e a literatura, onde se situa nessa relação? Assim como a loucura teria encontrado na experiência literária, após o século XIX, seu *locus* privilegiado de manifestação, da mesma maneira a experiência da finitude (relação homem/morte) teria emergido na medicina e na literatura do século XIX. Ou seja, Foucault vê na *finitude* um solo comum que se manifesta tanto no lirismo do século XIX, quanto no conhecimento positivo da medicina. Na conclusão do *Nascimento da clínica*, Foucault estende sua análise para além do domínio médico (que dominou o corpo do livro) e afirma claramente o parentesco entre a experiência médica e a lírica, estando ambas ligadas à emergência das formas da finitude (cf. FOUCAULT, *NC*, p. 202). Na experiência literária, assim como na experiência médica, o nó da experiência (esse ponto que reúne vida e morte) parece tornar-se visível ou legível (cf. MACHEREY, 1999, p. xiii). Em suma, assim como a literatura teria flertado com a loucura, transitando pelo *outro lado da não-linguagem*, da mesma forma a literatura também percorreria perigosamente a fronteira com a morte, expondo como ela a *experiência da finitude*. O exemplo de Roussel é muitas vezes evocado por Foucault justamente para ilustrar esse isomorfismo entre a linguagem e a morte, pois, assim como a abertura do cadáver foi a condição para a

anatomoclínica conhecer a vida, o limiar da morte é a chave para dar conta dos mecanismos da linguagem de Roussel, de natureza póstuma (cf. FOUCAULT, *RR*, p. 12, 71, 202).

Quanto ao problema do autor, Foucault, no texto intitulado *A linguagem ao infinito*, publicado em 1963 na revista *Tel quel*, trata da relação da escrita com a morte e, nessa análise, inverte o famoso *topos* da imortalidade baseado na idéia de perpetuação que a obra de arte poderia conferir a seus realizadores e heróis: ao invés de adquirir vida eterna, o sujeito que escreve não pára de morrer. O autor, portanto, não vive em sua obra, mas morre incessantemente no gesto mesmo de escrever. A obra de linguagem é compreendida como algo atravessado pela morte, que constitui seu limite e seu centro. Citando Foucault:

No dia que se falou para a morte e contra ela, para tomá-la e detê-la, algo nasceu, um murmúrio que se retoma, desenvolve-se e desdobra-se sem fim, segundo uma multiplicação e uma densificação fantásticas, nas quais se situa e se esconde nossa linguagem atual (FOUCAULT, 1963, *DEI*, 14, p. 280).⁷

Essa inversão do *topos* da imortalidade, que vê na escrita um processo não mais de eternização, mas de mortificação, associa-se à emergência de uma linguagem murmurante e produtora de si mesma. Em uma entrevista concedida em 1968, diz Foucault: “a escrita é para mim a deriva do pós-morte e não um caminhar em direção à fonte da vida” (FOUCAULT, 1968, p. 39).⁸ Essa tese, que já estava presente em Blanchot (talvez a principal influência sobre Foucault nessa época), afirma que a obra não é uma morada segura na qual o “eu do autor” pode residir tranqüilamente, mas, ao contrário, a obra exige que o homem que a escreve sacrifique-se por ela, de modo que é ilusório crer que a arte e a literatura teriam por vocação “eternizar o homem” (cf. BLANCHOT, 1959, p. 293, 333). Para Blanchot, o poeta só recebe sua “realidade” no poema, mas não sobrevive à criação da obra, vivendo ao morrer nela (cf. BLANCHOT, 1987, p. 228-9). Foucault chega a afirmar que nem ousaria tratar da relação entre escrita e morte, pois Blanchot já teria dito sobre esse assunto “coisas muito mais essenciais, gerais, profundas e decisivas” (cf. FOUCAULT, 1968, p. 36). Essa idéia, de um contínuo desaparecimento do autor no ato da escrita e de uma linguagem sem sujeito fundador, é um ponto importante também na aproximação entre Foucault e as teses estruturalistas de Barthes sobre a morte do autor e a intransitividade da linguagem, como veremos mais adiante.

⁷ No original: “du jour où on a parlé vers la mort et contre elle, pour la tenir et la détenir, quelque chose est né, murmure qui se reprend et se raconte et se redouble sans fin, selon une multiplication et un épaississement fantastiques où se loge et se cache notre langage d’aujourd’hui”.

⁸ No original: “L’écriture est pour moi la dérive de l’après-mort et non pas le cheminement vers la source de vie”.

Mas e o discurso filosófico? Seria ele também, como a escrita literária, capaz de transitar nas fronteiras da linguagem, transgredindo e produzindo novas e radicais experiências de pensamento? Como foi visto, o interesse de Foucault pelas experiências-limite da literatura, da loucura e da morte pode ser inserido no conjunto de uma mesma questão, acerca dos limites da linguagem e dos possíveis meios de transgressão, que instauram outras formas de pensamento, nas margens e para além da ordem instituída. Mas como a filosofia, que pode ser considerada, na tradição ocidental, o local privilegiado para as experiências radicais de pensamento, é abordada por Foucault?

Já se encontra no Foucault do início dos anos sessenta uma postura que irá acompanhá-lo ao longo de sua trajetória e que se caracteriza por uma desilusão em relação à “grande Filosofia” e uma reticência de se considerar um filósofo. Essa desilusão e reticência, contudo, não devem ser interpretadas como uma *recusa* ou uma *ausência* de filosofia, mas sim como uma busca por *outra filosofia*, ou ainda como um interesse pela *dimensão crítica da atividade filosófica*. Trata-se, mais propriamente, de uma espécie de guerra filosófica contra a Filosofia, seguindo uma senda aberta por Nietzsche e Heidegger.

O que incomoda Foucault é a assimilação da filosofia a uma disciplina universitária que deixa de realizar novas experiências de pensamento, perdendo assim sua atitude crítica. Foucault acusa a reflexão filosófica de seu tempo de permanecer presa a uma linguagem dialética, fenomenológica e antropocêntrica, de modo a perder sua capacidade contestatória e transgressora. Esse desapontamento é a principal razão que fez com que Foucault fosse buscar fora da filosofia, especialmente na literatura, outras e novas experiências de pensamento. Nessa postura, mais uma vez, a influência nietzschiana é claramente sentida. Segundo Foucault, Nietzsche serviria de inspiração para essa nova atividade filosófica, posto que ele teria “multiplicado os gestos filosóficos”, indo buscar a filosofia na literatura, na história, na política, etc. (cf. FOUCAULT, 1966, *DEI*, 41, p. 580).

Em certo sentido, o interesse pela literatura não deve ser entendido como um desinteresse pela filosofia, posto que essas atividades são (para além de qualquer arbitrária distinção institucional) intrinsecamente misturadas. O que está no centro do debate é o *uso transgressivo da linguagem*, o que pode encontrar seu lugar em uma “filosofia literária” ou em uma “literatura que pensa” (cf. MACHEREY, 1990; FORTIER, 1997, p. 139-42). Levar a literatura a sério, como teria feito Blanchot e Bataille, é fazê-la sair da esfera da arte, das *belles lettres*, à qual ela está tradicionalmente vinculada, fazendo dela uma *forma de pensar*. Nesses termos, o interesse de Foucault, quando olha para a experiência literária, permanece sendo propriamente filosófico.

Pode-se dizer que há em Foucault uma espécie de jogo entre a literatura e a filosofia. Nesse jogo, ele se diz, por vezes, filósofo (tomando a filosofia em sentido mais amplo, como uma experiência de pensamento), e, outras vezes, ele marca sua distância com relação à filosofia (tomada em sentido estrito, como uma disciplina universitária marcada pela forma historicista hegemônica na França da época). Ao se relacionar com o grupo *Tel quel*, Foucault, embora ressaltasse freqüentemente a extraordinária convergência e ressonância existente entre eles, não deixava também de observar a especificidade de sua empreitada, que ele qualificava, ironicamente, de “sem talento” (*sans talent*), e que consistia, basicamente, em buscar na experiência da linguagem novas maneiras de pensar (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 23, p. 423; ADORNO F.P., 1996, p. 33). Diante desse grupo de literatos e críticos, Foucault mostrava-se um pouco sem jeito e assumia, geralmente, uma posição de filósofo, mas sempre com certa ironia, dizendo, por exemplo, que era um homem ingênuo e desajeitado com sua “botina pesada de filósofo” (*gros sabots de philosophe*) (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 22, p. 366-7). Em uma entrevista realizada alguns anos depois no Japão, intitulada *Loucura, literatura, sociedade*, Foucault volta a insistir no fato de que seu interesse estaria localizado na prática do filosofar, que ele qualifica então como a realização de certas “escolhas originais” (*choix originels*), entendidas como um pensamento mais fundamental em nossa cultura. Tais escolhas, segundo Foucault, seriam mais visíveis, em seu tempo, fora da filosofia, sobretudo na literatura, na ciência ou na política, o que explica a extensão de seus “gestos filosóficos” para além dos muros tradicionais da disciplina-filosofia (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 82, p. 975).⁹

Sobre essa relação entre filosofia e literatura, convém destacar a análise que Foucault realizou de Bataille em um texto intitulado *Prefácio à transgressão*, publicado em 1963 na revista *Critique*. Mais do que um escrito sobre literatura, o ensaio apresenta uma singular interpretação de Bataille como filósofo. Segundo Foucault, Bataille teria pretendido, com sua escrita fragmentária (que transita pelo ensaio, novela, poesia e aforismos), fundar uma *heterologia*, ou seja, uma ciência da experiência-limite, da transgressão dos limites. Em sua leitura, Foucault situa a linguagem filosófica de Bataille na “noite ensurdecadora”, no vazio

⁹ Esse interesse filosófico pelas experiências-limite da linguagem literária é reafirmado por Foucault em diversos momentos, mesmo depois dos anos setenta, quando já depositava pouca esperança na escrita institucionalizada da literatura. Em uma entrevista intitulada *Da arqueologia à dinástica*, publicada em 1973, Foucault afirma que Blanchot, Bataille, Klossowski e Artaud teriam feito emergir a linguagem mesma do pensamento, que não seria nem filosofia, nem literatura, nem ensaio, mas um pensamento sempre aquém ou além da linguagem (cf. FOUCAULT, 1973, *DEI*, 119, p. 1280). Por fim, em outra entrevista, publicada em 1980 com o título de *Entrevista com Michel Foucault*, ele afirma que não se considera um filósofo e que suas principais referências foram escritores e ensaístas como Bataille e Blanchot, que o teriam despertado para a questão da experiência-limite, libertado-o da formação filosófica universitária francesa da época (baseada em Hegel e restrita a uma história da filosofia) (cf. FOUCAULT, 1980, *DE2*, 281, p. 862).

deixado pela experiência da finitude e da morte de Deus. É nesse vazio que a linguagem de Bataille se expande e se perde sem nunca cessar de falar. Contrariamente à “filosofia dos nossos dias”, que é descrita por Foucault como um “deserto” e uma “fala embaraçada”, a linguagem de Bataille seria não-dialética, não-fenomenológica e não-antropocêntrica, responsável por um desmoronamento do sujeito, que, ao invés de se expressar, vai ao encontro de sua própria finitude, de sua morte. É nesse contexto de desmoronamento e de morte que a experiência singular da transgressão encontra seu lugar, como um gesto que concerne o limite e que é regido por uma obstinação, indo em direção a uma linha que recua sempre, um horizonte inalcançável (cf. FOUCAULT, 1963, *DEI*, 13, p. 263-5, 269, 277). Sintetizando, cito Foucault:

O desmoronamento da subjetividade filosófica, sua dispersão no interior de uma linguagem que a despossui, mas que a multiplica no espaço de sua lacuna, é provavelmente uma das *estruturas fundamentais do pensamento contemporâneo*. Não se trata aqui ainda de um fim da filosofia. E talvez, a todos aqueles que se esforçam para manter antes de tudo a unidade da função gramatical do filósofo – ao preço da coerência e da existência mesma da linguagem filosófica – nós poderíamos opor o empreendimento exemplar de Bataille, que nunca cessou de romper nele, obstinadamente, a *soberania do sujeito filosofante* [...]. Esquartejamento primeiro e refletido daquele que fala na linguagem filosófica (FOUCAULT, 1963, *DEI*, 13, p. 270-1). [Grifo meu].¹⁰

Ou seja, o que o interesse pela experiência literária e, em particular, por Bataille, revela, é uma busca por uma maneira de pensar que não mais se baseie na “soberania do sujeito filosofante”, desse sujeito que fala e se expressa, como se o pensamento tivesse sua origem em uma misteriosa interioridade e não no jogo mesmo da linguagem. Vemos assim, na desilusão de Foucault pela linguagem da “filosofia de nossos dias”, uma crítica à posição do sujeito e, em certo sentido, ao autor. Pode-se dizer que a possibilidade de uma experiência transgressora da linguagem exige rever, antes de qualquer coisa, o *lugar de onde se fala*. O pensar radical problematiza a figura do sujeito soberano que expressa seus pensamentos, permanecendo, assim, prisioneiro de seu sono antropológico. Nesse sentido, é preciso operar o “esquartejamento primeiro e refletido daquele que fala na linguagem filosófica”, ou seja,

¹⁰ No original: “L’effondrement de la subjectivité philosophique, sa dispersion à l’intérieur d’un langage qui la dépossède, mais la multiplie dans l’espace de sa lacune, est probablement une des structures fondamentales de la pensée contemporaine. Là encore il ne s’agit pas d’une fin de la philosophie. Plutôt de la fin du philosophe comme forme souveraine et première du langage philosophique. Et peut-être à tous ceux qui s’efforcent de maintenir avant tout l’unité de la fonction grammaticale du philosophe – au prix de la cohérence, de l’existence même du langage philosophique – on pourrait opposer l’exemplaire entreprise de Bataille qui n’a cessé de rompre en lui, avec acharnement, la souveraineté du sujet philosophe. [...] Écartèlement premier et réfléchi de ce qui parle dans le langage philosophique”.

teríamos de pensar em um filosofar que se realiza sem a figura ordenadora do autor ou “sujeito filosofante soberano”, assim como a experiência literária transgressora teria abdicado da escrita autoral e do ideal de expressão de uma interioridade.

Em suma, Foucault, partindo de Bataille, aponta para algo como uma *filosofia anônima*, uma espécie de experiência de pensamento na qual não encontra mais lugar a figura fundadora do filósofo/sujeito/autor. É nesses termos que Foucault chega a associar o aspecto subversivo da escrita e seu poder de transgressão com o tema do caráter intransitivo da linguagem, do qual fala Barthes (o que será analisado mais adiante). Além disso, a idéia de uma filosofia sem autor e de um pensamento liberto do sono antropológico (sem sujeito fundador), que, nesse momento do percurso foucaultiano, estão associados à afirmação do valor soberano da linguagem, anunciam também um novo *ethos* filosófico (cf. LE BLANC, 2006, p. 56). Essa outra maneira de filosofar, como também será visto mais à frente, envolve uma atitude de problematização que faz da filosofia uma *experimentação*, um esforço de pensar o presente de forma sempre parcial e provisória, sem a unidade e completude de uma obra e também sem a coerência e a originalidade de uma escrita autoral.

Por fim, convém lembrar que, muitos anos depois dessa homenagem prestada a Bataille, em seu primeiro curso no Collège de France (1970-1971), Foucault observa como a figura do filósofo está associada à experiência aristotélica, que afastou o discurso filosófico da fala poética e mítica, assim como da discussão retórica e política (que caracterizava ainda, em grande medida, a experiência platônica). Teria nascido com Aristóteles o *modo de existência histórico da filosofia*, que se caracteriza por ser ordenado segundo o “jogo da obra individual” (*jeu de l’œuvre individuelle*), uma história organizada em unidades que podem ser designadas por nomes próprios e concebida em termos de uma “dispersão de individualidades” (*dispersion d’individualités*). Partindo daí, a tradição da história da filosofia seria então marcada pela repetição e pelo comentário, de modo que cada filósofo busca pensar o impensado por outros e procura estabelecer assim sua relação com a verdade (cf. FOUCAULT, *LVS*, p. 36-7). Em suma, enquanto o filósofo funciona, no seio da tradição filosófica, como um autor, que ordena e unifica o discurso (como seu pensamento e sua obra), a experiência da transgressão exemplificada por Bataille aponta justamente para um pensamento sem sujeito fundador, para uma filosofia sem autoria.

Para finalizar essa análise do autor nas experiências radicais de pensamento, resta aprofundar um último ponto, relacionado à escrita literária: o desaparecimento do autor no ser da linguagem. A questão do *ser da linguagem*, pode-se dizer, é o coração da reflexão foucaultiana do início dos anos sessenta acerca da experiência literária. A expressão “ser da

linguagem” (*être du langage*) apareceu pela primeira vez no texto analisado acima, sobre Bataille (cf. FOUCAULT, 1963, *DEI*, 13, p. 269), e teve seu apogeu em *As palavras e as coisas* e no famoso artigo de Foucault sobre Blanchot, publicado na revista *Critique* com o título de *O pensamento do lado de fora* (*La pensée du dehors*), ambos de 1966.

O problema do ser da linguagem, ou seja, da linguagem colocada em questão por si mesma, emerge no seio da reflexão sobre o pensamento transgressivo, entendido como aquele que transita perigosamente nos limites da linguagem. De acordo com Foucault, as formas extremas de linguagem que surgem, por exemplo, em Bataille e Blanchot, atingindo os “pontos mais altos do pensamento” (*les sommets de la pensée*), devem ser reconhecidas em sua soberania e acolhidas de modo a permitir a libertação de nossa linguagem (cf. FOUCAULT, 1963, *DEI*, 13, p. 268, 276). Vemos, nesse momento, um Foucault extremamente entusiasmado pelo potencial transgressor da experiência literária e por sua capacidade privilegiada de atingir o *ser da linguagem*.

Mas que *ser da linguagem* é esse? Não se trata, em absoluto, de algo fixo, estável, tido como uma essência invariável que a literatura teria sido capaz de captar. Ao invés disso, o ser da linguagem deve ser pensado como um espaço vazio que nunca será preenchido e objetivado, estando sempre em devir. No artigo dedicado a Blanchot, Foucault ressalta que o ser da linguagem, que se mostra no “pensamento do lado de fora” (*pensée du dehors*), não revela jamais sua essência e nem pode ser tratado como uma presença positiva, iluminadora (cf. FOUCAULT, 1966, *DEI*, 38, p. 554, 565). A exterioridade do lado de fora (esse Fora que é também dentro) não é uma entidade metafísica, mas sim uma experiência: a “experiência do de-fora” (*l’expérience du dehors*) (cf. REVEL, 2004, p. 53; LEVY, 2003, p. 18). Trata-se mais propriamente de uma ausência que se retira o mais longe possível, sem nunca ser alcançada, um espaço neutro no qual nenhuma existência pode arraigar-se.¹¹

Contudo, apesar desse caráter mutante, há um traço que Foucault ressalta insistentemente e que, sem ele, parece impossível qualquer tratamento do *ser da linguagem*. Esse traço diz respeito ao problema do autor e pode ser entendido como o abandono de uma *linguagem da subjetividade* em benefício de uma *experiência da linguagem em si mesma*, ou ainda de uma *imersão do sujeito na linguagem*. É, sobretudo, por causa dessa característica

¹¹ Blanchot já ressaltava, em *O livro por vir*, a importância da busca, do movimento que caracteriza a escrita literária como uma experiência que não é corretamente captada e designada através da palavra ‘literatura’, que não deve ser concebida como uma realidade bem definida ou uma atividade específica. Segundo Blanchot, “a essência da literatura está em escapar a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabiliza ou mesmo a realiza: ela não é nunca algo dado, ela está sempre a ser encontrada e reinventada” (BLANCHOT, 1959, p. 273. No original: “l’essence de la littérature, c’est d’échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n’est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer”).

que a escrita literária radical pode ser considerada um lugar privilegiado de emergência do *ser da linguagem*. Nela, a linguagem apareceria em si mesma, justamente em função dessa experiência na qual o sujeito se retira, deixando de ser a consciência fundadora que se vale da linguagem como um simples meio de representação e de expressão de sua interioridade.

Apesar da clara inspiração blanchotiana, é importante ressaltar também como Foucault toma posse da idéia do “pensamento do lado de fora” e confere-lhe outra dimensão, que aponta, sobretudo, para a questão da experiência da linguagem sem sujeito fundador (cf. PELBART, 1989, p. 159-60; ARTIÈRES; BERT; POTTE-BONNEVILLE; REVEL, 2013, p. 15). Embora Blanchot já falasse no neutro, nesse espaço anônimo sem a soberania do sujeito, que envolve a passagem da primeira (eu) para a terceira pessoa (ele), a experiência do lado de fora ainda estava ligada, de maneira prioritária, à discussão acerca da especificidade do espaço literário. Foi Foucault quem ressaltou, explicitou e aprofundou a relação dessa questão com o problema da fragmentação da unidade subjetiva. De certa forma, Foucault tendeu a tomar o pensamento do lado de fora, em seu traço mais fundamental, como uma experiência que se mantém fora de toda subjetividade fundadora (cf. LEVY, 2003, p. 38-41, 53, 55, 67; PELBART, 2005, p. 290).¹²

Em *As palavras e as coisas*, Foucault reserva um lugar especial a essa questão, conferindo à experiência literária o papel propriamente positivo de pensar o *ser da linguagem*, algo que a arqueologia das ciências humanas seria capaz de abordar apenas de forma negativa. Segundo Foucault, a literatura, a partir do século XIX, manifestaria a reaparição do “ser vivo da linguagem” (*l'être vif du langage*), de modo que, através dela, “o ser da linguagem brilha novamente nos limites da cultura ocidental e em seu coração” (cf. FOUCAULT, *MC*, p.58-9). Em suma, a literatura parece guardar uma relação privilegiada com o “ser próprio da linguagem” (*être propre du langage*) ou com a “linguagem em seu ser bruto” (*le langage en son être brut*) (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 134). Foucault observa que, embora a literatura (ou aquilo a que hoje chamamos literatura) possa ser considerada algo muito antigo em nossa

¹² Foucault relaciona, em várias ocasiões, esse tipo de experiência da linguagem com o *apagamento de todo nome próprio*. Em um artigo intitulado *Distância, aspecto, origem*, publicado em 1963 na Revista *Critique*, Foucault observa que é comum ver na nova experiência literária um desaparecimento do nome próprio, ainda que reduzido à sua letra inicial (como, por exemplo, os personagens K. ou Joseph K. de *O castelo* e de *O processo* de Kafka), em benefício do uso do mero pronome pessoal (como, por exemplo, o personagem “você” (*vous*), de *A modificação* de Michel Butor) (cf. FOUCAULT, 1963, *DEI*, 17, p. 311). Esse mesmo ponto é abordado em outro texto publicado na revista *Critique* no ano seguinte, intitulado *A linguagem do espaço*, no qual Foucault ressalta no romance *A véspera (La veille)* de Roger Laporte, publicado em 1963, a presença de um “sujeito neutro, ‘ele’ sem rosto (*‘il’ sans visage*), a partir do qual toda linguagem é possível” (FOUCAULT, 1964, *DEI*, 24, p. 436). Nessa direção, é interessante observar que Deleuze, em uma entrevista concedida a Didier Eribon e publicada na revista *Le Nouvel Observateur* em 1986, ressaltou a importância de Blanchot sobre o pensamento de Foucault, indicando, entre outras coisas, justamente a superioridade da terceira pessoa, o ‘ele’ (*il*) ou o neutro ‘se’ (*on*), como uma recusa de toda “personalogia lingüística” (cf. DELEUZE, 1992b, p.121-2).

tradição, que remonta a Homero, o isolamento de uma linguagem singular chamada literatura é algo recente, que se inicia no século XIX e caracteriza-se por uma referência ao *puro ato da escrita*, o que seria visível na revolta romântica e, sobretudo, em Mallarmé. Nessa linha, Foucault ressalta a associação entre literatura e *experiência da linguagem*, sustentando uma “intransitividade radical” (*intransitivité radicale*) que faz com que a literatura se torne uma “pura e simples manifestação de uma linguagem” (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 313).

Mallarmé é evocado em *As palavras e as coisas* para exemplificar essa tese de que o ser da linguagem é a visível desaparecimento daquele que fala, de modo que *quem fala na literatura é a palavra ela mesma*, e não um suposto sujeito falante ou autor. Mallarmé é tido por alguém que se apaga a si mesmo em sua linguagem, a ponto de pensar em um discurso que se compõe a si mesmo, de modo que, juntamente com Nietzsche, eles seriam responsáveis por reconduzir violentamente o pensamento em direção à linguagem em si mesma (cf. FOUCAULT, *MC*, p.317). Essa nova rota assumida pelo pensamento pode ser associada à tese de fundo de *As palavras e as coisas*, acerca da invenção recente e do fim próximo do homem. Nietzsche e Mallarmé representam, dentro desse projeto filosófico maior, o marco a partir do qual podemos recomeçar a pensar “no vazio do homem morto” (*dans le vide de l’homme disparu*) (cf. FOUCAULT, *MC*, p.353).¹³

Nessa interpretação aparece, mais uma vez, a clara influência de Blanchot, que tinha visto em Mallarmé alguém que teria feito da poesia uma obra que não mais reenviava a um autor/criador privilegiado, aureolado, glorificado e exaltado como um gênio (cf. BLANCHOT, 1959, p. 266-8). Em sua leitura de Mallarmé, Blanchot reforçou a idéia de um “livro sem autor”, que deveria permanecer anônimo, cuja escrita sem nome não é possuída nem atribuída ao poeta, que desapareceria pressionado pela obra em si mesma (cf. BLANCHOT, 1959, p. 307-10; BLANCHOT, 1987, p. 222). Segundo Blanchot, não é Mallarmé quem fala, mas a linguagem que fala por si mesma (cf. BLANCHOT, 1987, p. 35). *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* é considerado por Blanchot o primeiro livro,

¹³ Na teoria literária, Mallarmé é comumente citado como aquele que enfrentou, talvez de forma pioneira, o problema da despersonalização ou da impessoalidade literária, na qual o autor renunciaria a qualquer poder ou privilégio autoral, como vemos na famosa passagem retirada de *Crise do verso* (*Crise de vers*), de 1886, na qual se afirma que “a obra pura implica no desaparecimento elocutório do poeta (*la disparition élocutoire du poète*), que cede a iniciativa às palavras” (cf. MALLARMÉ, 1945, p. 366). Posteriormente, em *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*), de 1897, Mallarmé teria ainda rompido com a própria linearidade tipográfica, em uma radical experiência de linguagem na qual comumente se viu a elaboração de uma “máquina de escrever” que destruiria a expressão e aboliria o autor, afirmando que a escrita é, sobretudo, fruto do acaso (cf. MALLARMÉ, 1914). É nessa linha que Mallarmé é frequentemente citado por Foucault, justamente para ilustrar a tese da intransitividade da linguagem (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 316, 394; FOUCAULT, 1966, *DEI*, 38, p. 565). Pode-se dizer, assim, que Mallarmé é quem melhor sintetiza as teses de Foucault sobre a literatura (cf. CASTELO BRANCO, 2010, p. 321).

diferente do livro que é ainda o nosso (o que chamamos de livro na tradição ocidental), constituindo mais propriamente um *livro por vir*, que exclui todo sentido limitado, definido e completo, confundindo-se com um movimento de diáspora que deve ser acolhido como tal. Em suma, o livro é livro quando não reenvia a alguém que o teria feito, quando é escrito a partir do desaparecimento do autor (cf. BLANCHOT, 1959, p. 310, 319-20, 326).

Blanchot, seguindo essa via aberta por Mallarmé e Nietzsche, é provavelmente a figura que mais influenciou o pensamento de Foucault dessa época. A importância de Blanchot é tamanha, sobretudo de seus ensaios escritos na década de cinquenta (em especial *O espaço literário* de 1955 e *O livro por vir* de 1959), que é tarefa árdua tentar mensurar seu alcance e incidência sobre Foucault. Segundo relatos de próximos de Foucault nos anos cinquenta, seu sonho na época era tornar-se “um outro Blanchot”. Sua admiração por Blanchot, aliás, nunca foi escondida (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 48, p. 621; FOUCAULT, 1970, *DEI*, 82, p. 991). Dessa influência, podemos retirar o interesse por Nietzsche, pela experiência literária e o ser da linguagem, pelo tema da morte, pela crítica do sujeito soberano e também pela problematização da noção de autor. Segundo Foucault, Blanchot entende por literatura algo que não pertence à ordem da interiorização, mas sim de uma passagem para o lado de fora (*passage au dehors*). Essa passagem implica, entre outras coisas, uma libertação de um *modo de ser do discurso* marcado pela “dinastia da representação” (*dynastie de la représentation*). Se libertar dessa dinastia implica em rever o *lugar daquele que fala*, em retirar do sujeito seu lugar soberano e, assim, permitir um novo modo de ser do discurso no qual a linguagem reinaria soberana e apareceria em seu ser próprio: ela se tornaria aquilo que fala (o sujeito – *sujet*) e aquilo de que se fala (o tema ou assunto – *sujet*) (cf. FOUCAULT, 1966, *DEI*, 38, p. 548). Em suma, nessa linguagem soberana, a existência do eu ficaria apagada e dispersa, sem sujeito ou autor responsável pelo discurso.

Nessa linha, o *ato de escrita* é visto como uma experiência negativa, que testemunha o desaparecimento de si ao escrever. Como foi visto, há uma relação estreita entre a escrita e a morte, sendo o escrever uma forma de estar incessantemente morrendo. Para Blanchot, na leitura de Foucault, o *ser da linguagem* só apareceria em si mesmo com a desapareção ou morte do sujeito, ou seja, em uma linguagem que não é falada por ninguém, uma linguagem que se propaga ao infinito, que se fragmenta, se esparrama e se dispersa (cf. FOUCAULT, 1966, *DEI*, 38, p. 547). Blanchot é, de fato, enfático ao afirmar que a fala poética não é fala de uma pessoa, pois nela somente a fala “se fala”, ou seja, a linguagem toma a iniciativa, torna-se o essencial, e o “ele” toma o lugar do “eu”, sendo o “eu” convertido em “ninguém” por intermédio da obra (cf. BLANCHOT, 1987, p. 18-9, 35, 201). Esse tipo de tratamento da

linguagem será estudado por Foucault em diferentes experiências literárias, para além das analisadas nesta tese, como, por exemplo, em Sade e na linguagem-simulacro de Klossowski (cf. FOUCAULT, 1963, *DEI*, 14, p. 285; FOUCAULT, 1964, *DEI*, 21, p. 365).

Na percepção de Foucault, Blanchot teria criado um espaço discursivo que operou um descentramento da linguagem e um desmoronamento da experiência da interioridade ou da expressão da consciência. Assim, a fala manifestar-se-ia como dispersão e murmúrio. Aliás, Foucault claramente herda de Blanchot essa fascinação pela linguagem murmurante:

Não a reflexão, mas o esquecimento. Não a contradição, mas a contestação que elimina. Não a reconciliação, mas a ruminação do mesmo. Não a conquista laboriosa da unidade do espírito, mas a erosão indefinida do lado de fora. Não a verdade enfim se iluminando, mas o escoamento e a perdição de uma linguagem sempre já iniciada. “Não uma fala, a custo um murmúrio” (FOUCAULT, 1966, *DEI*, 38, p. 551).¹⁴

Esse espaço murmurante teria sido aberto pelo anonimato da linguagem enfim liberada da soberania do sujeito. O murmúrio não chega a adquirir uma forma, sendo antes uma espécie de “anonimato informe e obstinado” (*anonymat informe et têtue*) que retira do sujeito sua identidade e seu direito de dizer “eu” (cf. FOUCAULT, 1966, *DEI*, 38, p. 562, 565). Temos, assim, como resume Foucault: “uma linguagem sem sujeito determinável, uma lei sem deus, um pronome pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos, um outro que é o mesmo” (FOUCAULT, 1966, *DEI*, 38, p. 546).¹⁵

Pode-se dizer que é essa imagem de uma linguagem sem sujeito, murmurante, inspirada, sobretudo, em Blanchot, que corresponde à primeira problematização da noção de autor no pensamento de Foucault. Em uma entrevista intitulada *Sobre as maneiras de escrever a história*, publicada na revista *Critique* no ano seguinte ao aparecimento do artigo sobre Blanchot, encontramos uma passagem muito esclarecedora, na qual Foucault antecipa vários pontos que serão desenvolvidos posteriormente e deixa clara a influência direta de Blanchot em sua problematização das noções de *autor* e *obra*:

Podemos afirmar que Blanchot tornou possível [um discurso sobre a linguagem literária], instituindo entre o autor e a obra um modo de relação que tinha permanecido inconcebível. Sabemos hoje que *a obra não pertence a um projeto de seu autor*, nem mesmo àquele de sua existência, e que ela

¹⁴ No original: “Pas de réflexion, mais l’oubli; pas de contradiction, mais la contestation qui efface; pas de réconciliation, mais le ressassement; pas d’esprit à la conquête laborieuse de son unité, mais l’érosion indéfinie du dehors; pas de vérité s’illuminant enfin, mais le ruissellement et la détresse d’un langage qui a toujours déjà commencé. ‘Non pas une parole, à peine un murmure.’”

¹⁵ No original: “un langage sans sujet assignable, une loi sans dieu, un pronom personnel sans personnage, un visage sans expression et sans yeux, un autre qui est le même”.

estabelece com ele relações de negação, de destruição, que ela é para ele o escoamento do eterno lado de fora, e que, entretanto, existe entre eles essa *função primordial do nome*. É pelo nome que se marca no interior de uma obra uma modalidade irreduzível ao murmúrio anônimo de todas as outras linguagens. É certo que a crítica contemporânea ainda não investigou de verdade essa exigência do nome que Blanchot lhe propôs. É preciso que ela se preocupe com isso, posto que o nome marca para a obra suas relações de oposição, de diferença com as outras obras, e ele caracteriza inteiramente o modo de ser da obra literária em uma cultura e das instituições como as nossas. No fundo, há hoje alguns séculos, seis ou sete, que o anonimato, salvo em casos excepcionais, desapareceu por completo da linguagem literária e de seu funcionamento (FOUCAULT, 1967, *DEI*, 48, p. 621). [Grifo meu].¹⁶

Mais do que em qualquer outro texto, é na análise de Blanchot que vemos mais claramente Foucault relacionar as novas experiências de pensamento com a aparição da linguagem em seu ser e, por extensão, com os temas da exclusão do sujeito fundador e da problematização das noções de *autor* e *obra*. Resumindo o argumento: o ser da linguagem só aparece por si mesmo com o desaparecimento do sujeito fundador, em um pensamento que se mantém fora de toda subjetividade, entendido como um pensamento do lado de fora (cf. FOUCAULT, 1966, *DEI*, 38, p. 549).

Esse *pensamento do lado de fora*, como Foucault deixa claro no trecho da entrevista citado acima, ainda está para ser definido em suas formas e categorias fundamentais, mas Blanchot permitiria, ao analisar certa linhagem marginal da cultura ocidental (Sade, Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille, Klossowski, entre outros), colocar em questão alguns dispositivos de identificação, classificação e normalização do discurso. A questão da escrita sem sujeito ou autor é apenas um elemento desse intrincado problema. Temos, assim, claramente relacionados os três elementos que tentei destacar nesse primeiro momento do pensamento de Foucault: uma *experiência-limite de pensamento*, um *modo de ser da linguagem tomada em si mesma* e um *desmoronamento do sujeito soberano ou do autor* nesse espaço murmurante que se abriu.

¹⁶ No original: “On peut affirmer d’autre part que Blanchot l’a rendue possible en instituant entre l’auteur et l’œuvre un mode de rapport qui était demeuré insoupçonné. On sait maintenant que l’œuvre n’appartient pas à un projet de son auteur, ni même à celui de son existence, qu’elle entretient avec lui des rapports de négation, de destruction, qu’elle est pour lui le ruissellement du dehors éternel, et que pourtant existe entre eux cette fonction primordiale du nom. C’est par le nom que dans une œuvre se marque une modalité irréductible au murmure anonyme de tous autres langages. Il est certain que la critique contemporaine n’a pas encore interrogé vraiment cette exigence du nom que Blanchot lui a proposé. Il faudra bien qu’elle s’en préoccupe puisque le nom marque pour l’œuvre ses rapports d’opposition, de différence avec les autres œuvres, et qu’il caractérise absolument le mode d’être de l’œuvre littéraire dans une culture et des institutions comme les nôtres. Après tout, il y a maintenant des siècles, six ou sept, que l’anonymat, sauf cas exceptionnel, a entièrement disparu du langage littéraire et de son fonctionnement”.

Para poder aprofundar mais o papel desempenhado pela experiência literária e situar melhor o problema do autor nesse contexto, convém ainda levar em consideração alguns ensaios de crítica literária realizados por Foucault nessa época. Além disso, é importante considerar também os esboços feitos por Foucault daquilo que poderíamos chamar de uma *arqueologia da literatura*.¹⁷

Começemos pela maneira como Foucault concebia a literatura e, em seguida, vejamos seus trabalhos críticos. Ainda na primeira metade da década de sessenta, encontramos em diversos textos de Foucault uma breve análise da emergência e das transformações das produções literárias, que nunca será desenvolvida por ele de forma mais sistemática. Para tentar traçar esse esboço em suas linhas gerais, ressaltando sempre o tratamento conferido à figura do autor, analisarei três textos de Foucault publicados ou pronunciados originalmente em 1962, 1963 e 1964.

Em 1962, Foucault publica um texto intitulado *O “não” do pai* na revista *Critique*, no qual comenta o livro de Laplanche sobre Hölderlin lançado no ano anterior.¹⁸ Para além do problema da relação entre loucura e literatura, encontramos nesse texto um primeiro esboço de uma espécie de arqueologia da literatura e da figura do artista, especialmente da emergência da individualidade artística. Foucault contrapõe a figura do artista moderno (e sua dimensão psicológica) à figura do herói épico. Segundo Foucault, a Renascença teria sido influenciada pelas figuras arcaizantes do herói medieval, que tiveram sua dimensão heróica transferida para aquele que o representa (o artista), o que teria ocorrido justamente no momento que a cultura ocidental tornava-se um mundo de representações. Foucault ilustra essa transformação com a figura do pintor (considerado a primeira flexão subjetiva do herói) e a prática do auto-retrato, que sai do canto da tela para assumir um lugar no coração da obra. A partir de então, segundo Foucault, torna-se possível essa “estranha empreitada” que é uma “psicologia do artista” (cf. FOUCAULT, 1962, *DE1*, 8, p. 221-3). Vemos, assim, nesse texto, uma importante consideração de Foucault acerca da emergência do artista/autor moderno,

¹⁷ Empreguei os termos “ensaio” de crítica literária e “esboço” de uma arqueologia da literatura, pois não é correto dizer, sem ressalvas, que Foucault foi um crítico literário ou um historiador da literatura, como, aliás, ele próprio afirmou em uma entrevista intitulada *Arqueologia de uma paixão*, realizada em setembro de 1983 (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 343, p. 1426).

¹⁸ O livro de Laplanche em questão, intitulado *Hölderlin e a questão do pai*, analisava a relação entre loucura e literatura, entre doença mental e criação artística, tocando em um ponto que interessou bastante Foucault no início dos anos sessenta. Laplanche não pretende distinguir, na obra do poeta, o que foi condicionado pela psicose e o que decorreria de sua personalidade (como teria feito Lange em 1909, uma interpretação de viés psicológico). Contudo, ele também não segue a linha antipsicológica de Blanchot, que, sem negar a existência do processo psicótico, nega, contudo, que ele tenha algo a ver com a obra poética. A postura assumida por Laplanche foi compreender o poeta-louco Hölderlin em um só movimento (de sua obra e de sua evolução para e na loucura) (cf. LAPLANCHE, 1991, p. 9, 15, 17, 20).

tomado como uma individualidade com dimensão psicológica que passa a assumir um lugar no centro da obra.

Em 1963, Foucault publica o artigo *A linguagem ao infinito* na revista *Tel quel*, seu texto que mais se assemelha a uma arqueologia da literatura, em razão de seu enfoque histórico e de sua atenção à ruptura e às discontinuidades (cf. MACHADO, 2005, p. 68). A literatura é então diferenciada das obras de linguagem do passado e vista como um fenômeno essencialmente moderno, associado ao *isolamento da palavra literária*. O final do século XVIII corresponde, nessa leitura, ao “momento no qual a obra de linguagem tornou-se aquilo que é pra nós hoje, quer dizer, literatura” (cf. FOUCAULT, 1963, *DEI*, 14, p. 282-3). Sendo assim, apenas como projeção anacrônica poderíamos falar em literatura antiga ou medieval. Também o artista renascentista ainda não produziria propriamente “obra literária”, pois, em seu sentido mais rigoroso, a literatura só teria surgido no momento em que a linguagem deixou de ser representação.

É a *biblioteca* (enfileiramento ao infinito de linguagens fragmentárias), e não mais a retórica (com suas regras, gêneros e figuras), que define o espaço da literatura. E, na biblioteca, é o *livro* que terá o papel de organizar o *murmúrio da linguagem*. Assim, o *lugar da retórica* é ocupado pelo *volume do livro*, é ele que passa a conferir unidade à obra literária. E, juntamente com o aparecimento da literatura, temos também a *emergência da figura moderna do autor*, associada claramente ao objeto-livro e ao espaço da biblioteca (e seu fundo de linguagem estagnada ou imóvel). Pode-se dizer que o autor só pôde existir porque havia uma individualidade (com dimensão psicológica, desde o Renascimento), que teve seu nome gravado no objeto-livro e enfileirado na estante da biblioteca: só uma linguagem isolada e estagnada pode ter um autor no sentido moderno do termo.

Por fim, em 1964, em uma conferência pronunciada em Bruxelas com o título de *Linguagem e literatura* (texto inédito, não incluído nos *Ditos e escritos*), Foucault irá levar ainda mais adiante essas questões. Foucault afirma então, novamente, que a literatura começou a existir no dia que o *espaço da retórica* foi substituído pelo *volume do livro*. Embora o livro já existisse em forma impressa há quatro séculos (e há muito mais tempo na cultura manuscrita), teria cabido a Mallarmé a escrita daquele que poderia ser considerado, em sentido próprio, o *primeiro livro de literatura*, pois foi ele quem fez do livro o lugar essencial da experiência da linguagem. Foucault retoma, nessa análise de Mallarmé, a tese sustentada por Blanchot em *O livro por vir*, considerando a literatura nada além de uma “frágil existência póstuma da linguagem”, estando todo seu ser no livro: quem fala, na literatura, é o livro (cf. FOUCAULT, 1964, p. 102; BLANCHOT, 1959, p. 319-20, 326). Esse

mesmo tema aparece também no artigo *A linguagem do espaço*, publicado na revista *Critique* nesse mesmo ano, no qual Foucault ressalta a materialidade do espaço da linguagem (a página com suas linhas e superfície, o livro com seu volume) e observa que esses espaços têm seu lugar próprio de inscrição: “o ser do livro, objeto e lugar da literatura” (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 24, p. 439-40).

E assim como o livro, apenas em Mallarmé, tornou-se literatura, a crítica literária teve de esperar Blanchot para deixar de ser temporal (em termos de sucessão, criação, filiação, influência, etc.) e passar a ser um fenômeno espacial, que se realiza no volume do livro. Nesse sentido, Foucault descreve a figura surgida no século XIX do *homo criticus*, ilustrada por Sainte-Beuve, como alguém que assume a posição de mediador entre o autor (criador) e o público (consumidor), realizando uma leitura pretensamente privilegiada e exercendo uma função judicativa e hierarquizante. Essa crítica tradicional não teria passado, segundo Foucault, de um esforço desesperado, votado ao fracasso, de pensar a literatura em termos temporais (cf. FOUCAULT, 1964, p. 106-7, 143). Ao dizer que a crítica deve abandonar seus “esquemas temporais”, Foucault ressalta, particularmente, a necessidade de se livrar do “mito da criação”. A literatura teria surgido, no século XIX, exatamente no momento que a cultura ocidental deixou de tentar escutar a palavra primeira para descobrir que apenas um sujeito fala na literatura: o livro em si mesmo (cf. FOUCAULT, 1964, p. 100-1, 104). Assim, ao problematizar a crítica literária tradicional, Foucault coloca também em questão a noção de autor original, que seria central nesse tipo de crítica temporal obcecada pela origem. Segundo Foucault:

Se a crítica, durante muito tempo, atribuiu-se a função e o papel de restituir o momento da criação primeira, que seria o momento em que a obra está nascendo e germinando, é simplesmente porque ela obedecia à mitologia temporal da linguagem. Havia sempre essa necessidade, essa nostalgia da crítica: encontrar os caminhos da criação, reconstituir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e da finalização que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra (FOUCAULT, 1964, p. 132-3).¹⁹

Em conclusão, para além das divergências e das imprecisões que esses esboços de uma arqueologia da literatura apresentam (as grandes variações cronológicas e as diferentes escolhas dos casos paradigmáticos: ora Cervantes, ora Mallarmé), o mais importante aqui é

¹⁹ No original: “Si la critique, pendant si longtemps, s’est donné pour fonction et pour rôle de restituer ce moment de la création première, qui serait le moment où l’œuvre est en train de naître et de germer, c’est tout simplement qu’elle obéissait à la mythologie temporelle du langage. Il y avait toujours cette nécessité, cette nostalgie de la critique: retrouver les chemins de la création, restituer dans son propre discours de critique le temps de la naissance et de l’achèvement qui, pensait-on, devait bien détenir les secrets de l’œuvre”.

observar alguns pontos em comum. Em suma, a literatura é tratada como um fenômeno essencialmente moderno, ligado à superação da tradição retórica e dos arcaizantes heróis épicos, associado ainda à emergência do objeto-livro (como princípio organizador) e à constituição do espaço da biblioteca (como um fundo de linguagem estagnada). Permeando esse processo, vemos surgir uma nova figura: o autor moderno, com dimensão psicológica. Esse autor/artista com interioridade e espessura psicológica assumirá o lugar do herói e tornar-se-á o principal objeto de análise da crítica literária tradicional, de viés temporal, que o alçará à posição de chave que permite desvendar o sentido primeiro da obra. Paradoxalmente, o nascimento e a crise do autor parecem ocorrer quase simultaneamente, pois com a emergência da literatura propriamente dita (em Mallarmé, segundo uma das leituras) e da crítica (com Blanchot), vemos a figura do autor (tomada como o sujeito fundador, que está na origem da obra) ser problematizada e convocada a desaparecer em nome da linguagem em si mesma.

Após essas considerações sobre a literatura, a crítica e a figura moderna do autor, convém analisar um pouco mais de perto as três experiências de crítica literária (e de crítica da crítica literária) publicadas por Foucault nos mesmos anos de 1962, 1963 e 1964, e dedicadas a, respectivamente, Rousseau, Roussel e à crítica de Mallarmé feita por Richard. Nesse estudo, procurarei ressaltar sempre como a questão do autor foi trazida à baila.

Em 1962, Foucault redigiu a introdução da publicação dos *Diálogos* de Rousseau (*Rousseau juge de Jean-Jacques, dialogues*) e desenvolveu uma instigante reflexão sobre a noção de autor. Ao invés de falar do indivíduo Rousseau e de sua relação com a obra que se introduz, em uma típica introdução do tipo “vida e obra”, o que atrai Foucault (e é ressaltado nessa curta introdução) é sua experiência de linguagem. Foucault encontra uma profunda reflexão sobre a autoria e a linguagem no esforço de Rousseau de falar de si mesmo, de produzir uma autobiografia. Foucault, contudo, não se interessa pela escrita autobiográfica de Rousseau como uma via privilegiada para se atingir o “verdadeiro Rousseau”. Ao concluir sua introdução com um pequeno diálogo fictício, Foucault, mais uma vez, rejeita explicitamente a interpretação de viés psicologista, dizendo (em resposta a uma colocação que pretendia dirigir o olhar para o delírio, a sinceridade ou o sofrimento vivenciados por Rousseau no momento mesmo da escrita, “com a pena na mão”) que a questão psicológica não lhe interessava (cf. FOUCAULT, 1962, *DEI*, 7, p. 216).²⁰

²⁰ Os escritos autobiográficos de Rousseau mais famosos são *As confissões*, os *Diálogos* e *Os devaneios de um caminhante solitário*, que foram juntamente publicados no primeiro volume da edição francesa de suas obras completas (cf. ROUSSEAU, 1959). Esses são textos especialmente importantes na história da literatura, sendo normalmente associados a uma transferência do interesse antes dirigido à obra em direção ao autor (tomado em

Vemos aqui, mais uma vez, a clara influência de Blanchot, que também realizou uma leitura de Rousseau ressaltando justamente sua insatisfação com a literatura tradicional e seu projeto de inventar uma nova linguagem, que lhe permitisse falar verdadeiramente de si mesmo (cf. BLANCHOT, 1959, p. 64-5). Rousseau procura estabelecer uma identificação de seu eu com seus escritos, afirmando que seu texto narra seus estados de alma e fazem nascer o desenho único de si mesmo. Rousseau explicita essa intenção no início das *Confissões*: “Eu quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem, ele será eu. Eu apenas (*Moi seul*)” (ROUSSEAU, 1959, p. 5).

Para levar adiante tal projeto, Rousseau reconhece ser preciso desenvolver uma linguagem tão nova quanto é seu projeto, pressentido a precariedade das formas estabelecidas de expressão literária e sonhando com uma linguagem anterior à linguagem, capaz de tornar a alma transparente aos olhos do leitor (cf. ROUSSEAU, 1959, p. 1153-4). Dessa forma, Rousseau coloca em questão a arte da escrita e postula a existência de uma outra linguagem, mais natural e espontânea, capaz de estabelecer uma comunicação plena e eficaz da verdade interior. Essa linguagem mais adequada à autobiografia buscada por Rousseau não poderá curvar-se aos cânones ou convenções pré-estabelecidos e, para poder corresponder aos movimentos da alma, deverá, curiosamente, conduzir a uma passividade intencional do escritor, que cederá a iniciativa às palavras elas mesmas. Assim, o autor deverá entregar-se sem resistência e deixar agir a linguagem, pois o verdadeiro acerca de si mesmo reside nessa liberdade da palavra e no movimento espontâneo da linguagem, de modo a fazer da palavra uma e mesma coisa com o sujeito (cf. STAROBINSKI, 1991, p. 201-7).

Na leitura de Foucault, a sinceridade contida nas *Confissões* de Rousseau (a idéia de fazer um retrato de si) fez nascer um perigo: sem texto, a palavra pode ser deformada e travestida sem fim, e escrito, o discurso é reproduzido, alterado e sua paternidade colocada em questão. O fato de a linguagem não ser mais soberana em seu espaço teria fomentado a grande angústia vivenciada por Rousseau de ver sua voz ser adulterada e se perder (cf. FOUCAULT, 1962, *DEI*, 7, p. 201-2). Essa angústia é assim descrita por Foucault:

Revela-se a ele que *ele não é o autor de seus livros*. Revela-se a ele que, o que quer que se diga, seu propósito será deformado. Revela-se a ele que sua fala não lhe pertence mais, que sua voz será sufocada, que ele não poderá mais pronunciar nenhuma palavra de justificação, que seus manuscritos serão tomados, que ele não encontrará para escrever nenhuma tinta legível, mas apenas “água ligeiramente pigmentada”, que a posteridade não

sua figura única e em seus dramas pessoais). De certa maneira, a tendência interpretativa mais comum (hoje criticada em vários aspectos) foi ver nas obras autobiográficas de Rousseau um acesso (pouco confiável, aliás) à personalidade do autor, ao homem por detrás da obra.

conhecerá dele nem seu rosto real nem seu verdadeiro coração, que ele não poderá transmitir nada daquilo que ele quis dizer às gerações futuras, e que é finalmente de seu próprio interesse se calar, dado que não lhe é conferida a palavra (FOUCAULT, 1962, *DEI*, 7, p. 211). [Grifo meu].²¹

Nos *Diálogos*, Rousseau debruça-se novamente sobre a questão “quem sou eu?”, posta anteriormente nas *Confissões*, colocando-se agora na posição de juiz de si mesmo. Embora procure afirmar a unidade de sua personalidade (tal homem, tal obra), de modo a afastar como organicamente impossíveis os pensamentos e atos incompatíveis com essa unidade, Rousseau não exclui essa *apologia de si* de uma inquietante interrogação.²² A angústia de não conseguir falar adequadamente de si mesmo é então, mais uma vez, expressa claramente. Logo no prefácio dos *Diálogos*, Rousseau demonstra sua incerteza quanto ao futuro de seu texto e sobre a maneira que o mesmo deveria ser escrito e como ele será lido e compreendido: “O que virará esse escrito? Qual uso dele se poderia fazer? Eu o ignoro, e essa incerteza aumentou muito o desespero que não me abandonou ao trabalhar nele” (ROUSSEAU, 1959, p. 666).²³ Em grande medida, os *Diálogos* podem ser lidos como uma lição de leitura, mais propriamente dirigida à posteridade, acerca de como deve ser recebida a palavra confessional de Rousseau (cf. RIBEIRO, 2011, p. 187-8).

Segundo Foucault, ao escrever os *Diálogos*, Rousseau afastou-se da dimensão do original (o retrato verdadeiro de seu “eu único”), presente nas *Confissões*, em direção a uma complexa reflexão construída sobre uma estrutura na qual o sujeito que fala é um sujeito dissociado, sobreposto a si mesmo, lacunar, cobrindo uma superfície de linguagem sempre aberta, como se aparecesse apenas em um ponto de fuga (cf. FOUCAULT, 1962, *DEI*, 7, p. 204-5). Os *Diálogos* são vistos por Foucault não como uma continuidade do projeto das *Confissões*, mas sim como resultado do fracasso da escrita confessional e fruto da perda de esperança de Rousseau no sonho de uma comunicação imediata e espontânea de seu “eu” através da linguagem.

²¹ No original: “On lui signifie qu’il n’est pas l’auteur de ses livres; on lui signifie que, quoi qu’on dise, son propos sera déformé; on lui signifie que sa parole ne lui appartient plus, qu’on étouffera sa voix ; qu’il ne pourra plus faire entendre aucune parole de justification; que ses manuscrits seront pris; qu’il ne trouvera pour écrire aucune encre lisible, mais ‘de l’eau légèrement teintée’; que la postérité ne connaîtra de lui ni son visage réel ni son cœur véritable; qu’il ne pourra rien transmettre de ce qu’il a voulu dire aux générations futures, et qu’il est finalement de son intérêt même de se taire puisqu’il n’a pas la parole”.

²² O termo “apologia de si” refere-se, aqui, àquilo que pode ser considerado o esforço maior de Rousseau nos *Diálogos*, que foi a afirmação da unidade entre autor e obra, ou seja, a identificação entre o homem (seu caráter e seus sentimentos) e seus livros, fazendo assim coincidir a personalidade e a obra de Jean-Jacques, de modo a afastar a acusação moral e os crimes (cf. KELLY, 2003, p. 324).

²³ No original: “Que deviendra cet écrit? Quel usage en pourrai-je faire? Je l’ignore, et cette incertitude a beaucoup augmenté le découragement qui ne m’a point quitté en y travaillant”.

O personagem Rousseau, em vez de um “eu” que se expressa de forma imediata e espontânea, é mostrado como um conhecedor e admirador dos livros de Jean-Jacques, que fala em sua defesa, afastando as acusações morais e estilísticas feitas e ressaltando suas virtudes. Nos *Diálogos*, Rousseau colocou em jogo um francês anônimo (que representa a opinião pública acerca de Jean-Jacques, constituída por aqueles que nem sequer tinham, de início, lido sua obra, e que roubaram dele seu nome), e um certo “Rousseau” sem determinação concreta (uma figuração hipotética do Jean-Jacques Rousseau de “carne-e-osso”), que debatem sobre um suposto terceiro, apenas aludido no diálogo, o “Jean-Jacques”, que se desmembra na leitura de Foucault em diferentes figuras, como um *Jean-Jacques-pour-Rousseau*, que é o autor dos livros, e um *Jean-Jacques-pour-le-Français*, que é o autor de crimes e suspeito de redigir inúmeros panfletos (cf. FOUCAULT, 1962, *DEI*, 7, p. 205; ROUSSEAU, 1959, p. 674).

Em suma, na leitura de Foucault, o Rousseau real, de “carne-e-osso”, o “eu apenas” (*moi seul*) das *Confissões*, não tem mais a palavra nos *Diálogos*. O jogo estabelecido pela busca do “eu” e de sua linguagem própria faz com que Rousseau problematize sua própria posição-autor e a possibilidade de uma literatura confessional, entendida como um retrato de si ou uma direta e espontânea expressão da interioridade. Essa análise do autor Rousseau mostra o interesse de Foucault pelas experiências de linguagem e pelo lugar ocupado pelo sujeito no discurso, deixando claro como a função-autor é mutável e complexa, podendo ser preenchida de diversas maneiras, não simplesmente, de forma supostamente evidente, pelo indivíduo de “carne-e-osso”.

Passemos então para a segunda incursão de Foucault pela crítica literária, realizada em 1963: o bem mais volumoso e robusto livro dedicado a Raymond Roussel. O livro leva o nome desse “autor”, que será o único a merecer de Foucault uma “obra” inteiramente dedicada a ele, publicada um mês após a aparição do *Nascimento da clínica*. As experiências de linguagem de Roussel exerceram, indiscutivelmente, grande fascínio no Foucault do início dos anos sessenta, recebendo, para além do livro publicado com seu nome, diversas menções e análises.²⁴

²⁴ Mesmo posteriormente, encontramos algumas referências a Roussel, como em seu primeiro curso no Collège de France (1970-1971), quando seu nome é citado entre os verdadeiros sofistas da atualidade, que se caracterizam por reprovar a ordem e a moral discursiva (cf. FOUCAULT, *LVS*, p. 61). No final de sua vida, Foucault revela, em uma entrevista intitulada *Arqueologia de uma paixão*, que sempre teve por Roussel uma espécie de afeto secreto, fruto de um amor gratuito e não propriamente parte de um projeto maior. Foucault minimiza a importância de sua incursão pela crítica literária e afirma ainda que se sentia feliz por não ter realizado outros trabalhos críticos dessa natureza, pois, caso tivesse feito um estudo sobre outro autor, teria a sensação de estar traindo Roussel, de estar sendo infiel a ele, de o estar normalizando, tratando-o como um autor

Em *Raymond Roussel*, mais uma vez, o interesse pela linguagem em si mesma, sem um autor ou consciência fundadora, fica evidente na leitura realizada por Foucault. Ao invés de uma expressão da interioridade, a escrita de Roussel é considerada uma manipulação maquinal da linguagem, um jogo da linguagem sobre a linguagem (cf. MACHEREY, 1999, p. xx-xxii). Em suma, a “máquina de escrever” proposta por Roussel parece substituir o “autor humano” e, assim, eliminar o problema hermenêutico da intenção expressa na escrita. A autoria não estaria mais em uma consciência originária, mas no ato mesmo da escrita, que incorpora em si uma espécie de “autoria” dissolvida em uma linguagem que se produz a si mesma (cf. FOUCAULT, *RR*, p. 40). Segundo Foucault:

O Procedimento consiste justamente em purificar o discurso de todos os seus falsos acasos da “inspiração”, da fantasia, da pena que corre sobre o papel, para situá-lo diante da insuportável evidência de que a linguagem chega até nós do fundo de uma noite perfeitamente clara e impossível de ser dominada. Eliminação do acaso literário, de seus aspectos oblíquos e de seus vieses, para que apareça a linha reta de um acaso mais providencial: aquele que coincide com a emergência da linguagem (FOUCAULT, *RR*, p. 54).²⁵

A experiência literária radical de Roussel caracteriza-se pela acolhida, em sua escrita, do acaso desregrado da linguagem. Ao invés da origem individual ou do começo consciente de um discurso, as máquinas propostas por Roussel partem de uma massa de palavras ditas e são essencialmente repetitivas, sendo sua postura marcada pela “recusa de ser original” (*refus d’être original*). Como ressalta Foucault, “para além e para aquém daquele que fala”, as máquinas de Roussel são a “linguagem rimando consigo mesma” (cf. FOUCAULT, *RR*, p. 61-2, 70).

O fato de Foucault ter escrito um livro sobre um “autor”, que tem como título um nome próprio, gera certo mal-estar e parece contradizer a leitura empreendida por ele, que coloca justamente em questão o privilégio do autor. Será, nesse sentido, que o livro escrito por Foucault pode ser considerado um comentário de Roussel? Entendo, na mesma linha de Pierre Macherey, que seu livro “não propõe um comentário, segundo a forma tradicional das obras de crítica literária, mas diz respeito a uma abordagem de natureza completamente diferente” (MACHEREY, 1999, p. xi). Embora o *nome do autor* permaneça, seu papel é

entre outros. Aliás, Foucault diz que só se dispôs a fazer o que fez porque se tratava de alguém praticamente desconhecido e não de um grande e famoso escritor (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 343, p. 1419, 1426).

²⁵ No original: “Et le Procédé consiste justement à purifier le discours de tous ces faux hasards de l’‘inspiration’, de la fantaisie, de la plume qui court, pour le placer devant l’évidence insupportable que le langage nous arrive du fond d’une nuit parfaitement claire et impossible à maîtriser. Suppression de la chance littéraire, de ses biais et de ses traverses, pour qu’apparaisse la ligne droite d’un plus providentiel hasard: celui qui coïncide avec l’émergence du langage”.

problematizado no próprio livro. Em sua crítica, Foucault não parte do autor, de sua experiência subjetiva ou de seu comportamento patológico, mas sim da obra, ou, mais exatamente, da experiência da própria linguagem, independentemente do sujeito que a escreveu.

É preciso, assim, libertar a obra daquele que a escreveu (cf. FOUCAULT, *RR*, p. 197). Foucault, como já foi ressaltado, sempre rejeitou todo tipo de leitura psicológica ou patologizante, chamada por ele de “hipótese preguiçosa” (*l’hypothèse paresseuse*) da linguagem esotérica ou da loucura (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 26, p. 450; ADORNO F.P., 1996, p. 39-40). Além disso, Foucault ressalta a necessidade de nos livrarmos de outra armadilha, que seria tomar o livro escrito por Roussel antes de cometer suicídio, intitulado *Como eu escrevi alguns de meus livros* (*Comment j’ai écrit certains de mes livres*), como uma espécie de “revelação” ou explicação privilegiada conferida pelo próprio autor. Embora o título da obra pareça sugerir algo nesse sentido, é preciso não ver no autor Roussel o oráculo que fornecerá o segredo que permitirá desvendar o enigma da obra. Contrariamente a isso, a linguagem de Roussel é oposta à fala que esclarece e explica: ela esconde mais do que revela. A chave para ler Roussel (e talvez toda literatura) não estaria, assim, em sua imaginação ou intenção, mas no acaso da linguagem que se instaura, de forma todo-poderosa, no interior mesmo daquilo que é dito (cf. FOUCAULT, *RR*, p. 9 *et seq.*; FOUCAULT, 1962, *DEI*, 10, p. 236; FOUCAULT, 1964, *DEI*, 26, p. 451; FORTIER, 1997, p.126).

Em suma, o que interessa Foucault é a *experiência literária singular* de Roussel, encarnada em sua linguagem, e não o autor Roussel com suas patologias e intenções secretas. Nesse sentido, Foucault finaliza seu livro observando que a loucura de Roussel é de seu interesse apenas na medida em que se expressa como uma angústia do significante e pode ser abordada a partir de sua própria linguagem. Foucault considera-se, assim, justificado a escrever esse livro, embora finalize sua leitura com uma enigmática observação, que aparentemente problematiza o suposto “comentário” realizado: “_ Assim você acredita estar justificado de ter, durante tantas páginas...” (FOUCAULT, *RR*, p. 210).²⁶

Por fim, para encerrar o estudo das investidas mais diretas de Foucault pelo domínio da crítica literária, convém analisar o artigo intitulado *O Mallarmé de Richard*, publicado em 1964. Nesse texto, Foucault desenvolve uma instigante análise do livro *O universo imaginário de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard, que tinha sido publicado dois anos antes e estava provocando um intenso debate no seio dos estudos literários. Portanto, ao invés de um ensaio

²⁶ No original: “_ Ainsi vous croyez-vous justifié d’avoir, pendant tant de pages...”.

de crítica literária, esse texto é mais propriamente uma crítica da crítica literária proposta por Richard.

Foucault inicia sua análise observando como é difícil precisar o objeto da crítica literária: trata-se do estudo de uma “obra” e/ou de um “autor”? O que devemos entender por esses termos? Richard trata, em sua crítica, de “Mallarmé”, mas o que exatamente significa isso? (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 28, p. 456). Sobre essas perguntas, diz Foucault:

O domínio no qual Richard exerce seu trabalho de analista é formado por certa totalidade de linguagem com as bordas um tanto desfiadas, dentro da qual se adicionam poemas, prosas, textos críticos, observações sobre a moda, palavras e temas ingleses, fragmentos, projetos, cartas, rascunhos. Massa instável, na verdade, sem um lugar próprio e que não sabemos ao certo o que é: um *Opus* cercado de seus esboços, de suas primeiras irrupções, de seus ecos biográficos, de suas correspondências anedóticas e sutis? Ou ainda grãos de uma linguagem incessante que devem ser tratados como uma obra dispersa, mas virtualmente única? (FOUCAULT, 1964, *DEI*, 28, p. 456).²⁷

Foucault detecta na crítica de Richard uma tendência a um deslizamento da obra em direção ao homem, com seus sonhos e sua imaginação, visando assim estabelecer o princípio de coerência e o jogo das transformações da linguagem de Mallarmé, servindo-se, para tal, de métodos “quase freudianos”. A chamada crítica temática (*critique thématique*) levada a cabo por Richard oferece, assim, uma visão global, unificada, ordenada e racionalizada dos textos, dando uma impressão de completude através da síntese de elementos formais, temáticos e psicanalíticos.²⁸

Apesar dessa observação crítica, Foucault vê com bons olhos o esforço crítico de Richard e tece diversos elogios à sua empreitada. Para Foucault, Richard conseguiu abrir uma brecha no interior de um impasse que marcava a crítica literária da época, que das duas uma:

²⁷ No original: “Le domaine où Richard exerce son métier d’analyste, c’est une certaine somme de langage aux limites un peu effrangées, où s’additionnent poèmes, proses, textes critiques, remarques sur la mode, mots et thèmes anglais, fragments, projets, lettres, brouillons. Masse instable, à vrai dire, sans lieu propre et dont on sait mal ce qu’elle est: *Opus* entouré de ses esquisses, de ses premiers jaillissements, de ses échos biographiques, de ses correspondances anecdotiques et ténues? Ou bien sable d’un langage incessant qu’il faut traiter comme une œuvre éparpillée mais virtuellement unique?”.

²⁸ Embora a questão da consciência criadora (a percepção e o imaginário do autor) esteja presente na crítica temática e na teoria da microleitura (*théorie de la microlecture*) desenvolvidas por Richard, sua perspectiva caracteriza-se por subordinar a interpretação psicológica à hermenêutica dos temas internos a uma massa textual. A crítica propõe-se, sobretudo, a vencer a desordem da obra e reconstruir a unidade do espírito, da experiência vital, que constitui uma espécie de elemento organizador dessa massa documental. Assim, um tema pode ser considerado um “princípio concreto de organização” (*principe concret d’organisation*). Os temas recorrentes fornecem um sistema subjacente que permite ordenar a diversidade do texto, ver sua convergência e coerência, formando o que Richard chamou de a ordem de um “universo” (*univers*), de uma “paisagem” (*paysage*) ou ainda de um “quadro sensorial” (*grille sensorielle*). Nesse sentido, é preciso estar atento aos detalhes (o critério da recorrência ou repetição) e, através deles, elaborar uma hermenêutica de grandes conjuntos textuais (cf. RICHARD, 1961, p. 19, 23-5).

ou tinha por objeto a obra, ou debruçava-se sobre a *psyché* do autor. Ao estabelecer como canteiro de análise o “universo imaginário” de Mallarmé, Richard evita esse beco sem saída e aponta para algo novo (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 28, p. 456-7). Na leitura de Foucault, Richard teria conseguido afastar-se tanto do autor, entendido como o homem ou o sujeito psicológico, como de sua obra, tomada como um *opus* mais ou menos claro e bem delimitado: seu domínio de análise abrange todos os registros sob a sigla ‘Mallarmé’, todo traço encontrado.

Essa nova perspectiva crítica ilustrada por Richard está ligada, segundo Foucault, à invenção, no século XIX, da “linguagem estagnada ou imóvel” (*langage stagnant ou immobile*), ou seja, à conservação documental absoluta nos arquivos e bibliotecas. Essa massa de documentos não é apenas algo que se acrescenta ao *opus* como uma linguagem periférica e balbuciante, da mesma forma que não é também uma adição à biografia do autor, que permitiria desvendar seus segredos e sua vida por detrás da obra. Ao invés disso, Foucault diz que essa massa que compõe a linguagem estagnada é um terceiro objeto, irreduzível à obra ou ao autor (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 28, p. 457; SANTOS, 2013, p. 57). Em outras palavras, a crítica de Richard não é nem estrutural ou imanente (do *opus*), nem biografista ou psicanalítica (do “eu” de Mallarmé), mas está assentada sobre esse *bloco de linguagem imóvel*, conservada, que se chama Mallarmé.

O sonho crítico de Richard, na ótica de Foucault, teria sido instaurar, entre a obra e todos esses registros, uma relação de conjunto, que fizesse com que eles se esclarecessem mutuamente. Richard vive, contudo, uma dupla ameaça constante: de formalizar, por um lado, e de psicologizar, por outro. Mas ele, também segundo Foucault, lida bem com esses riscos, fazendo surgir uma nova dimensão da crítica literária, na qual, ao invés do eu literário da subjetividade psicológica, temos um eu que designa apenas um “sujeito falante” (*sujet parlant*).²⁹

Concluindo, vemos, mais uma vez, o interesse de Foucault pelas experiências de linguagem e pelo problema do autor, de como o *sujeito* aparece no interior da crítica literária que já atingiu sua idade adulta, afastando-se de uma simplista abordagem psicológica ou formalista:

É nesse ponto, parece-me, que o livro de Richard mostra seus poderes mais profundos. Ele coloca em evidência [...] aquilo que deve ser o objeto próprio de todo discurso crítico: a relação não de um homem com o mundo, não de

²⁹ Bem menos condescendente com a proposta de Richard, Gérard Genette analisou, em 1966, essa interpretação de Mallarmé e, basicamente, considerou a crítica temática uma crítica psicológica, de um tipo ainda mais subterrâneo e totalizador (cf. GENETTE, 1966a, p. 91-100; GENETTE, 1966b, p. 162).

um adulto com seus fantasmas ou com sua infância, não de um literato com uma língua, mas de um sujeito falante com esse ser singular, complicado, complexo e profundamente ambíguo [...] que se chama linguagem (FOUCAULT, 1964, *DEI*, 28, p. 464).³⁰

Em suma, Foucault viu em Richard uma nova abordagem crítica, que deslocou o problema da análise literária. Essa crítica vai para além da literatura, da *obra de linguagem*, incorporando também o informe: trata-se agora de “estudar o movimento de um murmúrio”. Quem fala nessa massa de linguagem descontínua e murmurante não é o autor Mallarmé, nem o sujeito psicológico Mallarmé, nem tampouco o puro sujeito gramatical (intradiscursivo). O Mallarmé ao qual se refere Richard é, sobretudo, “aquele que diz ‘eu’ nas obras, nas cartas, nos rascunhos nos esboços, nas confidências”, é uma voz que aparece de forma jamais plenamente realizada, sempre através da “bruma contínua de sua linguagem” (cf. FOUCAULT, 1964, *DEI*, 28, p. 459-60).³¹

Para finalizar essas breves análises das investidas de Foucault pela crítica literária, convém ressaltar aquilo que mais salta aos olhos: o privilégio concedido à linguagem (em seu funcionamento próprio) em detrimento das consciências fundadoras e da busca pelas intenções ocultas. De certa maneira, as noções de autor e de obra são sempre problematizadas em suas análises, tendendo a perder o caráter central e evidente que, muitas vezes, a crítica literária mais tradicional (de viés temporal) costuma a conceder-lhes.

Resta ainda, para finalizar essas considerações sobre o pensamento de Foucault dos anos sessenta sobre a questão da autoria, analisar em que medida ele pode ser inserido no seio do chamado “estruturalismo francês” e quais contatos e/ou influências estabeleceu com esse dito movimento. Essa questão já motivou muita discussão e, apesar da insistente resistência de Foucault em se considerar um estruturalista, é inegável (e ele mesmo admite em diversas ocasiões) que seus trabalhos estabelecem certas aproximações com essa corrente tão influente no pensamento francês da época. Sem pretender definir o que foi exatamente o estruturalismo e nem aprofundar até que ponto Foucault pode ser considerado um estruturalista, o que interessa aqui é apenas apontar para uma importante e evidente convergência: a realização de uma *crítica do sujeito* (cf. MERQUIOR, 1985, p. 21).

³⁰ No original: “C’est en ce point, me semble-t-il, que le livre de Richard découvre ses plus profonds pouvoirs. Il a mis au jour [...] ce qui doit être l’objet propre de tout discours critique: le rapport non d’un homme à un monde, non d’un adulte à ses fantasmes ou à son enfance, non d’un littéraire à une langue, mais d’un sujet parlant à cet être singulier, difficile, complexe, profondément ambigu [...] et qui s’appelle le langage”.

³¹ Na conferência intitulada *Literatura e linguagem*, pronunciada em Bruxelas no mesmo ano em que seu artigo sobre Richard foi publicado, Foucault analisa essa nova abordagem crítica e, embora não cite Richard, ele menciona os exemplos de Barthes e Starobinski, ressaltando as diversas e polimorfos empreitadas de análise literária centradas na questão da linguagem (cf. FOUCAULT, 1964, p. 107, 119).

Dentro desse tema extremamente amplo, gostaria de analisar apenas dois pontos. Primeiro, pretendo verificar como Foucault conduziu sua crítica ao sujeito fundador no início dos anos sessenta, sob uma clara inspiração pós-nietzschiana, marcada por um grande fascínio pelo poder da experiência literária de rebelião contra a estrutura. Em segundo lugar, tentarei mostrar como o tema da *morte do autor*, associado às posturas estruturalistas e à crítica estrutural, pode ser relacionado a essa problemática mais geral da crítica do sujeito e da nova experiência de linguagem instaurada pela literatura.

Várias são as perspectivas filosóficas que, desde o final do século XIX e o início do século XX, problematizaram e denunciaram a centralidade do sujeito, pensando em um sujeito móbil, diverso e múltiplo no lugar do sujeito-substância, intencional e fundador. Essas posturas ganharam maior projeção e destaque em meados do século XX, tornando-se um lugar-comum da filosofia dos anos sessenta, especialmente na França. Dentro dessa tendência, podem ser incluídos os chamados “estruturalistas”, que procuraram tratar o sujeito como um efeito discursivo ou um produto de enunciados difusos. Nesse sentido, por exemplo, temos o sujeito como estrutura, como produto semiótico, como interpolação, como diálogo, como Outro, etc., como vemos, respectivamente, em Lévi-Strauss, Greimas, Althusser, Bakhtin e Lacan.

É apenas em razão dessa convergência, ou seja, dessa crítica com relação ao papel fundador do sujeito, que Foucault admite estar próximo aos estruturalistas ou aos pós-estruturalistas, sem, contudo, considerar-se um deles. O fato de haver um ponto de aproximação não significa que haja um pertencimento ao “movimento” ou que se possa, sem mais, incluí-lo nessa “corrente filosófica”, pois a crítica ao sujeito é um tema que pode ser encontrado em diferentes perspectivas, como, por exemplo, na psicanálise, na etnologia e na lingüística, e que tem diferentes matrizes filosóficas, como Nietzsche, Heidegger ou Wittgenstein. Em suma, o estruturalismo é apenas *uma* possibilidade entre muitas outras nesse sentido. Em uma entrevista intitulada *Michel Foucault explica seu último livro*, publicada em 1969, Foucault afirma que o grande valor do estruturalismo não estaria na análise das estruturas, mas sim (e apenas por essa razão) em ter conseguido despertar o pensamento do sono antropológico, revendo o estatuto do sujeito e o privilégio do homem. Foucault afirma que seu método pode até ser inserido no quadro desse processo de transformação, mas “ao lado dele, não nele” (*à côté de lui, pas en lui*) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 66, p. 807).

Resta, então, para avaliar a correção da rejeição de Foucault ao rótulo “estruturalista”, verificar como a crítica ao sujeito fundador foi elaborada por ele em seus trabalhos. Quanto a esse ponto, entendo que Foucault, nos anos sessenta, transita entre uma influência pós-

nietzschiana, que o aproxima da experiência literária radical, sem sujeito fundador, e outra estruturalista, que o aproxima de uma análise de domínios do saber e de suas regras de formação e transformação sem fazer apelo à figura de um sujeito originário. Essas referências múltiplas ficam visíveis na própria produção do período, na qual verificamos a coexistência das análises arqueológicas em campos delimitados com as considerações sobre as experiências-limite ocorridas na linguagem literária. É por essa razão que é comum falar-se em um “Foucault sério”, arqueólogo do saber, e outro “Foucault extravagante”, amante das experiências-limite.

Em uma entrevista publicada em italiano em 1967 com o título *Quem é você, professor Foucault?*, Foucault assume que, durante um período, houve nele um conflito mal resolvido entre a paixão por Blanchot, Bataille e outros, e o interesse por certos estudos positivos, como se vê, por exemplo, em Dumézil e Lévi-Strauss. De um lado, a extravagância de certos intelectuais marginais, de outro lado, a seriedade e o rigor das análises estruturais. Apesar de serem perspectivas muito diversas, Foucault ressalta que, no fundo, essas duas orientações conduziram-no em igual medida para o tema do desaparecimento do sujeito (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 50, p. 642). Muitos anos depois, em *Entrevista com Michel Foucault*, publicada também em italiano em 1980, Foucault volta a ressaltar que a re colocação da questão do sujeito é o ponto em comum entre os chamados estruturalistas e aquilo que se produzia a partir da experiência “digamos literária ou espiritual” (*disons littéraire ou spirituelle*) de Blanchot e Bataille (cf. FOUCAULT, 1980, *DEI*, 281, p. 871).

Embora seja inegável que tenha havido certa influência do ambiente estruturalista francês sobre Foucault, não é exagerado dizer que sua principal referência, no que diz respeito à crítica ao sujeito fundador, foi (e permaneceu sendo) Nietzsche, através, sobretudo, das reflexões de Blanchot e Bataille. Em uma entrevista publicada em 1967 com o título *Sobre as maneiras de escrever a história*, Foucault, ao ser questionado quanto ao estatuto único e apaixonado que teria atribuído a Nietzsche em *As palavras e as coisas*, responde reconhecendo que teve a fraqueza de lhe atribuir um estatuto ambíguo, privilegiado e talvez até meta-histórico, e que isso se devia ao fato de a genealogia nietzschiana ter sido muito mais determinante em seu projeto arqueológico que o estruturalismo (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 48, p. 627). As repetidas referências a Nietzsche, explícitas ou implícitas, sempre demonstram grande admiração e o alçam à condição de principal inspiração. Sendo assim, ao menos se levarmos em consideração a percepção que Foucault tinha sobre seu próprio trabalho, o estruturalismo teria bem menos incidência em sua maneira de pensar que Nietzsche.

Para além das afirmações do próprio Foucault, outro aspecto que parece indicar uma maior preponderância de Nietzsche em seu pensamento está nas referências teóricas evocadas e nos termos empregados. Foucault vale-se claramente do espírito e do vocabulário nietzschianos ao denunciar a falsidade presente no “velho e respeitável Eu”, ao colocar por terra a certeza imediata do “eu penso” e, em seu lugar, estabelecer o “isso pensa”, que aponta para algo além do Homem, como vemos nos §§ 16-17 de *Além do bem e do mal* (cf. NIETZSCHE, 1992, p. 22-3). Nas palavras de Foucault:

O que é esse sistema anônimo, sem sujeito? O que pensa? O “eu” explodiu (vejam a literatura moderna) – é a descoberta do ‘há’ (*il y a*). Há um ‘se’ (*on*). De certa maneira, voltamos ao ponto de vista do século XVII, com essa diferença: não mais colocar o homem no lugar de Deus, mas um pensamento anônimo, do saber sem sujeito, do teórico sem identidade... (FOUCAULT, 1966, *DEI*, 37, p. 543).³²

Nessa mesma linha, em outra entrevista publicada em 1966 com o sugestivo título-pergunta de *O homem está morto?*, Foucault volta a fazer uso do vocabulário nietzschiano e traça explicitamente uma relação entre a crítica ao sujeito fundador e as novas e radicais experiências de linguagem que encontramos na escrita literária:

A experiência de Mallarmé (que era contemporâneo de Nietzsche) mostra bem como o jogo próprio autônomo da linguagem vem alojar-se justamente lá onde o homem acabou de morrer. Desde então, podemos dizer que a literatura é o lugar onde o homem não cessa de morrer em benefício da linguagem. Onde ‘isso fala’ (*ça parle*), o homem não mais existe (FOUCAULT, 1966, *DEI*, 39, p. 571-2).³³

Mais significativo ainda que as referências (explícitas ou implícitas) a Nietzsche, que o uso de seu vocabulário, ou que a presença de seu “espírito” como inspiração, o que permite aproximar mais Foucault dessa linha de crítica ao sujeito fundador são os diversos exemplos reiteradamente mencionados de experiência com a linguagem. O recurso insistente a esses exemplos e à idéia de desaparecimento do autor na experiência literária indica que, mais do que as críticas estruturalistas, foram os trabalhos dos literatos marginais pós-nietzschianos que guiaram prioritariamente as reflexões de Foucault sobre o “desmoronamento do sujeito”. Por

³² No original : “Qu’est-ce que c’est que ce système anonyme sans sujet, qu’est-ce qui pense? Le ‘je’ a explosé (voyez la littérature moderne) – c’est la découverte du ‘il y a’. Il y a un *on*. D’une certaine façon, on en revient au point de vue du XVIIe siècle, avec cette différence : non pas mettre l’homme à la place de Dieu, mais une pensée anonyme, du savoir sans sujet, du théorique sans identité...”

³³ No original: “l’expérience de Mallarmé (qui était contemporain de Nietzsche) montre bien comment le jeu propre autonome du langage vient se loger là précisément où l’homme vient de disparaître. Depuis, on peut dire que la littérature est le lieu où l’homme ne cesse de disparaître au profit du langage. Où ‘ça parle’, l’homme n’existe plus”.

exemplo, em uma entrevista de 1968, na qual Foucault analisava a crítica ao sujeito na lingüística estruturalista e na crítica literária de Barthes, ao ser pedido que desse um exemplo do que seria pensar “no vazio deixado pela morte do homem” (*dans le vide laissé par la mort de l’homme*), ele responde dizendo que “o exemplo mais simples deveria ser tomado da literatura”, ressaltando, mais uma vez, como esse tema já era colocado no âmbito da linguagem literária muito antes de ser posto no seio do estruturalismo (cf. FOUCAULT, 1968, *DEI*, 54, p. 681, 688).

É muito clara a associação feita por Foucault entre o *desaparecimento do sujeito* e a *morte do autor*, abrindo espaço para uma nova experiência de linguagem, sem sujeito intencional fundador ou autor original. Vê-se, dessa forma, que a problematização da noção de autor está associada, nesse período do pensamento foucaultiano, a uma crítica mais geral ao sujeito, em um viés mais propriamente pós-nietzschiano de experimentação de pensamento do que em uma via estruturalista que faz o sujeito desaparecer no interior de uma análise puramente formal das estruturas da linguagem. Podemos dizer que Foucault interroga a linguagem mais pela via da experiência literária, sob inspiração pós-nietzschiana, “de uma literatura dos limites da literatura”, do que pelo caminho das análises estruturais, a partir da lingüística ou da psicanálise (cf. OLIVESI, 2003, p. 397; KURY, 2004, p. 253).

De fato, Foucault muito raramente emprega o termo ‘estrutura’ e, em linhas gerais, mesmo na análise arqueológica, podemos dizer que ele desloca a abordagem estruturalista ao conferir ao discurso um sentido mais amplo, de modo que suas regras de funcionamento não podem mais ser pensadas em termos puramente lingüísticos e formais (cf. REVEL, 2004; FOUCAULT, *AS*, p. 141-2, 205). Ao invés de estruturalista, talvez o mais adequado fosse definir o Foucault dos anos sessenta de anarco-estruturalista, em uma postura que coloca as próprias unidades e potencialidades da análise estrutural em questão (cf. LARRÈRE, 1999, p. 131).

Além disso, Foucault parece atribuir à análise estrutural uma dimensão puramente negativa, que se resume a mostrar o *vazio deixado pela morte do sujeito*. O papel propriamente positivo, de preenchimento desse vazio, ficaria reservado às novas e radicais formas de pensar, como vemos em certas experiências literárias. Sendo assim, em vez de uma cisão entre um “Foucault sério” e outro “extravagante”, com pensamentos distintos, entendo que estamos diante de uma complexa unidade na qual coube ao “Foucault sério” um papel crítico negativo, enquanto ao “Foucault extravagante” ficou a incumbência positiva de vislumbrar novas experiências de pensamento no espaço deixado desocupado pelo desaparecimento do sujeito. Em suma, as pesquisas arqueológicas e as reflexões ensaísticas

voltadas para as experiências de linguagem, que marcaram a produção intelectual de Foucault dos anos sessenta, são dois aspectos indissociáveis de sua tentativa de se libertar da figura do homem (cf. BORDELEAU, 2012, p. 45; FORTIER, 1997, p. 133-4). Podemos dizer, seguindo a leitura de Roberto Machado, que a literatura significou, nesse momento do pensamento foucaultiano, um complemento indispensável às análises arqueológicas, revelando mais claramente o aspecto positivo, afirmativo, de contestação do humanismo moderno (cf. MACHADO, 2005, p. 12).

Temos, assim, algo que se pode chamar de “efeito literatura” (*l'effet littérature*) no pensamento de Foucault, ou seja, a crença de que a escrita literária instauraria uma experiência de linguagem que reenviaria apenas a si mesma, propiciando uma forma subversiva de pensamento que seria aberta pelo jogo mesmo da linguagem (cf. LE BLANC, 2006, p. 55-6). Essa possibilidade de a experiência literária instaurar maneiras de pensar radicalmente inéditas, que conseguiriam transgredir o sistema da linguagem estabelecido e institucionalizado, é um ponto extremamente obscuro e polêmico do pensamento foucaultiano dessa época. Isso porque, se levarmos a sério o caráter prévio e constituinte das estruturas, não seria possível atribuir tal liberdade ao pensamento, dado que nosso pensar ocorreria sempre dentro da ordem, no interior de uma linguagem coercitiva (cf. FOUCAULT, 1966, *DEI*, 37, p. 543). Crer nessa possibilidade, de que a literatura talvez pudesse subverter a ordem, teria conduzido Foucault a uma espécie de pensamento radicalmente exterior, do Fora, ou seja, à crença na capacidade de o pensamento ir além daquilo que o torna possível, ultrapassando seus próprios limites, através de uma linguagem que fala e estabelece, ela mesma, o código segundo o qual fala.

Esse papel positivo, que Foucault acreditava ser realizável na experiência literária, pode, com certa razão, ser visto como um otimismo ingênuo ou exagerado. Aliás, essa parece ser a opinião do próprio Foucault a partir dos anos setenta, como veremos mais adiante. Judith Revel, por exemplo, considera que os anos sessenta foram a década lingüístico-literária de Foucault, com seu “cortejo de paradoxos” (*cortège de paradoxes*), a começar por seu “esoterismo estrutural” (*ésotérisme structural*), que é essa possibilidade de manter, ao mesmo tempo, a análise estrutural e a dissolução do sujeito na experiência literária, tomada como um “lado de fora” da ordem que goza de um privilégio subversivo (cf. REVEL, 2004, p. 58). É como se Foucault buscasse um espaço no qual pudesse fugir das conseqüências de seu próprio discurso teórico e, ainda, oferecer um contraponto, uma espécie de outro regime de discurso, entendido como um laboratório de pensamento. Esses “textos literários” de Foucault, segundo Revel, nasceriam dessa necessidade intelectual de prolongar a reflexão, de interrogar sobre a

possibilidade de transgressão ou de resistência à ordem instituída e aparentemente todopoderosa. Essa “literatura da recusa” (*littérature du refus*) teria a função de desrespeitar as regras da linguagem e fabricar algo que pareceria, à primeira vista, impossível de ser pensado (cf. REVEL, 1994).

Em *As palavras e as coisas*, para concluir, esse fascínio está claramente presente, sendo a literatura associada a um *contradiscurso* que transita às margens dos limites estabelecidos, contestando-os e instaurando uma nova linguagem não representativa e não intencional (sem consciência originária). Assim, a literatura teria o poder de se rebelar contra a lingüística, contra as regras gramaticais e contra a normalização dos códigos, afastando-se das *belles lettres* e escapando à *epistémê* vigente. Na linguagem literária, a finitude anunciada no nível empírico (natural, histórica, da vida, do trabalho e da linguagem) ganharia, assim, um aprofundamento radical. Em suma, a literatura permitiria o aparecimento de uma *nova forma de pensar*, marcada pela experiência da finitude e da morte do homem. Ressaltando esse papel positivo conferido à literatura, para além de qualquer análise estrutural, diz Foucault:

Que a literatura de nossos dias seja fascinada pelo ser da linguagem [...], este é um fenômeno cuja necessidade encontra suas raízes em uma vasta configuração na qual se desenha toda a nervura de nosso pensamento e de nosso saber. Mas se a questão das linguagens formais coloca em evidência a possibilidade ou impossibilidade de estruturar os conteúdos positivos, *uma literatura consagrada à linguagem coloca em evidência, em sua vivacidade empírica, as formas fundamentais da finitude* (FOUCAULT, MC, p. 394). [Grifo meu].³⁴

Resta lembrar, para finalizar este ponto, que o fascínio pela escrita literária e a crença em um “lado de fora” (*dehors*), um pensamento em certa medida exterior que poderia irromper nos limites da linguagem, aproxima Foucault de certo “clima intelectual” que marcava o cenário francês dos anos sessenta (além das sugestões anteriormente feitas por Blanchot e Bataille). Em termos mais ou menos similares, Derrida e Deleuze abordavam, nesse período, questões como a escritura da Diferença, a Diferença sem negação (anterior à própria identidade), a Repetição, a morte de Deus e do Homem e a dissolução do Eu (do sujeito ou consciência fundadora) (cf. LE BLANC, 2006, p. 48-50).³⁵

³⁴ No original: “Que la littérature de nos jours soit fascinée par l'être du langage [...] c'est un phénomène qui enracine sa nécessité dans une très vaste configuration où se dessine toute la nervure de notre pensée et de notre savoir. Mais si la question des langages formels fait valoir la possibilité ou l'impossibilité de structurer les contenus positifs, une littérature vouée au langage fait valoir, en leur vivacité empirique, les formes fondamentales de la finitude”.

³⁵ A análise da relação dessas construções filosóficas com o pensamento de Foucault da época exigiria um grande esforço que foge ao escopo desta tese, mas constitui, sem dúvida, um interessante canteiro de pesquisa.

Passemos então ao segundo ponto: a suposta *morte do autor*. Ao tratar da crítica ao sujeito e de sua relação com o desaparecimento do autor, é indispensável considerar a contribuição de Roland Barthes, que tem seu nome associado ao pós-estruturalismo francês emergente nos anos sessenta e ao surgimento de uma nova crítica estrutural. Sem dúvida, a questão da morte do autor entrou na ordem do dia no final dos anos sessenta, sobretudo, em razão da famosa declaração fúnebre feita por Roland Barthes no texto que leva o título de *A morte do autor*, publicado originalmente em língua inglesa em 1967 e, apenas no ano seguinte, no original francês. Esse momento é comumente associado à emergência do pós-estruturalismo desconstrucionista, a uma espécie de rebelião antiautoritária e pós-moderna que possui múltiplas implicações e diversos desdobramentos. Nesse texto, Barthes rompe com o tradicional modelo biográfico e histórico de crítica literária e com a romântica e burguesa mitificação do gênio, o “Autor-Deus” (*l’Auteur-Dieu*), sustentando que a “escrita” ou “escritura” (*écriture*) é destruição de toda voz, de toda origem, algo neutro, de onde foge o sujeito (cf. BARTHES, 2002a, p. 40).³⁶

Encontramos, em *A morte do autor*, questões das quais Foucault ocupar-se-á posteriormente, como a *crítica ideológica à figura do autor*. Barthes aproxima o império do autor à ideologia capitalista, ressaltando sua coloração individualista, autoritária e proprietária

Gostaria apenas de ressaltar, sobre esse assunto, que, embora Foucault não tenha avançado mais diretamente na construção de aportes metafísicos dessa natureza, sua proximidade com tais concepções nesse momento (sobretudo com Deleuze) é notória e, por vezes, explicitada, como quando prediz, pouco após as publicações de *Diferença e repetição* e *A lógica do sentido*, que o século seria um dia, talvez, deleuziano (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 80, p. 944).

³⁶ Sucendendo ao Autor, com ‘A’ maiúsculo, e à sua interioridade misteriosa, Barthes fala em um “escriba” ou “escrevedor” (*scripteur*), em um puro gesto de inscrição (não de expressão), que mesclaria diversas escritas retiradas de um imenso dicionário, sendo tomado por um “tecido de citações” (cf. BARTHES, 2002a, p. 43-4). Em *Da obra ao texto*, publicado originalmente em 1971, Barthes prolonga essa reflexão e desenvolve sua teoria do *texto*, aprofundando a relação com o autor e a obra. De acordo com Barthes, na escrita, um objeto novo é produzido, o *texto*, que é visto como algo sem qualquer materialidade, que pode atravessar diversas obras e não é passível de ser abrangido em nenhuma hierarquia ou classificação em gêneros. O *texto*, assim, é tratado como algo estruturado de maneira descentralizada, sem fechamento, com uma pluralidade irreduzível de sentidos. Em outras palavras, o *texto* é um *tecido de citações*, referências e ecos em uma vasta estereofonia. Barthes sustenta que as citações de que é feito um texto são anônimas e indiscerníveis, de modo que buscar as fontes e influências de uma obra é tentar satisfazer ao “mito da filiação” (cf. BARTHES, 2002c, p. 912). Ao contrário da *obra*, que é a criação de um Autor, que sobre ela exerce sua autoridade de pai e proprietário, o *texto* é órfão e nenhum respeito vital lhe é devido. E, juntamente com a morte do autor, com a ausência desse pai criador, vemos crescer em importância a linguagem, considerada em si mesma, e o leitor, tomado como uma nova autoridade hermenêutica. Barthes termina *A morte do autor* sugerindo a inversão do mito da filiação, de modo que a unidade do texto não mais esteja em sua origem, mas em seu destino: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (cf. BARTHES, 2002a, p. 45). Nessa linha, em *Escrever a leitura*, texto publicado originalmente em 1970, Barthes procura suscitar uma *teoria da leitura* no lugar das tradicionais teorias biográficas, filológicas, psicológicas e históricas de crítica literária, acentuando que “ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e por isso ele é vivo” (cf. BARTHES, 2002b, p. 604). Em suma, finda a *tiranía do Autor*, o leitor estaria livre para, dentro de certas regras, abrir o texto e propor o sistema de sua leitura.

(cf. BARTHES, 2002a, p. 40-1). Ele segue, nesse aspecto, certa tradição marxista, que tende a associar a arte e a literatura burguesa à valorização da individualidade.³⁷

Talvez o ponto que mais claramente une Foucault e Barthes em meados dos anos sessenta seja a tese do *caráter intransitivo da linguagem*, ou seja, de uma linguagem sem sujeito. Essa concepção assume, nesse contexto, uma grande centralidade, extirpando da literatura as especulações biográficas e psicológicas, como vemos na proposta de Barthes de uma *nouvelle critique*, que floresceu nos anos 1960 no seio do chamado movimento pós-estruturalista.³⁸ Essa “nova crítica francesa” pode ser vista, basicamente, como uma extensão da análise estrutural para o terreno da crítica literária.³⁹ Ao estender o campo da lingüística para pensar o discurso, a crítica estrutural seguiu a tendência formalista de abandonar o estudo

³⁷ Em *Escritores e escreventes*, ensaio publicado anteriormente, em 1960, Barthes já havia aprofundado sua crítica ideológica ao autor, que nesse texto aparece como o escritor “homem de negócio”, que é o proprietário de sua criação e exerce o monopólio da linguagem. A fala do escritor é vista como uma mercadoria, sendo a função social da fala literária justamente transformar o pensamento em mercadoria. O escrever é descrito então como uma espécie de “Bem nacional, mercadoria sagrada, produzida, ensinada, consumida e exportada no âmbito de uma economia sublime dos valores” (BARTHES, 1977, p. 210). Essas questões políticas, econômicas e ideológicas ligadas à autoria, trabalhadas por Barthes desde o início dos anos sessenta, não aparecem diretamente nos textos de Foucault dessa época. A relação entre autor e poder só será abordada por Foucault no final dos anos sessenta e, de maneira mais direta, em *A ordem do discurso* e na versão em inglês da conferência sobre o que é um autor, proferida nos Estados Unidos em 1970, mesmo ano da aula inaugural no Collège de France. Dos textos dos anos sessenta, convém apenas citar um ensaio sobre Jules Verne, publicado em 1966, no qual Foucault sustenta que a figura do autor que falava diretamente com o leitor, comum no século XVIII, exercia uma forte “tirania sobre o leitor” ao fazer do discurso algo seu. Essa figura, ainda segundo Foucault, teria praticamente desaparecido dos “novos modos da ficção”, na qual a linguagem neutra falaria sozinha (cf. FOUCAULT, 1966, *DEI*, 36, p. 534-5). Apesar de falar em “tirania”, Foucault trata aqui muito mais de uma questão hermenêutica (da atribuição de sentido) que de um problema propriamente político ou ideológico.

³⁸ O nascimento da *nouvelle critique* é muitas vezes identificado com a publicação do ensaio de Barthes intitulado *Sobre Racine* em 1963, no qual ele defendeu uma análise estrutural e criticou a interpretação feita na década de 1950 por Raymond Picard, professor na Sorbonne e “dono” da leitura canônica de Racine na época (além de responsável pela publicação das obras completas desse escritor). Uma querela instaurou-se então, opondo a chamada *nouvelle critique* à tradicional crítica literária de viés biografista e historicista. Essa ousadia rendeu a Barthes uma resposta na qual Picard o acusou de impostor, em um artigo publicado no *Le Monde* em 1964 e que ganhou a forma de um panfleto que veio a público em 1965 com o título de *Nova crítica ou nova impostura (Nouvelle critique ou nouvelle imposture)*. A discussão prosseguiu-se, em 1966, no livro *Crítica e verdade*, no qual Barthes respondeu às acusações de Picard e pretendeu sepultar de vez a “antiga crítica” (*ancienne critique*) (cf. DELTEL, 1980).

³⁹ O estruturalismo, é preciso ressaltar, não nasceu de preocupações literárias, mas sim das pesquisas etnológicas, levadas a cabo por Lévi-Strauss, e da tradição de estudos lingüísticos que remonta a Jakobson e Benveniste. A análise estrutural, ao ser estendida ao domínio da literatura, visava indicar as estruturas do texto literário, analisar seus componentes e inventariar seus elementos estruturais, o que, no caso do romance, significava, em linhas gerais, averiguar a estrutura da narração, do espaço, da descrição e da apresentação dos personagens (cf. LIMA, 1983, p. 218, 220-1). Um novo campo de estudo, voltado para as grandes unidades do discurso (para além do domínio lingüístico da frase), teria sido aberto ao estudo literário (cf. GENETTE, 1966b, p. 154). Reforçando essa herança, Genette chega a afirmar que a análise estrutural que caracterizou o trabalho de Lévi-Strauss (como se vê em *O pensamento selvagem*) poderia ser aplicada praticamente “palavra por palavra” (*mot pour mot*) ao campo da crítica literária: a obra sendo tomada como um conjunto estruturado que o crítico decompõe em seus elementos e recompõe em novas estruturas com outros fins (cf. GENETTE, 1966b, p. 145-7).

de condições externas para se centrar na obra literária em si mesma.⁴⁰ Voltando-se para o espaço neutro do texto, em uma postura marcada por uma intertextualidade radical, Barthes procurou, em sua *nouvelle critique*, afastar-se tanto da crítica telescópica, que perscruta a história, quanto da crítica microscópica, que se debruça sobre os pormenores biográficos ou psicológicos (cf. BARTHES, 2002b, p. 602). Ao invés de pessoas ou “eus”, temos apenas sujeitos no interior da linguagem e “escreventes” (*scripteurs*), que não se definem por sua interioridade, vida ou sentimentos (o que caracterizava a “ilusão biográfica”). Ao invés de uma consciência controladora, um Autor-Deus, o escrevente é tomado como um mero agente da linguagem (cf. BARTHES, 2002a, p. 44-5; BENNETT, 2005, p. 15).⁴¹

Em linhas gerais, vemos em Barthes muitos temas que estão também presentes no pensamento de Foucault da época, sobretudo por volta de 1963, quando Foucault aproximou-se do grupo *Tel quel*, publicou *Raymond Russel* e encontrou-se freqüentemente com Barthes

⁴⁰ A proposta de Barthes insere-se em uma linha mais formalista e imanentista da crítica literária, que tende a tomar o autor apenas como um *princípio de subjetivação* instanciado no plano literário, ou, com freqüência, no domínio puramente lingüístico. Esse autor confunde-se com um sujeito poético, ficcional, intradiscursivo. Em suma, o autor só existe no discurso e mediado por ele, assumindo diferentes formas mitigadas (sem conteúdo histórico, social ou psíquico), como as noções de “autor de papel” (*auteur de papier*) de Roland Barthes, o “autor implícito” (*implied author*) de Wayne Booth, o “autor artificial” (*artificial author*) de William Gass, o “autor construído” (*author construct*) de William Irwin, o “autor postulado” (*postulated author*) de Alexander Nehamas, ou ainda o “autor hipotético” (*hypothetical author*) de Jerrold Levinson (cf. BENNETT, 2005, p. 120, 128-9). A dimensão textual do autor (o “eu” textual) é, nesses estudos, diferenciada das dimensões pessoal (o “eu” biográfico ou psicológico) e social (o escritor ou o “eu” definido pelo espaço literário). Em suma, há uma prioridade do texto e de sua autonomia frente aos outros elementos. No interior do texto e da narrativa, o autor desfaz-se em uma multiplicidade de instâncias e vozes. Entre essas posturas formalistas e imanentistas de pensar o autor na literatura, encontram-se diversas correntes, que, cada uma ao seu modo, retiraram do autor sua densidade psicológica, social ou histórica. Nessa linha, pode-se mencionar, além da crítica estrutural e da *nouvelle critique à la Barthes*: o formalismo russo (cf. TODOROV, 2010, p. xv-xvi; GENETTE, 1966, p. 149; BLAMIRE, 1991, p. 358), o dialogismo de Mikhail Bakhtin (cf. BAKHTIN, 2010; TEZZA, 2006, p.235-6, 242; BRAIT, 2006, p. 59-60), a semanálise de Julia Kristeva (cf. KRISTEVA, 1974; ARÁN, 2009, p. 42-5), o *new criticism* norte-americano (cf. WIMSATT; BEARDSLEY, 1983, p. 86 *et seq.*; COHEN, 1983, p. 3-11; BLAMIRE, 1991, p. 353), e praticamente todo o campo de estudo da narratologia, como vemos em Wayne Booth (cf. BOOTH, 1961) e Gérard Genette (cf. GENETTE, 1995).

⁴¹ Barthes, alguns anos depois de publicar *A morte do autor*, reconheceu que o autor poderia até “voltar” no texto, mas apenas a título de convidado, na forma lúdica e não privilegiada de alguma personagem, como um “autor de papel” (*auteur de papier*) (cf. BARTHES, 2002c, p. 915). Barthes, por diversas vezes, retoma esse tema, geralmente mitigando sua enfática declaração de morte. Por exemplo, Barthes afirma, no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, publicado em 1971, que o prazer do texto comporta um “amigável regresso do autor”, porém de forma despersonalizada, posto que ele deixaria de ser o herói de uma biografia, o garantidor de uma unidade, ou ainda uma pessoa civil e moral (cf. BARTHES, 1979, p. 12-4). Pouco depois, em *O prazer do texto*, publicado originalmente em 1973, Barthes volta a dizer que, embora o autor tenha morrido como instituição e tenha desaparecido como pessoa civil, passional e biográfica, ele é, de certa forma, desejado no texto, que é visto como um objeto fetiche (cf. BARTHES, 1977b, p. 66). Essas aparentes revisões em sua bombástica declaração inicial suscitaram diversas interpretações que ressaltaram o regresso do autor, embora, em suas linhas gerais, entendo que o cerne da crítica permaneceu, na medida em que o autor, mesmo quando presente, não o é em “carne-e-osso”, como pessoa ou centro privilegiado que confere sentido à obra. Em suma, a crítica pode continuar a desprezá-lo ou pode, caso queira, desenvolver-se como um *biografema*, ou seja, uma invenção de biografias literárias (a partir de retalhos, de alguns pormenores e gostos) que constrói uma imagem fragmentária do sujeito. Pode-se até falar em uma volta do autor, mas seu retorno dar-se-á por meio de traços e resíduos (cf. SOUZA, 2002, p. 113; SOUZA, 2006, p. 121; BENNETT, 2005, p. 19).

(cf. FOUCAULT, *DEI*, p. 32; ERIBON, 1996, p. 126). Tal proximidade estende-se, de certa forma, até meados de 1968, quando, a partir de então, Foucault desenvolverá uma abordagem mais consistente da noção de autor e tenderá a assumir uma postura crítica com relação a Barthes e ao tema da morte do autor.⁴²

Para exemplificar esse momento de maior proximidade entre Foucault e Barthes, convém mencionar uma entrevista publicada em 1968, na qual Foucault, no início da conversa, ressaltou que o estruturalismo colocava em questão a importância do sujeito e, para ilustrar esse ponto, citou Barthes como exemplo de uma crítica literária que “comporta, em linhas gerais, uma análise da obra que não se refere à psicologia, à individualidade, nem à biografia pessoal do autor, mas a uma análise das estruturas autônomas, das leis de sua construção” (FOUCAULT, 1968, *DEI*, 54, p. 681).⁴³ Mais adiante, na mesma entrevista, Foucault chegou a empregar a expressão “morte do autor”, embora mostrando certa reserva com essa idéia:

Uma obra não é, de maneira alguma, a forma de expressão de uma individualidade particular. *A obra comporta sempre, por assim dizer, a morte do autor ele mesmo, como o fluxo nu e anônimo da linguagem.* E é dessa existência anônima e neutra da linguagem que precisamos ocupar-nos agora. A obra compõe-se de certas relações no interior da linguagem ela mesma. Ela é uma estrutura particular dentro do mundo da linguagem, do discurso e da literatura (FOUCAULT, 1968, *DEI*, 54, p. 688). [Grifo meu].⁴⁴

Lendo essa entrevista, temos a impressão que Foucault já havia tido contato com o texto sobre a morte do autor de Barthes, publicado no ano anterior nos Estados Unidos. Com certeza, a *nouvelle critique* defendida por Barthes aproximava-se das idéias de Foucault à época, na medida em que acentuava o caráter intransitivo da linguagem e retirava do sujeito

⁴² Convém observar que, apesar de a década de sessenta ser o período no qual a proximidade com Barthes parece ter sido maior, encontramos, posteriormente, algumas referências elogiosas, como em um texto publicado no Japão em 1972 com o título de *Retornar à história*, no qual Foucault atribuiu a Barthes o mérito de ter introduzido a noção de “escrita” ou “escritura” (*écriture*), fundando uma nova possibilidade de história literária (cf. FOUCAULT, 1972, *DEI*, 103, p. 1138). Vale lembrar ainda que foi Foucault quem indicou Barthes em 1975/1976 para ingressar no Collège de France (assumindo um papel preponderante nas discussões e na votação apertada que o elegeu), e que, quando de sua prematura morte acidental em 1980, Foucault prestou sua homenagem em um texto no qual ressaltou a amizade existente entre eles (cf. FOUCAULT, 1980, *DE2*, 288, p. 943-4; ERIBON, 1996, p. 130-5).

⁴³ Em francês: “comporte en gros une analyse de l’œuvre, qui ne se réfère pas à la psychologie, à l’individualité ni à la biographie personnelle de l’auteur, mais à une analyse des structures autonomes, des lois de leur construction”.

⁴⁴ Em francês: “une œuvre n’est nullement la forme d’expression d’une individualité particulière. L’œuvre comporte toujours pour ainsi dire la mort de l’auteur lui-même. On n’écrit que pour en même temps disparaître. L’œuvre existe en quelque sorte par elle-même, comme l’écoulement nu et anonyme du langage, et c’est cette existence anonyme et neutre du langage dont il faut maintenant s’occuper. L’œuvre se compose de certaines relations à l’intérieur du langage même. Elle est une structure particulière dans le monde du langage, dans le discours et dans la littérature”.

fundador e de seu substituto, o Autor originário, qualquer papel privilegiado na atribuição de sentido. Essa aproximação, contudo, não deve obscurecer o fato de que Foucault chegou a essas questões por outra via, através, sobretudo, de Blanchot. De maneira geral, pode-se dizer que, embora haja muitas aproximações, Foucault nunca se sentiu muito confortável com a análise estrutural e com a proposta de Barthes. Ao se deter mais sobre o tema, o que ocorrerá no final dos anos sessenta, Foucault deixa esse desconforto mais claro e indica a necessidade de aprofundar e levar mais além o problema da autoria.

Concluindo, apesar da importância do texto de Barthes sobre a morte do autor, tanto para a discussão no âmbito da crítica literária, quanto para o pensamento de Foucault, é preciso recordar que esse tema tem origens mais remotas, tanto na teoria e experiência literárias (a partir de Blanchot, por exemplo), como na lingüística estrutural e na crítica imanentista (a partir do formalismo russo e do *new criticism*, por exemplo). Mesmo Barthes, ao decretar a morte do autor, situa sua declaração no interior de um movimento no qual se foi dessacralizando, paulatinamente, o “eu”, em benefício de uma prevalência da linguagem, como se vê em Mallarmé, Valéry, Bakhtin, Blanchot, Kristeva, entre outros (cf. BARTHES, 2002a, p. 41-2; COMPAGNON, 2002). Além disso, embora seja inegável a influência do estruturalismo (e de Barthes) no pensamento de Foucault dos anos sessenta, entendo que, também sobre a morte do autor, a matriz pós-nietzschiana (e, em particular, Blanchot) foi a principal referência de Foucault (cf. ERIBON, 1996, p. 129). Como foi visto, Foucault já tratava da questão do desaparecimento do sujeito na experiência literária desde o início dos anos sessenta, bem antes de vir à luz o texto de Barthes sobre a morte do autor. Aliás, como veremos adiante, Foucault assume, após o texto de Barthes, uma postura bem crítica em relação à suposta morte do autor, tendendo a minimizar a importância dessa asserção em nome de uma pesquisa mais robusta sobre as relações entre sujeito, discurso e poder.

Resumindo o percurso até aqui, que analisou, no pensamento de Foucault do início e de meados dos anos sessenta, o tema do desaparecimento do autor na experiência literária, espero ter conseguido mostrar que a questão do autor está relacionada nessa época a uma complexa rede de problemas, que envolvem as experiências-limite de pensamento (tangenciando a loucura e a morte), a filosofia ou o interesse pelas formas de pensamento crítico, o *ser da linguagem*, o lugar ocupado pelo sujeito no interior do discurso e a possibilidade de uma transgressão e subversão da ordem e das estruturas estabelecidas. Procurei também ressaltar algumas importantes influências que incidiram sobre o pensamento de Foucault desse período, como Nietzsche, Blanchot, Bataille e, em menor medida, Barthes.

Na seqüência do trabalho, espero mostrar como muitos pontos desenvolvidos posteriormente já encontravam, nesse início dos anos sessenta, uma interessante antecipação, e também como, em muitos aspectos, Foucault irá reformular e aprofundar sua análise da noção de *autor*.

1.2. O autor em foco na virada da década (1969-1970)

L'archéologie n'est pas à la quête des inventions.

M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, 1969.

Le discours n'est pas le lieu d'irruption de la subjectivité pure; c'est un espace de positions et de fonctionnements différenciés pour les sujets.

M. Foucault, *Réponse à une question*, 1968.

Ao lado da grande atração pela experiência literária, que é marcante, sobretudo, até 1966, ano de publicação de *As palavras e as coisas*, encontramos também no Foucault dos anos sessenta um interesse por certas questões metodológicas, relacionadas ao estudo das *condições históricas do saber*, fixadas em uma ordem do discurso, que é o objeto de estudo da *arqueologia*. Encontramos, nesse sentido, um Foucault questionador da tradicional epistemologia, da história das idéias e das concepções hermenêuticas. Foucault procura, desde a *História da loucura* (1961), desenvolver uma análise dos discursos que não se pautem pelo problema de um conhecimento verdadeiro, nem por uma tentativa de situar as idéias ou mentalidades de uma época (*Weltanschauung*) no interior de um processo histórico-evolutivo, nem tampouco pela realização de uma interpretação que venha revelar o sentido oculto ou mais profundo de determinada experiência.

No interior dessa revisão crítica das metodologias de análise dos discursos, a crítica ao *comentário* é uma constante, já presente explicitamente no *Nascimento da clínica* (1963), sobretudo na introdução, e também em *As palavras e as coisas* (1966), além de reaparecer em *A arqueologia do saber* (1969), em *A ordem do discurso* (1970) e nos últimos textos de Foucault. O fato de estarmos condenados à paciente construção de discursos sobre os discursos historicamente dados não deve ser tomado como um argumento para se recorrer ao comentário, ou seja, à tentativa de fazer aparecer o sentido mais profundo e oculto dos

discursos. A atividade do comentário é compreendida como esse esforço de buscar algo mais fundamental e silencioso que estaria por debaixo da barulhenta superfície, o que implica a crença de que haveria um excesso do significado (*signifié*) sobre o significante (*signifiant*), ou seja, um resto não formulado e não dito, deixado na sombra, que deveria ser desvelado. Foucault detecta, nesse esforço hermenêutico, uma herança teológica, uma exegese que busca o sentido verdadeiro da Palavra. Afastando-se disso, a proposta foucaultiana consiste em tratar os fatos discursivos como simples acontecimentos, que devem ser estudados em suas articulações, e não como algo que traria escondido um resto ou excesso de sentido (cf. FOUCAULT, *NC*, p. xii-xiii; FOUCAULT, *MC*, p. 56).

Ao rejeitar essas vias tradicionais (epistemológica, historicista ou hermenêutica), as análises arqueológicas exigiram de Foucault um permanente esforço de construção metodológica. Como observa Judith Revel, Foucault “recusa as passarelas cômodas que a etiquetagem convencional dos discursos poderia propor-lhe” (cf. REVEL, 1994, p. 83). Dentro dessa reflexão metodológica, o problema do *lugar ocupado pelo sujeito no discurso* também está presente, assim como a questão do autor, que ganha, então, uma dimensão diferente. Ao abandonar a tradicional via da história das idéias, Foucault ressalta também a necessidade de se abandonar, ao mesmo tempo, a crença de que haveria um sujeito que se colocaria em uma posição privilegiada frente aos discursos:

O que me interessa é mostrar que não há, de um lado, discursos inertes, já em grande parte mortos, e, de outro lado, um sujeito todo-poderoso que os manipula, os altera e os renova. Ao invés disso, os sujeitos que discursam fazem parte do campo discursivo – eles encontram aí seu lugar (e suas possibilidades de deslocamento) e sua função (e suas possibilidades de mutação funcional). *O discurso não é o lugar de irrupção da subjetividade pura, mas sim um espaço de posições e de funcionamentos diferenciados para os sujeitos* (FOUCAULT, 1968, *DEI*, 58, p. 708). [Grifo meu].⁴⁵

Vemos, na passagem acima, como Foucault passa a relacionar *sujeito* e *discurso*, sem que haja um privilégio do primeiro sobre o segundo. Dentro desse quadro, o autor é tomado como *um dos lugares* que o sujeito pode ocupar ou *uma das funções* que ele pode exercer no discurso. Indo além, essa estratégia de retirar a soberania do sujeito e de provocar o apagamento metodológico do autor na análise do discurso (desenvolvendo uma teoria das práticas discursivas) pode ser associada à tese mais geral de superação de uma filosofia

⁴⁵ No original: “Ce qui m’importe, c’est de montrer qu’il n’y a pas d’un côté des discours inertes, déjà plus qu’à moitié morts, et puis, de l’autre, un sujet tout-puissant qui les manipule, les bouleverse, les renouvelle, mais que les sujets discourants font partie du champ discursif – ils y ont leur place (et leurs possibilités de déplacements), leur fonction (et leurs possibilités de mutation fonctionnelle). Le discours n’est pas le lieu d’irruption de la subjectivité pure; c’est un espace de positions et de fonctionnements différenciés pour les sujets”.

transcendental, que parte de uma teoria do sujeito do conhecimento e confere uma prioridade à consciência fundadora.

Além disso, Foucault procura também se afastar do estruturalismo ao buscar no discurso suas *condições de existência*, ao invés de seus *métodos estruturais*. Ou seja, ele analisa o campo prático dentro do qual o discurso emerge e se desenvolve, como as formas de apropriação social do discurso, as maneiras de institucionalização da relação autor/discurso, as regras que determinam quem tem a palavra e de que maneira, etc. A questão das *unidades discursivas* (como o autor, a obra e a disciplina) insere-se nesse tema mais geral dos modos de existência dos acontecimentos discursivos dentro de uma cultura, ou seja, dizem respeito à maneira como os enunciados aparecem, como são conservados e agrupados, o papel que exercem, a forma como são investidos em certas práticas, como circulam e são esquecidos, destruídos ou reativados, em suma, trata-se do discurso tomado no sistema de sua institucionalização (cf. FOUCAULT, 1968, *DEI*, 59, p. 736).

As práticas discursivas possuem, dessa maneira, modos específicos de transformação, que não devem ser procurados em uma *descoberta individual* ou em uma *mudança global de mentalidade*. Em suma, não é o sujeito quem transforma o discurso, como se agisse de fora sobre ele, ditando novos rumos e instaurando algo novo. A novidade deve ser buscada, de certa maneira, dentro do próprio discurso e de suas regras de transformação, que conferem um lugar ao sujeito em seu interior. E assim como o discurso se transforma, o mesmo ocorre com as posições ocupadas pelo sujeito, de modo que a posição-autor está associada a um modo de existência dos discursos, característico de uma dada época e cultura.

Foucault sempre ressaltou o aspecto situado e limitado de suas análises do discurso (e de seu modo de ser), recusando qualquer generalização ou perspectiva universalista.⁴⁶ Dentro desse quadro arqueológico, voltado para a análise de acontecimentos discursivos e práticas específicas, o autor permanece sendo criticado, mas como um *princípio de ordenação e unificação dos discursos* que deve ser abandonado (ou deixado temporariamente de lado). Tal abandono ou revisão faz-se necessário para que possamos analisar os discursos (não apenas literários, mas também científicos e filosóficos) de outra maneira e, assim, sermos capazes de

⁴⁶ Em grande medida, as críticas feitas por Foucault a Derrida, para além da questão do lugar da loucura nas meditações cartesianas, decorrem dessa concepção. Foucault detecta uma metafísica na textualização das práticas discursivas operada por Derrida, ambição essa que não caracterizaria suas pretensões intelectuais. Essa suposta ausência de uma postura metafísica talvez explicasse, segundo Foucault, porque seus trabalhos (meras análises de acontecimentos, instituições e práticas específicas) foram criticados e considerados superficiais por Derrida, uma vez que eles não apresentavam a esperada profundidade filosófica presente em sua “metafísica da origem” (cf. FOUCAULT, 1972, *DEI*, 102, p. 1135; FOUCAULT, 1972, *DEI*, 104, p. 1152). Ao ser perguntado sobre Derrida, Foucault ironicamente reconheceu, em uma entrevista, que seu material de pesquisa era mais humilde e não lhe permitia um tratamento “tão nobre” (*aussi royal*) (cf. FOUCAULT, 1973, *DEI*, 119, p. 1277).

ver certos aspectos que ficavam invisíveis a partir do uso das ferramentas tradicionais de análise. Em suma, Foucault dirige uma *crítica aos princípios tradicionais de unificação dos discursos* (autor, obra e disciplina) e também ao *privilégio do inventor e da grande descoberta*, problematizando também a figura do autor na ciência.

Embora essa via metodológica de crítica ao autor esteja presente no pensamento de Foucault de forma mais ou menos paralela à crítica ao autor literário (através do interesse por uma linguagem transgressora na qual o sujeito desaparece), é interessante observar como ela ganha mais destaque a partir dos últimos anos da década de sessenta, quando foi escrita *A arqueologia do saber*. A partir de 1967, os exemplos retirados da experiência literária não mais aparecem, ou são raros. Vemos um Foucault mais preocupado com suas ferramentas metodológicas e cada vez menos um Foucault entusiasta da literatura e das experiências-limite. A literatura, antes tão valorizada, parece perder seu privilégio positivo de construção de uma nova linguagem desperta do sono antropológico. Como ressalta Roberto Machado: “não há em *A arqueologia do saber* nada que diga respeito à linguagem literária, nem para demarcar sua especificidade, nem muito menos seu privilégio, sua importância por seu papel de transgressão ou de contestação, como se via anteriormente” (MACHADO, 2005, p. 121).

Pode-se dizer que, no final dos anos sessenta, Foucault ultrapassou o horizonte literário e sua preocupação com o ser da linguagem em uma via nietzschiana e/ou estruturalista para estender a questão do autor e da obra à arqueologia dos saberes, ou seja, à *análise das condições de existência dos discursos*. É dentro desse novo quadro que o autor será pensado, como um princípio ordenador que caracteriza certo *modo de ser do discurso*, que confere ao sujeito uma determinada posição, um modo de individualização dos discursos. De certa forma, a transgressão literária e a proposta arqueológica encontram-se no abandono das noções de autor e obra e na recusa do comentário, entendido como a busca por um sentido oculto. Assim como a crítica literária teria abandonado a via biografista e psicologizante, o trabalho arqueológico deveria abandonar, por sua vez, a história hagiográfica, que tendia a referenciar uma mudança na configuração epistemológica ao trabalho de um único autor, entendido como o *gênio* responsável por uma *grande descoberta* (cf. OLIVESI, 2003, p. 399). As teses da ausência de um sujeito fundador e da ilusão de uma intenção oculta permanecem, mas com outras funções, associadas agora não mais a uma nova crítica literária não temporal, que teria abandonado o mito da criação, mas, sobretudo, a uma *crítica à história das idéias e à hermenêutica*.

Para mostrar a presença da questão do autor no pensamento foucaultiano dessa época, gostaria de analisar três importantes textos que vieram à luz no curto intervalo de dois anos,

entre 1969 e 1970, e que constituem as principais referências bibliográficas para se estudar a questão do autor em Foucault (e por isso serão analisados mais detalhadamente). São eles: (a) *A arqueologia do saber*; (b) a conferência *O que é um autor?*; (c) a aula inaugural *A ordem do discurso*. A opção feita por analisar esses três textos em conjunto não significa que defendo a tese de que eles compartilham o mesmo projeto (arqueológico, genealógico, ou outro qualquer) ou pertencem ao mesmo “momento do pensamento foucaultiano”. Não pretendo sustentar qualquer tese dessa natureza, ainda mais se levarmos em conta que esses são textos comumente lidos como “de transição”, apresentando elementos que apenas com grande esforço e dificuldade podem ser classificados e situados no interior de um percurso intelectual coerente e evolutivo (um desafio talvez sem solução quando se trata do Foucault). O tratamento privilegiado desses textos deve-se apenas ao fato de que eles, além de temporalmente próximos, trazem de forma mais desenvolvida diferentes reflexões sobre o tema do *autor*. Além desses textos-chave, complementarei as considerações com alguns elementos retirados de artigos ou entrevistas publicados na mesma época.⁴⁷

a) O autor em *A arqueologia do saber*

A arqueologia do saber é o livro no qual Foucault desenvolve de forma mais aprofundada sua reflexão metodológica nos anos sessenta (embora ela permeie, de forma cambiante, todos os seus estudos arqueológicos). É como se Foucault pretendesse esclarecer de que se trata, de como se deve proceder ou dos riscos que se deve evitar (cf. QUEIROZ, 2004, p. 92). Nesse esforço de organização de conduta, a autoria, ou a atribuição de um discurso a um indivíduo, é tratada como um problema central. Nessa análise do autor, que pretendemos mostrar em detalhe, é importante ressaltar, inicialmente, como Foucault se afasta da problemática da linguagem, do modelo da escrita literária, que tinha sido sua principal referência até então (cf. MACHADO, 2005, p. 118). Um novo vocabulário é introduzido (ou redefinido), permitindo a Foucault distanciar-se ainda mais da terminologia estruturalista e do

⁴⁷ Apesar de *A arqueologia do saber* ter sido publicada no dia 13 de março de 1969, pouco depois da apresentação de Foucault sobre o que é um autor (proferida no dia 22 de fevereiro do mesmo ano), optei por inverter essa ordem de aparição em razão de o livro oferecer um quadro conceitual mais amplo (que permitirá situar de forma mais adequada a questão do autor na seqüência) e também pelo fato de *A arqueologia do saber* ter sido escrita, ao que parece, antes mesmo de 1968. Há, inclusive, uma primeira versão inédita de *A arqueologia do saber*, escrita provavelmente por volta de 1966, cujo manuscrito é conservado na Bibliothèque nationale de France, que nos revela um texto, em vários aspectos, transicional (cf. PAUGAM, 2006).

privilégio antes concedido à linguagem literária, fazendo com que o tema do autor seja abordado de uma nova maneira, mais consistente e original.

Pensar o autor apresenta um perigo evidente, pois o que se diz volta-se contra si mesmo e sua própria experiência. Ciente disso, Foucault alerta, na introdução de *A arqueologia do saber*, que seu texto tateia seus limites e esbarra naquilo que não quer dizer (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 27). Ainda na introdução, Foucault aborda mais diretamente (e ironicamente) a questão do autor, explicitando sua própria posição diante de seu livro. Deixarei para mais adiante a análise dessas considerações de Foucault acerca de si mesmo como “autor”, e com relação à sua “obra”. Neste momento, gostaria apenas de ressaltar o apelo de Foucault para que não seja imposta a ele a “moral do estado civil”, ou seja, ele expressa o desejo de realizar livremente suas experiências de pensamento sem que elas sejam imediatamente organizadas de acordo com os princípios de unificação que são o autor e a obra (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 28).

Para analisar em detalhe como o tema do autor é abordado no corpo do livro, proponho acompanhar mais de perto a seqüência mesma dos capítulos, começando por um estudo sobre o problema das unidades e das formações discursivas, passando pelas definições de *enunciado* e *discurso* (e pelas questões do sujeito e da materialidade discursiva), e, por fim, abordando a descrição arqueológica e as críticas à história das idéias e à busca de invenções.

O primeiro capítulo de *A arqueologia do saber* desenvolve uma crítica à ingenuidade com a qual, tradicionalmente, lidou-se com as formas de se conferir unidade ao discurso. Foucault propõe que abandonemos as unidades do *livro* e da *obra* (e, por extensão, do autor), e, no lugar delas, sugere a introdução de uma série de novas noções (formações discursivas, positividades, arquivo, etc.), além de domínios de análise inovadores (o campo enunciativo, as práticas discursivas, etc.). A estratégia inicial de Foucault consiste, basicamente, em colocar em questão essas sínteses prontas, reconhecidas previamente, retirando delas seu caráter pretensamente evidente e espontâneo. Para tal, ele começa ressaltando a contingência, a complexidade e a imprecisão dessas noções (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 31-3).

Foucault deixa claro, contudo, que não devemos simplesmente abandonar as noções de *livro* e *obra* (e também o autor) em definitivo, mas apenas “deixá-las em suspenso”, denunciando a pretensa evidência e universalidade que tendemos a atribuí-las. Ou seja, Foucault propõe “sacudir a quietude na qual as aceitamos” (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 37-8). Em vez de uma eliminação, trata-se apenas de uma estratégia para se iniciar uma nova abordagem, que nada tem de privilegiada, sendo somente um “privilégio de partida” (*privilège de départ*), uma “primeira aproximação” (*approximation première*), ou ainda um

“primeiro esboço” (*première esquisse*) que nada tem de definitivo ou absolutamente válido (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 43; FOUCAULT, 1968, *DEI*, 59, p. 737). Em suma, se as velhas e gastas noções de *livro* e de *obra* são abandonadas no estudo arqueológico, isso se deve não em razão da inexistência ou da falsidade dessas noções, mas simplesmente pelo fato de que a utilização delas direciona as nossas descrições e impede-nos de ver sob novo ângulo os acontecimentos discursivos.

Ao abrir mão do recurso às tradicionais noções de *livro*, *obra* e *autor*, Foucault é cômico que sua proposta de descrição dos discursos pode parecer ainda mais problemática e obscura. Ele coloca várias vezes em questão a eficácia descritiva das análises empreendidas e, embora as sustente, demonstra freqüentemente certa desconfiança (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 94-5). No diálogo ao final do livro, por exemplo, Foucault reconhece não estar certo da vitória e nem seguro de suas armas, mas afirma que lhe parecia essencial, naquele momento, libertar a história do pensamento da *sujeição transcendental*, presente na figura do sujeito fundador e visível na busca pela origem (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 264).

Na resposta dada ao Círculo de Epistemologia em 1968, quando apresentou e defendeu o projeto arqueológico, Foucault também abordou essa questão, acerca da importância de se colocar em suspenso todas as unidades admitidas, e, nessa ocasião, destacou três interesses fundamentais: (1) a eliminação sistemática das unidades pré-concebidas permitiria restituir ao enunciado sua singularidade de acontecimento; (2) o isolamento do acontecimento enunciativo permitiria perceber como os acontecimentos (em sua estranha especificidade) se articulam com outros acontecimentos de natureza não-discursiva (de ordem técnica, prática, econômica, social, política, etc.); (3) ao libertar as descrições desses agrupamentos pretensamente naturais, imediatos e universais, novas descrições são permitidas, feitas a partir de outras unidades, mais controladas e deliberadas pelo arqueólogo (cf. FOUCAULT, 1968, *DEI*, 59, p. 734-5).

Vejamos, então, como Foucault problematizou as noções de *livro* e de *obra*, o que ocorre logo no início de *A arqueologia do saber*. Quanto ao *livro*, Foucault observa que sua suposta unidade material, dada como determinada e evidente, visível em seu *volume*, é, de fato, algo frágil e acessório em relação à *unidade discursiva*. As fronteiras do livro não são claras nem rigorosamente estabelecidas: ele é tomado por um sistema de reenvios e remissões a outros livros, outros textos, outras frases, como um nó em uma rede. Em suma, o objeto-livro que temos em nossas mãos não impede que sua unidade discursiva seja variável e relativa (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 33-4). Analisando em seguida a *obra*, Foucault observa que os problemas levantados são ainda mais complicados. Trata-se, também, de algo apenas

aparentemente simples (uma somatória de textos atribuídos a um nome próprio), mas que, mesmo deixando de lado os problemas de atribuição, está longe de ser uma unidade imediata, certa e homogênea. A obra é definida por uma espécie de “função de expressão” (*fonction d’expression*), que perpassa toda essa *massa textual* e faz dela a expressão do pensamento de um autor, que é visto, por esse ângulo, não como a origem, mas sim como uma construção interpretativa a partir da obra (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 34-6; FOUCAULT, 1968, *DEI*, 59, p. 730-2).

Partindo dessas observações críticas sobre o que é um *livro* ou uma *obra*, Foucault sustenta que é preciso renunciar a essas noções e conceber o discurso como um “acontecimento” (*événement*) que deve ser tratado em seu jogo próprio de instanciação (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 36-7). Se se pode falar em alguma unidade nos discursos, ela deveria ser buscada no sistema que os torna possível e que rege sua formação (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 95). Nesse sentido, a primeira parte de *A arqueologia do saber* será basicamente dedicada à exploração das formações discursivas, projeto que Foucault resume assim:

Eu proponho, nesse momento, que se aceite o risco, que foi desejado e previsto, para articular a grande superfície dos discursos, dessas figuras um pouco estranhas e distantes que eu chamei de formações discursivas, e que se coloque de lado, não de maneira definitiva, mas por um tempo e por uma questão de método, as unidades tradicionais do livro e da obra, e que se deixe de tomar como princípio de unidade as leis de construção do discurso (com a organização formal que daí resulta), ou a situação do sujeito falante (com o contexto e o núcleo psicológico que a caracteriza), que não mais se remeta o discurso ao solo primeiro de uma experiência nem à instância *a priori* de um conhecimento, mas que ele seja interrogado nele mesmo, a partir das regras de sua formação. Eu proponho que se aceite levar adiante essas longas pesquisas sobre o sistema de emergência dos objetos, de aparecimento e de distribuição dos modos enunciativos, de estabelecimento e de dispersão dos conceitos, de desdobramento das escolhas estratégicas. Eu proponho que se busque construir unidades bem abstratas e problemáticas, ao invés de acolher aquelas que eram dadas, se não a uma indubitável evidência, ao menos a uma familiaridade quase perceptiva (FOUCAULT, *AS*, p. 105).⁴⁸

⁴⁸ No original: “Je suppose maintenant qu'on a accepté le risque; qu'on a bien voulu supposer, pour articuler la grande surface des discours, ces figures un peu étranges, un peu lointaines que j'ai appelées formations discursives; qu'on a mis de côté, non point de façon définitive mais pour un temps et par souci de méthode, les unités traditionnelles du livre et de l'œuvre; qu'on cesse de prendre comme principe d'unité les lois de construction du discours (avec l'organisation formelle qui en résulte), ou la situation du sujet parlant (avec le contexte et le noyau psychologique qui la caractérisent) ; qu'on ne rapporte plus le discours au sol premier d'une expérience ni à l'instance a priori d'une connaissance; mais qu'on l'interroge en lui-même sur les règles de sa formation. Je suppose qu'on accepte d'entreprendre ces longues enquêtes sur le système d'émergence des objets, d'apparition et de distribution des modes énonciatifs, de mise en place et de dispersion des concepts, de déploiement des choix stratégiques. Je suppose qu'on veuille bien construire des unités aussi abstraites et aussi problématiques, au lieu d'accueillir celles qui étaient données sinon à une indubitable évidence, du moins à une familiarité quasi perceptiva”.

Em suma, segundo Foucault, “não se trata de contestar todo valor a essas unidades ou de proibir seu uso, mas sim de mostrar que elas demandam, para serem devidamente definidas, uma elaboração teórica” (FOUCAULT, *AS*, p. 94).⁴⁹ Essa teoria teria por função mostrar o campo a partir do qual essas noções foram construídas, ou seja, deveria estudar as *condições de existência dos discursos*, indicando sua contingência e suas especificidades e, dessa forma, restituindo ao enunciado sua singularidade de acontecimento (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 40).

Situando o tema do autor nesse desafio teórico, trata-se, como veremos a seguir, de determinar como o autor foi constituído e qual o funcionamento da função-autor no interior de uma cultura. Devemos evitar o recurso acrítico aos operadores de síntese puramente psicológicos, como a “intenção do autor” (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 41). O recurso ao autor como um modo de se conferir unidade ao discurso está relacionado com a tendência (criticada por Foucault) de isolarmos as novidades discursivas sobre um fundo de permanência, fazendo, dessa maneira, com que o mérito da “invenção” seja transferido para a originalidade, o gênio ou a decisão própria aos indivíduos. Dentro desse quadro, tendemos a pensar relações de influências (de certos indivíduos sobre outros) através de unidades como autores, obras, noções ou teorias. A problematização de nossa prática discursiva exige, para Foucault, que nos afastemos de todas essas unidades supostamente naturais, imediatas e evidentes.

Foucault inicia a segunda parte de *A arqueologia do saber* procurando definir a noção de *enunciado*, que não deve ser compreendida do ponto de vista lógico (como uma proposição), nem gramatical (como uma frase), nem tampouco como um ato de fala ou de linguagem (um *speech act*). Foucault começa esse esforço de definição por uma via negativa, ressaltando que a análise arqueológica não utiliza critérios lógicos, gramaticais ou lingüísticos, e que o enunciado não deve ser tomado como uma estrutura, mas sim como uma *função de existência* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 114-5).

Em sentido positivo, o enunciado é definido como a *modalidade de existência* própria a um conjunto de signos, que lhe permite ser algo mais que uma série de traços, estabelecer certa relação com um domínio de objetos, prescrever uma posição definida a todo sujeito possível e ser dotado de uma materialidade repetível. Segundo Foucault, o enunciado requer, para funcionar, um *referencial* (que não se confunde com um fato, objeto ou estado de coisas no mundo), um *sujeito* (que não se confunde com uma consciência fundadora ou o autor da formulação), um *campo associado* (que não se confunde com o contexto real de sua

⁴⁹ No original: “Il ne s'agissait point de contester toute valeur à ces unités ou de vouloir en interdire l'usage; mais de montrer qu'elles réclament, pour être définies exactement, une élaboration théorique”.

formulação) e uma *materialidade* (que não se confunde com uma mera substância ou suporte material) (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 150-1). Convém, então, analisar cada um desses requisitos.

Quanto ao *referencial*, a relação com um domínio de objetos não deve ser compreendida como um face a face dos enunciados às coisas ou fatos no mundo, tal como um referente (*réfèrent*), mas sim como uma ligação a um referencial (*référentiel*), constituído por leis de possibilidade ou regras de existência para os objetos (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 120). Em suma, a arqueologia não faz uma análise das próprias coisas (objetos) ou seres (sujeitos) tomados em si mesmos, mas sim da forma como ganham existência no interior de uma determinada formação discursiva.

Quanto ao *sujeito*, trata-se aqui de um ponto particularmente importante na reflexão sobre o autor. Em sua análise do discurso, Foucault rejeita a referência ao *sujeito falante*, mas isso não significa que o problema do sujeito tenha sido excluído, pois, como fica claro no diálogo ao final do livro, é preciso “definir as posições e as funções que o sujeito poderia ocupar na diversidade dos discursos” (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 261). Diante da pergunta sobre quem seria o *sujeito de um enunciado*, Foucault afirma que se trata de uma *função vazia*, que diferentes indivíduos podem ocupar. O sujeito de um enunciado não se confunde com o *sujeito de uma frase* (os elementos gramaticais em primeira pessoa presentes no interior de uma frase), nem com o *autor da formulação* (entendido como um indivíduo real exterior à frase). Ao distinguir o *sujeito do enunciado* do *autor da formulação*, Foucault observa que todo enunciado, uma vez que é um acontecimento que precisa ser proferido, tem um “elemento emissor” (*élément émetteur*), um “autor” ou uma “instância produtora” (*instance productrice*), mas, como ressalta Foucault, “esse ‘autor’ não é idêntico ao sujeito do enunciado, e a relação de produção que ele estabelece com a formulação não é passível de ser sobreposta à relação que une o sujeito enunciator àquilo que ele enuncia” (FOUCAULT, *AS*, p. 121).⁵⁰

Nesse momento, Foucault desenvolve uma análise da *complexidade envolvida na noção de autor*, remetendo ao domínio literário e, em particular, ao romance. Foucault começa observando que não é possível, de maneira simples, assimilar o sujeito do enunciado àquele que o produziu com uma intenção de significação. Os enunciados do romance não possuem os mesmos sujeitos quando oferecem uma informação contextual externa à história narrada ou quando saem da boca de um indivíduo anônimo e neutro magicamente misturado às figuras da ficção, ou ainda quando dão uma decifração interior e imediata daquilo que

⁵⁰ No original: “Mais cet ‘auteur’ n’est pas identique au sujet de l’énoncé; et le rapport de production qu’il entretient avec la formulation n’est pas superposable au rapport qui unit le sujet énonçant et ce qu’il énonce”.

sentiria silenciosamente uma personagem. Ou seja, esses enunciados, ainda que o “autor” (ou a instância produtora) seja o mesmo, “não implicam a mesma relação entre esse sujeito e aquilo que está sendo enunciado” (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 122-3).

Assim como o sujeito do enunciado é uma função vazia que pode ser ocupada por diferentes indivíduos que venham a formulá-lo, um mesmo indivíduo, por sua vez, pode também assumir o papel de diferentes sujeitos. Vemos, assim, que o sujeito pode ocupar diferentes posições diante do enunciado e a posição-autor não permite agrupar essas diferentes funções. E essa distância entre o *sujeito do enunciado* e o *autor da formulação*, segundo Foucault, não é própria ao domínio literário, mas, ao contrário, vale para os enunciados em geral. Para ilustrar este ponto, Foucault vale-se do exemplo do tratado de matemática (que aparece também na conferência sobre o que é um autor), dentro do qual nós encontramos diferentes posições-sujeito, como o sujeito do prefácio (que fala das circunstâncias da escrita, dos problemas enfrentados, do método utilizado, etc.), o sujeito neutro do corpo do tratado (que assume uma posição indiferente ao tempo e ao espaço), e o sujeito contextual do corpo do texto (que diz já ter demonstrado isso ou aquilo) (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 123-4).

Resumindo essa relação entre o autor e o sujeito do enunciado, cito uma longa e elucidativa passagem de Foucault:

Não devemos conceber o *sujeito do enunciado* como idêntico ao *autor da formulação*. Nem substancialmente, nem funcionalmente. Ele não é, de fato, a causa, origem ou ponto de partida desse fenômeno que é a articulação escrita ou oral de uma frase. Ele não é tampouco essa visada de significação que, antecipando-se silenciosamente às palavras, ordena-as como o corpo visível de sua intuição. Ele não é o lar constante, imóvel e idêntico a si de uma série de operações que os enunciados, cada um a sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. Ele é um *lugar determinado e vazio, que pode ser efetivamente preenchido por indivíduos diferentes*. Mas esse lugar, ao invés de ser definido de uma vez por todas e de se manter sempre o mesmo ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, ele é variável demais para poder perseverar-se, idêntico a si mesmo, ao longo de várias frases, ou ainda modificar-se em cada uma. Ele é uma dimensão que caracteriza toda formulação, contanto que enunciada. Ele é uma das características próprias à função enunciativa, que permite descrevê-la. Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos, podem ser ditos “enunciados”, isso não se dá em razão de ter tido, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar em algum lugar seu traço provisório, mas sim porque pode ser assinalada a *posição do sujeito*. Descrever uma formulação como sendo um enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e aquilo que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas sim em

determinar qual é a posição que pode e deve ocupar qualquer indivíduo para ser o sujeito (FOUCAULT, *AS*, p. 125-6). [Grifo meu].⁵¹

A passagem acima deixa clara a compreensão do sujeito como um *lugar* ou uma *função* variável e complexa, que não pode ser assimilado ao autor da formulação, e que, além disso, permite descrever a *função enunciativa*. Em outras palavras, um enunciado deve ser compreendido, dentre outras coisas, em razão da posição que o sujeito deve ocupar para o enunciar. O autor, nesse sentido, será analisado na conferência sobre o que é um autor exatamente como uma especificação da função-sujeito, ou seja, como um *lugar possível para o sujeito*, que caracteriza certos enunciados e que poderíamos chamar de *enunciados autorais*, nos quais o sujeito do enunciado assume a posição de um autor. Como foi visto, nem todo enunciado tem um autor, e o autor, por sua vez, também não funciona uniformemente nos enunciados proferidos.

Quanto ao *campo associado* ao enunciado, Foucault observa que as formações discursivas nada mais são que grupos de enunciados articulados. Da mesma forma que uma frase pertence a um texto e uma proposição a um conjunto dedutivo, um enunciado pertence a uma *formação discursiva*. O *discurso* é definido exatamente como um conjunto de enunciados que são regidos por uma mesma lei ou sistema de formação discursiva (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 141). Essas formações discursivas colocam em jogo o nível enunciativo com suas regularidades próprias, e não o nível gramatical das frases (e as unidades retóricas do texto ou do livro), o nível lógico das proposições (e o rigor de uma arquitetura dedutiva) ou o nível psicológico da formulação (e a obra de um autor). O que permite agrupar os diferentes enunciados em um discurso não é, portanto, uma determinada unidade retórica, formal ou temática (como tradicionalmente se fez para se distinguir as ciências, a literatura, etc.), mas sim um *conjunto de condições de existência* (seu sistema de formação), ou ainda certas

⁵¹ No original: “Il ne faut donc pas concevoir le sujet de l'énoncé comme identique à l'auteur de la formulation. Ni substantiellement, ni fonctionnellement. Il n'est pas en effet cause, origine ou point de départ de ce phénomène qu'est l'articulation écrite ou orale d'une phrase; il n'est point non plus cette visée significative qui, anticipant silencieusement sur les mots, les ordonne comme le corps visible de son intuition; il n'est pas le foyer constant, immobile et identique à soi d'une série d'opérations que les énoncés, à tour de rôle, viendraient manifester à la surface du discours. Il est une place déterminée et vide qui peut être effectivement remplie par des individus différents; mais cette place, au lieu d'être définie une fois pour toutes et de se maintenir telle quelle tout au long d'un texte, d'un livre ou d'une œuvre, varie - ou plutôt elle est assez variable pour pouvoir soit persévérer, identique à elle-même, à travers plusieurs phrases, soit pour se modifier avec chacune. Elle est une dimension qui caractérise toute formulation en tant qu'énoncé. Elle est un des traits qui appartiennent en propre à la fonction énonciative et permettent de la décrire. Si une proposition, une phrase, un ensemble de signes peuvent être dits 'énoncés', ce n'est donc pas dans la mesure où il y a eu, un jour, quelqu'un pour les proférer ou pour en déposer quelque part la trace provisoire; c'est dans la mesure où peut être assignée la position du sujet. Décrire une formulation en tant qu'énoncé ne consiste pas à analyser les rapports entre l'auteur et ce qu'il a dit (ou voulu dire, ou dit sans le vouloir), mais à déterminer quelle est la position que peut et doit occuper tout individu pour en être le sujet”.

práticas discursivas, que não se confundem com uma “operação expressiva” de um indivíduo, ou com um sistema formal de inferência, ou ainda com alguma competência de um sujeito falante, mas sim com um conjunto de regras anônimas e históricas que determinam, em uma situação específica, as condições de exercício da função enunciativa (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 152-4). Vemos, nesse ponto, mais uma vez, como a descrição dos enunciados e a análise das formações discursivas relacionam-se com a questão do autor: é analisando o modo de existência dos discursos e o jogo estabelecido no nível enunciativo que seremos capazes de nos livrar dos velhos princípios de unidade discursiva, da tradicional figura do autor ou do sujeito fundador, ou ainda das análises puramente formais e estruturais.

Esse estudo do modo de existência dos discursos, através da análise dos enunciados e das formações discursivas, visa ainda estabelecer uma “lei de raridade” (*loi de rareté*) e um “princípio de rarefação” (*principe de raréfaction*), que fazem com que nem tudo possa ser dito e que os enunciados existentes sejam esses e não outros. Em outras palavras, os enunciados são raros, extraordinários, produzidos em uma situação específica. A imagem apresentada por Foucault leva-nos a pensar em uma espécie de “grande discurso inicial”, uniforme, anônimo e não articulado, marcado por uma plenitude e riqueza indefinidas. Nossas práticas discursivas operam exclusões e moldam essa massa informe, de modo que estudar uma formação discursiva é buscar a lei que determina essa raridade ou “pobreza” (*pauvreté*), essa falta ou penúria que se contrapõe à profusão indefinida do “grande discurso inicial”. Ou seja, trata-se de determinar a forma específica do modo de existência dos discursos, seu caráter específico, “raro”. É como um *princípio de rarefação* que o autor será analisado na aula inaugural no Collège de France, que será apresentada mais adiante. Foucault convida-nos, nessa aula, a situar, inicialmente, a análise dos discursos em um nível anônimo, do “diz-se” (*on dit*). Apenas em certas configurações específicas é possível emergir o lugar singular de um sujeito que pode receber o nome de *autor*: quem diz algo, diz a partir de algum lugar, ele é tomado necessariamente por certo jogo que lhe é exterior (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 161).

Quanto à questão da *materialidade*, Foucault reconhece que os enunciados não existem como uma figura ideal e silenciosa, mas sempre através de um meio ou suporte material, ainda que efêmero. Sendo assim, é preciso investigar qual a relação (de dependência ou independência) que o enunciado estabelece com sua materialidade própria. Segundo Foucault, “é preciso que um enunciado tenha uma substância, um suporte, um lugar e uma

data; e quando esses requisitos modificam-se, ele muda sua própria identidade” (FOUCAULT, *AS*, p. 133).⁵²

Assim, a materialidade do enunciado altera, de certa maneira, seu sentido. Apesar disso, a identidade do enunciado não se resume à sua materialidade, mas, sobretudo, depende de sua localização em um *campo institucional*, o que permite que um mesmo enunciado possa ser repetido em lugares e em suportes materiais distintos sem perder necessariamente sua identidade. Há, portanto, uma espécie de “campo de estabilização” (*champ de stabilisation*), que permite ao enunciado permanecer o mesmo, em razão de um esquema de utilização, de regras de emprego e de virtualidades estratégicas. Sendo assim, a postura assumida por Foucault pode ser considerada intermediária, pois sustenta que o enunciado é repetível demais para ser reduzido às suas coordenadas espaço-temporais de nascimento, mas é ligado demais à sua situação de aparição e à sua materialidade para ser pensado como uma forma pura que pode ser atualizada a qualquer momento, indiferentemente das condições materiais (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 136-8).

Para lidar com essa complexa relação entre o enunciado e sua materialidade, Foucault traça uma distinção entre a “enunciação” (*énonciation*), que é sempre um evento não repetível, situado e datado, e o “enunciado” (*énononcé*), que é repetível, embora não seja uma constante lógica, gramatical ou semântica insensível à sua materialidade. Assim, entende-se por que as edições sucessivas de um livro ou seus diferentes exemplares não constituem enunciados distintos, embora sejam enunciações diversas. Da mesma forma, “pequenas diferenças” (“*petites*” *différences*), como meras mudanças de tinta e de papel, não são suficientes para alterar a identidade de um enunciado, posto que são neutralizadas por um elemento geral, o livro, que, para além de um simples objeto material, é também um objeto institucional e econômico. Vemos, dessa forma, que a identidade do enunciado é definida não por um “fragmento de matéria” (*fragment de matière*), mas, sobretudo, por um *estatuto de coisa* ou *objeto*, que é algo variável, relativo e sempre passível de ser questionado, algo que depende de um complexo *regime de instituições materiais* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 133-5).

Em suma, o *livro*, tomado como uma forma de materialização discursiva institucionalizada e com valor econômico, não se confunde com o *objeto-livro* em termos puramente materiais. Ao invés de ser algo de *ordem espaço-temporal*, o enunciado é, sobretudo, de *ordem institucional* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 136). O que importa é definir o *estatuto do livro*, que é algo variável, mas também repetível. Como ressalta Foucault:

⁵² No original: “il faut qu'un énoncé ait une substance, un support, un lieu et une date. Et quand ces réquisits se modifient, il change lui-même d'identité”.

Ao invés de ser uma coisa dita de uma vez por todas [...], *o enunciado, ao mesmo tempo que surge em sua materialidade, aparece com um estatuto*, entra em certas redes, insere-se em certos campos de utilização, oferece-se a mudanças e modificações possíveis, integra-se a operações e estratégias nas quais sua identidade se mantém ou se desfaz (FOUCAULT, *AS*, p. 138). [Grifo meu].⁵³

Para além do “campo de estabilização”, Foucault observa também a ocorrência de certa “remanescência” (*rémanence*), que faz com que as mudanças nos modos de existência não destruam completamente a possibilidade de certa reatualização de um enunciado. Algo fica geralmente remanescente, ou seja, permanece, de alguma maneira, em certos suportes materiais (como o livro), em certas instituições (como a biblioteca), e em certas modalidades estatutárias (que caracterizam, por exemplo, o texto religioso, ou jurídico, ou científico). Essa remanescência não significa possibilidade eterna de reatualização, posto que os modos de existência modificam-se e os usos e as práticas mudam. Mas, ainda assim, nem tudo é perdido, esquecido ou destruído nessa mudança (tal seria apenas o caso excepcional do grau zero da remanescência) (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 162).

Relacionando a questão da materialidade do enunciado com a emergência da função-autor, temos aqui um interessante tema de reflexão, pouco explorado pelo próprio Foucault. Embora haja certa estabilização dos enunciados, que não perdem sua identidade por simples alterações materiais, ainda assim mudanças na materialidade podem alterar a identidade dos enunciados e, dessa maneira, abrir novas posições-sujeito. O autor, por exemplo, está associado, sobretudo, ao livro impresso, à instituição da biblioteca e a certas modalidades discursivas, de modo que, se os enunciados ganharem novas formas, instituições ou suportes materiais, a própria posição-autor pode ficar ameaçada. Em outras palavras, o autor não existe independentemente de certa materialidade própria a certos enunciados, que permite que eles sejam *enunciados autorais*, ou seja, enunciados que, de certa maneira, podem ter autores (indivíduos ocupando essa posição-sujeito específica).

A terceira parte de *A arqueologia do saber* procura esclarecer algumas características dos estudos arqueológicos, entendidos como descrições que interrogam “o que foi dito” (*le déjà-dit*) no nível de sua existência, como práticas específicas no interior do *arquivo* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 173). Essa noção de *arquivo*, que é trabalhada na segunda parte do livro, pode ser compreendida como o conjunto dos sistemas que instauram os enunciados como

⁵³ No original: “Au lieu d'être une chose dite une fois pour toutes [...] l'énoncé, en même temps qu'il surgit dans sa matérialité, apparaît avec un statut, entre dans des réseaux, se place dans des champs d'utilisation, s'offre à des transferts et à des modifications possibles, s'intègre à des opérations et à des stratégies où son identité se maintient ou s'efface”.

acontecimentos e como coisas (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 169). O arquivo define o “sistema de sua enunciabilidade” e o “sistema de seu funcionamento”, ou seja, corresponde à lei daquilo que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares, que fazem com que certas coisas possam ser ditas, e que sejam essas e não outras (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 170-1). Foucault reconhece que o arquivo não é descritível em sua totalidade, exaustivamente, de modo que a análise do arquivo limita-se a certos fragmentos, regiões e níveis, análise essa que Foucault chama de *arqueologia* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 173).

Marcando sempre sua distância com a história das idéias, Foucault ressalta que seus estudos arqueológicos são plurais e lidam com uma multiplicidade de registros, acontecimentos, campos institucionais, processos econômicos, técnicas diversas, práticas e decisões políticas, etc. Seu horizonte de estudo é caracterizado por um encadeamento e entrecruzamento de interpositividades, ou seja, não se resume a uma ciência, uma racionalidade, uma mentalidade ou uma cultura, e seu efeito é multiplicador e não unificador (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 208-9). Foucault rejeita os temas tradicionais da história das idéias, como a gênese, a continuidade e a totalização, e deixa isso bem claro na seguinte passagem: “a descrição arqueológica é justamente o abandono da história das idéias, a recusa sistemática de seus postulados e procedimentos, uma tentativa de fazer outra história daquilo que os homens disseram” (FOUCAULT, *AS*, p. 181).⁵⁴

Na tentativa de conferir maior clareza ao seu projeto arqueológico, Foucault aborda diferentes questões metodológicas, como as relações entre o original e o regular, entre as continuidades e as descontinuidades, entre o discursivo e o não-discursivo, entre a coerência e a contradição e entre a ciência e o saber. Nesse momento, dado que meu interesse é analisar o tratamento conferido à noção de autor, abordarei, sobretudo, as duas primeiras dessas relações e, especialmente, a crítica feita por Foucault à busca pelas *invenções* e pelos *sujeitos originais*, que caracteriza o cerne da história das idéias. Quanto às demais questões, elas serão posteriormente analisadas (ou mencionadas rapidamente) no segundo capítulo desta tese, destinado à metodologia (ainda que o estudo seja mais voltado para a genealogia).

Como deixa claro Foucault, “a arqueologia não está em busca de invenções”, diferentemente da história das idéias, que, ela sim, interessa-se pelos temas da originalidade e do caráter inédito ou tradicional de um discurso (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 189). A arqueologia

⁵⁴ No original: “Or la description archéologique est précisément abandon de l'histoire des idées, refus systématique de ses postulats et de ses procédures, tentative pour faire une tout autre histoire de ce que les hommes ont dit”.

busca somente estabelecer a regularidade dos enunciados, ou seja, o conjunto de condições nas quais se exerce a função enunciativa. A descrição arqueológica não faz qualquer diferenciação entre os enunciados criadores, que supostamente fazem aparecer algo inédito ou novo e são considerados *ativos*, e os enunciados imitativos, que apenas repetiriam algo e seriam *passivos*. Contra essa distinção, que reforça a idéia de originalidade ou de aparecimento de algo novo sobre uma massa dada e repetida, a análise arqueológica concebe todo enunciado como decorrente de certa regularidade, como algo que não deve ser tomado como pura e simples criação (algo genial), nem como pura imitação. Todo enunciado, mesmo os mais banais, colocam em funcionamento um determinado *jogo de regras*, de modo que, para Foucault, “o campo dos enunciados não é um conjunto de terrenos inertes pontuados por momentos fecundos, é um domínio que é todo ele ativo” (FOUCAULT, *AS*, p. 189).⁵⁵

A arqueologia não pretende restituir esse núcleo originário e fugidio no qual o autor e a obra se constituem, momento no qual algo novo e original apareceria. Foucault deixa claro que a arqueologia não se ordena pela figura da *obra*, entendida como algo que se destaca de um horizonte anônimo. Em suma, a arqueologia não pretende ser uma psicologia, uma sociologia, ou ainda uma antropologia da criação, de modo que, para ela, *a obra não é um recorte pertinente* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 182). Da mesma forma, o autor criador de uma obra também não tem lugar na análise arqueológica. Como esclarece Foucault: “a instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e princípio de sua unidade, é estranha [à arqueologia]” (FOUCAULT, *AS*, p. 183).⁵⁶ Nesse momento, Foucault retoma a crítica elaborada no início do livro quanto às formas de se conferir unidade aos discursos, reforçando que a descrição arqueológica abre mão dessas sínteses pretensamente evidentes e imediatas, como a *obra* e o *autor*. Como veremos, Foucault procura desenvolver um “discurso sem referência”, que evita citar nomes e não se baseia em “sujeitos-autores” (cf. DELEUZE, 1986, p. 26).

Ao tratar da relação entre continuidades e descontinuidades, Foucault sustenta que a arqueologia admite mais facilmente a ocorrência de uma ruptura e a emergência de formas novas de positividade. Ao invés de tentar colocar tudo junto, em uma linha sucessória (de influências, precursores, etc.), como faz a história das idéias, a arqueologia multiplica as diferenças, que deixam de ser um obstáculo a ser superado ou uma armadilha a ser evitada. E para analisar as mudanças, as descontinuidades, é inútil perguntar quem é o autor e qual sua

⁵⁵ No original: “Le champ des énoncés n'est pas un ensemble de plages inertes scandé par des moments féconds; c'est un domaine qui est de bout en bout actif”.

⁵⁶ No original: “L'instance du sujet créateur, en tant que raison d'être d'une œuvre et principe de son unité, lui est étrangère”.

intenção, é insuficiente procurar o *momento da criação* (e entrar no jogo das originalidades e das invenções) ou ainda seguir o modelo psicológico da *tomada de consciência* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 224). A arqueologia busca, ao contrário, definir precisamente em que consistem essas mudanças, analisar o desaparecimento de uma positividade e a emergência de outra mediante o estabelecimento de um “sistema das transformações”. A transformação deixa, assim, de ser uma noção vazia, abstrata, que decorreria de uma misteriosa criação genial.

No diálogo ao final de *A arqueologia do saber*, Foucault tenta responder à questão acerca do espaço de liberdade que teria sido deixado ao sujeito no interior das positivities nas quais se situam seus discursos. Segundo Foucault, não devemos ver as positivities como um limite ou uma imposição vinda do exterior e imposta ao pensamento dos sujeitos. Foucault não nega a possibilidade de o discurso se modificar, ele apenas retira das mãos do sujeito soberano esse “direito exclusivo e instantâneo” (*droit exclusif et instantané*). Ou seja, uma mudança na ordem do discurso não supõe idéias novas, invenção e criatividade, mas, sobretudo, transformações nas práticas discursivas (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 272).

Sem fazer apelo às noções de *obra* e *autor*, e sem buscar o original e o novo em meio à massa inerte da imitação e da repetição, o que a arqueologia pode fazer é descrever uma “árvore de derivação enunciativa” (*arbre de dérivation énonciative*), na qual as idéias se desenvolvem não de forma cronológica, como um jogo de influências, mas sim como acontecimentos discursivos singulares (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 192). Como alerta Foucault, o fato de haver paralelismo ou relação entre diferentes ordens descritas não deve conduzir a pesquisa a uma busca da *descoberta inicial* ou da *originalidade* de uma formulação da qual as outras decorreriam ou derivariam. Enfim, não devemos buscar as *invenções individuais*. Tal como foi visto no caso da crítica literária tradicional, de viés temporal, que coloca as obras e autores em sucessão cronológica, ressaltando suas influências e inovações, a mesma crítica aplica-se, *mutatis mutandis*, à história das idéias.

Gostaria, então, de concluir esta análise da questão do autor em *A arqueologia do saber* com um breve comentário sobre a figura do *cientista inventor*, o que me obrigará a analisar outros textos do final dos anos sessenta e do início dos anos setenta, dado que Foucault desenvolve, em diversos momentos, essa crítica ao privilégio do inventor e da grande descoberta. Em uma entrevista publicada em 1967 com o título *Sobre as maneiras de escrever a história*, Foucault, afastando-se da questão do autor literário, já sugeria que seria interessante analisar em que consiste exatamente a individualidade designável de uma obra científica ou de um texto filosófico (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 48, p. 622). Essa análise,

que nunca foi plenamente realizada por Foucault, será, contudo, esboçada em alguns momentos. Mais do que em *A arqueologia do saber*, o texto no qual Foucault levará mais adiante sua reflexão sobre a autoria na ciência foi escrito e apresentado em maio de 1969 ao Instituto de História das Ciências (*Institut d'histoire des sciences*), poucos meses depois da publicação de *A arqueologia do saber* e do proferimento da conferência sobre o que é um autor, vindo a ser publicada no ano seguinte sob o título de *A situação de Cuvier na história da biologia*.

Nessa apresentação, Foucault coloca em questão a “curiosa individualização” ou a maneira como os autores e as obras são manipulados na história das ciências (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 77, p. 917). Considerando a atribuição um “problema metodológico importante”, Foucault ressalta que, na análise epistemológica de um conceito ou teoria, estamos diante de um fenômeno meta-individual, no qual é impossível reduzir a pluralidade envolvida à mera referência a um indivíduo específico. Assim, a transformação não deveria ser vista como uma *descoberta* ou como um pensamento formulado claramente no interior de uma obra. Foucault entende que a utilização do nome próprio não deveria ser feita para classificar um conjunto de obras ou opiniões, mas sim como uma sigla que se refere a uma transformação, que ocorreu em certo lugar e em certa época. Ou seja, Foucault pretende conferir outra função ao nome próprio, algo distinto da função-autor. Ele conclui essas considerações afirmando que seria preciso colocar o *problema do uso do nome próprio*, tanto na história das ciências, quanto na teoria literária (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 77, p. 927-9).

Por fim, essa questão da invenção e da descoberta na ciência é tratada também na discussão com Chomsky, ocorrida na TV holandesa em 1974. Tratando do problema da liberdade, Foucault confessa ter destinado pouco espaço em seus estudos para a criatividade dos indivíduos (ao menos até essa época), mas justifica sua abordagem dizendo que prevalecia na história do conhecimento uma espécie de *exigência de atribuição*, de modo que toda descoberta deveria ser situada e atribuída a um inventor ou responsável. Por isso, segundo Foucault, todos os fenômenos gerais e coletivos tendiam a ser desvalorizados sob os rótulos de *tradição*, *mentalidade* ou *modas*, em contraposição à *originalidade do inventor*. Para exemplificar, Foucault menciona a transformação ocorrida na medicina ao final do século XVIII, ressaltando que, mais do que a personalidade de Bichat, estamos diante de uma mudança coletiva e complexa da compreensão médica que só pode ser devidamente descrita se levarmos em consideração as transformações ocorridas em sua prática e em suas regras (cf. FOUCAULT, 1974, *DEI*, 132, p. 1348-9).

Voltando para *A arqueologia do saber* e finalizando a análise do problema do autor nela, convém fazer uma breve menção ao diálogo fictício que aparece no final do livro. Em resposta à última pergunta posta, Foucault reconhece que seu livro tentou apenas afastar algumas dificuldades preliminares (sugerindo que talvez fosse preciso dar uma direção mais política às suas análises) e admite que suas pesquisas são bastante ingratas, pois, ao invés de abordar os discursos a partir da expressão de uma consciência, vendo neles os jogos do *gênio* e da *liberdade*, elas partem de um conjunto obscuro de regras anônimas e fazem aparecer apenas os limites e as necessidades de uma prática (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 273).

Esse caráter ingrato, parece-me, está intimamente relacionado à crítica ao autor, pois há, segundo Foucault, algo de insuportável em analisar textos sem que jamais se desenhe o “rosto transfigurado do autor” (*le visage transfiguré de l'auteur*) (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 274). Tanto esforço para que, depois, nada mais permaneça dessa “pobre mão” (*pauve main*) que traçou as palavras. Vemos, nesse momento final do livro, reaparecer a questão da *morte do autor*, mas agora em outro contexto e com outro significado. Como fica claro nas perguntas abaixo, Foucault mostra-se resignado com o fato de que não poderá almejar qualquer imortalidade com sua escrita:

Seria preciso que eu supusesse que em meu discurso não há espaço para minha sobrevivência? E que, falando, eu não conjuro a morte, mas antes a estabelecimento? Ou ainda que eu suprimo toda interioridade nesse lado de fora (*dehors*) que é tão indiferente à minha vida e tão neutro que não faz qualquer distinção entre minha vida e minha morte? (FOUCAULT, *AS*, p. 274).⁵⁷

Segundo Foucault, o mal-estar que a perda do privilégio do sujeito e o conseqüente desaparecimento do autor causam explicaria grande parte da resistência que sua proposta desperta, uma vez que ela nega consolo àqueles que não querem que suas palavras lhes escapem, e que esperam que elas lhes permitam certa sobrevivência. Em uma entrevista concedida ao *Magazine littéraire* pouco após a publicação de *A arqueologia do saber*, Foucault ressalta que grande parte do incômodo causado pelo estruturalismo estaria no fato de ele ter colocado em questão o estatuto do sujeito e que seu livro, ao aprofundar e estender essa crítica (ao domínio da história), teria provocado um “novo pânico” (*nouvelle panique*) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 66, p. 802).

Nessa direção, em um texto publicado no ano anterior à aparição de *A arqueologia do saber* (que retoma em seu diálogo final uma parte desse texto), Foucault diz compreender bem

⁵⁷ No original: “Il faudrait que je suppose que dans mon discours il n'y va pas de ma survie? Et qu'en parlant je ne conjure pas ma mort, mais que je l'établis; ou plutôt que j'abolis toute intériorité en ce dehors qui est si indifférent à ma vie, et si neutre, qu'il ne fait point de différence entre ma vie et ma mort?”.

o “mal-estar” (*malaise*) provocado pelo seu projeto de análise, ele afirma perceber claramente aquilo que tem de “íngrato” (*ingrat*) em abordar os discursos a partir não do sujeito e de sua consciência fundadora, mas sim de um “obscuro conjunto de regras anônimas”. Há, Foucault assume, algo de “desagradável” (*déplaisant*) em mostrar os limites onde antes se via apenas a *liberdade do gênio* (cf. FOUCAULT, 1968, *DEI*, 58, p. 722-3). E, concluindo essa reflexão de forma bem literária, fazendo inclusive menção à frase de Beckett (que iniciará sua conferência, pronunciada no ano seguinte, sobre o que é um autor), diz Foucault em sua resposta:

Em cada frase que você pronuncia – e precisamente nesta que está escrevendo neste instante, você que obstinadamente responde nessas muitas páginas a uma questão à qual se sentiu pessoalmente preocupado, você que irá assinar esse texto com seu nome – em cada frase reina a lei sem nome, a branca indiferença: ‘que importa quem fala?; alguém disse: que importa quem fala’ (FOUCAULT, 1968, *DEI*, 58, p. 723).⁵⁸

Na última frase de *A arqueologia do saber*, Foucault termina justamente observando o quanto é difícil aceitar que o tempo do discurso não seja o nosso, que ele não seja a vida, e que, ao matar Deus, é ilusório o homem acreditar que viverá mais do que Ele (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 275). Ou seja, o que está em jogo é o fim de toda sujeição transcendental e a descrição das práticas discursivas em seu jogo próprio, como meros acontecimentos, sem uma fundação ou origem, sem Deus e sem o Homem. E também sem seus “substitutos”. Sem livro, sem obra, sem sujeito consciente e sem autor, a conclusão dialogada ao final de *A arqueologia do saber* coloca na luz as “contradições” que animam o próprio texto e toma em relação a ele um distanciamento irônico, autofágico, instaurando vários níveis ao discurso apresentado (cf. FORTIER, 1997, p. 201).

b) O autor na conferência *O que é um autor?*

A conferência intitulada *O que é um autor?* (*Qu’est-ce qu’un auteur?*) é, com certeza, o principal texto de Foucault sobre essa questão, embora seja apenas a apresentação de um projeto não plenamente desenvolvido. Como Foucault reconhece, logo no início da

⁵⁸ No original: “En chaque phrase que vous prononcez – et très précisément en celle-ci que vous êtes en train d’écrire à l’instant, vous qui vous acharnez à répondre depuis tant de pages à une question par laquelle vous vous êtes senti personnellement concerné, et qui allez signer ce texte de votre nom -, en chaque phrase règne la loi sans nom, la blanche indifférence: ‘Qu’importe qui parle; quelqu’un a dit: qu’importe qui parle’”.

conferência, sua reflexão sobre a noção de autor é apenas um projeto, um “ensaio de análise” (*essai d’analyse*) tomado apenas em suas linhas gerais (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 818).⁵⁹

O contexto de realização dessa apresentação é muito significativo. A conferência marca uma mudança na recepção dos trabalhos de Foucault. O convite feito pela Sociedade Francesa de Filosofia insere-se em um contexto de anos de conflito institucional, no qual os filósofos, por um lado, opuseram-se a reconhecer o valor filosófico da empreitada de Foucault, enquanto os historiadores, por outro lado, negavam que se tratava de um estudo histórico. Soma-se a isso a criação do Centro Universitário Experimental de Vincennes, processo ao qual Foucault estava associado, que fez emergir na França um debate sobre como deveria ser uma formação filosófica (e sobre o que seria a filosofia). Em certo sentido, ao convidar Foucault, a Sociedade Francesa de Filosofia posicionava-se nesse debate, considerando-o um filósofo. É interessante, nesse sentido, levar em conta a escolha do tema (o que é um autor), feita justamente no momento em que Foucault era reconhecido (parcialmente, é verdade) como filósofo, e até mesmo como um autor no seio da história da filosofia.

Além disso, no mesmo mês da conferência (fevereiro de 1969), Foucault iniciava sua atividade como professor em Vincennes, ministrando dois cursos: “Sexualidade e individualidade” e “Nietzsche e a genealogia”. Esse é um momento importante de inflexão no pensamento foucaultiano, conhecido como a passagem da arqueologia para a genealogia. Embora ainda pense, em grande medida, a partir das categorias expostas em *A arqueologia do saber*, Foucault, nesse período, leva adiante e faz significativas alterações no projeto arqueológico, provocando uma sensível reorientação em suas pesquisas.

No interior dessas mudanças, um aspecto que fica ainda mais ressaltado é a ausência (ou a drástica diminuição, ao menos) do tema da linguagem literária e das experiências-limite,

⁵⁹ A conferência foi pronunciada no dia 22 de fevereiro de 1969 em um encontro da Sociedade Francesa de Filosofia realizado no Collège de France (onde Foucault ingressaria no ano seguinte) e foi publicada inicialmente no boletim da Sociedade (*Bulletin de la société française de philosophie*, 63ème année, n. 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104). Apesar de ter circulado entre os estudantes franceses da época, teve maior impacto nos Estados Unidos e, principalmente, na teoria literária e nos *cultural studies* (cf. FOUCAULT, *DEI*, p. 45; COMPAGNON, 2002). Em abril de 1969, pouco mais de um mês depois da conferência, Foucault realizou sua primeira estadia em Buffalo, onde, no ano seguinte (em março de 1970), foi pronunciada uma versão modificada da conferência (com o mesmo título, *What is an author?*, e com algumas poucas alterações). Quando for pertinente, procurarei cotejá-la em minha análise. Essa segunda versão, em inglês, foi publicada apenas em 1979 no livro *Textual strategies*, organizado por J. V. Harari. Além dessas publicações originais, Foucault autorizou, ao final de sua vida, a republicação da versão francesa da conferência na revista *Littoral* (n. 9, junho de 1983) e da versão inglesa no livro *The Foucault reader* organizado por Paul Rabinow e publicado em 1984. O texto da conferência foi também, postumamente, inserido nos *Ditos e escritos* (em sua versão francesa, com as alterações da versão inglesa indicada entre colchetes ou em notas).

que cedem espaço para a problematização do poder e das formas de subjetivação. Como já vemos em *A arqueologia do saber*, o tratamento conferido ao problema do autor deixa de ser abordado nos termos de um simples *desaparecimento do sujeito na linguagem* e passa a ser tratado, sobretudo, como uma *função-autor*, ou seja, como algo próprio a um *modo de ser dos discursos*. Ainda que essa alteração de rota seja visível, é preciso, contudo, reconhecer que o tema do desaparecimento do autor na linguagem não desaparece por completo das referências de Foucault do final dos anos sessenta. De certa forma, essa postura anterior é problematizada e aparece misturada e revista no seio de suas novas reflexões.

Foucault, nesse sentido, inicia sua conferência tomando emprestado de Beckett a famosa formulação: “Que importa quem fala?” (*Qu’importe qui parle*) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 820-1; BECKETT, 1958, p. 129). Essa referência permite perceber ainda a forte influência de Blanchot, que, em *O livro por vir*, fez uma análise de Beckett como alguém que não escrevia movido por uma “inspiração”, mas que, ao invés disso, teria colocado em questão aquele que fala e problematizado sua própria posição como autor. De acordo com Blanchot:

Quem fala então aqui? É ‘o autor’? Mas o que pode designar esse nome, se, de qualquer forma, aquele que escreve não é mais Beckett, mas a exigência que o conduziu para fora de si, que o despossuiu e o desapropriou, que o entregou ao lado de fora, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode viver nem morrer, nem cessar nem começar, o lugar vazio de onde fala o vagar de uma palavra vazia que recobre como pode um Eu poroso e agonizante (BLANCHOT, 1959, p. 290).⁶⁰

Essa indiferença por quem fala é considerada por Blanchot uma regra fundamental que domina a prática da escrita contemporânea, libertando-a do tema da interioridade e da expressão. Essa referência a Beckett remete claramente à questão da nova experiência de pensamento presente na escrita literária, tema que tanto interessou Foucault alguns anos antes e que está em clara continuidade às reflexões de Blanchot. Também nessa direção se situam os comentários de Foucault no início da conferência sobre o parentesco entre a escrita e a morte, tema antigo (da conjuração da morte) que se metamorfoseou na escrita contemporânea, na qual os traços do sujeito são apagados, exigindo-se dele seu sacrifício. Apesar desses temas ainda estarem presentes, entendo que Foucault não se limita a meramente repetir essas teses

⁶⁰ No original: “Qui parle donc ici? Est-ce ‘l’auteur’? Mais que peut désigner ce nom, si de toutes manières celui qui écrit n’est déjà plus Beckett, mais l’exigence qui l’a entraîné hors de soi, l’a dépossédé et dessaisi, l’a livré au-dehors, faisant de lui un être sans nom, l’Innommable, un être sans être qui ne peut ni vivre ni mourir, ni cesser ni commencer, le lieu vide où parle le désœuvrement d’une parole vide et que recouvre tant bien que mal un Je poreux et agonisant”.

em 1969. Ao invés disso, vemos na conferência, como pretendo demonstrar, um desenvolvimento da questão que vai muito além da mera afirmação da morte do autor, o que é, aliás, tido por Foucault como algo já conhecido há algum tempo pela crítica e pela filosofia (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 821).

O ponto de partida da reflexão de Foucault é a defesa da necessidade de se ir além da mera constatação de que o autor teria morrido ou desaparecido. De fato, não se elimina uma noção ou se apaga um termo do vocabulário por decreto (cf. BERNAS, 2001, p. 23, 75). Foucault considera que é preciso avaliar as conseqüências disso e tentar discernir o alcance desse possível acontecimento. Segundo Foucault:

Não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor morreu. Da mesma forma que não é suficiente repetir indefinidamente que Deus e o homem morreram de uma morte conjunta. O que é necessário que se faça é *uma análise do espaço deixado vazio pela morte do autor*, seguir com o olhar a repartição das lacunas e das gretas e espreitar os lugares, as funções livres que essa morte faz aparecer (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 821). [Grifo meu].⁶¹

Em outras palavras, ao invés de “matar o autor” ou de defender o “desaparecimento do sujeito”, o que se busca é, sobretudo, analisar sob quais condições o sujeito pode aparecer na ordem do discurso e quando é possível a um indivíduo preencher a função-autor (cf. MACHADO, 2005, p. 121-2; LARRÈRE, 1999, p. 138). Reforçando essa postura, ao final da apresentação, Foucault reage enfaticamente à pergunta feita por Lucien Goldmann, que associou a tese apresentada por Foucault à “escola francesa do estruturalismo não genético”, que seria baseada na negação do sujeito original e na concepção do sujeito trans-individual. Foucault responde dizendo que não se vale do termo ‘estrutura’ e pede para não ser assimilado a essa escola. Mais ainda, ele exige que lhe poupem das “facilidades sobre o estruturalismo” e diz-se assustado com o fato de lhe atribuírem essa absurda tese de que o autor não existiria. Foucault ressalta que seu objetivo não é matar o autor ou dizer que ele não existe, mas sim “descobrir o jogo da função-autor”, ou seja, analisar a maneira como a função-autor é exercida na cultura européia desde o século XVIII. Por fim, ironicamente, Foucault pede aos seus ouvintes que retenham suas lágrimas (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 841-5). Como fica claro, Foucault não quer matar ninguém e nem fazer o autor simplesmente desaparecer no seio da linguagem ou de algum tipo de análise estrutural.

⁶¹ No original: “Mais il ne suffit pas, évidemment, de répéter comme affirmation vide que l’auteur a disparu. De même, il ne suffit pas de répéter indéfiniment que Dieu et l’homme sont morts d’une mort conjointe. Ce qu’il faudrait faire, c’est repérer l’espace ainsi laissé vide par la disparition de l’auteur, suivre de l’œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître”.

Quando mencionada, a idéia de morte do autor, ou de uma sociedade na qual a função-autor não mais aparece, tem em Foucault apenas o sentido de uma *heterotopia*, ou seja, de um lugar outro (que talvez seja, cada vez mais, o nosso atualmente), de outra forma possível de controlar a profusão do discurso (cf. MESCHONNIC, 1995, p. 241-2).

Por fim, é importante salientar que há, na passagem citada acima de Foucault, uma referência implícita, mas bem evidente, ao texto de Barthes sobre a morte do autor. Ao invés de um elogio, Foucault tece, com certa ironia, uma crítica à tese barthesiana. Embora a questão da morte do autor pareça ser o ponto de partida mais imediato da conferência (muitos leram a apresentação de Foucault como uma resposta ao desafio lançado por Barthes), entendo que o problema do autor acompanha o pensamento de Foucault já há mais tempo (como tentei mostrar nas análises feitas anteriormente), seja sob a influência de Blanchot, seja através da crítica metodológica à história das idéias e aos princípios que conferem unidade aos discursos. Quando muito, pode-se dizer que talvez tenha chegado um momento oportuno para Foucault trabalhar melhor suas idéias sobre o assunto, mas não seria correto afirmar que foi simplesmente por causa de Barthes que ele se interessou pela questão. Sendo assim, considero exagerado ver no texto de Barthes a “premissa”, o “progenitor silencioso” ou o “intertexto” da conferência de Foucault, que teria, então, a dimensão de uma tomada de posição em um confronto circunstancial (nesse sentido, cf. BENNETT, 2005, p. 20; COMPAGNON, 2000, p. 231). Para além da crítica feita a Barthes, Foucault parece querer, nesse momento, acertar as contas com suas principais referências de alguns anos antes (Blanchot em especial), além de questionar algumas abordagens correntes na época (como vemos em Barthes, mas também em Derrida e outros), que, na tentativa de introduzir novas noções capazes de substituir ao autor, acabaram por mantê-lo em seu poder, seja valorizando a “obra” (*l'œuvre*), seja ressaltando a importância da “escrita” ou “escritura” (*l'écriture*).⁶²

Em suma, a tendência interpretativa de aproximar as abordagens de Foucault e de Barthes sobre o autor é, a meu ver, bem problemática, pois eles não compartilham do mesmo

⁶² Segundo Foucault, ao enfatizar a noção de *obra*, a crítica buscou realizar uma análise puramente intrínseca, das relações internas à obra, de sua estrutura e arquitetura, o que, segundo Foucault, não eliminou os problemas, posto que a obra é uma “curiosa unidade” que carrega consigo a noção de autor. Ou seja, de nada adiantou substituir o autor pela obra, pois a unidade designada pela noção de *obra* é tão (ou mais) problemática que a individualidade do autor. Nesse sentido, Foucault menciona sua experiência na publicação das obras de Nietzsche e da dificuldade de destacar, entre os “milhões de traços deixados por alguém depois de sua morte”, aquilo que deveria ser considerado sua *obra*. Quanto à noção de escrita ou escritura, a partir da qual a crítica pensou a condição geral de todo texto, também aqui Foucault entende que a existência do autor ficou preservada, posto que a crítica apenas teria transposto as características empíricas do autor para uma espécie de anonimato transcendental, mantendo, contudo, o princípio de que há ainda algo escondido, mais originário, que deve ser desvelado na interpretação, ou seja, o privilégio do autor teria sido mantido sob a proteção do *a priori* (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 822-4). Essa crítica, mais do que a Barthes, dirige-se a Derrida, como ressalta Goldmann nas perguntas ao final da conferência (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 843).

método nem do mesmo escopo de análise (cf. PIÉGAY-GROS, 2004, p. 88, 95-6). Em uma entrevista radiofônica concedida em 1975, ao ser perguntado sobre Barthes, Foucault assinalou a divergência dos caminhos trilhados, afirmando não estar no mesmo plano dele, posto que sua área de trabalho situar-se-ia na “não-literatura” (cf. ERIBON, 1996, p. 129). Enquanto Barthes assume uma perspectiva estruturalista e mais voltada para a crítica literária, Foucault desenvolve uma abordagem arqueológica e/ou genealógica que vai muito além do domínio da linguagem literária, deixando clara a extensão e a importância do problema ao afirmar que “essa noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 820).⁶³

Para acompanhar melhor os temas e argumentos tratados por Foucault, proponho seguir em linhas gerais o percurso da conferência (ainda que com algumas idas e vindas). Primeiro, o estudo recairá sobre o funcionamento do *nome de autor* e a introdução da noção de *função-autor*. Em seguida, analisarei a figura do autor como *fundador de discursividade* e indicarei, na seqüência, quais foram os caminhos propostos por Foucault e suas apostas quanto ao futuro da função-autor. Por fim, concluirei este estudo com a análise do tratamento conferido ao autor como uma construção ideológica (reflexão desenvolvida na versão inglesa da conferência).

Foucault afirma no início da apresentação que escolheu esse tema na tentativa de sanar alguns usos equivocados e criticáveis que ele mesmo teria feito, em suas obras anteriores, dos nomes dos autores. Foucault admite ter cometido certas imprudências ao ter utilizado “ingenuamente” (*naïvement*) e de “maneira selvagem” (*sauvagement*) as unidades habituais do *livro*, da *obra* e do *autor* em *As palavras e as coisas*. Em função disso, Foucault diz ter sido acusado de descrever equivocadamente o conjunto da obra de *x*, ou de interpretar de forma insuficiente o pensamento de *y*, ou ainda de aproximar nomes manifestamente opostos. Embora essas críticas sejam, de maneira geral, fundadas, elas não seriam, segundo Foucault, pertinentes em relação ao que estava sendo feito, posto que não se pretendia reconstruir o pensamento de nenhum autor e nem traçar um “quadro genealógico das individualidades espirituais”. Tais críticas encontravam seu lugar justamente no mal uso que foi feito do *nome*

⁶³ No original: “Cette notion d’auteur constitue le moment fort de l’individualisation dans l’histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l’histoire de la philosophie aussi, et celles des sciences”.

do autor, erro esse que Foucault assume na conferência e pretende sanar (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 819-20).⁶⁴

Apesar desse mea-culpa, entendo que Foucault não foi totalmente ingênuo e selvagem em *As palavras e as coisas*, como fica evidente na passagem em que ele distingue o *nível de uma história das opiniões*, no qual se privilegia a contribuição individual que coube a cada autor (Hobbes, Berkeley, Leibniz ou Condillac) e tudo aparece, assim, como um encadeamento de influências, do *nível arqueológico de análise*, que se pergunta, ao contrário, pelo que tornou possível essas individualidades às quais atribuímos os nomes de Hobbes, Berkeley, Leibniz ou Condillac (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 77).⁶⁵

Para fazer um uso mais cuidadoso e adequado do nome de autor, segundo Foucault, seria preciso ir além da mera afirmação da morte do autor e investigar as funções que essa morte faz aparecer. Foucault começa indagando o que é um *nome de autor* e como ele funciona, ressaltando de início que, ao invés de oferecer uma solução ou resposta, sua pretensão resumia-se a indicar algumas dificuldades. A primeira dificuldade apontada está na impossibilidade de tratarmos o nome de autor como um *nome próprio ordinário*, seja sob o modo da designação, como uma referência a um indivíduo real, seja sob o modo da descrição,

⁶⁴ Na apresentação feita ao Instituto de História das Ciências em maio de 1969, pouco mais de três meses depois da conferência sobre o que é um autor, Foucault retoma esse ponto e diz que o uso do nome de autores como Ricardo e Bopp em *As palavras e as coisas* deveria ser reformado, de modo a que eles deveriam apenas assinalar uma transformação e não classificar certo número de obras. Seria mais adequado, por exemplo, ter dito a “transformação Ricardo”, como se diz o “efeito Ramsay”. Foucault chega a afirmar que “o autor não existe” e que seu problema reside na descrição de uma transformação (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 77, p. 928-9).

⁶⁵ No prefácio escrito para a edição inglesa de *As palavras e as coisas* (que foi publicada em 1970 com o título *The order of things*), Foucault vai além ao discutir alguns problemas metodológicos colocados pelo livro, dentre os quais o do sujeito. Foucault coloca então a pergunta sobre a possibilidade de se falar em ciência e sua história sem fazer referência ao cientista (não apenas o indivíduo concreto representado por um nome próprio, mas sua obra e seu pensamento). Foucault pergunta ainda se seria legítimo ou útil substituir o tradicional “x pensava que...” (*x pensait que...*) pelo “sabia-se que...” (*on savait que...*). Respondendo essas indagações, Foucault precisa que seu objetivo não foi nunca negar a validade das biografias intelectuais, mas apenas questionar se tais descrições seriam suficientes, se dariam conta da imensa densidade do discurso científico, e se não haveria, para além delas, certos sistemas de regularidade que desempenhariam um papel mais decisivo na história das ciências (e que deveriam ser descritos). Em suma, Foucault afirma que tentou explorar os discursos científicos de outro ponto de vista, não mais o dos *indivíduos que falam*, mas o das *regras que estão em jogo* na existência mesma de um determinado discurso (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 72, p. 880). E posteriormente, em 1980, em um texto intitulado *A poeira e a nuvem*, no qual Foucault responde a certas críticas feitas pelo historiador Jacques Léonard ao livro *Vigiar e punir*, essa questão do uso do nome de autor reaparece. Em uma das críticas, Léonard condena o fato de Foucault ter-se valido de verbos no infinitivo, como se tudo fosse regido por uma série de procedimentos anônimos e automáticos, por uma espécie de “maquinaria sem maquinista”. Foucault, em sua resposta, discorda dessa crítica por diferentes motivos. Primeiro, ele considera que foram feitas em *Vigiar e punir* várias referências a nomes de autor, de modo que, se cabe alguma crítica, seria pelo excesso de referências (*le trop-plein*). Além disso, Foucault afirma ser preciso distinguir o *plano dos mecanismos propostos*, previstos para atingir certos resultados, graças a certos dispositivos, e o *plano dos autores desses projetos*, que poderiam ter as mais variadas motivações com relação a esses projetos, mais ou menos escondidas ou visíveis, individuais ou coletivas. Como fica claro, o objetivo de Foucault em *Vigiar e punir* não foi estudar os autores dos projetos e suas intenções, mas sim a nova economia das relações de poder, que tem na máquina um tema importante, o que não significa dizer que o poder é ele mesmo uma máquina ou que funciona mecanicamente (cf. FOUCAULT, 1980, *DEI*, 277, p.835-7).

como um relato de um conjunto de características definidas. Há, certamente, uma ligação entre o nome do autor e aquilo que ele nomeia, mas, para Foucault, trata-se de uma relação específica que convém investigar (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 824-5).

Foucault oferece, nesse sentido, vários exemplos que mostram as dificuldades presentes no uso do nome de autor. Resume-se, de forma adaptada, três desses exemplos (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 825):

- (1) Se eu descobro que José da Silva não tem os olhos azuis, ou que não nasceu em Belo Horizonte, ou que não é médico, etc., ainda assim esse nome, José da Silva, continua a referir-se à mesma pessoa (a relação de designação não se modifica). Já com o nome de autor os problemas são muito mais complexos: se eu descobro que Shakespeare não nasceu na casa que se visita hoje, isso não altera o funcionamento do nome de autor, mas se se demonstra que não foi ele quem escreveu os *Sonnets*, temos então uma mudança de outro tipo, que altera a funcionamento do nome de autor. O mesmo ocorreria se provássemos que foi Shakespeare quem escreveu o *Organon* de Bacon: isso modificaria inteiramente o funcionamento do nome de autor.
- (2) Não é a mesma coisa dizer que José da Silva não existe ou que Homero não existiu: no primeiro caso, simplesmente afirmamos que não existe ninguém que se chama José da Silva, no segundo caso, dizemos que muitos indivíduos foram confundidos sob um único nome (ou ainda que Homero é um personagem inventado).
- (3) Dizer que José da Silva não é o verdadeiro nome do indivíduo *x*, mas sim João da Silveira, é diferente de dizer que Stendhal se chamava na verdade Henri Beyle. Foucault cita ainda Bourbaki, que na verdade é fulano, beltrano, sicrano, etc. (um conjunto de matemáticos que se valem de um pseudônimo ou nome coletivo).

Na seqüência da conferência, Foucault tenta oferecer algumas explicações para essas dificuldades. O primeiro aspecto introduzido por Foucault para explicar a especificidade do uso do nome de autor está no fato de ele não ser simplesmente um elemento interior ao discurso. Nesse momento, Foucault trata de uma importante função exercida pelo autor: a *função classificatória*. Ou seja, o nome de autor permite agrupar certos textos e excluir outros, ele efetua um determinado relacionamento entre os textos. Os textos reunidos sob o mesmo nome de autor estabelecem entre si, por exemplo, uma relação de homogeneidade, de filiação, de autenticação e de explicação recíproca (de uns pelos outros) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 826).

Outro aspecto ressaltado por Foucault está no fato de o nome de autor indicar um específico “modo de ser do discurso” (*mode d’être du discours*), distinto da fala cotidiana, que passa indiferentemente e é imediatamente consumível. O *discurso autoral*, aquele associado a um nome de autor, deve ser acolhido de certa maneira: ele recebe, em uma determinada cultura, um *estatuto próprio* (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 826). Outra importante função exercida pelo nome de autor é aqui introduzida, que podemos chamar de *função nobilitante*, que confere ao discurso autoral um ar de nobreza, retirando-o do efêmero falatório do dia-a-dia.

Em suma, com a indicação dessas duas funções (a classificatória e a nobilitante), Foucault pretende mostrar como o nome de autor não é mera referência a algo exterior ao discurso (um indivíduo real) e nem um simples elemento intradiscursivo (situado na ficção da obra). O autor funciona dentro e fora do discurso, como uma noção específica, variável e complexa. Em uma importante passagem, Foucault resume seus argumentos sobre o complexo uso do nome de autor e introduz, pela primeira vez, a noção de função-autor:

O nome de autor não está situado no estado civil dos homens, tampouco está situado na ficção da obra. Ele está situado na ruptura que instaura certo grupo de discursos e seu modo de ser singular. Poderíamos dizer, conseqüentemente, que existe em uma civilização como a nossa um determinado número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 826).⁶⁶

Para exemplificar a tese aqui avançada, Foucault menciona diversos discursos nos quais a função-autor não se exerce, ou aparece de forma distinta, como ocorre, por exemplo, em uma carta privada (que tem remetente ou signatário, mas não autor), em um contrato (que tem partes, fiadores, etc., mas não autores) ou em textos anônimos escritos nos muros (que tem um redator responsável pelos traços ou um pichador, mas não um autor) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 826). Foucault conclui esse ponto com uma esclarecedora passagem (talvez a mais citada e famosa de todo o texto), que assevera: “A função autor é assim característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 826).⁶⁷

⁶⁶ No original: “Le nom d’auteur n’est pas situé dans l’état civil des hommes, il n’est pas non plus situé dans la fiction de l’œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d’être singulier. On pourrait dire, par conséquent, qu’il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction ‘auteur’, tandis que d’autres en sont dépourvus”.

⁶⁷ No original: “La fonction auteur est donc caractéristique du mode d’existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l’intérieur d’une société”.

A maior parte da conferência será dedicada justamente à análise dessa função-autor, ou seja, à tentativa de precisar quais são as características dos discursos portadores dessa função em nossa cultura. Nesse sentido, Foucault ressalta quatro traços da função-autor, tidos como os mais importantes e visíveis (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 831).

A primeira característica dos discursos que têm autores é que eles são objeto de apropriação. Essa apropriação ocorreu na história primeiro na esfera penal e, posteriormente, na civil. Nesse ponto, Foucault esboça uma genealogia da função-autor (que pretendemos discutir mais adiante nesta tese), afirmando que os discursos passaram a ter realmente autores, ao invés de personagens míticos e figuras sacras, quando se tornaram virtualmente transgressivos. A apropriação penal do discurso, ou seja, a responsabilização criminal dos autores, é exemplificada pela prática da censura real e do *Index* da Igreja Católica nos séculos XVI e XVII. E a apropriação civil, posterior, fez dos discursos não mais atos, mas produtos, e dos autores, por sua vez, não mais agentes, mas produtores.⁶⁸ Os discursos autorais são coisas ou bens assimilados ao “circuito de propriedades” (*circuit de propriétés*), na forma de uma propriedade particular (intelectual, espiritual, literária ou imaterial) detida pelo autor. Esse regime de propriedade para os textos e a criação das regras dos direitos de autor, que Foucault situa (equivocadamente, aliás) no final do século XVIII e início do XIX, marca, em suma, a apropriação civil dos discursos. Foucault associa também a instauração do regime de propriedade intelectual à exigência de uma escrita literária transgressiva, como se o autor restaurasse o perigo de uma escrita que, por outro lado, era garantida pelos benefícios da propriedade (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 827). Ao relacionar o *discurso transgressor da literatura* e a instauração do *sistema de propriedade intelectual*, Foucault já parece adiantar a tese, que será posteriormente explicitada, de que o discurso transgressivo da literatura teria sido assimilado e domesticado pela ordem burguesa. Permitia-se, e até mesmo se esperava, que a literatura praticasse a “transgressão”, cujo “perigo” era então assimilado pelo sistema de propriedade.

O segundo traço característico da função-autor reside no fato de ela não se exercer de maneira universal e constante em todos os discursos. Para exemplificar essa tese, Foucault sustenta que teria havido um quiasma entre a autoria literária e a científica por volta dos

⁶⁸ Foucault observa que os discursos não eram em nossa cultura tomados inicialmente como produtos ou bens, mas essencialmente como atos ou ações (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 827). Essa afirmação de Foucault caminha na mesma direção de certos estudos etimológicos da palavra ‘autor’ (como veremos mais adiante nesta tese), que ressaltam a relação entre *auctor* e *agendo*, tomando o autor como alguém que atua, que age, como um *realizador de um ato*.

séculos XVII e XVIII.⁶⁹ Segundo Foucault, até então, os textos que chamamos hoje *literários* (narrativas, contos, epopéias, tragédias, comédias, etc.) eram recebidos, colocados em circulação e valorizados sem que se colocasse a questão do autor, sendo o anonimato amplamente aceito. Já os textos hoje chamados *científicos* (de cosmologia, medicina, ciências naturais, etc.) só eram recebidos na Idade Média e valorizados (como portadores de verdade) se fossem marcados pelo nome de seu autor (Hipócrates, Plínio, etc.). Foi nos séculos XVII e XVIII, de acordo com Foucault, que teria ocorrido uma inversão nesse quadro, de modo que os textos científicos passaram a ser recebidos por si mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida (o nome do inventor passou a servir apenas para batizar um teorema, uma síndrome patológica ou um efeito observado), enquanto o discurso literário passou a ser acolhido apenas quando dotado da função-autor, sendo o sentido e o valor literário dependentes dessa referência ao autor (o anonimato tornou-se inadmissível e passou a exigir uma busca pelo autor) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 827-8). Essa sugestão de Foucault é, contudo, muito controversa entre os historiadores (como analisaremos mais adiante nesta tese).⁷⁰

O terceiro traço característico da função-autor encontra-se no fato de ela não se formar espontaneamente, como uma simples atribuição de um discurso a um indivíduo. Longe de ser algo natural e evidente, o exercício da função-autor resulta de uma operação complexa. Ao invés de um mero referente, determinado por um simples gesto de apontar ou indicar com o dedo um indivíduo, o autor é considerado um “ser de razão” (*être de raison*) específico, ou seja, uma complexa construção à qual também não podemos dar o estatuto de uma “instância profunda” (*instance profonde*), que possuiria um “poder criador” (*pouvoir créateur*) e que poderia ser tomado como “o lugar originário da escrita” (*le lieu originnaire de l’écriture*) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 828-9). Foucault sustenta que aquilo que designamos como autor é apenas uma *projeção*, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento ao qual submetemos os textos (das aproximações que fazemos, das características que consideramos pertinentes, das continuidades que admitimos ou das exclusões que

⁶⁹ Encontramos em *As palavras e as coisas* uma antecipação parcial dessa tese. Ao tratar da distinção entre história e ciência, Foucault ressaltou o fato de a primeira ser marcada pela erudição, pela leitura de diversos autores e pela discussão de suas opiniões, enquanto a ciência moderna partiria de uma concepção de verdade distinta e transparente, que, de certa forma, teria assumido uma tendência ao anonimato. Nesse sentido, Foucault menciona o exemplo de Descartes, que dizia que, ao ler Platão ou Aristóteles, tinha aprendido história, mas não ciência (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 69-70).

⁷⁰ Aliás, esse ponto já foi retomado na própria apresentação de 1969 na pergunta feita após a conferência por J. Ullmo, que observou, criticamente, que o caráter mais anônimo da produção científica (como exemplificado pelo coletivo de matemáticos chamado de Bourbaki) não eliminaria a interioridade e a reflexão de alguém capaz de reorientar o campo epistemológico (como teria sido o caso de Einstein). Infelizmente, a sessão foi encerrada e essa pergunta ficou sem resposta (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 847-8).

praticamos). Foucault enfatiza a importância de *historicizar e regionalizar a noção de autor*, pois essa projeção varia no tempo e em razão do tipo de discurso.

Foucault observa, por exemplo, que o autor romanesco do século XVIII era construído diferentemente do autor contemporâneo, assim como o autor-filósofo não é construído da mesma maneira que o autor-poeta. Mas, apesar de ressaltar o caráter histórico e regional do funcionamento da função-autor, Foucault sustenta também que podemos encontrar certos invariantes nas regras de construção do autor, como vemos na proximidade existente entre a *exegese cristã* e a *crítica literária moderna*. Ressaltando essa semelhança, Foucault cita o *De viris illustribus*, obra na qual São Jerônimo propõe quatro critérios para atribuir vários discursos a um único autor: a existência de um nível constante de valor, de um campo de coerência conceitual ou teórica, de uma unidade estilística e de um momento histórico definido. A crítica literária, no mesmo sentido, define o autor como aquele que permite explicar a presença de certos eventos na obra (através da biografia do autor, da análise de seu pertencimento social ou posição de classe, ou ainda de seu projeto fundamental), que é o princípio que confere unidade de escrita (daí toda a discussão da evolução, da maturação ou das influências de um autor), que permite ultrapassar as contradições que podem aparecer em uma série de textos (pois deve haver um ponto no qual as contradições se resolvem, como o inconsciente), e que é uma espécie de foco de expressão (que se manifesta sob formas mais ou menos acabadas nos rascunhos, nas cartas e nos fragmentos). Em suma, a preocupação com a autenticidade e com a *projeção de um autor*, embora seja variável e regionalizada, seria semelhante nesses dois casos (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 829-30).

Por fim, a quarta e última característica da função-autor acentuada por Foucault na conferência reside no fato de ela não ser uma mera reconstrução feita a partir de um texto dado. Nos discursos autorais, os signos gramaticais que remetem a um narrador ou locutor (como pronomes pessoais, conjugações verbais e advérbios de lugar e de tempo) não reenviam simplesmente a um indivíduo real. O papel desses signos é mais complexo e variável, dando lugar a uma “pluralidade de egos” (*pluralité d’ego*) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 830-1). Segundo Foucault, a função-autor funciona de modo a dar origem a uma dispersão de vários egos simultaneamente e nenhum deles tem prioridade sobre os demais, como o verdadeiro e primeiro “eu”. Assim ocorre, por exemplo, no romance, no qual seria equivocado assimilar o autor ao escritor real ou ao locutor fictício. Além do romance, Foucault exemplifica essa tese diferenciando o “eu” que fala no prefácio de um tratado de matemática daquele que fala ao longo de uma demonstração, que aparece na forma de um “eu concluo” (*Je conclus*) ou “eu suponho” (*Je suppose*). Como foi visto, esses mesmos exemplos

foram utilizado em *A arqueologia do saber* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 123-4). Relembrando, o *primeiro eu* (do prefácio) reenvia a um indivíduo situado no tempo e no espaço, que realizou um certo trabalho, já o *segundo eu* (da demonstração) designa uma posição que qualquer um pode ocupar, desde que se aceite o jogo de axiomas, símbolos, etc. Foucault identifica ainda um *terceiro eu*, que fala do trabalho, dos obstáculos enfrentados, dos resultados obtidos e dos problemas ainda a serem vencidos, “eu” esse que se situa dentro de um campo de discursos matemáticos existentes e por vir. Concluindo, Foucault afirma que nenhum desses “eus” tem prioridade sobre os demais, não sendo correto dizer que a função-autor seria assegurada pelo “eu” do prefácio e que os demais seriam meros desdobramentos ficcionais (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 831).

Resumindo a análise das características da função-autor, cito Foucault em uma das passagens mais famosas da conferência:

*A função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que circunscreve, determina e articula o universo dos discursos. Ela não se exerce uniformemente e do mesmo modo em todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização. Ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso a seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas. Ela não reenvia pura e simplesmente a um indivíduo real, mas pode dar lugar simultaneamente a diversos egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir ocupar (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 831-2). [Grifo meu].⁷¹*

Chegando ao final de sua apresentação, Foucault reconhece ter limitado excessivamente sua análise apenas ao autor de livros, textos ou obras, deixando de lado outras formas de produção discursiva, como a presença do autor na pintura, na música ou nas técnicas (questões que ficaram realmente de fora de sua conferência). Além disso, podemos, de acordo com Foucault, ser “autores” de muitas outras coisas, bem mais amplas, como de uma teoria, de uma tradição e de uma disciplina, o que situa essa figura em uma espécie de “posição trans-discursiva” (*position trans-discursive*) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 832). Nessa direção, Foucault analisa um tipo singular de *autor trans-discursivo* que teria emergido no século XIX: os “fundadores” (*fondeurs*) ou “instauradores de discursividade” (*instaurateurs de discursivité*).

⁷¹ No original: “La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enferme, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différents d'individus peuvent venir occuper”.

Os exemplos paradigmáticos tomados por Foucault são Freud e Marx. Mais do que “autores de certas obras”, eles possuem algo a mais: eles produziram a *regra de formação* de outros textos e estabeleceram uma *possibilidade indefinida de discursos* (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 832-3). Segundo Foucault, há, em Marx e Freud, uma “costura enigmática” (*couture énigmatique*) da obra e do autor, uma relação específica com o autor “fundamental” (*auteur “fondamental”*), que fica visível no fato de, por exemplo, a descoberta de um texto de Freud poder provocar uma mudança não apenas no conhecimento histórico da psicanálise, mas no próprio campo teórico, pois o reexame do texto de Freud modifica a psicanálise ela mesma (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 837).

Foucault defende a *especificidade do fundador de discursividade* mostrando como a função-autor em Freud e Marx não se confunde com aquela exercida pelos grandes autores literários ou da tradição religiosa, ou ainda pelos fundadores de cientificidade. Embora Homero, Aristóteles, os Padres da Igreja, Hipócrates e outros antigos fundadores sejam autores em sentido trans-discursivo, a função deles não se confunde com aquela exercida por Marx e Freud. No caso dos autores de romance, por mais importante e influente que sua obra seja (como teria sido Ann Radcliffe, segundo Foucault, na fundação do romance de terror e mistério no século XIX), trata-se da instauração de um conjunto de temas e de um determinado estilo de composição. Já Marx e Freud, diferentemente, não apenas introduziram certos temas e formas comuns, mas, de acordo com Foucault, abriram espaço para coisas diferentes, embora pertencentes a um mesmo campo. E no caso dos fundadores de cientificidade, como foram Galileu, Cuvier e Saussure, o ato fundador encontra-se no mesmo plano de suas futuras transformações, de modo que eles são vistos como apenas mais um caso em um conjunto mais geral. Já a instauração de uma discursividade é, para Foucault, heterogênea com relação às suas transformações posteriores, ou seja, nada nela é falseável, pois a validade de uma proposição teórica é avaliada em relação à obra dos instauradores (o marxismo e a psicanálise são marcados por esse jogo perpétuo de retorno à instauração discursiva ou ao texto fundador) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 833-7). Como veremos mais adiante, essa postura de “apego ao texto” será alvo de diversas críticas de Foucault ao longo dos anos setenta, sobretudo com relação aos estudos marxistas.

Foucault conclui essa análise assumidamente introdutória e esquemática da questão dos instauradores de discursividade ressaltando que a função-autor, que já é difícil de ser analisada apenas ao nível do livro e da obra, ganha muito mais complexidade e novas determinações quando tentamos concebê-la em conjuntos mais vastos, como séries de obras e disciplinas inteiras (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 837). Como advertiu no início de sua

apresentação, Foucault, mais uma vez, limita-se a indicar o complexo exercício da função-autor, sugerindo algumas possíveis investigações e esboçando um quadro para pensarmos a questão. Em resposta a M. de Gandillac, ao final da conferência, Foucault volta a enfatizar o caráter precário de suas reflexões sobre os instauradores de discursividade, descritas como um “plano de trabalho” (*plan de travail*) ou uma “sondagem de terreno” (*repérage de chantier*), limitando-se a sugerir que há uma diferença ainda a ser estudada entre a trans-discursividade antiga e a moderna (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 846).

Sem apresentar uma tese sólida e desenvolvida, a apresentação feita por Foucault assume o papel de um convite para se pensar a questão (convite que aceitei, em grande medida, nesta tese). Foucault confere grande importância a esse estudo, que poderia permitir uma introdução a uma tipologia dos discursos. Nesse sentido, Foucault ressalta três diferentes caminhos que as análises poderiam seguir:

- (1) A análise da função-autor poderia servir como critério de distinção das *grandes categorias de discursos*, posto que a relação ou não a um autor, e a forma dessa relação, é uma importante propriedade discursiva (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 838).
- (2) A análise da função-autor poderia servir de introdução a uma *análise histórica dos discursos*. Foucault ressalta aqui a importância de se estudar as modalidades de existência dos discursos (seus modos de circulação, de valorização, de atribuição e de apropriação), que variam de cultura para cultura. O discurso passaria a ser estudado, sobretudo, em sua articulação com as relações sociais, e não apenas em seu valor expressivo ou em suas transformações formais (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 838). Fica clara, aqui, a intenção de Foucault de propor um estudo das modalidades de existência dos discursos que vá além da análise formal, intradiscursiva ou estruturalista, caminho esse que será seguido, em grande medida, pelos estudos culturais (*cultural studies*).
- (3) A análise da função-autor poderia servir de base para se *reexaminar os privilégios do sujeito*. Foucault retoma aqui a tese apresentada no início da conferência, de que é preciso ir além da mera declaração da morte do sujeito, como teria feito a crítica estrutural, no sentido de especificar melhor como esse “vazio” é preenchido, detectando assim os pontos de inserção, os modos de funcionamento e as dependências do sujeito (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 838). Como foi visto, essa associação entre a morte do autor e a crítica ao privilégio do sujeito é um tema antigo em Foucault, retirado, sobretudo, de Blanchot e, em menor

medida, do estruturalismo. Mas, na conferência de 1969, vemos claramente que Foucault se emancipou dessas influências. Não mais se busca uma saída em uma experiência literária transgressora e nem em uma mera análise estrutural, intradiscursiva e formal. Ao invés de uma saída formalista ou de uma busca por uma experiência radical de pensamento, Foucault aposta agora em uma *análise arqueológica e genealógica dos modos de existência dos discursos*.

Esse último caminho sugerido para os estudos sobre a função-autor é de extrema importância. Ele envolve uma profunda alteração na maneira como se aborda o problema da liberdade: ao invés de se perguntar sobre como o sujeito penetra as coisas, sobre como ele confere sentido, intenção e vida à linguagem, devemos, ao contrário, colocar em questão a maneira como o sujeito aparece e sob quais condições ele pode vir a funcionar de determinada forma. Segundo Foucault, cabe perguntar:

Como, segundo quais condições e sob quais formas, algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Qual lugar pode ocupar em cada tipo de discurso, quais funções pode exercer, obedecendo a quais regras? Em suma, *trata-se de retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso* (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 838-9). [Grifo meu].⁷²

Essa passagem deixa clara a tese de que não devemos analisar as modalidades de existência dos discursos partindo de invariáveis como o *sujeito originário* ou o *autor fundador* (seu substituto), mas sim tomá-los como uma *função variável e complexa do discurso*, que deve ser compreendida em seus modos próprios de existência. Além disso, Foucault esclarece a relação entre o autor e o sujeito: o estudo da função-autor é uma maneira de especificar a posição-sujeito em certos tipos de discurso. Como assevera Foucault: “o autor – ou aquilo que eu tentei descrever como a função-autor – é, sem dúvida, apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito” (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 839).⁷³

Em resposta à segunda pergunta colocada por Lucien Goldmann ao final da conferência, Foucault volta a tratar da relação entre autor e sujeito e procura esclarecer o tipo de análise que está propondo. Foucault recusa, enfaticamente, a crítica de que estaria

⁷² No original: “comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l’ordre des discours? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles? Bref, il s’agit d’ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originnaire, et de l’analyser comme une fonction variable et complexe du discours”.

⁷³ No original: “L’auteur – ou ce que j’ai essayé de décrire comme la fonction-auteur – n’est sans doute qu’une des spécifications possibles de la fonction-sujet”.

reduzindo a existência do sujeito ou do autor ao estatuto de uma *função*. Ao invés disso, Foucault afirma apenas realizar uma *análise da função no interior da qual algo como um autor pode vir a existir*. Foucault diz ainda que, se estivesse tratando do sujeito, talvez tivesse feito uma análise semelhante, ou seja, teria também estudado as condições nas quais é possível a um indivíduo preencher a função de sujeito. Foucault ressalta ainda que não existe *sujeito absoluto*, mas apenas *diversas funções-sujeito* (do discurso, do desejo, do processo econômico, etc.) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 846).

Cabe então perguntar: a função-autor deve ser considerada uma especificação possível ou necessária da função-sujeito? Foucault, em resposta a essa pergunta, ressalta as modificações históricas que ocorreram, que indicam que a função-autor está longe de ser indispensável. Nesse momento, Foucault entrega-se a um pequeno exercício de *heterotopia* (ou futurologia?) e, deixando claro o caráter histórico e contingente dos modos de existência dos discursos e do exercício da função-autor, afirma que é possível sim imaginarmos uma cultura na qual os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função-autor jamais fosse exercida. Segundo Foucault: “todos os discursos, qualquer que fosse seu estatuto, sua forma ou seu valor, e qualquer que fosse o tratamento ao qual os submetemos, todos eles se desenvolveriam no anonimato do murmúrio” (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 839-40).⁷⁴

Nessa cultura heterotópica, ao invés de se perguntar pela origem, pela autenticidade ou pela originalidade dos discursos, seriam colocadas questões sobre os modos de existência dos discursos, sobre suas formas de circulação e de apropriação, sobre as posições abertas aos possíveis sujeitos, pouco importando quem fala. Foucault finaliza sua fala nesse ponto e, em sua última consideração, retoma a frase inicial: “Que importa quem fala?” (*Qu’importe qui parle*) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 840). É interessante notar que a frase de Beckett, associada no início da conferência à mera constatação blanchotiana e barthesiana do desaparecimento do autor, reaparece ao final da reflexão de Foucault com um sentido bem distinto e mais robusto, referindo-se agora às diversas possibilidades de exercício ou de extinção da função-autor.

Para além de heterotópica, a sugestão foucaultiana de uma cultura na qual não se exerceria a função-autor pode ser aproximada, em alguma medida, da atual *cibercultura* (ou pelo menos vem sendo lida assim por alguns teóricos da comunicação). Será que não estaríamos hoje vivenciando essa imaginária cultura do *anonimato do murmúrio*? Muitos viram nessas palavras de Foucault (talvez com certo exagero) uma espécie de “presciência”

⁷⁴ No original: “Tous les discours, quel que soit leur statut, leur forme, leur valeur, et quel que soit le traitement qu’on leur fait subir, se dérouleraient dans l’anonymat du murmure”.

daquilo que aconteceria algumas décadas depois, com o advento da internet e das novas formas de circulação e recepção discursiva, que, em grande medida, têm apagado ou alterado o exercício da função-autor. Na versão inglesa da conferência, apresentada nos Estados Unidos em 1970, as sugestões de Foucault vão ainda mais longe nessa direção:

Em razão das modificações históricas em curso, *não há nada que garanta que a função-autor permanecerá constante em sua forma, sua complexidade ou mesmo em sua existência*. Penso que, como nossa sociedade muda, no momento mesmo desse processo de mudança a função-autor irá desaparecer de uma maneira que permitirá à ficção e a seus textos polissêmicos, mais uma vez, funcionar novamente segundo um outro modo, mas sempre dentro de um sistema que constrange, que não será mais aquele do autor, mas que está ainda a ser determinado ou talvez experimentado (FOUCAULT, 1970, p. 119). [Grifo meu].⁷⁵

Como alerta Foucault, o possível desaparecimento da figura do autor (ou sua transformação) não significa que atingiríamos enfim uma cultura na qual os discursos circulariam de maneira completamente livre, sem qualquer atribuição a uma figura dominadora. Para Foucault, tal imagem não passa de uma visão ingênua e libertária, um “puro romantismo” (*pure romanticism*) (cf. FOUCAULT, 1970, p. 119).

Ao final da versão em inglês da conferência, proferida nos Estados Unidos em 1970, Foucault realiza uma importante alteração com relação ao texto apresentado em Paris no ano anterior, na qual se desenvolve uma reflexão sobre o estatuto “ideológico” do autor. A questão do poder, que passará a ocupar mais espaço no pensamento de Foucault dos anos setenta, é introduzida então explicitamente (ela aparece na primeira versão da palestra apenas quando se aborda a apropriação penal e civil dos discursos). Nos Estados Unidos, Foucault vai bem além e conclui a palestra afirmando que o autor desempenhou o papel de “regulador da ficção” (*regulator of the fictive*) desde o século XVIII, papel esse que seria característico da sociedade industrial e burguesa, marcada pelo individualismo e pela propriedade privada (cf. FOUCAULT, 1970, p. 119). Em suma, o autor é visto como uma *figura típica do sistema*

⁷⁵ No original, em inglês: “given the historical modifications that are taking place, it does not seem necessary that the author function remain constant in form, complexity, and even in existence. I think that, as our society changes, at the very moment when it is in the process of changing, the author function will disappear, and in such a manner that fiction and its polysemous texts will once again function according to another mode, but still with a system of constraint – one that will no longer be the author but will have to be determined or, perhaps, experienced”. Na tradução francesa feita por Daniel Defert para os *Ditos e escritos*: “compte tenu des modifications historiques en cours, il n’y a nulle nécessité à ce que la fonction-auteur demeure constante dans sa forme ou sa complexité ou son existence. Au moment précis où notre société est dans un processus de changement, la fonction-auteur va disparaître d’une façon qui permettra une fois de plus à la fiction et à ses textes polysémiques de fonctionner à nouveau selon un autre mode, mais toujours selon un système contraignant, qui ne sera plus celui de l’auteur, mais qui reste encore à déterminer ou peut-être à expérimenter” (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 839).

burguês, uma espécie de *policia da ordem do discurso*, que controla e conjura o poder transgressivo da linguagem. Segundo Foucault:

A questão então se torna: como reduzir o grande perigo, o grande risco pelo qual a ficção ameaça nosso mundo? A resposta é que podemos conjurá-lo através do autor. O autor torna possível uma limitação da proliferação cancerígena e perigosa das significações em um mundo no qual somos econômicos não apenas quanto aos recursos e riquezas, mas também quanto aos próprios discursos e suas significações. *O autor é o princípio de economia na proliferação do sentido*. Sendo assim, devemos proceder à inversão completa da idéia tradicional de autor (FOUCAULT, 1970, p. 118). [Grifo meu].⁷⁶

Nessa passagem, convém ressaltar a enfática conclamação feita por Foucault para invertermos ou derrubarmos completamente a idéia tradicional de autor e retirarmos o seu poder. Foucault adota aqui um tom panfletário bem incomum em seus textos, pois ele raramente faz apelos ou exortações dessa natureza, de cunho prescritivo. Convém ressaltar também que, nessa passagem, encontramos a idéia de que o autor conjura o perigo da proliferação dos sentidos e funciona, assim, como um princípio de rarefação e economia, tema que será explorado na aula inaugural no Collège de France realizada no mesmo ano, que será analisada a seguir.

Segundo Foucault, deveríamos deixar de tomar o autor por um ser diferente dos outros homens, como se fosse um gênio que transcendesse todas as linguagens e cuja fala fizesse proliferar indefinidamente o sentido. Ao contrário, a verdade é que o autor não precede as obras e nem é fonte de significações inesgotáveis. Em suma, Foucault vê na figura tradicional do autor uma *inversão da realidade*, uma mera *construção ideológica*, como fica claro nessa passagem:

Ele [o autor] é um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, delimitamos, excluimos e selecionamos. Em suma, o princípio pelo qual impedimos a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção. De fato, se estamos acostumados a apresentar o autor como um gênio, como uma fonte perpétua de invenções,

⁷⁶ No original, em inglês: “The question then becomes: How can one reduce the great peril, the great danger with which fiction threatens our world? The answer is: One can reduce it with the author. The author allows a limitation of the cancerous and dangerous proliferation of significations within a world where one is thrifty not only with one’s resources and riches but also with one’s discourses and their significations. The author is the principle of thrift in the proliferation of meaning. As a result, we must entirely reverse the traditional idea of the author”. Na tradução francesa feita por Daniel Defert para os *Ditos e escritos*: “comment conjurer le grand péril, le grand danger par lesquels la fiction menace notre monde? La réponse est qu’on peut les conjurer à travers l’auteur. L’auteur rend possible une limitation de la prolifération cancérissante, dangereuse des significations dans un monde où l’on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations. L’auteur est le principe d’économie dans la prolifération du sens. En conséquence, nous devons procéder au renversement de l’idée traditionnelle d’auteur” (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 839).

isso ocorre, na realidade, porque fazemos ele funcionar de modo exatamente oposto. Podemos dizer que *o autor é um produto ideológico*, na medida em que temos uma representação dele que é oposta à sua função histórica real. (Quando uma função historicamente dada é representada em uma figura que a inverte, temos então uma produção ideológica). *O autor é, assim, uma figura ideológica através da qual marcamos a maneira pela qual conjuramos a proliferação do sentido* (FOUCAULT, 1970, p. 118-9). [Grifo meu].⁷⁷

O mecanismo de poder associado ao exercício da função-autor (como entrave, manipulação, etc.) é enfatizado, sendo o autor reduzido a uma figura ideológica, uma mera inversão da realidade. Essas posturas, como veremos, não encontrarão espaço nos estudos posteriores de Foucault, que descartarão uma análise do poder como mera repressão, além de eliminar todo tipo de explicação puramente ideológica. É impressionante perceber como Foucault ressalta, nessa passagem da conferência pronunciada nos Estados Unidos, um aspecto ainda muito negativo ou repressivo do exercício do poder autoral, deixando na sombra seu papel positivo ou produtivo (como fez Foucault, posteriormente, em outros estudos, ao analisar o poder disciplinar e o dispositivo da sexualidade). Já a crítica ideológica faz crer que, uma vez eliminada a ilusão ou inversão da realidade, a *verdade* voltaria a prevalecer e seríamos assim libertos de uma forma de engano ou ocultação. Ao invés disso, como Foucault reforça na própria conferência, não há libertação plena ou pura liberdade, mas sim uma *mudança no regime de poder*, com novos objetos, noções, sujeitos e funções. Em suma, a redução do autor a uma produção ideológica, como vemos na passagem acima, não parece ser a via de análise mais privilegiada por Foucault (convém recordar que essas considerações foram feitas apenas na versão apresentada nos Estados Unidos). Entendo que, talvez, vejamos aqui um Foucault ainda em transição, que já levanta de forma mais direta questões sobre os *mecanismos de poder*, mas sem ter ainda refinado suas ferramentas de análise nesse domínio.

⁷⁷ No original, em inglês: “he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction. In fact, if we are accustomed to presenting the author as a genius, as a perpetual surging of invention, it is because, in reality, we make him function in exactly the opposite fashion. One can say that the author is an ideological product, since we represent him as the opposite of his historically real function. (When a historically given function is represented in a figure that inverts it, one has an ideological production). The author is therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning”. Na tradução francesa feita por Daniel Defert para os *Ditos e escritos*: “Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne: bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction. Si nous avons l’habitude de présenter l’auteur comme génie, comme surgissement perpétuel de nouveauté, c’est parce qu’en réalité nous le faisons fonctionner sur un mode exactement inverse. Nous dirons que l’auteur est une production idéologique dans la mesure où nous avons une représentation inversée de sa fonction historique réelle. L’auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens” (FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 839).

c) O autor em *A ordem do discurso*

No dia dois de dezembro de 1970, Foucault profere sua aula inaugural no Collège de France, na qual ele expressa seu interesse pelo estudo da *ordem do discurso* (título de sua fala) e apresenta seus projetos de pesquisa para os próximos anos de trabalho (Foucault proferirá seus cursos nesta instituição até o ano de sua morte, em 1984). Nessa aula inaugural, encontramos uma síntese de vários importantes aspectos do pensamento de Foucault e uma antecipação de muito daquilo que caracterizará seus estudos posteriores (sobretudo ao longo dos anos setenta). Tentarei analisar a presença do tema do autor, que tem grande destaque na aula, seguindo o percurso da apresentação, que se pode dividir em três momentos: primeiro, a questão dos procedimentos de controle dos discursos; em segundo lugar, a crítica ao sujeito fundador e à logofobia; por fim, o estudo da função-autor nos projetos crítico e genealógico traçados por Foucault ao final de sua aula.

Logo no início da aula inaugural, Foucault expõe sua questão central, que diz respeito ao perigo associado à proliferação discursiva, e apresenta, na seqüência, a seguinte hipótese de trabalho:

Eu suponho que, em toda sociedade, *a produção do discurso é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos*, que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório e escapar de sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, *OD*, p. 10-11). [Grifo meu].⁷⁸

Procedimentos que controlam a produção discursiva e que afastam o risco de os discursos serem ameaçadoramente abundantes e descontroláveis: a voz de Blanchot parece ainda ecoar na aula inaugural.⁷⁹ Mais do que em qualquer outro texto anterior, trata-se, na

⁷⁸ No original: “je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité”.

⁷⁹ Embora Foucault já estivesse, nessa época, bem distante das teses de Blanchot sobre o desaparecimento do autor e o “pensamento do lado de fora”, convém observar que, mais uma vez, o vocabulário e os temas blanchotianos parecem presentes. Em *O livro por vir*, Blanchot não deixa de fazer considerações nesse sentido, referindo-se à retórica como meio de controle e domínio da palavra, empregando quase a mesma expressão que vemos na citação acima: “conjurar o perigo” (*conjurer le péril*). Blanchot vale-se também de um vocabulário mais político, ao opor o escritor ao *ditador*, entendido como aquele que dita imperiosamente, que luta contra qualquer palavra diferente e que é inimigo declarado do murmúrio sem limite, contra o qual ele opõe a clareza da *palavra de ordem* (cf. BLANCHOT, 1959, p. 299-301). Esse ditador pode ser, sem dúvida, aproximado da figura do autor. Em suma, Blanchot já tinha alertado para esse poder exercido pelo autor como um ditador que ordena a palavra e impede a profusão murmurante e ameaçadora de infinitos sentidos. Cito Blanchot: “É contra uma palavra indefinida e incessante, sem começo e sem fim, contra ela, mas também com sua ajuda, que o autor se

aula inaugural, de enfatizar a dimensão política ou o jogo de poder envolvido na produção do discurso e na conjuração de seu perigo. Esses procedimentos de controle serão o objeto inicial da análise de Foucault, sendo apresentados em três grupos distintos: os procedimentos externos, os internos e os de sujeição.

Os *procedimentos externos* de controle e delimitação dos discursos, chamados também de sistemas de exclusão, serão menos relevantes para os nossos propósitos. Eles estão presentes na *interdição*, que limita aquilo que temos o direito de dizer (através, por exemplo, da exclusão de certos assuntos tabus), na *segregação da loucura*, que é uma maneira de rejeitar certos discursos como algo que não merece ser levado em consideração, e na *vontade de verdade*, que estabelece uma distinção entre o verdadeiro e o falso (que, ao ser analisada em outra escala, não no interior de um discurso, desenha um sistema histórico, contingente e institucional de exclusão). Foucault considera que o sistema de exclusão perpetrado pela vontade de verdade, embora seja o menos visível, é o mais importante em nossa cultura (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 11-22). A análise desses procedimentos caracteriza boa parte das pesquisas foucaultianas, mas um estudo mais detalhado deles me afastaria de meus objetivos nesta tese.

Já os *procedimentos internos* de controle e delimitação dos discursos são de grande importância para se pensar o problema do autor. Eles são entendidos como certos princípios de classificação, ordenação e distribuição que são estabelecidos pelos discursos eles mesmos, que exercem assim seu próprio controle, dominando dessa maneira sua dimensão de acontecimento e de acaso (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 23). São três os procedimentos analisados por Foucault nesse ponto: o comentário, a disciplina e o autor, que será privilegiado neste trabalho.

O comentário (*commentaire*), tema abordado explicitamente por Foucault desde o *Nascimento da clínica* (1963), caracteriza-se por ser uma espécie de *repetição incansável do já-dito*, de modo a conjurar o acaso do discurso. O discurso é visto como uma repetição do mesmo, posto que toda “novidade” já estaria silenciosamente articulada em sua fonte ou origem. Tem-se, assim, um desnivelamento entre os discursos, sendo alguns textos considerados primeiros em relação aos outros, os textos segundos, que simplesmente retomam e transformam o texto primeiro (cf. FOUCAULT, *OD*, p.23-8). O comentário é um princípio importantíssimo na ordenação e classificação de diversos discursos, por exemplo, religiosos, jurídicos, literários ou filosóficos. Afinal, o que é, no discurso religioso, um texto sagrado e

exprime” (BLANCHOT, 1959, p. 335. No original: “C’est contre une parole indéfinie et incessante, sans commencement et sans fin, contre elle mais aussi avec son aide, que l’auteur s’exprime”).

uma exegese? E no domínio jurídico, o que é um texto autêntico ou não-autêntico? Na literatura, o que é uma obra e sua fortuna crítica? E o que distingue, na filosofia, uma fonte primária, produzida por um filósofo, de uma fonte secundária, de um comentador?

O *autor*, funcionando como um procedimento interno de controle ou um princípio de classificação, ordenação e distribuição do discurso, difere do *comentário* e o complementa. Enquanto o comentário limita o acaso do discurso através do jogo de uma identidade tomada como uma repetição do mesmo, o princípio do autor limita o mesmo acaso fazendo uso de outro jogo de identidade, que tem a *forma da individualidade e do eu* (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 31). Em suma, o discurso ordena-se, classifica-se e distribui-se através da atribuição a um indivíduo, um “eu”, que assume então a *função de autor*.

A disciplina (*discipline*), por sua vez, é o último princípio interno de controle discursivo analisado por Foucault em sua aula inaugural. Além de funcionar de maneira distinta do princípio do autor, a disciplina também se diferencia do comentário, pois ela não assume a forma da repetição do mesmo e possibilita, assim, a construção de novos enunciados. Fazer parte de uma mesma disciplina significa ser capaz de satisfazer certas exigências, ou seja, a disciplina controla a produção do discurso fixando limites, determinados por um jogo permanente de reatualização de certas regras, que é preciso respeitar para se poder “estar na verdade” (*être dans le vrai*) (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 36-8).⁸⁰

O princípio do autor difere também da *disciplina*, que é considerada um princípio de classificação e ordenação móbil e relativo, mas que, diferentemente do autor (que tem na individualidade seu elemento ordenador), unifica ou agrupa os discursos em função de um grande sistema anônimo, definido por um domínio de objetos, um conjunto de métodos e proposições e certos instrumentos e técnicas.

Ao tratar da função-autor, Foucault retoma a tese apresentada no ano anterior na conferência de que o autor exerceria uma *função classificatória*, que é complexa e variável. Essa função fica visível quando distinguimos o indivíduo falante (*l'individu parlant*) do autor, que é entendido como um princípio de agrupamento do discurso, como a unidade e origem de suas significações, ou ainda como o “lar de sua coerência” (*foyer de leur cohérence*). Para reforçar essa tese, Foucault observa, mais uma vez, que nem todo discurso tem um autor. E nos casos em que é costume a atribuição a um autor, como na literatura, na filosofia ou na

⁸⁰ Entretanto, Foucault reconhece que o verdadeiro poderia vir de fora desse espaço institucionalizado da ciência, de uma espécie de “exterioridade selvagem” (*extériorité sauvage*), mas, apesar disso, é apenas obedecendo às regras da “policia discursiva” (“*police*” *discursive*) que se pode *estar na verdade*. Foucault cita o caso da biologia de Mendel no século XIX, descrito como um “mostro verdadeiro” (*monstre vrai*), que dizia a verdade sem estar no verdadeiro (cf. FOUCAULT, *OD*, p.37). O estatuto dessa “verdade” selvagem e externa, contudo, é algo muito controverso e problemático, mas que escapa ao escopo desta tese analisar.

ciência, ele não desempenha sempre o mesmo papel. Nesse momento, Foucault volta a defender a tese do quiasma que ocorreu no século XVII quanto ao papel do autor na ciência e na literatura (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 28-30).

Em suma, Foucault procura destacar a diferença entre o *indivíduo* (que fala ou escreve algo) e o *autor* (que estabelece uma complexa relação com sua obra). Cito:

Seria com certeza absurdo negar a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas eu penso que, ao menos desde certa época, o indivíduo que se põe a escrever um texto, no horizonte do qual paira uma obra possível, retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve ou não, aquilo que ele desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e aquilo que ele deixa e que vai ficar como questões cotidianas. Todo esse jogo de diferenças é prescrito pela função autor, tal como ele a recebe de sua época, ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois ele pode alterar a imagem tradicional que se faz do autor. É a partir de uma nova posição do autor que ele retirará, em tudo aquilo que poderia ter dito, em tudo que diz todos os dias, a todo instante, o perfil ainda trêmulo de sua obra (FOUCAULT, *OD*, p. 30-1).⁸¹

Nessa passagem, Foucault elimina qualquer confusão entre o *indivíduo que escreve ou inventa*, que seria absurdo negar sua existência, e o *autor*, entendido como um princípio específico de classificação discursiva. Além disso, Foucault ressalta a capacidade que o indivíduo tem de alterar sua posição ou modificar, em certa medida, aquilo que lhe é prescrito. Em suma, a ordem do discurso não deve ser vista como uma máquina implacável que se impõe sobre o indivíduo de modo a retirar-lhe toda liberdade. Isso também não significa que o indivíduo possua uma liberdade originária e primeira. *O indivíduo e o discurso estabelecem uma complexa relação de determinação recíproca e de transformação permanente*. Ser autor, por exemplo, não é uma necessidade ou uma imposição uniforme que incide sobre todos que pretendem ter a palavra. É possível sim alterar essa função com novas práticas, que instauram novas funções-autor e posições-sujeito.

Foucault finaliza sua análise dos três procedimentos internos de controle do discurso (comentário, autor e disciplina), observando que temos a tendência de ver neles apenas o *aspecto produtivo e positivo*, como princípios que permitiriam a construção de novos discursos: a multiplicidade dos comentários ou “discursos segundos”, a fecundidade do autor

⁸¹ No original: “Il serait absurde, bien sûr, de nier l'existence de l'individu écrivant et inventant. Mais je pense que - depuis une certaine époque au moins - l'individu qui se met à écrire un texte à l'horizon duquel rôde une œuvre possible reprend à son compte la fonction de l'auteur: ce qu'il écrit et ce qu'il n'écrit pas, ce qu'il dessine, même à titre de brouillon provisoire, comme esquisse de l'œuvre, et ce qu'il laisse va tomber comme propos quotidiens, tout ce jeu de différences est prescrit par la fonction auteur, telle qu'il la reçoit de son époque, ou telle qu'à son tour il la modifie. Car il peut bien bouleverser l'image traditionnelle qu'on se fait de l'auteur; c'est à partir d'une nouvelle position de l'auteur qu'il découpera, dans tout ce qu'il aurait pu dire, dans tout ce qu'il dit tous les jours, à tout instant, le profil encore tremblant de son œuvre”.

e de suas obras ou criações originais, e o desenvolvimento das produções científicas, metodicamente disciplinadas. Para além desse aspecto, Foucault ressalta a importância de olharmos também para o *lado coercitivo e limitador desses princípios* (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 38). No que diz respeito ao autor, para que possamos compreender adequadamente seu papel positivo e multiplicador, é preciso que também levemos em consideração sua *função restritiva e dominadora*. Em suma, o exercício da função-autor, ao mesmo tempo em que torna possível certa produção discursiva (o discurso autoral), também limita e confere um modo de ser específico aos discursos, regulando e restringindo suas possibilidades de aparecimento, circulação e apropriação.

Terminando sua análise dos procedimentos de controle do discurso, Foucault trata dos “procedimentos de sujeição do discurso” (*procédures d’assujettissement du discours*), que são princípios que permitem a *rarefação* dos sujeitos que falam, ou seja, tornam raros ou pouco numerosos aqueles que podem ter voz ou deter a palavra. O modo de funcionar do discurso impõe certas regras aos indivíduos ou princípios de sujeição, que Foucault analisa em diferentes espécies, dentre as quais as chamadas comunidades ou “sociedades de discurso” (*sociétés de discours*), que gostaria de dar maior destaque aqui.⁸²

As *sociedades de discurso* fazem os discursos circularem em um espaço fechado, regido por regras estritas, em um jogo ambíguo de segredo e divulgação. Embora seja algo antigo, que caracterizou, por exemplo, os rapsodos e a recitação ritual de poemas na Antiguidade grega, Foucault alerta para a importância de colocarmos em questão a aparente liberdade e ausência de ritual de nossas próprias práticas de publicação e difusão discursiva. De fato, é mais fácil ver o caráter ritualístico e circunscrito das práticas discursivas de outras épocas e culturas do que perceber, em nós mesmos, como ritualizamos e regulamos a circulação de nossos discursos. Nesse sentido, diz Foucault:

É bem possível que o ato de escrever, tal como é hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar no interior de uma “sociedade de discurso”, talvez difusa, mas certamente coercitiva. A diferença do escritor, permanentemente oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala e escreve, o caráter intransitivo que ele confere a seu discurso, a singularidade fundamental que ele atribui já há bastante tempo à “escrita”, a dissimetria afirmada entre a “criação” e

⁸² As outras espécies analisadas na aula inaugural são os *rituais da palavra*, que são a forma mais visível e superficial dos sistemas de restrição (definindo quem pode falar e quais os gestos, comportamentos e circunstâncias cabíveis), as *doutrinas* (religiosas, políticas, filosóficas, etc.), que, apesar de parecerem abertas a todos, são regidas por certos instrumentos de pertencimento prévio (de classe, de *status* social, de raça, de nacionalidade, de resistência ou aceitação, etc.), e a *apropriação social dos discursos*, visível no papel exercido pela educação, que, para além de permitir ao indivíduo ter acesso aos discursos, é uma maneira política de manter ou modificar sua apropriação (cf. FOUCAULT, *OD*, p.38-47).

qualquer outra geração do sistema lingüístico, tudo isso manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certa “sociedade de discurso” (FOUCAULT, *OD*, p. 42-3).⁸³

Nessa passagem, Foucault claramente afirma que a escrita literária, em vez de uma livre expressão criativa dos indivíduos (autores), é uma forma ritualizada e controlada de circulação discursiva. A escrita “institucionalizada no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor” é vista como um sistema de sujeição análogo àquele perpetrado pelo ensino e pela educação (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 47). Em suma, *a escrita literária é tratada como um espaço restrito e ritualizado de produção discursiva*, fechado e regido por regras estritas, dentro das quais algo como um autor (essa específica posição-sujeito) pode existir.

Na segunda parte de sua aula inaugural, indo além da questão dos procedimentos de controle discursivo, Foucault desenvolve uma contundente crítica à filosofia, ou, mais exatamente, à tendência de o pensamento filosófico elidir ou esvaziar o espaço ocupado pelo discurso. Opera-se, desde a exclusão dos jogos sofisticados, de acordo com Foucault, a uma *eliminação da realidade do discurso*, que teria assumido diversas formas ao longo da tradição filosófica. É como um mecanismo de elisão ou exclusão do discurso que o tema do *sujeito fundador* será abordado e criticado na aula inaugural.⁸⁴

Essa figura de um sujeito fundador, que anima ou confere vida à língua e, com suas intenções, serve de fundamento último de sentido, não tem necessidade de se valer de uma instância singular do discurso, com sua realidade específica. Daí a elisão do discurso, sobretudo de sua materialidade própria. É como se o sujeito pairasse acima dessas vicissitudes, funcionando como um princípio transcendental de significação, tornando-se o objeto primordial da reflexão filosófica e eliminando, ao mesmo tempo, o problema do discurso em seu ser próprio (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 48-9).

Segundo Foucault, é preciso perceber, em nossa cultura, a grande *logofobia* ou temor pelo discurso que se esconde por trás da aparente *logofilia* ou veneração pelo discurso. Ao

⁸³ No original: “Il se pourrait bien que l'acte d'écrire tel qu'il est institutionnalisé aujourd'hui dans le livre, le système de l'édition et le personnage de l'écrivain, ait lieu dans une ‘société de discours’ diffuse peut-être, mais contraignante à coup sûr. La différence de l'écrivain, sans cesse opposée par lui-même à l'activité de tout autre sujet parlant ou écrivant, le caractère intransitif qu'il prête à son discours, la singularité fondamentale qu'il accorde depuis longtemps déjà à l'écriture”, la dissymétrie affirmée entre la ‘création’ et n'importe quelle mise en jeu du système linguistique, tout ceci manifeste dans la formulation (et tend d'ailleurs à reconduire dans le jeu des pratiques) l'existence d'une certaine ‘société de discours’”.

⁸⁴ Além do sujeito fundador, Foucault analisa também, como formas de elisão da realidade do discurso que marcaram a história do pensamento filosófico, o tema da *experiência originária*, que supõe que no nível da experiência existiriam significações primeiras que se abririam a um reconhecimento primitivo (as coisas murmurariam um sentido que nossa linguagem apenas precisaria fazer manifestar), e o tema da *mediação universal*, que entende que o *logos* elevar-se-ia das singularidades ao conceito e exigiria do filósofo uma volta à interioridade silenciosa da consciência de si (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 49-52).

invés de amantes do *logos*, os filósofos, na ótica de Foucault, nutririam um medo e uma aversão à realidade do discurso, manifesto na tentativa insistente de dominar, ao menos parcialmente, sua grande proliferação. Em suma, a filosofia tentou reduzir a desordem do discurso e, assim, controlar sua riqueza e seu perigo. A logofobia seria visível nesse *medo frente ao acontecimento discursivo*, ou seja, o temor do caráter violento, descontínuo, desordeiro e perigoso desse grande zumbido (*grand bourdonnement*) incessante e desordenado dessa massa de coisas ditas que é o discurso (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 52-3).

Na intenção de colocar na luz nossa vontade de verdade e restituir ao discurso seu caráter de acontecimento, Foucault propõe uma série de exigências de método (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 53). Ele começa estabelecendo quatro princípios:

- (1) O *princípio de inversão*, segundo o qual aquilo que era tomado pela tradição como fonte dos discursos, desempenhando um papel positivo (ex: autor, disciplina e comentário), deve ser tomado como o jogo negativo de um recorte e de uma rarefação do discurso (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 53-4). Nesse ponto, Foucault opõe claramente o autor, tomado como instância fundamental e criadora, e o que se descobre por debaixo disso, através do princípio de inversão, que é o autor como um princípio de rarefação do discurso.
- (2) O *princípio de descontinuidade*, segundo o qual os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam, se ignoram ou se excluem. Sendo assim, o fato de haver sistemas de rarefação (como o autor) não quer dizer que exista um grande discurso ilimitado, silencioso, reprimido e recalcado que deve ser restituído, algo como um discurso puro que deve ser descoberto (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 54-5). Ou seja, os procedimentos de classificação ou ordenação dos discursos (como o autor) são criticáveis não por terem corrompido o discurso em sua pureza, mas sim pelos mecanismos de controle e poder que instauram. Qualquer procedimento de dominação pode ser alterado, mas nunca no sentido de uma ilusória volta a um discurso puro, original e não-reprimido.
- (3) O *princípio da especificidade*, segundo o qual o discurso é concebido como uma violência que fazemos às coisas, ou seja, uma prática que impomos e que não devemos imaginar que o mundo seja cúmplice dela ou que as coisas sejam decifradas pelo nosso pensar (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 55). Esse princípio é importante na medida em que impede que naturalizemos os objetos ou noções presentes em nossas maneiras de pensar. O autor, por exemplo, não deve ser visto

como uma “coisa no mundo”, natural e evidente, mas como uma especificidade que resulta de uma imposição de nossa prática e de nosso pensar.

- (4) O *princípio da exterioridade*, segundo o qual, na análise do discurso, devemos partir dele mesmo, de sua aparição, regularidade e de suas condições externas de possibilidade, e não tentar buscar nele algo que seria seu âmago, seu núcleo interior e secreto (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 55). O autor, nesse sentido, não deve ser tomado como o princípio originário, primeiro, que confere o sentido último do discurso, mas sim como um princípio específico que regula a aparição de certos discursos e que constitui apenas mais um elemento que caracteriza o seu específico modo de ser, marcado por determinadas condições externas de possibilidade (o formato livro, a edição comercial, as práticas de apropriação, etc.).

Partindo desses quatro princípios, Foucault pretende substituir as noções que teriam guiado a história tradicional das idéias. Vemos, nas noções introduzidas por Foucault, a tendência a substituir as idéias de ponto de criação, de unidade de uma obra, de marca da originalidade ou de significação oculta por novas noções que permitiriam analisar o discurso como um acontecimento, seriado (uma série marcada por rupturas que dispersam os sujeitos em uma pluralidade de posições e funções possíveis), com certa regularidade (inscrita nas regras das formações discursivas e no jogo das transformações) e com determinadas condições de possibilidade (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 55-61). Essas considerações feitas na aula inaugural sintetizam bem vários elementos já apresentados em *A arqueologia do saber*, embora apontem para um tipo de análise mais propriamente genealógico.

Caminhando para o final de sua aula inaugural, Foucault esboça alguns projetos futuros que gostaria de levar adiante nos próximos anos, dividindo suas análises em dois conjuntos: o crítico e o genealógico (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 62). Vejamos então como a questão do autor aparece no interior desses novos empreendimentos foucaultianos.

Os *estudos críticos* são definidos como aqueles que colocam em prática o princípio da inversão, ou seja, que procuram identificar as formas de exclusão, limitação e apropriação dos discursos, mostrando como elas se formaram e se modificaram. Nesse sentido, são analisados os processos de rarefação e unificação dos discursos. Dentro desse projeto crítico, Foucault indica diversas propostas de pesquisa, que serão efetivamente levadas adiante nos anos seguintes, como o estudo da sexualidade entre os séculos XVI e XIX, vista como um sistema de interdição de linguagem (pesquisa que será levada adiante por Foucault no primeiro volume de *A história da sexualidade*, embora se afaste de tese repressiva), a análise da vontade de verdade como um sistema de exclusão (que será o objeto de seu primeiro curso no

Collège de France, de 1970-1971), e o estudo do conjunto de discursos e práticas que constituem o sistema penal (que receberá sua forma mais acabada em *Vigiar e punir*) (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 63-5).

Além desses projetos de pesquisa, Foucault menciona um que nunca será levado a cabo: o estudo da função-autor. Ele afirma que gostaria de analisar nessa perspectiva crítica os procedimentos internos de limitação dos discursos (autor, comentário e disciplina), enfatizando a análise da função-autor nos domínios daquilo que se pode chamar de “ciência” e “literatura”. Foucault retoma, em sua aula inaugural, alguns temas abordados na conferência sobre o que é um autor, como a influência da exegese religiosa sobre a crítica literária moderna e as figuras dos fundadores de discursividade e de cientificidade. Foucault vislumbra, assim, três subprojetos nessa direção:

- (1) O primeiro projeto consistiria em desenvolver um estudo sobre a história da medicina entre os séculos XVI e XIX, detectando como funcionaram, na construção do discurso médico, os princípios do autor, do comentário e da disciplina. Foucault ressalta, nesse estudo, a importância de saber como foi exercido o “princípio do grande autor” (*principe du grand auteur*), como Hipócrates e Galeno (na Antiguidade) ou ainda Paracelso, Sydenham e Boerhaave (importantes médicos dos séculos XVI, XVII e XVIII, respectivamente) (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 65-6);
- (2) O segundo projeto consistiria em estudar como a crítica literária dos séculos XVIII e XIX constituiu o personagem do autor e a figura da obra. Foucault sugere que tal construção teria ocorrido a partir de uma modificação dos procedimentos característicos da exegese bíblica, da hagiografia, das tradicionais biografias ou “vidas” históricas e lendárias, e das autobiografias e memórias (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 66-7);
- (3) Por fim, Foucault esboça um terceiro projeto que consistiria em analisar a diferença entre o papel desempenhado por Freud no saber psicanalítico, o papel de Newton na física, ou ainda o de Kant na filosofia moderna, todos importantes “autores”, mas cada um exercendo uma função bem diferente. (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 67).

Infelizmente, Foucault nunca levou a cabo esses projetos de pesquisa. Os motivos para esse abandono são difíceis de ser precisados. Retirada do valor do problema ou da pertinência das questões? Pouco provável. Descaso ou desinteresse pelo tema? Talvez. Mudança de rota e tratamento de outros problemas? Certamente. Em grande medida, a presente tese procura,

modestamente, seguir o projeto de Foucault, ainda que parcialmente e de forma enviesada. Para tal, servir-me-ei, preponderantemente, das ferramentas que Foucault apresentou em seus estudos genealógicos, desenvolvidos nos anos setenta (tema do segundo capítulo desta tese). Mas, antes disso, convém analisar, dentre outros elementos, como a proposta de uma pesquisa genealógica aparece na aula inaugural, complementando os projetos críticos.

Os *estudos genealógicos*, por sua vez, são aqueles que colocam em prática os outros três princípios (da descontinuidade, especificidade e exterioridade), dizendo respeito à *formação efetiva dos discursos*, ou seja, à formação dispersa, descontínua e regular dos discursos, assim como às suas condições de aparição e variação. Foucault esboça também, dentro desse domínio, alguns possíveis estudos a serem desenvolvidos, sendo que, novamente, nem todos serão levados adiante.⁸⁵

Apesar da diferenciação feita entre estudo crítico e genealógico, Foucault ressalta que *as tarefas crítica e genealógica são sempre inseparáveis e complementares*, pois não se pode falar em um discurso puro, que nasce espontaneamente, e que apenas posteriormente é reprimido, excluído, controlado e unificado por certos procedimentos. Em outras palavras, os procedimentos de controle são integrados na formação mesma dos discursos, o que não permite pensar em um discurso puro, sem qualquer controle, bem como não seria possível simplesmente repelir todo controle como algo simplesmente externo e repressor. Ao invés disso, *desde seu nascimento, o discurso é sempre submetido à seleção e ao controle*. Sendo assim, as descrições crítica e genealógica complementam-se, apoiando-se uma na outra (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 67-72).⁸⁶

⁸⁵ Foucault delinea três projetos genealógicos: (1) a análise de diferentes regularidades discursivas (os conjuntos dos discursos literários, religiosos, éticos, médicos e jurídicos) relacionadas à sexualidade (o que será realizado, em grande medida, nos três volumes da *História da sexualidade*), (2) o estudo das séries de discursos nos séculos XVII e XVIII relacionadas à riqueza, à moeda, à produção e ao comércio (que será realizado, parcialmente, nos cursos do Collège de France da segunda metade dos anos setenta, como vemos em *Em defesa da sociedade*, em *Segurança, território e população*, e em *O nascimento da biopolítica*), e (3) uma pesquisa sobre os discursos acerca da hereditariedade no início do século XX, na mesma linha do trabalho de François Jacob sobre a constituição da genética, o que nunca será feito por Foucault (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 69-71).

⁸⁶ Segundo a interpretação de Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, Foucault, na aula inaugural, estaria tentando preservar a arqueologia complementando-a com a genealogia. Essa seria uma tentativa transitória no percurso de Foucault (logo abandonada), que ficaria evidenciada pelo “caráter um pouco confuso de certas observações”, como essa distinção proposta entre o conjunto crítico e o genealógico (cf. DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 156). Apesar de Foucault realmente não insistir muito nessa distinção posteriormente, entendo que a genealogia pode sim ser concebida de forma complementar à descrição arqueológica, sem que, necessariamente, sejamos obrigados a ver nessa inflexão um abandono ou superação de algo. No segundo capítulo, ao enfrentar as questões metodológicas, voltarei a esse ponto e, embora reconheça muitas diferenças, procurarei não tomar as ferramentas de análise oferecidas por Foucault no chamado “período genealógico” como se fossem mais evoluídas que outras apresentadas anteriormente, ou como se ele tivesse encontrado o caminho certo, a fórmula que pudesse ser aplicada, sem mais, a outros estudos em diferentes domínios.

Ao tratar da distinção entre o estudo crítico e o genealógico ao final da aula inaugural, o tema do autor é novamente evocado por Foucault. Dessa vez, ele aparece para ilustrar essa *interpenetração entre as tarefas crítica e genealógica*. Segundo Foucault, as figuras de controle tomam corpo no interior de uma formação discursiva, como teria sido o caso do autor constituído pela crítica literária. Assim, não tem como estudar o autor de um ponto de vista crítico (como figura de controle ou princípio de rarefação do discurso) sem, ao mesmo tempo, levar-se em consideração as regularidades discursivas (uma descrição genealógica, por exemplo, da crítica literária). E, em sentido inverso, toda descrição genealógica deve levar sempre em consideração os limites que operam nas formações reais. Foucault sintetiza esse ponto afirmando que o objeto ou domínio de análise da crítica e da genealogia é o mesmo: as diferenças estão, apenas, no ponto de ataque, na perspectiva utilizada e na delimitação adotada (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 68-9).

Concluindo, o tema do autor adquiriu, nas análises foucaultianas realizadas em 1969 e 1970, uma consistência e profundidade bem maior que aquela verificada nas considerações feitas sobre o assunto no início da década de sessenta. Mais do que um mero problema metodológico para a crítica literária ou para a história da ciência, a análise da função-autor é abordada, em grande medida, como um importante problema filosófico, relacionado com a descrição de um modo de ser do discurso, com uma especificação do sujeito e com um complexo mecanismo de poder. Esses diferentes aspectos aparecem, com maior ou menor destaque, e de formas diferentes, nos três principais textos escritos por Foucault sobre a questão, que são *A arqueologia do saber*, *O que é um autor?* e *A ordem do discurso*.

Nas análises realizadas, espero ter mostrado como, apesar das diferentes abordagens empregadas, esses três textos aproximam-se no tratamento do *autor* como uma *complexa e variável função* que caracteriza um modo de existência, de circulação e de funcionamento de determinados discursos, que estabelece uma complexa relação com o sujeito do discurso (constituindo uma de suas posições possíveis) e exercendo certo poder de organização, controle e limitação (tanto positivo quanto repressivo).

1.3. Os anos setenta e oitenta: autoria, política e ética

Je préfère un travail effectif au bavardage universitaire et au griffonnage de livres.

M. Foucault, *Die Grosse Einsperrung* (Le grand enfermement), 1972.

J'étais parti à la recherche de ces sortes de particules dotées d'une énergie d'autant plus grande qu'elles sont elles-mêmes plus petites et difficiles à discerner.

M. Foucault, *La vie des hommes infâmes*, 1977.

Apesar de, na aula inaugural no Collège de France, Foucault ter esboçado a possibilidade de levar adiante um estudo crítico e genealógico sobre o exercício da função-autor na literatura e na ciência, tal projeto nunca se realizará e esse tema deixará de ter um lugar de destaque em seu pensamento a partir dos anos setenta. Mas, embora Foucault não tenha desenvolvido a pesquisa que havia vislumbrado, isso não significa que o tema do autor foi completamente abandonado e desconsiderado. Ele reaparece em certos momentos (aulas, textos ou entrevistas) e, de maneira geral, Foucault parece manter sua perspectiva crítica frente à idéia de autor e ao seu funcionamento na ordem do discurso. Sendo assim, como já foi salientado, o fato de esse projeto não ter sido levado adiante parece decorrer não de um completo desinteresse pelo tema ou de uma renúncia deliberada do projeto, mas, com mais razão, de uma reorientação de suas pesquisas e de seus interesses, além de sua morte prematura.

Gostaria, neste momento, de acompanhar, em linhas bem gerais, como o problema do autor pode ser associado a alguns temas trabalhados por Foucault a partir de 1971, ligados, de certa forma, ao campo da política e da ética. Dado que o assunto perde sua centralidade nos estudos desenvolvidos, serei também mais econômico em minhas considerações e procurarei apenas pontuar algumas questões. Começarei analisando o *interesse pela política* e o desenvolvimento de uma *crítica à literatura*, ou mais propriamente à instituição literária, que marcou o pensamento de Foucault da primeira metade dos anos setenta. Em seguida, abordarei o interesse de Foucault pelos *discursos anônimos*, que podem ser contrapostos, em vários aspectos, aos discursos autorais. Por fim, tratarei do estudo desenvolvido pelo último Foucault acerca da *escrita de si* e da *parrésia*.

No início dos anos setenta, Foucault viveu uma fase de intensa militância política, participando da fundação do GIP (Grupo de Informação sobre as Prisões), contribuindo para a criação do jornal de esquerda *Libération* e assumindo posição em vários debates da época. A atitude transgressiva e a ação revolucionária parecem ter assumido, nessa época, formas mais concretas de engajamento, deixando em segundo plano a reflexão sobre as novas formas de pensamento e as experiências com a linguagem.

Nesse período, Foucault dizia com frequência que a militância política era, para ele, mais importante que lecionar ou escrever livros. Foucault chega a afirmar que não gostava, no fundo, de escrever, e que só o fazia na medida em que esse gesto se inseria no interior de um combate mais amplo. Nesse sentido, Foucault defende um tipo de *postura intelectual engajada* (que será analisada mais adiante), que visa produzir um “trabalho efetivo” e não mais se contenta com a “tagarelice universitária” (*bavardage universitaire*) ou com a “rabiscagem de livros” (*griffonnage de livres*) (cf. FOUCAULT, 1972, *DEI*, 105, p. 1169).

Essa atitude engajada o conduziu ao abandono (ou colocação em segundo plano) de algumas questões antes muito presentes em seu pensamento, como a escrita literária, domínio no qual se percebe uma mudança de postura. Os temas da linguagem e da experiência literária, que ocupavam um lugar de destaque nas reflexões de Foucault do início dos anos sessenta, dentro do qual a questão do autor era colocada, praticamente desaparecem, ou deslocam-se radicalmente, assumindo um papel bem diverso. Talvez, ao invés de um desaparecimento, a passagem para os anos setenta envolva uma metamorfose no tratamento da questão literária, na qual as noções de resistência e transgressão são inseridas em uma pesquisa bem mais ampla (cf. REVEL, 1994, p. 89-90). Ou seja, é em razão de uma nova maneira de pensar o poder (e as formas de resistência) que Foucault será levado a abandonar a tese do privilégio da literatura, como pretendo mostrar a seguir.

Nos textos do final dos anos sessenta, como ressaltai anteriormente, esse deslocamento já era perceptível. Porém, a partir de 1970, esse processo ficou ainda mais visível e intenso, chegando Foucault a dizer que não dava a menor importância para a instituição literária e que preferiria nem mais falar no assunto.⁸⁷ Nas poucas vezes em que tocou no tema da literatura,

⁸⁷ Foucault chega a pedir a um entrevistador (G. Armleder) que não faça questões relacionadas à literatura, à lingüística ou à semiologia. Nessa mesma entrevista, intitulada *Eu percebo o intolerável*, Foucault expressa sua vontade de se afastar de certas questões abstratas, como a literatura e a história das ciências, e diz que o deslocamento de seu interesse para o problema das prisões foi a saída que encontrou ao “cansaço” (*lassitude*) que sentia com relação à “coisa literária” (cf. FOUCAULT, 1971, *DEI*, 94, p. 1071). Em outra entrevista, realizada no Japão em 1972 e publicada com o título *Da arqueologia à dinástica*, ao ser perguntado sobre seu interesse pela atividade literária na França, Foucault diz que responderá de maneira “brutal e bárbara” (*brutale et barbare*), confessando ter pouco interesse pelos grandes escritores, como Flaubert ou Proust. Além disso, Foucault afirma estar cada vez mais desinteressado pela “escrita institucionalizada sob a forma da literatura”

com raríssimas exceções, foi para criticar e demonstrar seu desinteresse, de modo que não resta dúvida que a literatura não ocupa mais o mesmo lugar no pensamento de Foucault dos anos setenta.⁸⁸ De fato, como afirma Roberto Machado, “o tempo do fascínio pela literatura tinha efetivamente passado”, o que não significa que Foucault tenha deixado completamente de falar da literatura, mas com certeza parou de lhe conceder um tratamento privilegiado (cf. MACHADO, 2005, p. 123). As questões do *ser da linguagem* e do *pensamento do lado de fora* são praticamente abandonadas. Em suma, Foucault descarta, já ao final dos anos sessenta, a idéia da literatura como lugar privilegiado para a transgressão.

Dentre os motivos que teriam levado Foucault a essa mudança, entendo que sua *nova reflexão sobre o poder*, realizada ao longo dos anos setenta, é determinante. Ao invés de um

(*écriture institutionnalisée sous la forme de la littérature*), e cada dia mais entusiasmado pelo discurso anônimo, das palavras recusadas pela instituição literária (cf. FOUCAULT, 1973, *DEI*, 119, p. 1280). Nessa mesma entrevista, espelhando-se na postura de Jean Genet, que decidiu não mais escrever para o teatro e, passando diante da Comédie-Française em Paris, disse que estava se lixando, Foucault afirma ter vontade de dizer à instituição literária e a toda a instituição da escrita que ele “não está nem aí” (*Je m’en fous!*) (cf. FOUCAULT, 1973, *DEI*, 119, p. 1281). Em uma entrevista concedida em 1975 e curiosamente publicada com o título *A festa da escrita*, Foucault, ao ser perguntado se costumava ler muitos autores contemporâneos, responde confessando que lê pouco, mas que, antigamente, já tinha lido muito “disso que se chama literatura” (cf. FOUCAULT, 1975, *DEI*, 154, p. 1602). Enfim, em uma entrevista concedida em 1977 e publicada com o título *Poder e saber*, o entrevistador japonês (S. Hasumi) observa que Foucault costumava falar muito sobre literatura no passado, ao que Foucault responde, ironicamente, dizendo que falava só “um pouquinho” (*Oh! Beaucoup, beaucoup... un petit peu!*). Sendo ainda mais irônico, Foucault diz que a razão disso é que, naquela época, não sabia muito bem do que estava falando e encontrava-se ainda em busca da lei ou do princípio de seu discurso (cf. FOUCAULT, 1977, *DE2*, 216, p. 414).

⁸⁸ Dentre as exceções a esse desinteresse explícito pela literatura, encontra-se a apresentação que Foucault redigiu para a publicação das obras completas de Bataille em 1970. Entretanto, pode-se ver, nesse curto texto, uma clara falta de entusiasmo pela literatura, ao menos em comparação com outros textos do início da década de sessenta. Foucault, ao elogiar Bataille como “um dos escritores mais importantes de seu século”, não deixa de sugerir que suas palavras foram assimiladas, assumindo um gênero definido e entrando na história da literatura. Embora reconheça que Bataille tenha feito entrar o pensamento no jogo arriscado do limite e da transgressão, Foucault mostra-se insatisfeito e ressalta a necessidade de irmos além, de “aumentarmos sua obra” e não ficarmos presos às mesmas experiências (que foram importantes, mas que talvez tenham perdido seu potencial transgressor) (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 74, p. 893-4). Convém lembrar também que o motivo que levou Foucault a escrever essa apresentação é mais contingente e estratégico (parte de um combate político) do que propriamente intelectual. Nesse período, o ministro do interior da França recorria com frequência à lei de proteção da juventude para censurar certas publicações e vigiar os editores, de modo que se tornou comum o recurso aos “prefácios protetores”, escritos por grandes intelectuais (como já era nessa época Foucault), para viabilizar uma publicação polêmica, como é o caso das obras completas de Bataille. Além dessa breve apresentação às obras de Bataille, outro texto que, esse sim, constitui uma clara exceção nesse período, consiste em alguns fragmentos de uma conferência que foram publicados em 29 de maio de 1973 no Brasil, no jornal *Estado de Minas*. No último fragmento desse texto, aborda-se o lugar da literatura como uma nova forma de pensamento, ressaltando-se que, na escrita literária, o homem desapareceria em benefício da linguagem, ou seja, a obra destruiria o autor, sendo Robbe-Grillet, Borges e Blanchot citados como testemunhas desse desaparecimento (cf. FOUCAULT, 1973, *DEI*, 124, p. 1293). Esse estranho texto fragmentário, com o curioso e soberbo título *Foucault, o filósofo, está falando. Pense*, está em claro descompasso com as teses sustentadas por Foucault nesse período (refletindo mais exatamente suas idéias do início dos anos sessenta), o que me conduz à desconfiança de que, ou Foucault valeu-se de algum escrito antigo e requentou velhas idéias (provavelmente em razão do auditório e das circunstâncias), ou talvez tenha sido realizado um recorte deturpado e anacrônico daquilo que teria sido dito por Foucault nessa passagem por Belo Horizonte (o que não é de se espantar, para quem conhece o histórico desse veículo de comunicação). Seja como for, esse texto parece um “ponto fora da curva”.

sistema discursivo fechado e a suposição de um hipotético “lado de fora”, o novo problema para Foucault passa a ser a construção de um modelo no qual a distinção dentro/fora ou lei/transgressão se desfaz. É nesses termos que Judith Revel interpreta a passagem operada por Foucault da transgressão literária à resistência política, sendo as relações de poder descritas em termos de estratégias e táticas não mais redutíveis a um esquema dialético (dentro/fora e transgressão) (cf. REVEL, 2005, p. 113; ARTIÈRES; BERT; POTTE-BONNEVILLE; REVEL, 2013, p. 18-9). Nesse sentido, em uma entrevista intitulada *A extensão social da norma*, publicada em 1976, Foucault afirma que é uma ilusão crer em uma exterioridade absoluta (*extériorité absolue*). Abandonando suas teses anteriores sobre o “pensamento do lado de fora” (*pensée du dehors*), Foucault, ao tratar do lugar de onde fala o louco, afirma enfaticamente que “nós estamos sempre no interior. A margem é um mito. A palavra do lado de fora é um sonho que não cessamos de prolongar” (FOUCAULT, 1976, DE2, 173, p.77).⁸⁹ Sendo assim, não considero, em linhas gerais, a idéia de um “pensamento do lado de fora” uma boa chave para compreender as possibilidades de resistência e as formas de subversão no interior do quadro genealógico foucaultiano.⁹⁰

Pensando em um quadro genealógico, a possibilidade de uma resistência ou subversão deixa de ser vista como algo situado nas bordas do poder e tratada nos termos de um *contradiscurso*. Não há mais, de um lado, um discurso de poder, interior à ordem estabelecida, e, de outro, um discurso contra o poder *tout court*, que viria do lado de fora ou transitaria pelas margens. Ao invés disso, os discursos podem tanto intensificar os controles quanto constituir pontos de resistência ou focos de reação (cf. KURY, 2004, p. 257). Assim, toda resistência ou transgressão é, mais cedo ou mais tarde, integrada, assimilada e ordenada, de modo que toda ruptura tem um valor temporário e tende a sempre recomeçar, assumindo novas formas. Nesses termos, segundo Foucault, poderíamos dizer que a escrita literária

⁸⁹ No original: “on est toujours à l’intérieur. La marge est un mythe. La parole du dehors est un rêve qu’on ne cesse de reconduire”.

⁹⁰ Nesse ponto, acredito que o projeto de Deleuze (apesar das inúmeras aproximações) afasta-se da genealogia foucaultiana ao acentuar o papel do Fora como um espaço de virtualidades (uma realidade virtual não atualizada) e um campo de imanência (com singularidades informes ao invés de sujeitos e objetos) que instauram um pensamento de resistência que escapa ao senso-comum, abala as verdades e constrói novas possibilidades de vida e novas individualizações (cf. LEVY, 2003, p. 78-81, 92, 106). Deleuze, de certa forma, partindo e estendendo a análise genealógica foucaultiana, também se afasta da exterioridade absoluta e da temática das fronteiras e dos limites para ressaltar a dimensão estratégica do pensamento do lado de fora, fazendo subsistir um vocabulário que desapareceu dos trabalhos de Foucault a partir dos anos setenta (cf. PELBART, 1989, p. 160; PELBART, 2005, p. 294-7). Talvez seja o caso de reconhecer que as meras diferenças de vocabulário possam dar a impressão de uma aparente distância em um contexto no qual preponderam as aproximações de fundo. De qualquer forma, entendo que essa é uma questão menor: o importante é menos a fidelidade da interpretação e do uso das palavras e mais a capacidade de fazer ressoar e reverberar as idéias, e, nesse aspecto, é preciso reconhecer o mérito de Deleuze (cf. PELBART, 1989, p. 188).

exerceu, em um breve período, uma força transgressora. Porém, hoje em dia, ela teria sido assimilada e desprovida de sua eficácia como forma de resistência.

O que está em jogo é uma *nova concepção de poder*, que não permite mais imaginar uma saída ou transgressão capaz de subverter a ordem e ir além, ao menos não da mesma maneira. Embora seja possível pensar em uma espécie de “força transgressiva”, ela assume a forma de uma resistência sempre provisória, regional, que produz sem cessar novos procedimentos de normalização e de institucionalização. A possibilidade de “pensar diferentemente” é preservada, mas não mais como uma experiência da exterioridade (ou que flerta, ao menos, com o lado de fora). Ao invés de olhar para o “lado de fora”, o último Foucault, por exemplo, parece indicar outro tipo de experiência-limite que envolve uma operação sobre si mesmo. Operação essa que não deve ser tomada como uma transgressão de fronteiras e interditos e nem como um movimento de interiorização ou de introspecção, mas, sobretudo, como um esforço permanente de demolição e refabricação de si (cf. PELBART, 2005, p. 294).

Nos anos setenta, Foucault opõe a “dinástica do saber” (*dynastique du savoir*), entendida como a análise da relação entre os discursos e as condições históricas, econômicas e políticas de sua aparição, à *arqueologia do saber*, que seria a descrição de um regime de discursividade e sua eventual transgressão. Em suma, *a questão deixa de ser como transgredir ou subverter a ordem estabelecida*. A genealogia ou dinástica do saber exerce sua função crítica de outra maneira, qual seja, mediante o questionamento das evidências, a indicação das contingências e a produção de um estranhamento. O potencial crítico de *Vigiar e punir*, por exemplo, não envolve um contradiscurso ou uma forma de transgressão ou subversão, mas sim uma compreensão de como nossa maneira de pensar e agir se constituiu, a partir de certas práticas e discursos. Da mesma forma, por analogia, podemos dizer que, nesse quadro genealógico, o mais importante não é “matar o autor” e transgredir o discurso autoral, mas sim analisar suas condições de emergência e, dessa maneira, provocar um estranhamento.

A tese da assimilação da literatura e da perda de seu poder subversivo é expressa recorrentemente por Foucault ao longo dos anos setenta.⁹¹ Tal acontecimento é visto por

⁹¹ Em uma conferência proferida no Japão em 1970 e publicada posteriormente com o título *A loucura e a sociedade*, Foucault situa essa breve experiência da literatura como uma “fala absolutamente anárquica” (*parole absolument anarchique*), “sem instituição” (*sans institution*) e “profundamente marginal” (*profondément marginale*), em um curto período do século XIX, quando essa forma de escrita foi desinstitucionalizada para ser, em seguida, novamente assimilada (cf. FOUCAULT, 1978 *DE2*, 222, p. 489-90). Em outra entrevista publicada no Japão, Foucault afirmou que a literatura se tornou instituição e foi recuperada pelo sistema, praticando-se hoje nas editoras comerciais e no mundo do jornalismo, sendo sua pretensa capacidade transgressora “uma pura fantasia” (*un pur fantasme*). A sociedade burguesa seria, inclusive, tolerante com relação ao que acontece dentro da literatura, sendo suas travessuras sempre perdoadas, uma vez que seu poder subversivo foi digerido e

Foucault como apenas mais uma manifestação de um processo mais amplo de assimilação ou domesticação dos discursos pela ordem estabelecida, o que já teria ocorrido, por exemplo, com a *escrita filosófica*. Podemos, em certa medida, aproximar essa desvalorização da literatura, que caracteriza o pensamento de Foucault dos anos setenta, com a depreciação da filosofia feita por ele já desde os anos cinquenta. Ou seja, a crítica que Foucault fazia à filosofia, que teria deixado de ser o lugar das novas e radicais experiências de pensamento para se tornar um *métier* ou uma pequena disciplina universitária, estende-se agora também à escrita literária, que também teria perdido sua força transgressora. Sobre esse ponto, em uma entrevista de 1970, Foucault diz que, se até a literatura, que seria a forma de escrita menos assimilada à ordem estabelecida, perdeu sua força destrutiva, então todas as outras formas de escrita já a teriam perdido há um bom tempo. Foucault confessa ainda que sua dúvida quanto à função subversiva da escrita teria nascido há tempos, concernindo tanto a filosofia quanto a literatura (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 82, p. 994). Embora Foucault diga isso nos anos setenta, entendo que, primeiro, ele duvidou da filosofia (desde os anos cinquenta) e, apenas posteriormente, estendeu essa crítica à literatura (em certa medida, no final dos sessenta).

Na linha dessa nova percepção do poder e das formas de resistência, pode-se pensar que a afirmação da individualidade do autor foi, em certa época, uma atitude transgressora, uma libertação com relação às formas instituídas do discurso no início da Modernidade, mas, posteriormente, teria sido desdobrada e enquadrada em uma nova ordem, na qual se transformou em um procedimento de sujeição e controle, através, por exemplo, da institucionalização do discurso autoral e do sistema de propriedade intelectual. Pode-se, assim, traçar um paralelo entre o *filósofo professor de universidade* e o *autor comercial*, na medida em que essas duas figuras representam formas de assimilação e institucionalização da escrita pela ordem estabelecida. Assim, a escrita, seja ela filosófica ou literária, e seus “sujeitos”, tanto o professor de filosofia quanto o autor literário, são desvalorizados em favor da ação política efetiva ou dos combates sociais, dos quais participa o *intelectual engajado*, que, por não ter sua fala completamente digerida pelo sistema burguês, consegue ainda, em certa medida, manter uma força subversiva.

assimilado. Foucault ressalta, assim, a necessidade de sairmos da literatura, de abandonar a sua “magro destino histórico” (*maigre destin historique*), definido pela sociedade burguesa à qual pertence, afirmando que a mudança social ocorrerá fora da linguagem, ou seja, a literatura é vista como uma arma fraca demais para a força do inimigo a ser combatido (cf. FOUCAULT, 1970, *DEI*, 82, p. 985-6, 992). Indo além, em uma entrevista publicada em 1976 com o título *Sade, sargento do sexo*, é surpreendente perceber como a literatura deixou inclusive de ser considerada uma aliada na luta para desmascarar as relações de poder e Sade, antes identificado à “fala de transgressão” (*parole de transgression*), é tomado como um disciplinador (cf. FOUCAULT, 1964, p. 86-7; FOUCAULT, 1975, *DEI*, 164, p. 1689-90).

Nessa direção de um pensamento engajado (e de um interesse pela escrita não institucionalizada e domesticada) caminha a atração de Foucault pelos homens infames e pelos discursos anônimos. Ao invés da literatura e de seu *discurso autoral* domesticado e assimilado, são, sobretudo, os *discursos anônimos* que passarão a despertar o interesse de Foucault nos anos setenta. Não devemos ver nisso algo absolutamente novo, pois, desde a *História da loucura* (1961), Foucault analisa certos discursos anônimos (dos leprosos, doentes e loucos). Contudo, ao menos até *As palavras e as coisas* (1966), Foucault ainda atribuía certo privilégio transgressivo à linguagem literária e tendia a valer-se desse material anônimo e marginal apenas como base para algumas de suas pesquisas históricas. É inegável que, a partir de 1970, Foucault passa a conceder uma importância bem maior aos discursos anônimos, chegando a promover várias publicações desse tipo de material, começando por *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* (1973). Em 1977, Foucault redige o prefácio de *My secret life*, texto de um libertino inglês anônimo (cf. FOUCAULT, 1977, DE2, 188, p.131-2). No ano seguinte, ele propõe a publicação de uma antologia de textos que terminou por se tornar uma coleção, intitulada *As vidas paralelas (Les vies parallèles)*, que inclui o texto de *Herculine Barbin, chamada Alexina B.* (1978). Depois, com a colaboração de Arlette Farge, Foucault publica *A desordem das famílias. Cartas com o selo real dos arquivos da Bastilha* (1982).

Esses discursos, dos loucos, dos homossexuais, dos presos e dos excluídos em geral, distinguem-se da fala institucionalizada e controlada da literatura, da ciência e da filosofia. Os discursos anônimos, justamente por serem marginais e alheios, em certa medida, aos procedimentos de controle dos discursos (apresentando um outro regime de escrita), seduzem Foucault e são considerados perturbadores e instigantes. Em vez de belos ou agradáveis, são textos que nos deixam perplexos e aturcidos. Nesse sentido, em uma entrevista realizada em 1971, Foucault recusa-se a dizer que os textos dos presos possuem “grande beleza” (*grande beauté*), não por desmerecê-los, mas porque isso significaria inscrevê-los no “horror da instituição literária” (*l’horreur de l’institution littéraire*), preferindo dizer apenas que há neles “coisas perturbadoras” (*des choses bouleversantes*) (cf. FOUCAULT, 1971, DE1, 94, p. 1073). Para ilustrar essa postura de Foucault diante dos discursos anônimos (esse sentimento misto de valorização, admiração e perplexidade), proponho analisar três textos que vieram à luz em meados dos anos setenta: *A vida dos homens infames*, *Vigiar e punir* e *Herculine Barbin, chamada Alexina B.*

Em *A vida dos homens infames*, texto escrito em 1977 como introdução para uma antologia de discursos anônimos, Foucault afirma que essas vidas sem glória nem fala,

desprezadas e perdidas no anonimato, são capazes de nos tocar mais profundamente que as obras literárias. Segundo Foucault, nenhuma personagem ficcional seria tão intensa quanto essas figuras reais, sem qualquer grandiosidade (santidade, heroísmo ou genialidade) e destinadas a passar pelo mundo sem deixar traço algum (e que só chegaram até nós por força do acaso). Mais do que qualquer escritor libertino, essas vidas são propriamente infames (*infâmes en toute rigueur*), ou seja, não suscitam nenhuma admiração nem gozam de glória alguma. Seus textos possuem uma baixeza (*bassesse*), uma miséria e uma violência que nenhuma literatura poderia acolher (cf. FOUCAULT, 1977, *DE2*, 198, p. 239, 243, 250).

Em *Vigiar e punir*, essa assimilação e pobreza da literatura, em comparação à subversão e riqueza do discurso dos homens infames, fica visível na distinção traçada entre o “discurso do cadafalso” (*discours de l'échafaud*) e a “literatura do crime” (*littérature du crime*). O primeiro discurso corresponde às últimas palavras do condenado, pronunciadas no seio do grande espetáculo público do suplício, possuindo um caráter transgressor, descontrolado, que permitia a irrupção de uma verdade incômoda. Já o segundo discurso corresponde à reescrita estética do crime, que o glorifica, embeleza e engrandece. Foucault menciona os casos do poeta-assassino Lacenaire e do famoso personagem, criminoso e *gentleman*, Arsène Lupin, que estão ligados a uma espécie de arte das classes privilegiadas, na qual a burguesia se deleita com um prazer novo. Essa literatura policial ou romance criminal, segundo Foucault, domestica a força transgressiva do discurso do cadafalso, retirando sua intensidade e riqueza ao assimilá-lo à ordem literária (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 79-82, 332, 335).

Por fim, na contra-capá de *Herculine Barbin, chamada Alexina B.* (1978), que corresponde ao primeiro volume da coleção *As vidas paralelas*, Foucault descreve seu projeto de publicação dos discursos anônimos como o inverso daquele levado adiante por Plutarco, das “vidas ilustres”, que teria seu fundamento na autoridade dos autores antigos (cf. FOUCAULT, 1978, *DE2*, 223, p. 499). Essa inversão declarada por Foucault mostra como ele procura nos discursos anônimos e infames um outro regime de escrita que não seja ordenado e dominado pelo procedimento autoral.

Essa relação entre o discurso autoral e o discurso anônimo, e entre o autor e o homem infame, embora não seja um tema comum de estudo, não passou despercebida por alguns importantes leitores de Foucault. Tanto Deleuze, quanto Agamben, apontaram para essa relação, ainda que em outros termos e com diferentes propósitos. Deleuze, em uma entrevista realizada em 1986, associou o tema foucaultiano do privilégio do “se” (*on*), ou da terceira pessoa, com a concepção do homem infame. Segundo Deleuze, a “curiosa” concepção de

homem infame teria sido retirada de seu modo de ver o sujeito como um “grão dançante na poeira do visível”, como um lugar móvel em meio a um murmúrio anônimo, o que faz dele algo que se esvai naquilo que se diz (cf. DELEUZE, 1992c, p. 134). Já Agamben sustentou, em um curto ensaio intitulado *O autor como gesto*, que a vida infame poderia servir como uma chave de leitura da conferência sobre o autor, funcionando como o paradigma da presença/ausência do autor na obra, ou seja, o autor, como o infame, estaria presente no texto apenas em um gesto (cf. AGAMBEN, 2007, p. 58-9). Assim, ao invés de opor, Agamben ressalta a proximidade entre o autor e o homem infame no que diz respeito ao desaparecimento do “eu” na obra, ao gesto de escrita que traz consigo, *ipso facto*, o desaparecimento daquele que escreve. Por mais que queiramos sobreviver como sujeitos, no máximo conseguimos deixar alguns traços e permanecemos como um simples gesto.

As leituras de Deleuze e Agamben, embora interessantes, distanciam-se daquilo que gostaria de ressaltar aqui. Concordo com Philippe Artières quando ele observa que o interesse de Foucault por esse tipo de escrita anônima e marginal está associado à questão sobre a autoria, na medida em que esses escrevedores não podem ser vistos como autores, e suas “obras” situam-se aquém do domínio literário, circulando por um circuito paralelo a este (por exemplo, no seio do universo médico ou jurídico) (cf. ARTIÈRES, 2012c, p. 124-7). Em suma, creio que podemos ver no *homem infame* um inverso do *autor*, ou seja, um “sujeito” que, desprezado e condenado ao anonimato, não tem qualquer poder sobre sua fala. Com o exercício da função-autor, o “gesto autoral” ganha uma dimensão e um estatuto privilegiados que fazem de sua fala ou de suas palavras algo bem distinto dos traços infames presentes nos discursos anônimos. Enquanto o autor funciona como um princípio que confere ordem ao discurso, o homem infame transita pela periferia e sua palavra só é ouvida por um acaso, por uma brecha ou por uma irrupção destoante. E é, em grande medida, justamente por estarem à margem da ordem, por não funcionarem e serem controlados pela função-autor, que se pode dizer que os discursos anônimos são subversivos, intrigantes e perturbadores.

Por fim, para finalizar a análise da presença do tema do autor no pensamento de Foucault, gostaria de lançar um rápido olhar para seus momentos derradeiros. Foucault operou, em seus últimos livros, textos e cursos, já na década de oitenta, uma nova inflexão em seu pensamento, que se voltou para questões éticas. O foco da análise então se dirigiu para as formas de constituição da subjetividade, sendo a Antiguidade grega e latina tomadas como o espaço histórico privilegiado para suas pesquisas. Nesse momento, a questão da escrita reaparece em seu pensamento, mas agora em razão de um novo e diferente interesse. Ao invés do *ser da linguagem*, do poder transgressivo da escrita, ou de seu caráter assimilado e

domesticado, Foucault pretende analisar o papel da escrita na constituição de si, a chamada “escrita de si” (*l’écriture de soi*).

Embora se possa dizer que Foucault procurou, nesse período final de seu percurso intelectual, tratar do problema da liberdade e da criação de si, não me parece adequado dizer que Foucault embarcou em uma espécie de tendência da “volta do eu” ou do “retorno da dimensão do sujeito” (nesse sentido, cf. BERNAS, 2001, p. 161, 230-1, 248-9). Se a subjetividade e sua constituição tornaram-se um tema central e abriram espaço para se trabalhar, em uma nova ótica, o exercício da liberdade, isso não significa que Foucault tenha abandonado suas antigas críticas às noções fundadoras de sujeito consciente ou de autor originário. O que ocorre, mais propriamente, é apenas uma inflexão, na qual uma outra luz é projetada. Um novo projeto delinea-se, incluindo, dentre muitos outros temas, a análise das práticas da leitura e da escrita na época helenística e o exame das formas do dizer verdadeiro ou da parrésia. Com relação a esses pontos, tentarei mostrar algumas aproximações que eles estabelecem com o problema do autor.

No curso de 1981-1982 no Collège de France, intitulado *Hermenêutica do sujeito*, Foucault desenvolve um estudo da prática da leitura e da escrita na época helenística, observando que o efeito esperado da leitura podia ser assim expresso: “não a compreensão do que o autor queria dizer, mas a constituição para si de um equipamento de proposições verdadeiras, que fosse efetivamente seu” (FOUCAULT, *HS*, p.341).⁹² Ou seja, o que importava era apropriar-se dos pensamentos ou discursos (*lógoi*), de modo a incorporar princípios de comportamento e a provocar uma mudança em sua própria existência. A leitura era vista, então, como uma prática eticamente orientada, na qual os pensamentos eram tomados para si e organizados através de diversos exercícios, que envolviam a leitura em voz alta, a releitura, a anotação, a meditação, etc., de modo a efetivamente incorporar os pensamentos e torná-los seus. O leitor da época helenística não realizava verdadeiramente um comentário, no sentido de uma duplicação do discurso, e nem uma exegese, entendida como a busca pela origem ou pelo sentido último. Como ressalta Foucault em sua aula, a leitura apenas recolhia discursos ou elementos de discursos (*oraciones, logói*), a partir dos quais um *corpus* era modelado. Esse *corpus*, portanto, não era dado previamente, mas era a escrita (associada à prática da leitura) que permitia constituir-lo e assegurá-lo (cf. FOUCAULT, *HS*, p. 342). Foucault enfatiza, assim, como a leitura não era algo fácil e espontâneo, mas, ao contrário, constituía um complexo exercício.

⁹² No original: “Et cela explique l'effet qu'on attend de la lecture: non pas d'avoir compris ce que voulait dire un auteur, mais la constitution pour soi d'un équipement de propositions vraies, qui soit effectivement à soi”.

Pode-se dizer que, no contexto helenístico, o autor e a obra não tinham a *aura* que terão na modernidade, eles não possuíam a *autoridade* que lhes foi posteriormente concedida. O autor e a obra não constroem o leitor e nem exerciam qualquer privilégio hermenêutico. Nas práticas helenísticas, não cabia ao escritor delimitar sua criação na forma de uma obra bem definida e circunscrita. Ao invés dele, competia ao leitor operar essa junção livremente. Geralmente, os textos não eram sequer assinados e pouco se sabia da fonte ou da autenticidade do que se lia. Em suma, a função-autor não se exercia, ou funcionava de modo muito diverso. Não havia um limite e uma unidade previamente definidos à obra e, dessa forma, o escritor não determinava nenhum percurso linear a ser seguido. Cabia ao leitor não a obrigação de respeitar a intenção do autor e a integridade e o conjunto de sua obra, mas sim o esforço de se apropriar do discurso, conformando-o livremente e fazendo-o seu à sua maneira. Assim, a elaboração do pensamento deveria tornar irreconhecíveis suas fontes dispersas, seus “autores”, e formar, através basicamente da leitura e da escrita, um *corpus*. Como observa Foucault, é muito difícil distinguir, por exemplo, nos textos de Marco Aurélio, o que é dele e o que é citação, mas isso pouco importava (cf. FOUCAULT, *HS*, p. 308). Em outras palavras, pode-se dizer que, nesse contexto helenístico, a função de controle e delimitação do discurso não era exercida pelo autor, posto que era o leitor quem, em sua apropriação, impunha uma determinada organização e utilização ao que lia ou escutava. Ou seja, a tarefa de domesticar a selvageria e periculosidade do discurso não era exercida pela figura do autor, como ocorrerá em nossa experiência moderna.

A técnica seletiva de leitura, sugerida aos alunos na época helenística, incentivando-os a ler algumas passagens de poucos escritores e textos, ilustra bem esse ponto. Nesse sentido, no texto *A escrita de si*, publicado em 1983, Foucault lembra o ensinamento de Sêneca para não se dissociar a leitura da escrita, afirmando de que a leitura excessiva dispersaria e exporia o leitor a nada reter, a esquecer-se de si mesmo. Seria preciso, ao contrário, fazer como a abelha, que sempre volta à colméia com o néctar recolhido de cada flor. Quem vagueia de flor em flor sem recolher seu néctar, padeceria daquilo que era chamado de *stultitia*, que se caracterizava pela agitação do espírito, pela instabilidade da atenção e pela constante mudança nas opiniões (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 329, p. 1239). Percebe-se, assim, o quão longe estamos do esforço crítico moderno, que nos convida a uma formação erudita e a uma abordagem do conjunto de uma obra, de modo a decifrar a intenção de seus autores e o sentido por eles conferidos aos seus escritos. As questões colocadas pela crítica moderna, acerca da intenção do autor e da autenticidade das obras, são algo completamente alheio ao modo de circulação e organização do discurso no helenismo. Em certo sentido, o leitor da

época helenística, para o olhar moderno (sobretudo para o crítico especialista) é uma espécie de *diletante*, ou seja, um leitor que flana por diversos discursos e coloca em primeiro plano o seu pensamento e a transformação de si (e não o pensamento do autor e o sentido de sua obra).

No interior desse estudo das práticas da leitura e da escrita na Antiguidade grega e latina, Foucault confere destaque particular a certas modalidades discursivas ou escritas mais intimistas e voltadas para a constituição de si. Nesse sentido, Foucault aborda as correspondências, os diários íntimos e as cadernetas de anotação dos alunos. Nas *correspondências*, vê-se uma narrativa de si e um treinamento de si mesmo, como ocorre nas cartas de Sêneca ou Marco Aurélio. Nos *diários* ou *cadernos íntimos*, encontramos narrativas de experiências interiores da época cristã que faziam parte de um processo de purificação, como vemos nas anotações monásticas das experiências espirituais. Por fim, nas *anotações de leitura* ou *hypomnêmata*, que caracterizam a tradição de ensino helenística, verificamos um rico processo de formação de si através da escrita. Assim, ao voltar às práticas antigas da escrita de si, Foucault contraria a tese, comum nos estudos literários, de que a autobiografia seria característica de uma escrita tipicamente moderna, que teria sido inventada provavelmente por Montaigne. Foucault propõe compreender essa *literatura do eu* que vemos, por exemplo, nos diários, confissões e narrativas de si, dentro de um quadro mais geral das *práticas de si*, que permitem perceber que, há milhares de anos, escreve-se sobre si mesmo, embora nem sempre da mesma maneira (cf. FOUCAULT, 1983, DE2, 329, p. 1226). Em certo sentido, Foucault não nega o fenômeno propriamente moderno do gênero literário autobiográfico, mas apenas pretende apontar para outras práticas mais antigas de *escrita de si*.

Tratando da experiência antiga, Foucault ressalta o papel da escrita como elemento dentro de um complexo exercício de si, possuindo uma *função etopoiética*, ou seja, operadora de uma transformação propriamente ética, que converte a verdade em *ethos*. Em outras palavras, através da escrita, o indivíduo seria capaz de se transformar, de operar uma mudança ética (cf. FOUCAULT, 1983, DE2, 329, p. 1237-8). Em certo sentido, as práticas do *cuidado de si* mostram uma espécie de “autoria de si mesmo”, daquele que faz da sua vida uma obra que exige permanente cumprimento, uma coincidência entre aquilo que o indivíduo faz e aquilo que diz. Assim, ao invés de um autor e uma obra (entendida como um produto externo, uma criação do sujeito), temos uma vida (*bios*) e uma atitude (*ethos*), ou seja, um sujeito que cria a si mesmo, que se transforma, e cuja “obra” é manifestada em seus comportamentos, como um *logos bioèthikos*. Em suma, ao invés de *poiética*, que pressupõe um poeta/produzidor e

uma obra/produto, prevalece uma *etopoiética*, que pressupõe um sujeito que age sobre si mesmo, transformando-se.

Dentro dessas diversas modalidades de *escrita etopoiética*, convém analisar mais de perto os *hypomnēmata*, que são cadernos individuais com notas de leitura ou suporte de lembranças que serviam de matéria-prima para os exercícios de pensamento. Eles continham citações, extratos de obras, exemplos de ações, reflexões e raciocínios que vinham à mente, entre muitas outras anotações de todo gênero. Os *hypomnēmata* faziam parte de um conjunto de práticas de aprendizagem, que incluíam abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio, escuta e, também, escrita (ainda que ela tenha vindo a desempenhar um papel importante apenas mais tardiamente). Segundo Foucault, é preciso colocar a questão de si e da escrita dentro de um quadro técnico e material, o que permitiria afirmar que esses cadernos constituíam uma nova tecnologia tão revolucionária quanto é, para nós hoje, a introdução dos computadores na vida pessoal (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 326, p. 1222-3).

Diferentemente dos diários íntimos ou das narrativas espirituais comuns na literatura cristã, os *hypomnēmata* não eram propriamente uma “narrativa de si” (*récit de soi*), como vemos na confissão. Tratava-se, na verdade, de um movimento inverso, que não buscava revelar o que estava escondido dentro de nós mesmos, algo supostamente não-dito (*non-dit*), mas que visava, ao contrário, juntar o já-dito (*déjà-dit*), apropriar-se dele e transformar-se a si mesmo por meio desse *logos* fragmentário (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 329, p. 1224). Essa prática estava inserida em uma cultura marcada pelo peso da tradição: a constituição de si como sujeito passava pela apropriação e unificação de um já-dito. Creio que podemos, nesse ponto, traçar um paralelo com a experiência moderna da escrita, como expressão do pensamento de um autor, e com o processo de constituição do sujeito moderno, cuja interioridade é considerada primeira e marcada pela singularidade. Em certo sentido, o que se exige do autor moderno, do gênio original, é que ele seja capaz de superar a tradição e expressar (ou pôr pra fora) seu “eu mais profundo”. Assim, diferentemente do leitor/escritor helenístico, que se transformava através da incorporação seletiva da tradição, o autor moderno chega a temer a assimilação dos pensamentos alheios, como se isso pudesse comprometer sua originalidade e espontaneidade.

Os *hypomnēmata* combinavam, segundo Foucault, a autoridade da tradição e a singularidade da verdade, sendo comandados por dois princípios: o da *verdade local da sentença*, pouco importando a intenção de seu autor ou a obra na qual estava inserida, e o do *valor incondicional de uso*, pois o mais importante era a transformação de si que o discurso

seria capaz de provocar (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 329, p. 1240). Nesse sentido, um interessante exemplo, mencionado por Foucault no curso *Hermenêutica do sujeito*, é a publicação que Arriano fez de seus *hypomnêmata*, escritos enquanto escutava os colóquios de Epiteto. Segundo Foucault, Arriano, ao publicar os *hypomnêmata* que fez para si, teria assumido a tarefa de realizar o que as outras publicações não tinham conseguido fazer, que era restituir o pensamento (*diánoia*) ensinado por Epiteto em seus colóquios (cf. FOUCAULT, *HS*, p. 441). Como Foucault deixa claro em sua leitura, o objetivo de Arriano não era preservar a autoria e a integridade da obra de Epiteto, mas antes se apropriar de uma verdade pronunciada, e, por isso, ele fazia questão de ressaltar que se tratava de uma versão “com suas próprias palavras”. O fato de a cultura helenística valorizar a tradição e a autoridade de certos mestres, como Epiteto, não significava que seus discursos eram organizados, que circulavam e que eram apropriados segundo a função-autor, ao menos não da mesma maneira que ela funcionará na modernidade. O que interessava Arriano, por exemplo, não era respeitar as palavras e intenções de Epiteto, mas se apropriar de seus pensamentos e, assim, transformar-se a si mesmo.

Outro tema muito estudado por Foucault em seus últimos anos de vida, que também permite alguns paralelos com a questão do autor, foi o “dizer verdadeiro” (*dire-vrai*) ou “parrésia” (*parrhesía*), que significa, etimologicamente, dizer tudo, com franqueza, com liberdade de palavra (*libertas*, para os latinos). O estudo da prática da parrésia insere-se no interior de uma análise mais ampla das práticas discursivas e, especificamente, do modo de ser do discurso que pretende dizer a verdade, ou seja, das formas “aletúrgicas”, de produção da verdade, do ato pelo qual a verdade se manifesta (cf. FOUCAULT, *CV*, p. 5). Em suma, todo discurso, e particularmente aquele que pretende dizer a verdade, pode ser considerado uma prática e analisado como tal. E essa prática impõe ao sujeito os lugares e as regras para se participar desse jogo. Ou seja, ela estabelece quem pode dizer a verdade (e de que maneira) e institui, portanto, os privilégios do direito à palavra. E, em sentido inverso, o sujeito confere, por sua vez, um modo de ser próprio ao discurso.

Seguindo nessa direção, na aula de 12 de janeiro de 1983 no Collège de France, Foucault coloca a seguinte questão: “de que forma a situação ou o estatuto do sujeito falante se revela em condição de modificar ou afetar o sentido e o valor do enunciado?” (FOUCAULT, *GSA*, p. 65).⁹³ Nesse ponto, é possível estabelecer uma aproximação com a questão do autor, posto que ele também pode ser tomado como uma “situação do sujeito

⁹³ No original: “en quoi la situation ou le statut du sujet parlant se trouvent-ils modifier ou affecter le sens et la valeur de l'énoncé?”.

falante” que afeta o valor e o sentido dos enunciados ao fazer deles “enunciados autorais”. Mas, no caso da parrésia, Foucault dirige sua análise para um conjunto específico de práticas discursivas, que são aquelas que pretendem dizer a verdade. Em seu último curso no Collège de France, Foucault afirma ter chegado a essa questão partindo de um velho problema filosófico, que é a relação entre o sujeito e a verdade (cf. FOUCAULT, *CV*, p. 5). Entendo que, embora a questão da relação entre sujeito e verdade estivesse presente, de certa forma, desde sempre no pensamento de Foucault, esse novo foco de pesquisa complementa os estudos anteriormente desenvolvidos que relacionavam, em linhas gerais, sujeito, discurso e poder. Nesse sentido, pode-se dizer que tal estudo traz significativas contribuições para a questão do exercício da função-autor, em particular na ciência e na filosofia, acerca da relação entre o estatuto de autor e os regimes do dizer verdadeiro. A figura do instaurador de discursividade, por exemplo, estabelece uma relação particular com a verdade, funcionando como referência do que deve ser tomado por verdadeiro dentro de determinado domínio discursivo. Essas relações entre o funcionamento da função-autor e as modalidades do dizer verdadeiro convidam a um estudo de grande fôlego, que nunca foi explorado por Foucault e que vai muito além do objetivo desta tese.

Ainda que não tenha a pretensão de ir muito longe nesse tema (como ele talvez merecesse), gostaria ainda assim de fazer algumas breves considerações. No estudo da prática da parrésia, Foucault procura discriminar suas especificidades e algumas de suas modalidades na Antiguidade grega. Nesse sentido, no curso de 1983 no Collège de France, Foucault analisa as figuras do profeta, do adivinho, do filósofo e do “pensador” ou “homem das ciências” (*savant*), que são vistos como deslocamentos dos lugares e formas do exercício da parrésia (cf. FOUCAULT, *GSA*, p. 66). Já no curso de 1984, Foucault, em sua primeira aula, diz que a parrésia não é um ofício (*métier*) e que o “parresiasta” (*parrèsiate*) não deve ser visto como um “profissional” (*professionnel*). Sendo assim, o parresiasta deve ser diferenciado do profeta, que não fala em nome próprio, mas como intermediário da palavra de Deus, assim como deve ser distinguido do sábio, caracterizado pelo silêncio, e do técnico, que ensina um saber-fazer (*savoir-faire*) e não assume qualquer risco (cf. FOUCAULT, *CV*, p. 15-25). Para Foucault, a postura de Sócrates na *Apologia* ilustraria bem esse esforço de distinguir essas modalidades do dizer verdadeiro da forma própria à parrésia (cf. FOUCAULT, *CV*, p. 82-3).

Essas considerações podem parecer sem serventia, voltadas para um passado muito distante, mas, apesar de a parrésia ser considerada uma modalidade fundamental do dizer verdadeiro que encontramos na Antiguidade, ela também se manifesta de maneira deslocada e travestida em outras sociedades, inclusive na nossa. Foucault chega a realizar uma pequena

experiência, no final de sua primeira aula do curso de 1984 no Collège de France, de onde e de que forma poderíamos encontrar esses diferentes regimes de verdade em outras sociedades. Na Idade Média, ele acentua a importância da prédica e da Universidade, que teriam conferido ao regime do dizer verdadeiro uma forma muito diferente daquela existente no mundo helênico e greco-romano. Já na época moderna, Foucault diz pouco saber a respeito, mas afirma que seria um caso a ser analisado. Em tom de sugestão, ele cita os discursos revolucionários, aproximando-os da antiga profecia, os discursos filosóficos, que ele aproxima da antiga sabedoria, e a ciência e o ensino, que ele aproxima da antiga técnica. Nessas aproximações hesitantes e sumárias, Foucault procura acentuar que, embora a parrésia propriamente dita tenha desaparecido, ela ainda se manifesta hoje em dia, mesmo que esporadicamente e no interior das outras modalidades (cf. FOUCAULT, *CV*, p. 29). Creio que o estudo dessas formas modernas do dizer verdadeiro poderia contribuir para jogar uma luz no estudo do funcionamento da função-autor, sobretudo na ciência e na filosofia, permitindo uma compreensão mais adequada da autoridade da fala autoral, que enuncia uma verdade não mais produzida no seio de uma tradição anônima.

Ainda sobre a prática da parrésia, outra característica muito ressaltada por Foucault é a coragem que é preciso possuir para dizer a verdade. Daí, aliás, o título conferido ao seu último curso no Collège de France: *A coragem da verdade*. Foucault volta a abordar os temas do perigo do discurso, em particular daquele que pretende dizer a verdade, e do risco assumido por aquele que toma a palavra, que possui um potencial transgressivo ou transformador (tanto político, quanto ético). Nesse ponto, a parrésia aproxima-se do discurso autoral, que também envolve uma fala assumida em nome próprio e uma responsabilização penal dos “autores”. Ao analisar a parrésia, Foucault volta, assim, a ressaltar a importância conferida à tarefa de controlar a proliferação do discurso, de limitar seu aparecimento, e de fixar as posições que o sujeito deve ocupar para ter direito à palavra.⁹⁴

Para finalizar, ainda relacionado ao tema da parrésia, Foucault voltará, em seus últimos cursos, a abordar a questão da escrita, especialmente a prática da escrita filosófica na Antiguidade grega. Nesse sentido, Foucault realiza uma interessante análise da crítica de Platão à escrita filosófica, focalizando, prioritariamente, não a condenação da logografia

⁹⁴ Foucault observa, nesse sentido, como a parrésia é perigosa na democracia, quando a liberdade de falar deixa de ser um privilégio estatutário atribuído apenas a alguns (por razão do nascimento, da posição, etc.) (cf. FOUCAULT, *CV*, p. 35). Foucault aponta, aqui, para a *má parrésia*, para o perigo presente na ausência de um princípio de rarefação do discurso e, especificamente, para a ameaçadora situação na qual a verdade poderia emergir a qualquer momento, de qualquer um, sem nenhum controle ou limitação (cf. FOUCAULT, *GSA*, p. 167). A *boa parrésia*, pelo contrário, instauraria um regime da verdade no qual o dizer verdadeiro relacionaria, além da democracia (a igualdade e liberdade de tomar a palavra) e da coragem (o risco de dizer a verdade), também um jogo próprio de superioridade, que cria diferenças e institui uma relação hierarquizada.

retórica presente no *Górgias*, ou o mito egípcio da invenção da escrita e da perda da memória narrado ao final do *Fedro*, como comumente se faz, mas sim a *Carta VII*. Nela, Platão condena Dionísio II de Siracusa pelo fato de ter cometido o grave erro de ter escrito e reivindicado a composição (passado por autor) de um tratado de filosofia que consistia, de fato, na transcrição das aulas que teve (cf. PLATON, *Lettre VII*, 341b). O interessante é perceber que a crítica feita por Platão não se dirige ao fato de Dionísio II ter-se passado por autor das idéias que eram de Platão (e que o próprio Platão nunca havia publicado, e nem pretendia fazê-lo nunca). Essa interpretação seria um grande anacronismo e uma incompreensão brutal da condenação feita por Platão. O que Platão critica é o fato de Dionísio II ter intencionado escrever sobre essas questões filosóficas, o que mostrou que ele nada havia entendido delas.

Na peculiar leitura de Foucault, Platão apresenta, na *Carta VII*, uma concepção de filosofia que não se manifesta na forma de teorias e tratados (*mathemata*), mas sim como uma prática (*pragmata*). Platão é visto como um filósofo que uniu o discurso (*logos*) à ação (*ergon*), defendendo que a verdadeira filosofia constituiria uma prática (*pragmata*), um caminho que se percorre, uma atitude que se assume, um trabalho de transformação de si sobre si (cf. FOUCAULT, *GSA*, p. 201-2, 221-2). A verdadeira filosofia para Platão não se transmitiria por escrito, na distância muda de um conhecimento gravado, mas apenas pela via de uma convivência, um viver junto que, tal como a luz da vela, transfere-se e ilumina aqueles que se aproximam do fogo. Por isso a recusa da escrita por Platão, pois tentar pôr a filosofia por escrito é inútil, além de perigoso e ilusório, uma vez que falseia a verdadeira prática filosófica (cf. FOUCAULT, *GSA*, p. 227-9). De certa forma, tentar *erigir-se como autor de textos filosóficos* é visto como uma incompreensão da verdadeira filosofia para Platão, e todos aqueles que assumem essa posição padecem de um grave equívoco. E seria igualmente um engano ver a filosofia como algo que se materializa em obras, com suas palavras gravadas e mudas. Segundo Foucault, em vez de autores e obras, o discurso filosófico, para Platão, parece pressupor ações ou atitudes específicas, ou seja, um modo de vida.

Assim, é possível perceber o quão distante estamos da filosofia tratada como disciplina universitária nos dias de hoje, e da figura do filósofo como um professor/profissional e autor de livros. Pela via da análise do pensamento de Platão, vemos mais uma vez em Foucault a crítica ao ensino universitário e àquilo que veio a ser a filosofia nos dias de hoje. Foucault chega a sugerir um estudo da história da filosofia (ou da “verdadeira filosofia”) como um movimento de diferentes formas de parrésia, ou seja, dos jogos diversos do dizer livre e corajoso da verdade (cf. FOUCAULT, *GSA*, p. 322). Ao invés

de ser um conjunto de teorias ensinadas na Universidade, a filosofia é vista como uma prática que se caracteriza por ser politicamente inquietante e provocadora de transformações no modo de ser dos sujeitos. E nesse *ethos* filosófico autêntico, não se deve buscar constituir uma obra e tornar-se um autor, mas antes estabelecer uma nova relação com a verdade, com o saber e consigo mesmo.

Em conclusão, as análises que Foucault realizou em seus últimos estudos, embora não tenham sido dirigidas diretamente para o problema da autoria, permitem algumas ricas aproximações. Tentei, sumariamente, traçar algumas delas. É verdade que os pontos abordados exigiriam, para uma apreciação adequada, um aprofundamento bem maior. Tal esforço, contudo, escapa às minhas forças e ao meu limitado propósito nesta tese. Minha intenção foi apenas indicar como, nas últimas pesquisas de Foucault, é possível encontrar diversos contrapontos históricos para a experiência propriamente moderna da autoria, o que nos ajuda a perceber a contingência e a variabilidade do funcionamento da função-autor.

Finalizando essa análise da noção de autor no pensamento de Foucault, convém ressaltar como, ao longo desse percurso, a abordagem dessa questão sofreu importantes transformações, nas quais percebemos um abandono progressivo de certos temas e a emergência de outros. Mais ainda, é possível detectar um refinamento e uma ampliação da análise, além de significativas mudanças de método. O interesse pelas práticas e pelos diferentes modos de ser ou de funcionar do discurso, do sujeito, do poder e da verdade, embora possa ser considerado algo constante em Foucault, assume formas bem variadas ao longo de seu percurso. Quanto ao tema do autor, embora ele não seja propriamente central em grande parte de suas reflexões e nem sempre seja tratado de forma direta, ainda assim, como espero ter mostrado, é uma questão muito recorrente (mesmo que, muitas vezes, de forma enviesada) e que recebeu, indiscutivelmente, uma atenção especial no final dos anos sessenta.

Agora, é chegado o momento de problematizar aquilo que foi feito até agora: um comentário da obra do autor Foucault.

1.4. O riso de Foucault: do comentário à utilização

Non, non je ne suis pas là où vous me guettez, mais ici d'où je vous regarde en riant.

M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, 1969.

Seria exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mi podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. [...] Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

J. L. Borges, *Borges y yo*, 1960.

Como devemos ler Foucault se levarmos a sério seus questionamentos sobre as noções de autor e de obra e acerca da prática do comentário? As considerações feitas por Foucault lançam um desafio perigoso aos seus leitores: como organizar essa massa textual produzida pelo indivíduo Foucault? É a unidade autoral “Foucault” uma categoria operacional para lidar com esses discursos? Devemos seguir as sugestões de Foucault e anular aquilo que permite delimitar a unidade e singularidade desses discursos a partir do exercício da função-autor? Ou devemos, em sentido contrário, opor Foucault a ele mesmo e inscrever seu trabalho nas categorias que ele mesmo julgou impotentes e inadequadas? Ao tentar ler Foucault, como não ouvir seu “riso metálico e fulgurante”?

Essas e outras perguntas foram colocadas por Roger Chartier, na esteira do texto intitulado *O riso de Michel Foucault* de Michel de Certeau (cf. CHARTIER, 2009, p. 156). Segundo De Certeau, Foucault não se definia como *autor*, mas mais propriamente como *leitor*, sendo o riso a assinatura do filósofo diante da ironia da história, que joga com os homens, ri de suas pretensões e torna irrisório todo papel pedagógico e moralista assumido pelos “intelectuais”. Percebendo a ironia de sua própria posição, Foucault teria feito de seus escritos uma seqüência de experiências que nascem de suas curiosidades e espantos, que apenas instauram novas problemáticas e oferecem novos instrumentos de pensamento (cf. DE CERTEAU, 2002a, p. 137-41). Na mesma linha, Philippe Artières sustenta que o riso atravessa toda a obra foucaultiana, sendo a gargalhada (*éclat de rire*) o momento instaurador da atividade filosófica (cf. ARTIÈRES, 2012d, p. 168).

Partindo também dessas questões, gostaria de analisar a posição que Foucault assume diante de seu próprio trabalho, que tende a ser bastante irônica e paradoxal. Em relação a esse

tema, tratarei, na seqüência, da busca pelo anonimato defendida e pretendida por Foucault em diversas ocasiões. Por fim, gostaria de finalizar este primeiro capítulo da tese tratando do problema envolvido na publicação de Foucault e na constituição e comentário de sua “obra”.

Com relação à postura de Foucault diante de sua “obra”, é forçoso admitir que ela está longe de ser pacífica e confortável. Os diálogos fictícios que muitas vezes introduzem ou concluem seus livros ou aulas, os prefácios curtos e irônicos que escreveu, e a resistência a considerações biográficas e pessoais em suas entrevistas, mostram um Foucault inquieto e insatisfeito com a *posição* que lhe parece ser estabelecida pela nossa ordem do discurso. Em várias ocasiões, Foucault fez considerações sobre como gostaria de ser apropriado e empregado. Mais do que um desejo de ser interpretado dessa ou daquela maneira, ou de uma tentativa vã de ditar a lei que deveria guiar a leitura de seus textos, Foucault pretende mais propriamente problematizar sua própria posição na ordem do discurso e, em certa medida, resistir às suas coerções e fugir (ou deslizar sutilmente) dos “lugares” que lhe são reservados.

Convém mencionar, nesse sentido, algumas das várias ocasiões nas quais Foucault teceu comentários sobre como gostaria de ser lido, ressaltando sempre a impotência do autor diante do poder do leitor. Em uma entrevista publicada em 1978, Foucault deixou claro que não pretendia, e que seria mesmo impossível, tentar controlar as interpretações feitas de seus escritos. Em suas palavras:

Creio que aquele que escreve não tem o direito de exigir que os outros o compreendam como ele quis ao escrever o texto. A partir do momento que se escreve, deixamos de ser o proprietário daquilo que dissemos, salvo sob um aspecto jurídico. [...] Creio que a liberdade do leitor deve absolutamente ser respeitada. O discurso é uma realidade que pode transformar-se ao infinito. Assim, aquele que escreve não tem o direito de dar ordens quanto à utilização de seus escritos (FOUCAULT, 1978, *DE2*, 236, p. 619).⁹⁵

Essa mesma postura aparece no prefácio escrito para a edição inglesa de *As palavras e as coisas*, publicada em 1970 com o título *The order of things*. Cito novamente Foucault:

Seria preciso, talvez, intitular esse prefácio de “manual de uso”. Não que, aos meus olhos, o leitor não seja digno de confiança – livre para fazer o que quiser do livro que ele teve a amabilidade de ler. Qual direito eu tenho de

⁹⁵ Em francês: “Je pense que celui qui écrit n’a pas le droit d’exiger d’être compris comme il a voulu l’être lors de l’écriture. C’est-à-dire qu’à partir du moment où il écrit, il n’est plus le propriétaire de ce qu’il dit, sauf sous un aspect juridique. [...] je pense que la liberté du lecteur doit absolument être respectée. Le discours est une réalité qui peut se transformer à l’infini. Ainsi, celui qui écrit n’a pas le droit de donner des ordres au sujet de l’utilisation de ses écrits”.

sugerir que se faça desse livro um uso ao invés de outro? (FOUCAULT, 1970, *DE1*, 72, p. 875).⁹⁶

Outro exemplo eloqüente dessa postura encontra-se na aula ministrada por Foucault no Collège de France em 7 de janeiro de 1976, introduzindo o curso *Em defesa da sociedade*. Segundo Foucault:

[Este trabalho] são pistas de pesquisa, idéias, esquemas, apontamentos, instrumentos: faça com ele o que bem entender. No limite, isso me interessa, e isso não me diz respeito. Não me diz respeito na medida em que não me cabe estabelecer as leis quanto à utilização que vocês farão dele (FOUCAULT, *IDS*, p. 3-4).⁹⁷

No mesmo sentido, em uma entrevista publicada em 1984 com o título *Uma estética da existência*, ao ser perguntado sobre qual seria o tipo ideal de leitor que gostaria de ter, Foucault responde: “Não há qualquer motivo para que se faça, além do livro, a lei do livro. A única lei, são todas as leituras possíveis. Eu não vejo nenhum grande inconveniente se um livro, sendo lido, seja lido de diferentes maneiras” (FOUCAULT, 1984, *DE2*, 357, p. 1553).⁹⁸ Mais adiante, nessa mesma entrevista, Foucault diz que a única lei que gostaria de ver instaurada seria a proibição de se utilizar duas vezes o nome do autor, tomado-o, ao mesmo tempo, como aquele que produziu a obra e também como um indivíduo de carne-e-osso, com uma vida específica. Visa-se, assim, garantir o direito ao anonimato (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 357, p. 1553-4).

Essa postura de Foucault, que se manifesta em diferentes momentos, é, contudo, dúbia, pois ele, por diversas vezes, “comentou” sua própria obra e “explicou” seu percurso intelectual (com leituras, aliás, bem divergentes). Como compreender esses reiterados “comentários sobre si mesmo”? Será que o fato de Foucault insistentemente reconstruir seu passado nas entrevistas, dando novos sentidos e funções aos seus textos, pode ser tomado como uma tentativa de se erigir como autor e de fazer de seus textos uma obra? Estariam esses comentários feitos sobre si mesmo em contradição com suas críticas às categorias de autor e obra? Seguindo nessa linha, Frédéric Gros afirma que Foucault, apesar de defender o

⁹⁶ Em francês: “Il faudrait peut-être intituler cette préface ‘mode d’emploi’. Non qu’à mes yeux le lecteur ne soit pas digne de confiance – libre à lui, bien entendu, de faire ce qu’il veut du livre qu’il a eu l’amabilité de lire. Quel droit ai-je donc de suggérer qu’on fasse de ce livre un usage plutôt qu’un autre?”.

⁹⁷ No original: “[Ce travail] ce sont des pistes de recherche, des idées, des schémas, des pointillés, des instruments: faites-en ce que vous visez. À la limite, cela m’intéresse, et cela ne me regarde pas. Cela ne me regarde pas dans la mesure où je n’ai pas à poser des lois à l’utilisation que vous en faites”.

⁹⁸ No original: “Il n’y a pas de raison qu’on fasse non seulement le livre, mais aussi la loi du livre. La seule loi, ce sont toutes les lectures possibles. Je ne vois pas d’inconvénients majeurs si un livre, étant lu, est lu de différentes manières”.

abandono das noções de autor e obra, contradiz-se com grande frequência e tranquilidade nas entrevistas. Cito Gros: “Foucault espontaneamente, com aquela candura ingênua que ele soube tão bem reprovar nos outros, institui-se autor de sua obra, ou seja, ele descreve uma empreitada regradada, contínua, lógica” (GROS, 2003, p. 94).⁹⁹

A postura ambígua de Foucault parece decorrer de uma situação bastante desconfortável, sem saída, na qual as duas possibilidades que se apresentam são igualmente repugnantes: ou ele responde cada leitura supostamente deformadora de seus livros, ditando assim a lei aos seus leitores, ou ele deixa as deformações mais grotescas terem livre curso. As ambigüidades de Foucault parecem refletir sua insatisfação diante do regime estabelecido de circulação discursiva, que o coloca sistematicamente em situações embaraçosas e insatisfatórias. Talvez esse desconforto tenha impulsionado Foucault a estudar outros regimes de escrita (como os *hypomnēmata* do período helenístico) e a buscar um anonimato radical, indicando outras possibilidades (passadas e futuras) de o sujeito se relacionar com os discursos.

Quanto ao caráter dúbio da postura de Foucault, entendo que não devemos colocar esses comentários sobre si mesmo no mesmo nível de sua crítica ao autor. É preciso ter em mente o estatuto particular das entrevistas concedidas por Foucault. A finalidade delas não era criar a lei sobre como ler seus textos, não era dizer a verdade sobre sua obra, mas prolongar seus trabalhos de forma diferente, reproblematicar e prolongar certas análises, e dizer algo (geralmente com mais espontaneidade) que o livro não permitia que fosse dito. Trata-se, nas entrevistas, de outro tipo de relação entre sujeito e discurso. A volta sobre si operada por Foucault não deve ser vista como um *culto de si mesmo como autor*, mas sim como uma *postura ética* que envolve uma constante modificação de si através da escrita e da fala.

Apesar dessas constantes referências aos seus escritos anteriores, a postura de Foucault tende a ser muito desconfortável quando se trata de falar de si mesmo. Por exemplo, ao ser convidado para escrever o verbete ‘Foucault’ para o *Dicionário dos Filósofos (Dictionnaire des Philosophes)*, Foucault aceita, mas sem assinar seu nome. Ele fala de si mesmo em terceira pessoa e serve-se de um pseudônimo no qual entrevemos seu próprio nome: Maurice Florence ou M. F. (cf. FOUCAULT, 1984, DE2, 345, p. 1450-5). A posição de “grande filósofo” e o fato de ter-se tornado um personagem midiático, que enchia auditórios e escrevia verdadeiros *best-sellers*, sempre provocou nele grande incômodo, como podemos perceber nas insistentes queixas feitas ao papel que lhe era conferido nesse “teatro”.

⁹⁹ No original: “Foucault spontanément, avec cette candeur naïve qu’il avait su si bien reprocher aux autres, s’institue auteur de son œuvre, c’est-à-dire qu’il décrit une démarche réglée, continue, logique”.

Nesse sentido, além de ter uma postura desconfortável diante de seus escritos, Foucault também demonstrava certo incômodo diante dos auditórios repletos de ouvintes. Por exemplo, Hans Sluga relata que, quando de uma ida a Berkeley, Foucault teria parado e pensado em voltar, recuando, meio hesitante, ao ver a sala cheia (cf. SLUGA, 1986, p. 842). Sluga interpreta esse recuo de Foucault como a expressão do receio de vir a ser assimilado àquilo que pensa o público. Como se Foucault tentasse evitar ser consumido como um herói. De acordo com Sluga: “Nós temos a visão de um público, procurando conferir uma posição ao autor, e de Foucault, resistente a tal categorização, recusando-a em nome da liberdade. O que retiramos disso é essa recusa irônica de Foucault, que ele opõe ao papel que tentamos atribuir-lhe” (SLUGA, 1986, p. 855).¹⁰⁰

Para além de um mero desconforto tacitamente expresso, Foucault julgou que a recusa do gesto biográfico merecia um tratamento teórico explícito, que, por vezes, chegou a ganhar a forma de uma defesa de um rigoroso anonimato. Em várias ocasiões, ele se negou a fazer considerações de ordem biográfica ou pessoal, dizendo que sua vida não tinha qualquer importância ou relevância. Foucault procurou, várias vezes, reduzir a dimensão pessoal ou autoral de seu trabalho, ressaltando, ao contrário, o contexto e o espaço dentro do qual ele emergia, de forma mais propriamente anônima. Para exemplificar essa postura, convém mencionar algumas passagens de entrevistas concedidas por Foucault em períodos bem diversos, o que indica que se trata de um posicionamento que parece tê-lo acompanhado ao longo de seu percurso intelectual.

Em 1967, ao ser dito em uma entrevista que *As palavras e as coisas* era um livro bem pessoal, Foucault, em sua resposta, buscou minimizar essa colocação, dizendo que o livro era uma “ficção”, inventada mais propriamente pela configuração epistemológica de nossa época que por ele mesmo. Segundo Foucault, o sujeito estaria presente no livro apenas na forma de um “se” (*on*) anônimo. Ao tentar explicar melhor esse anonimato, Foucault ressalta sua intenção de romper com uma herança da antiga tradição exegética que nos faz acreditar que há “algo mais” dito por detrás daquilo que está dito, que corresponderia ao “verdadeiro pensamento do autor” (*la pensée véritable de l’auteur*). Em suma, Foucault critica o privilégio hermenêutico conferido ao autor, oferecendo, como exemplo, a crítica literária contemporânea, que teria abandonado o “grande mito da interioridade” (*le grand mythe de l’intériorité*) (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 48, p. 619-20). Em uma entrevista posterior,

¹⁰⁰ No original, em francês: “Nous avons la vision d’un public, cherchant à assigner une position à l’auteur, - et de Foucault, rétif à telle catégorisation, la récusant au nom de la liberté. Ce que nous en gardons, c’est ce refus moqueur de Foucault, qu’il oppose au rôle que nous avons tenu à lui attribuer”.

publicada em 1975 no Brasil, ao ser perguntado sobre qual o seu método de trabalho e de estudo, Foucault responde, ironicamente, dizendo que padece de um “tipo de doença” que o torna incapaz de conceder entrevistas autobiográficas e que o que importa é “aquilo que acontece, e não aquilo que alguém faz” (*ce qui arrive, non pas ce que quelqu'un fait*) (cf. FOUCAULT, 1975, *DE1*, 160, p. 1648). Nesse sentido, em outra entrevista publicada no Brasil na mesma época, Foucault chega a fazer considerações mais pessoais, ao ser perguntado sobre por que tinha interesse no tema da relação poder/saber, mas não sem mostrar resistência e fazer uma advertência inicial, na qual disse, ironicamente: “eu vou te dar uma razão que eu mesmo não aceitaria e que não daria se se tratasse de outra pessoa. Mas, como se fala sempre mal de si mesmo, eu vou evocar razões biográficas” (FOUCAULT, 1974, *DE1*, 141, p. 1528).¹⁰¹ Por fim, outro exemplo bem posterior, retirado de uma entrevista concedida a Stephen Riggins em Toronto em 1982, consiste em um desabafo no qual Foucault diz que sua vida pessoal não tem qualquer interesse, e que não se trata de fazer disso um segredo, mas simplesmente de não tornar público aquilo que não há qualquer razão para que se faça (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 336, p. 1357).

Como exceção a essa postura normalmente assumida, foi publicada recentemente na França, em 2011, a transcrição de algumas entrevistas mais intimistas concedidas por Foucault em 1968 a Claude Bonnefoy. O entrevistador insiste para que Foucault aborde sua relação com a escrita e o força a tratar da “trama secreta” de seus livros, daquilo que ficaria debaixo do tapete (*l'envers de la tapisserie*). Foucault, em uma postura inédita, aceita o desafio, admitindo fazer algo que normalmente o incomoda, que é abordar questões psicológicas e biográficas. Ele procura, contudo, logo de partida, situar sua fala em um nível de linguagem que não seja da ordem da obra, nem da explicação, nem tampouco da confidência. Enfim, é de um jogo (bastante divertido, mas perigoso) que se trata, que corre o risco de se transformar em uma autobiografia anedótica e banal. Foucault diz aceitar esse jogo como um desafio, que reconhece ser difícil para ele, uma tentativa de se livrar de sua linguagem habitual, de sua fala estatutária, como professor ou escritor (cf. FOUCAULT, 1968, p. 25-9, 48). Apesar de Foucault se entregar, nessa entrevista, a esse tipo de consideração mais pessoal, ele adota ao longo da conversa uma postura crítica, problematizando sistematicamente sua própria postura.

¹⁰¹ No original em francês: “Je vais vous donner une raison que moi-même je n’accepterais pas et ne donnerais pas, s’il s’agissait d’une autre personne. Mais, comme on parle toujours mal de soi-même, je vais invoquer des raisons biographiques”.

Além da manifestação de desconforto e das breves considerações que encontramos em diversas entrevistas, a questão da fala autobiográfica e do comentário sobre si mesmo mereceu um tratamento mais direto de Foucault nos prefácios escritos para suas “obras”, ou, mais exatamente, em sua resistência a redigir prefácios. De certa maneira, no prefácio, o autor coloca-se em uma posição particular diante de sua obra. O prefácio é uma espécie de paratexto, de texto à margem, no qual o autor toma certa distância e coloca-se, de certa forma, em um lugar exterior e privilegiado frente à obra. No prefácio, tudo se passa como se o sujeito da enunciação, o indivíduo de “carne-e-osso”, identificasse-se idealmente com o sujeito do enunciado, o autor da obra (cf. LECLERC, 1998, p. 162; BOUCHARD, 2003, p. 486).

Um caso exemplar de reflexão nesse sentido foi o prefácio escrito em 1972 para a segunda edição de *História da loucura*. Logo no início, Foucault confessa repugnar a obrigação que tem diante de si: prefaciá-la obra escrita há mais de dez anos para uma nova publicação. Além de não considerar honesto tentar reescrever um livro tanto tempo depois, o incômodo vinha, em grande medida, do fato de Foucault entender que, no prefácio, o autor coloca-se normalmente em uma curiosa posição diante de sua obra, como alguém que pode falar dela com algum privilégio hermenêutico, cabendo a ele dar a *última palavra* e proferir o *verdadeiro sentido* de seu discurso. Segundo Foucault:

A tentação é grande para quem escreve o livro de fazer a lei de todo esse lampejo de simulacros, de prescrever-lhe uma forma, de atribuir-lhe uma identidade, de impor-lhe uma marca que lhe confira certo valor constante. “Eu sou o autor: olhem meu rosto ou meu perfil. Aqui está a que deverão parecer todas essas figuras repetidas que vão circular sob meu nome, as que se distanciarem disso não terão qualquer valor, e é em razão de seu grau de semelhança que vocês poderão julgar acerca do valor das outras. Eu sou o nome, a lei, a alma, o segredo, a balança que serve de medida para todos esses duplos”. Assim se escreve o prefácio, ato primeiro pelo qual começa a estabelecer-se a *monarquia do autor*, declaração de tirania: minha intenção deve ser uma ordem, vocês submeterão suas leituras, análises e críticas àquilo que eu quis fazer. Entendam bem minha modéstia: quando falo dos limites de minha realização, minha intenção é limitar sua liberdade, e se eu proclamo meu sentimento de não ter estado à altura de minha tarefa, é que não quero deixar a vocês o privilégio de opor ao meu livro o fantasma de outro, bem próximo dele, porém mais belo. *Eu sou o monarca das coisas que disse e tenho sobre elas uma eminente soberania: a da minha intenção e do sentido que quis dar-lhes* (FOUCAULT, *HF*, p. 9-10). [Grifo meu].¹⁰²

¹⁰² No original: “La tentation est grande pour qui écrit le livre de faire la loi à tout ce papillotement de simulacres, à leur prescrire une forme, à les lester d'une identité, à leur imposer une marque qui leur donnerait à tous une certaine valeur constante. ‘Je suis l'auteur: regardez mon visage ou mon profil; voici à quoi devront ressembler toutes ces figures redoublées qui vont circuler sous mon nom; celles qui s'en éloignent ne vaudront rien; et c'est à leur degré de ressemblance que vous pourrez juger de la valeur des autres. Je suis le nom, la loi, l'âme, le secret, la balance de tous ces doubles’. Ainsi s'écrit la Préface, acte premier par lequel commence à s'établir la monarchie de l'auteur, déclaration de tyrannie: mon intention doit être votre précepte; vous plierez votre lecture, vos analyses, vos critiques, à ce que j'ai voulu faire, entendez bien ma modestie: quand je parle des

Trata-se de um texto bastante irônico e contundente, que deixa clara a intenção de Foucault de renunciar ao seu trono, de não exercer o *poder tirânico* que se espera de um autor. Embora a imagem do autor-tirano possa parecer simplista, se se leva em conta a complexidade do funcionamento da função-autor (cf. BERNAS, 2001, p. 67-8, 176, 188, 213), ela não deixa de apontar para um desconforto e uma tentativa desesperada de Foucault de não assumir e aceitar o lugar que lhe é reservado de “autor do livro”. Na seqüência desse mesmo prefácio, Foucault indica como gostaria que sua obra fosse tomada. Ele pede para que suas palavras não sejam unificadas através da *função autoritária do autor*, mas que sejam, ao contrário, acolhidas como discursos fragmentários e abertos:

Eu gostaria que um livro fosse, ao menos por parte daquele que o escreveu, apenas as frases das quais é feito, que não se desdobre nesse primeiro simulacro de si mesmo que é um prefácio, que pretende ditar sua lei a todos que poderão no futuro formar-se a partir dele. Eu gostaria que esse objeto-acontecimento, quase imperceptível no meio de tantos outros, copiasse-se novamente, fragmentasse-se, repetisse-se, simulasse-se, desdobrasse-se, desaparecesse finalmente sem que aquele a quem ocorreu de produzi-lo pudesse jamais reivindicar o direito de ser o seu mestre, de impor aquilo que ele quis dizer, nem de dizer aquilo que ele deveria ser. Em suma, eu gostaria que um livro não se atribuísse a si mesmo esse estatuto de texto ao qual a pedagogia e a crítica saberão bem o reduzir, que tivesse a desenvoltura de se apresentar como discurso, ao mesmo tempo batalha e arma, estratégia e choque, luta e troféu ou ferida, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena repetível (FOUCAULT, *HF*, p. 10).¹⁰³

Foucault deixa clara sua vontade de ver seu discurso ser apropriado de outra forma, diferente da apropriação realizada pela crítica atual e pelo nosso sistema educacional. Negando-se a assumir uma posição de autoridade, Foucault procura, ironicamente, justificar a

limites de mon entreprise, j'entends borner votre liberté; et si je proclame mon sentiment d'avoir été inégal à ma tâche, c'est que je ne veux pas vous laisser le privilège d'objecter à mon livre le fantasme d'un autre, tout proche de lui, mais plus beau que ce qu'il est. Je suis le monarque des choses que j'ai dites et je garde sur elles une éminente souveraineté: celle de mon intention et du sens que j'ai voulu leur donner”.

¹⁰³ No original: “Je voudrais qu'un livre, au moins du côté de celui qui l'a écrit, ne soit rien d'autre que les phrases dont il est fait; qu'il ne se dédouble pas dans ce premier simulacre de lui-même qu'est une préface, et qui prétend donner sa loi à tous eux qui pourront à l'avenir être formés à partir de lui. Je voudrais que cet objet-événement, presque imperceptible parmi tant d'autres, se recopie, se fragmente, se répète, se simule, se dédouble, disparaisse finalement sans que celui à qui il est arrivé de le produire, puisse jamais revendiquer le droit d'en être le maître, d'imposer ce qu'il voulait dire, ni de dire ce qu'il devait être. Bref, je voudrais qu'un livre ne se donne pas lui-même ce statut de texte auquel la pédagogie ou la critique sauront bien le réduire; mais qu'il ait la désinvolture de se présenter comme discours: à la fois bataille et arme, stratégie et choc, lutte et trophée ou blessure, conjonctures et vestiges, rencontre irrégulière et scène répétable”.

escrita do novo prefácio dizendo que, ao menos, suprimiu o anterior e escreveu algo bem mais curto, de apenas duas páginas (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 10).¹⁰⁴

Pode-se perceber que, além de resistir a todo tipo de “curiosidade acadêmica”, Foucault também incitava seus leitores ou ouvintes a apropriarem-se diferentemente de seu discurso, a tomarem suas palavras como *ferramentas de pensamento*, que deveriam ser simplesmente empregadas independentemente de sua origem. Mais do que como uma *obra*, Foucault pretendia que seus textos fossem vistos como *experiências de pensamento*, mutantes, sem uma unidade autoral. Ao tratar seus textos como ferramentas e pedir aos seus leitores que façam o mesmo, Foucault ressaltava o aspecto impessoal e utilitário de seu trabalho, como parte de uma produção contínua e plural, sem origem nem unidade definidas. Frequentemente, Foucault referia-se aos seus livros como experiências transitórias, que deveriam permitir ir além, e não como “pontos de chegada” (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 50, p. 629). Cito Foucault: “Eu não escrevo um livro para que ele seja o último, eu escrevo um livro para que outros livros sejam possíveis, não necessariamente escritos por mim” (FOUCAULT, 1971, *DEI*, 85, p. 1030).¹⁰⁵

Ainda sobre as características de suas experiências de pensamento, Foucault insistia no caráter precário de suas análises e dos métodos empregados, voltados para interesses teóricos parciais, locais e mutantes, sempre tomados pela urgência de uma questão atual (como a prisão e os sistemas de poder, a sexualidade e os processos de subjetivação, etc). Assim, cada novo desafio acarretava um remanejamento de perspectivas, o que Foucault fazia com a consciência tranquila de quem dispõe como quer daquilo que foi escrito e ri dos futuros comentadores de seu pensamento. Desse modo, *Foucault procurou evitar fazer de seus textos uma obra e de si mesmo um autor*. Ele reagiu diversas vezes à tentativa de lhe imporem a

¹⁰⁴ É curioso observar que, no mesmo ano desse prefácio escrito por Foucault, Derrida publicou um ensaio intitulado *Fora do livro: prefácios (Hors livre: prefaces)*, no qual problematizou o que seria um prefácio, indicando sua situação aparentemente fora da ordem da exposição, algo um tanto à margem, no limiar, ao mesmo tempo dentro e fora da obra. Contrariando o esforço que o prefácio representa de indicar um início, uma origem, Derrida ressaltou o caráter disperso de todo texto, sua disseminação essencial, que tem como primeiro efeito o fato de não poder ser resumido a um só nome, de modo que os valores de *responsabilidade* ou de *individualidade* não podem mais dominar (cf. DERRIDA, 1972, p. 12 *et seq.*). Também nesse ano, 1972, veio a público o ensaio intitulado *Assinatura evento contexto*, que conclui o livro *Margens da filosofia* (texto que deu origem a um “debate de surdos” com o filósofo norte-americano John Searle). Nesse ensaio, Derrida defendeu que escrever seria produzir o próprio desaparecimento como autor, consciência ou “autoridade de última instância” (cf. DERRIDA, 1991, p. 20). Para concluir essas considerações sobre Derrida, convém observar que, antes mesmo desse ensaio, em *A escritura e a diferença* (1967), ele já havia problematizado a noção de autor, sustentando que escrever é retirar-se, abandonar a linguagem e deixá-la caminhar sozinha (cf. DERRIDA, 2005, p. 61). E assim como Foucault, também Derrida, em diversos momentos, relutou a fazer referências a nomes próprios e assumiu pessoalmente uma postura avessa à visibilidade autoral, evitando ter sua imagem difundida e sua pessoa associada aos seus escritos (cf. DERRIDA, 2005, p. 232).

¹⁰⁵ Em francês: “Je n’écris pas un livre pour qu’il soit le dernier; j’écris un livre pour que d’autres livres soient possibles, pas forcément écrits par moi”.

“moral do estado civil”, que obriga o “autor” a manter sua unidade temática, sua coerência estilística e sua identidade conceitual.

Nesse sentido, em uma entrevista publicada em 1972, Foucault demonstra irritação ao ser contraposto a citações suas e obrigado a prestar contas com relação às coisas ditas no passado. Foucault diz que se trata de algo esquecido, sem importância, e afirma não se sentir nem atacado, nem criticado, nem embaraçado com o fato de não dizer as mesmas coisas que dizia antes. Mais ainda, Foucault diz sentir-se bem assim, pois deixa claro que não nutre uma relação narcísica com seu próprio discurso (cf. FOUCAULT, 1972, *DE1*, 105, p. 1173). De fato, juntamente com a recusa de assumir a posição de autor está também o abandono da busca de unidade e de coerência no interior do *opus* (cf. VISKER, 1995, p. 107-8). Em outra entrevista, publicada em 1984, Foucault também critica a tentativa de conferir unidade e coerência aos seus engajamentos políticos, afirmando que não faz o menor esforço para desenvolver qualquer forma de coerência e que gostaria de preservar a liberdade de se engajar nas lutas políticas que bem entender (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 349, p. 1486).

Essa postura é claramente visível na introdução de *A arqueologia do saber*, quando Foucault ressalta o caráter tateante, precário e incerto de sua experiência, tomada como um discurso que tenta definir o espaço do qual fala e parece dizer a todo tempo que não é nem uma coisa, nem outra (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 27). Foucault encerra a introdução com o seguinte diálogo fictício:

Você não tem certeza daquilo que diz? Você vai mudar de novo, trocar de lugar em função das questões que são feitas, dizer que as objeções não atingem realmente o lugar de onde você as pronuncia? Você se prepara para dizer mais uma vez que nunca foi aquilo que o reprovam de ser? Você já arruma a saída que o permitirá, em seu próximo livro, ressurgir em outro lugar e provocar-nos como faz agora: não, não, eu não estou aí onde vocês me encurralaram, mas aqui de onde eu os vejo rindo (FOUCAULT, *AS*, p. 28).¹⁰⁶

Foucault responde essas críticas fictícias, vindas daqueles que insistem em lhe impor o cumprimento de seu papel como autor, com um pedido, para que lhe poupem dessa exigência, para que lhe deixem em paz em suas experiências de pensamento. Nas palavras de Foucault:

¹⁰⁶ No original: “Vous n’êtes pas sûr de ce que vous dites? Vous allez de nouveau changer, vous déplacer par rapport aux questions qu’on vous pose, dire que les objections ne pointent pas réellement vers le lieu où vous vous prononcez? Vous vous préparez à dire encore une fois que vous n’avez jamais été ce qu’on vous reproche d’être? Vous aménagez déjà l’issue qui vous permettra, dans votre prochain livre, de ressurgir ailleurs et de narguer comme vous le faites maintenant: non, non je ne suis pas là où vous me guettez, mais ici d’où je vous regarde en riant”.

Mais de um, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me perguntem quem sou eu e não me digam para permanecer o mesmo: essa é uma *moral do estado civil*, ela rege nossos documentos. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever (FOUCAULT, *AS*, p. 28). [Grifo meu].¹⁰⁷

De fato, se há alguma coerência buscada por Foucault, ela não reside na *obra* ou naquilo que se escreve, mas no *ethos* filosófico. Em seus últimos anos de vida, Foucault procurou definir a filosofia nesses termos, como uma *maneira de agir* ou uma *vivência*, e não como algo gravado em livros, preservado em bibliotecas, ou ensinado em disciplinas universitárias. No segundo capítulo desta tese, esta questão será retomada, no seio da análise da postura filosófica sugerida por Foucault.

Essa postura de Foucault, marcada pela insistente resistência, guarda, contudo, algo de paradoxal, que não parece fugir da percepção do próprio Foucault. Se, por um lado, a experiência de pensamento permite denunciar a ilusão do sujeito fundador e problematizar suas posições no discurso, por outro lado, ao adquirir o privilégio da palavra, estamos desde sempre inscritos em um sistema institucional e uma organização de mercado que nos confere um estatuto e um lugar específicos. Será que deveríamos criticar Foucault pelo fato de assumir a posição de autor, assinando seus livros e percebendo os respectivos direitos autorais? Deveria ele se negar a assumir esse papel? Afinal, seria possível ao intelectual de nosso tempo deixar de funcionar como autor e evitar que seu pensamento ganhasse a forma de uma obra? Seria a palavra capaz de circular e ser apropriada sem que a ela se agregassem certos pressupostos constitutivos de nossas categorias mentais e práticas sociais?

Foucault não parece mais crer nessas possibilidades. Talvez, no início dos anos sessenta, ao acentuar o contradiscurso literário e o pensamento do “lado de fora”, Foucault ainda acreditasse na possibilidade de se produzir uma escrita transgressiva sem autor, desperta do sono antropológico. Contudo, Foucault parece deslocar seu problema do ato propriamente transgressivo para a problematização de nossas maneiras de pensar e agir. Não se pode exigir de ninguém que fale de um lugar inexistente na atual ordem estabelecida, como se tivesse sentido dizer algo sem se submeter, em alguma medida, às regras constitutivas do discurso, como se pudessemos ser compreendidos e considerados em uma sociedade negando completamente suas formas de organização discursiva. Foucault aponta para a impossibilidade de um indivíduo viver de produzir discursos sem aceitar submeter-se a

¹⁰⁷ No original: “Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état-civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire”.

nenhuma posição possível para aquele que detém a palavra, como se fosse possível falar de forma completamente livre e isenta de toda e qualquer forma de dominação e controle.

Foucault reconhece que o indivíduo, ao assumir a posição de autor, não foge da submissão às categorias que caracterizam o regime de produção do discurso em um momento histórico particular, o que se aplica a ele mesmo. Sua experiência de pensamento, embora ouse arrancar o tapete do próprio solo, não escapa aos procedimentos que ordenam o discurso e o fazem funcionar como autor e conferem às suas palavras a forma de uma obra. Mas o fato de estarmos submetidos a uma determinada ordem não significa que devemos tomá-la por algo neutro, evidente, inevitável e universal. Assumir um papel ou uma posição na ordem estabelecida não exige que tal “aceitação” seja feita de forma inocente, acrítica ou meramente complacente. Não precisamos deixar de ser autores, ou de exercer essa função, mas devemos ver criticamente seu funcionamento. Não precisamos ser fatalistas, no sentido de que seria impossível fugir à ordem estabelecida, mas também não devemos ser ingênuos e crer em uma ação libertária, uma espécie de transgressão total ou contradiscurso radical que estaria, provavelmente, mais próximo da loucura ou do sem sentido. Assim, embora Foucault não deixe de inscrever seu nome e assinar seus livros e textos, fazendo funcionar a função-autor, ele pretende, ao mesmo tempo, colocar em questão essa posição assumida (cf. LECLERC, 1998, p. 62-3; QUEIROZ, 2004, p. 25).

Esse esforço de problematização de sua própria posição conduz Foucault a fazer uso desse *poder de deter a palavra* em seus combates. Como ressalta Philippe Artières, há em Foucault uma estratégia de tomada da palavra e, mais ainda, uma postura permanente que pode ser vista como uma busca ética da palavra (*une quête éthique de la parole*). Falar, para Foucault, era como atuar em um teatro profundamente político (cf. ARTIÈRES, 2011, p. 11-2; ARTIÈRES, 2012b, p. 80). De certa forma, Foucault joga com seu nome de diversas maneiras. Por vezes, seu nome funciona como uma arma a ser empregada com vistas a determinado resultado político. A assinatura do *Foucault intelectual de renome* serve, por exemplo, para evitar a censura, como no caso do prefácio que redigiu para a publicação das obras completas de Bataille. Por vezes, seu nome próprio é algo a ser escondido, ocultado, para deixar o discurso seguir seu curso anonimamente. Tal é o caso do *Foucault filósofo mascarado*, como vemos em uma entrevista concedida anonimamente ao jornal *Le Monde*, que analisarei a seguir. Foucault, em certos casos, prefere ainda se esconder sob um pseudônimo, como quando é convidado a escrever um verbete sobre si mesmo (e assina o texto como um fictício Maurice Florence) ou quando, em um debate promovido pela revista *Esprit* em 1979 sobre as prisões, ele assume o pseudônimo de Louis Appert (nome de um

filantropo das prisões do século XIX). Nesse jogo, embora Foucault seja controlado e limitado pelas regras instituídas, não podendo ser visto como o senhor absoluto de seu próprio papel, ele faz uso das posições por ele assumidas para os mais diversos fins, afirmando, assim, sua liberdade.

Essa liberdade, contudo, é limitada, pois não é possível ao indivíduo tomar a palavra na ordem do discurso estando completamente fora das posições estabelecidas. O preço a se pagar pela liberdade radicalmente transgressiva seria alto demais: uma marginalidade completa, incompreensível e inaudível. Essa porta deixa de atrair Foucault, ao menos desde o final dos anos sessenta. De certa forma, Foucault parece preferir outro tipo de crítica e de resistência.

Tal postura, contudo, é objeto de inúmeras discussões. Foucault é comumente visto, por exemplo, pelos marxistas e pelos herdeiros da teoria crítica, como um pensador pessimista e niilista, cuja concepção onipresente de poder tornaria impossível qualquer esperança de resistência ou de crítica da sociedade. De fato, não encontramos em Foucault um discurso político antagonista efetivo e nem o delineamento de um claro horizonte de emancipação. Apesar disso, ensaiando uma resposta a essa crítica, podemos dizer que o que está em questão é o *lugar próprio à resistência*, que, para Foucault, não poderia vir de fora, de uma espécie de espaço isento de poder. O ato de resistir não pode mais ser pensado como uma simples oposição, posto que não existe uma nítida fronteira entre poder dominante e resistência. Ao invés de uma mera reação, a microfísica do poder insere a resistência em um complexo jogo de forças (cf. BORDELEAU, 2012, p. 24-6, 70). Sendo assim, embora haja espaço para opções políticas concretas ou para uma resistência positiva, Foucault privilegia, em suas análises críticas, a compreensão da situação histórica na qual vivemos, vista como um elemento indispensável para podermos alterar de forma mais substancial nossas maneiras de pensar e agir.

Embora esse tema volte a ser tratado no segundo capítulo desta tese, gostaria, por ora, de fazer ainda mais alguns comentários que podem ajudar a compreender a postura de Foucault. A posição paradoxal assumida por ele diante de seu discurso envolve uma complexa noção de *crítica*, uma espécie de *atitude diante da atualidade*, daquilo que caracteriza nossas formas de pensar e agir. A possibilidade de um pensamento do “lado de fora”, ou de uma voz transgressora que irrompe da selvageria de um murmúrio desordenado, não mais parecem aceitáveis a Foucault a partir do final dos anos sessenta. A crítica deve partir de dentro da ordem estabelecida e não de um suposto “lado de fora”. Nesse sentido, ao invés de contrapor o discurso autoral à fala murmurante da linguagem em si mesma (que ele acreditava ser

perceptível em certas experiências literárias radicais), Foucault parece propor uma nova estratégia, uma crítica que não mais exija transgressão nesse sentido radical. Ou seja, a crítica deixa de envolver uma negação e uma ilusória fuga da ordem estabelecida e passa a significar a análise de sua emergência, a percepção de sua contingência, o questionamento de seu funcionamento e o exercício da liberdade de pensar e agir diferentemente. Assim, *Foucault critica a categoria de autor no interior mesmo de um discurso autoral*, como se tentasse despir-se de sua própria vestimenta (cf. OLIVESI, 2003, p. 403).

O que acontece com a crítica à função-autor é característico de qualquer posicionamento que venha a colocar em questão nossas próprias formas de pensar e agir. A palavra potencialmente crítica encontra-se em uma situação paradoxal, pois, sem abandonar ou transgredir a ordem estabelecida, ela a critica, embora se valendo de suas categorias e regras. Trata-se, de certa maneira, de uma *crítica a partir de dentro*, dado que a fala completamente exterior, que vem de fora da ordem posta, é um sonho irrealizável. A estratégia de combate, portanto, consiste em fazer a crítica funcionar a partir de um complexo e sutil jogo de deslizamentos e mudanças de perspectivas. É preciso distinguir nossa própria posição *no e para com* o discurso. Ou seja, falamos no interior de uma ordem discursiva, mas isso não nos impede de termos essa própria ordem como objeto de nossa análise. Ao voltar nosso olhar para nós mesmos, podemos, a partir de certas mudanças de foco, exercer uma crítica parcial e permanentemente renovada: assim Foucault é capaz de problematizar sua própria posição como autor.

Nesse esforço crítico e nesse jogo de deslizamentos que marca o exercício da função-autor por Foucault, há um lugar defendido e reivindicado diversas vezes por ele: o desejo de ser anônimo. Foucault não se limita a criticar a “moral do estado civil”, o privilégio hermenêutico concedido ao autor e a curiosidade com relação à sua vida pessoal. Indo além, ele chega a defender um *anonimato radical*. Foucault afirma querer ser, um dia, anônimo, contrariamente àqueles que pretenderam sair do anonimato e deixar gravados seus nomes no discurso. Em uma entrevista do final da década de sessenta, Foucault formula assim sua pretensão:

Nós temos o anonimato a conquistar. Temos de justificar essa enorme presunção de nos tornarmos um dia, enfim, anônimos, assim como os clássicos tiveram de justificar essa enorme presunção de ter encontrado a verdade e de ligá-la a seu nome. O problema era, antigamente, para aquele que escrevia, como se distanciar do anonimato de todos. Hoje, trata-se de conseguir apagar seu nome próprio e vir alojar sua voz nesse grande

murmúrio anônimo dos discursos (FOUCAULT, 1967, *DEI*, 48, p. 624). [Grifo meu].¹⁰⁸

Ao invés de “escritor” (*écrivain*), Foucault ambiciona tornar-se um “apagador” (*effaceur*), que não grava seu nome, mas o elimina até que desapareça, sem deixar traço algum. Busca-se, através de uma “apagada” (*coup de gomme*), exterminar qualquer signo privilegiado ou estilo próprio. Como exemplo de “apagadores”, Foucault menciona o coletivo de matemáticos franceses chamado Bourbaki, que produzia seus discursos sob o “anonimato” desse nome de fantasia (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 48, p. 625). Foucault deixa claro, assim, seu sonho de ver seu nome desaparecer e de ter seu discurso tomado como mais uma voz em um murmúrio anônimo (cf. DELEUZE, 1986, p. 62; POTTE-BONNEVILLE, 2012b, p. 142-4).

Na seara política, o anonimato caracteriza a prática da escrita clandestina e está na base de diversos engajamentos que marcaram sua vida. Essa experiência do anonimato é, além disso, uma tentativa insistentemente renovada por Foucault em diferentes planos, desde o mais anedótico até o mais conceitual. Por um lado, tal postura pode ser aproximada ao espírito de aventura nietzschiano e também blanchotiano (cf. BORDELEAU, 2012, p. 20, 52). Mas, por outro lado, embora a defesa do anonimato envolva o desaparecimento do autor e a simples retirada de seu nome, não podemos dizer que ela se resume a isso. A questão do anonimato está associada, acima de tudo, a uma problematização dos processos de subjetivação inscritos no discurso autoral.

Atingir o anonimato exige do sujeito que ele assuma outra posição no discurso. Na primeira versão inédita de *A arqueologia do saber*, escrita provavelmente por volta de 1966 (cujo manuscrito é conservado na Bibliothèque nationale de France), Foucault diz não querer ser visto como alguém que *inventou algo novo*, pois sua tarefa consistia apenas em indicar como nossa cultura hoje recolhe, organiza, dispõe, utiliza e transforma a “massa imensa do já-dito” (*la masse immense du déjà-dit*). Foucault aproxima-se da idéia de um *sistema anônimo*, no qual não há um “eu” (*je*), mas um “há” (*il y a*), um “se” indefinido (*on*). Nesse sentido, Foucault chega a imaginar a produção de um *livro aberto*, a receber silenciosamente todas as frases futuras, que seria escrito praticamente por si mesmo, sem que sua mão tivesse de intervir (cf. FOUCAULT, *Manuscrito da primeira versão inédita de A arqueologia do saber*,

¹⁰⁸ No original: “Nous avons à conquérir l’anonymat, à nous justifier de l’énorme présomption à devenir un jour enfin anonymes, un peu comme les classiques avaient à se justifier de l’énorme présomption d’avoir trouvé la vérité, et d’y attacher leur nom. Le problème était autrefois pour celui qui écrivait de s’arracher à l’anonymat de tous, c’est de nos jours d’arriver à effacer son propre nom et de venir loger sa voix dans ce grand murmure anonyme des discours qui se tiennent”.

ff. 4r, 47v, 60v, 62r-v, 66r apud PAUGAM, 2006, p. 149). Esse desejo de Foucault é claramente expresso na seguinte passagem:

Eu desejava um texto que fosse tecido por si mesmo, sem qualquer referência perceptível àquele que eu sou e que fala efetivamente: eu que sempre tentei, por meio das palavras dos outros, [...] tornar compreensível um discurso sem sujeito, eu gostaria de me sentir atravessado por uma tal linguagem, eu gostaria de ser o suporte invisível de um texto que não tivesse nome (FOUCAULT, *Manuscrito da primeira versão inédita de A arqueologia do saber*, ff. 5r-v., apud PAUGAM, 2006, p. 152).¹⁰⁹

O uso do condicional passado (*j'aurais voulu*) ou, em português, do futuro do pretérito, deixa clara a natureza meramente hipotética e irreal da possibilidade de se produzir um livro sem sujeito, que se teceria a si mesmo. Embora busque atingir o anonimato, tal desejo parece irrealizável nas atuais condições, de modo que Foucault paradoxalmente *procura não ser aquilo que já é*: um nome gravado em seu discurso. De certa forma, a tensão presente na escrita de Foucault decorre justamente dessa busca por um impossível anonimato (cf. BORDELEAU, 2012, p. 51).

Em uma entrevista inédita concedida em 1968, não publicada nos *Ditos e escritos*, Foucault aborda essa questão e reafirma que escreve para não ter mais rosto, para que sua vida seja suprimida e reste apenas esse “pequeno retângulo de papel” que temos diante dos olhos. Mas esse desejo que nutre sua escrita, Foucault reconhece, é irrealizável, pois a vida fora do papel prolifera, continua sua existência sem se fixar no papel. Apesar dessa impossibilidade, Foucault assume essa tarefa de procurar sem cessar confiscar-se a si mesmo, de não ser capturado e visto como autor e mestre, de tentar sempre escapar sorrateiramente (cf. FOUCAULT, 1968, p. 57-8; ARTIÈRES, 2012b, p. 85; POTTE-BONNEVILLE, 2012a, p. 57-60).

Essa mesma postura e o uso da mesma conjugação verbal aparecem no início da aula inaugural de Foucault no Collège de France, em uma famosa e bela passagem que cito abaixo:

No discurso que devo pronunciar hoje, e naqueles que terei de fazer aqui, talvez durante anos, eu gostaria de poder escapar furtivamente. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Adoraria perceber que, no momento de falar, uma voz sem nome precedia-me desde muito tempo: bastaria então que eu encadeasse, que prosseguisse a frase, que me alojasse, sem que se percebesse, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um

¹⁰⁹ No original: “J’espérais un texte qui se serait tissé de lui-même, sans aucune référence perceptible à celui que je suis et qui parle actuellement: moi qui ai toujours cherché à faire entendre à travers les paroles des autres [...] un discours sans sujet, j’aurais voulu me sentir traversé par un tel langage; j’aurais voulu être l’invisible support d’un texte qui n’aurait pas eu de nom”.

instante, em suspenso. Não haveria então começo, e, ao invés de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (FOUCAULT, *OD*, p. 7-8).¹¹⁰

Foucault paradoxalmente “começa” sua fala no Collège de France negando toda origem. Ele “inicia” sua primeira aula expressando esse desejo de retirar dissimuladamente seu nome de sua voz, de não ter de tomar a palavra e dar início a um discurso, mas, ao invés disso, pretende apenas ser parte de um discurso anônimo sem origem determinada. Esse desejo, contudo, parece impossível de ser realizado, em razão da maneira como sua fala é institucionalizada, como ela é tornada possível, como circula e é apropriada. A instituição na qual sua fala se situa, o tradicional Collège de France, torna os começos solenes e impõe formas ritualizadas de realização, circundadas de silêncio e atenção.

Imaginando um diálogo com a própria instituição na qual ingressa, Foucault diz não querer entrar nesta ordem arriscada do discurso. Mas como evitar isso? Como falar sem ser assimilado, ordenado e formatado pela ordem estabelecida? Foucault, nesse diálogo fictício que inicia sua aula inaugural, expressa esse desespero de perceber que sua voz não terá o lugar que gostaria, que seu sonho não poderá ser realizado. A instituição deixa isso claro ao dizer que o discurso está na *ordem das leis*, que há muito tempo cuida-se de sua aparição, e que se a palavra e o poder que ela acarreta foram conferidas a ele, isso o honra, mas também o desarma, pois é dela (da instituição) que tal poder advém (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 8-9). Em suma, é preciso falar, mas, ao fazê-lo, a palavra é assimilada e desarmada pela própria instituição que o abriga e que lhe confere o poder da palavra: *o sonho da palavra completamente livre, transgressora e não ordenada, não parece realizável*.

Como foi visto anteriormente, apesar desse sonho da fala completamente exterior e subversiva ser abandonado por Foucault, e embora o anonimato permaneça, nas condições atuais, sendo um desejo impossível de ser plenamente realizável, isso não significa que devemos assumir uma postura meramente submissa e passiva diante da ordem estabelecida. Como o início da aula inaugural deixa claro, Foucault não se contenta em simplesmente tomar a palavra, mas sistematicamente problematiza sua própria posição e procura criticar de dentro

¹¹⁰ No original: “Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précéderait depuis longtemps: il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens. De commencement, il n'y en aurait donc pas; et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible”.

a própria ordem na qual nos inserimos. Em suma, o combate travado por Foucault situa-se basicamente nessa arena: o discurso é justamente aquilo de que tentamos nos apoderar, é aquilo “pelo qual e para o qual lutamos” (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 12). Na perspectiva foucaultiana, tomar o poder envolve não um golpe de Estado, mas sim a liberdade de tomar a palavra e determinar sua posição-sujeito. Tornar-se anônimo, portanto, pode ser visto como uma conquista ético-política.

Outro exemplo de busca pelo anonimato feita por Foucault encontra-se em uma entrevista concedida em janeiro de 1980 ao jornal *Le Monde*. Trata-se de uma tentativa desesperada de se tornar anônimo efetivamente, de neutralizar os efeitos da notoriedade e de abandonar a posição que lhe era atribuída de “mestre de pensamento” (*maître à penser*) (cf. ARTIÈRES, 2011, p. 21). Ao aceitar o convite de conceder uma entrevista, Foucault impôs como condição que seu nome não fosse mencionado. Para tal, Foucault teve de ser inflexível para convencer o jornal a publicar esse texto de “ninguém”, ou melhor, do “filósofo mascarado” (*le philosophe masqué*), segredo que foi guardado até sua morte. Nas palavras desse filósofo anônimo, encoberto por uma máscara, Foucault desenvolve algumas críticas ao modo como a filosofia circulava e era apropriada, através do exercício da função-autor. Conta-se que as perguntas e respostas dessa entrevista foram escritas cuidadosamente por Christian Delacampagne e pelo próprio Foucault. A primeira questão trata justamente da escolha do anonimato, que é justificada pelo “filósofo mascarado” como uma nostalgia do tempo no qual, mesmo desconhecido, tinha-se chance de se ser escutado. Ironicamente, o “filósofo mascarado” propõe a brincadeira do “ano sem nome” (*l’année sans nom*), que consistiria em publicar os livros sem o nome do autor durante um ano inteiro, obrigando os críticos a terem de lidar com uma produção completamente anônima (cf. FOUCAULT, 1980, *DE2*, 285, p. 923).

Nessa entrevista fictícia, o entrevistador insiste em querer saber por que o entrevistado se esconde por trás do anonimato. Nesse sentido, ele pergunta se tal postura se daria em razão do uso publicitário que se faz dos nomes dos filósofos nos dias de hoje. Em sua resposta, o “filósofo mascarado” diz que isso não o impressiona, pois para quem via nos corredores do colégio os bustos em gesso dos grandes homens, ver na parte inferior da primeira página do jornal uma fotografia do pensador é quase a mesma coisa, embora com uma nova “racionalidade econômica”. Expressa-se, assim, a crença de que, na cena intelectual de então, o que era dito contava menos que quem disse, de modo que as “estrelas midiáticas” estavam prevalecendo sobre as idéias e o pensamento. Ao final dessa curta entrevista, o “filósofo mascarado” revela o sentimento, presente naqueles que escrevem, de impotência diante dos

media que controlam o *mundo do livro*, incluindo aí as universidades e as revistas acadêmicas (cf. FOUCAULT, 1980, *DE2*, 285, p. 924-8).

Essa estranha ambição de se tornar anônimo culmina, em certa medida, nos últimos anos de vida de Foucault, em uma postura ética. Postura essa que pode ser descrita como uma estética da existência, ou seja, o desenvolvimento de uma arte de viver que envolve a criação de si, o esforço permanente de transformação de si. A conquista do anonimato requer um trabalho sobre si que relaciona pensamento e vida, teoria e prática, fundidos em um *ethos* filosófico que não encontra na interioridade do indivíduo, e nem em sua “obra”, seu local próprio de realização. Tornar-se anônimo constitui um tipo singular de prática de si que faz parte de um projeto de vida não-fascista (cf. ARTIÈRES, 2009, p. 306; ARTIÈRES, 2012b, p. 90). Pode-se até mesmo falar em uma espécie de *erótica do anonimato*, entendida como um prazer envolvido na dissolução de si (da assinatura, do nome próprio) no murmúrio indefinido ou na voz que nos precede e nos ultrapassa (cf. MORICONI, 2007, p. 180).

Por fim, para fechar este primeiro capítulo da tese, uma questão ainda precisa ser considerada, relativa aos desafios de se publicar e comentar Foucault. Em seu testamento, redigido em setembro de 1982, ele dispôs claramente: “sem publicações póstumas” (*pas de publications posthumes*). Dificilmente poderíamos dizer que essa prescrição última vem sendo obedecida. É discutível se a publicação dos *Ditos e escritos* e dos cursos de Foucault no Collège de France respeitam ou não a disposição testamentária. Ainda que Foucault tenha “autorizado”, sugerido ou esboçado tais projetos em vida, muitas questões permanecem (cf. LARRÈRE, 1999, p. 149-50).

Quanto ao projeto dos *Ditos e escritos*, realizado por Daniel Defert, François Ewald e Jacques Lagrange (na versão francesa), assume-se a pretensão à exaustividade, mas com respeito à prescrição testamentária de Foucault, uma vez que nenhum material inédito foi incluído, sendo a intenção do projeto apenas tornar disponíveis textos dificilmente acessíveis. Apesar desse cuidado, os próprios organizadores mostram-se conscientes dos riscos assumidos e reconhecem, na introdução, que, embora pretendessem intervir minimamente, acabaram produzindo “algo inédito” sob o nome de Foucault (cf. FOUCAULT, *DE1*, p. 12). É inegável, de fato, que essa publicação organizou uma obra pela função-autor, conferindo uma forma de livro a uma massa discursiva esparsa, de épocas bem diversas. Por exemplo, textos inseridos em determinados debates (com Derrida, com os historiadores, etc.) aparecem deslocados, apresentados apenas do ponto de vista do autor Foucault que serviu de princípio organizador dessa massa textual (cf. NOIRIEL, 2005, p. 302). É de se perguntar ainda se os primeiros textos “fenomenológicos”, publicados por um Foucault ainda bem jovem, na década

de cinquenta, deveriam ser incluídos. Os *Ditos e escritos* juntam também, em um mesmo formato, produções heterogêneas, com diferentes materialidades: entrevistas orais, comentários escritos, ensaios, artigos de jornal e revista, intervenções em colóquios, etc. Seja cronologicamente, como fazem as edições francesas (mantendo uma aparência de linearidade, ainda que ao preço de uma ausência de transição e de relação entre os textos), seja tematicamente, como fez Manoel Barros da Motta na versão brasileira (dando a ilusão de uma coerência temática), as publicações dos *Ditos e escritos* envolvem sempre a criação de uma “obra nova”. Além de conferir uma organização específica, os *Ditos e escritos* incluem ainda textos publicados (de forma proposital) anonimamente (cf. FOUCAULT, 1980, *DE2*, 285, p. 923-30), sob pseudônimo (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 345, p. 1450-5) e mesmo alguns que Foucault repudiou em vida e pediu que retirassem seu nome (cf. FOUCAULT, 1968, *DE1*, 56, p. 697). Em suma, é difícil não ver nesse projeto uma traição testamentária (ainda que parcial).

Quanto à publicação dos cursos no Collège de France, embora fossem abertos ao público e Foucault fosse ciente das gravações feitas (e talvez até fosse simpático à constituição de um arquivo sonoro pirata, que levaria sua palavra para além dos anfiteatros), o fato é que as aulas não foram concebidas como uma publicação escrita. Em alguns casos, nem mesmo se dispõe de gravações ou anotações mais completas. Os editores dos *Ditos e escritos*, por exemplo, excluíram os cursos de seu projeto “exaustivo”, alegando que “eles não foram objeto de uma publicação autorizada em vida por Foucault” (cf. FOUCAULT, *DE1*, p. 9). Curiosamente, os responsáveis pelos dois projetos são basicamente os mesmos (Daniel Defert, François Ewald, Jacques Lagrange e outros). Mais uma vez, o último desejo de Foucault não foi respeitado.

Além desses dois grandes projetos de publicação *post-mortem* de Foucault, um vasto material “inédito”, sobretudo palestras e entrevistas, veio à luz postumamente, de forma esparsa, sem qualquer autorização. Nesses casos, fica ainda mais evidente o desrespeito testamentário. Apesar do cuidado de muitos editores e do aceno positivo por parte da família de Foucault e da aprovação de Daniel Defert, seu companheiro por muitos anos, ainda assim parece inevitável ver nesses projetos algo que contraria o desejo expresso por Foucault. No caso da recente publicação das transcrições das entrevistas concedidas por Foucault a Claude Bonnefoy em 1968, acrescenta-se o fato de que, embora tenha sido realizada em vistas a uma futura impressão (que nunca se concretizou enquanto Foucault vivia), o próprio Foucault expressou seu receio de ver um dia essa conversa extraordinariamente pessoal e intimista vir a público. Cito Foucault: “Eu sei bem que não deveria dizer-lhe todas essas coisas. Pra ser mais

exato, agrada-me dizê-las a você, mas não estou certo que elas sejam boas para publicar. Eu estou um pouco receoso com a idéia de que elas sejam, um dia, conhecidas” (FOUCAULT, 1968, p. 47).¹¹¹ Passagens como essa sugerem que Foucault talvez não autorizasse sua publicação, ou que o fizesse mediante algumas alterações.¹¹²

Ao voltar-me para essa questão, minha intenção não é condenar tais empreendimentos editoriais, e muito menos conferir um caráter sagrado e inviolável aos últimos pedidos dos autores. Para além do descumprimento dessa disposição testamentária, essa ordem imposta por Foucault levanta uma curiosa questão: estaria ele, ao fazer esse pedido, exercendo sua função-autor e assumindo, de certa maneira, o papel (por ele rejeitado) de “policia do discurso”, procurando controlar e fiscalizar a circulação e apropriação futura de “suas palavras”? Estaria ele preocupado em formar um *corpus* coerente e homogêneo, impedindo a inclusão de um material estranho à massa textual associada ao autor ‘Foucault’? Pretendia ele, com isso, resguardar seu nome e protegê-lo da possibilidade de vê-lo associado a textos inacabados ou inautênticos?

Nesse sentido, além da prescrição testamentária, Foucault também teria feito uso de seu “direito de autor” em outras ocasiões. Além de não recusar o recebimento de seu quinhão na venda dos livros, Foucault também se mostrava, por vezes, defensor do direito moral ou pessoal dos autores. Dizem que, quando vivo, Foucault criticava a atitude de Max Brod, testamentário infiel que, ao publicar as obras de Kafka, desrespeitou a vontade expressa de seu amigo. Dizem também que Foucault, próximo de sua morte, mostrou-se extremamente cioso em manter o controle do seu espólio textual, dedicando-se a limpar seus arquivos dos esboços tomados por irrelevantes (cf. MORICONI, 2007, p. 179-80). Para citar um exemplo nesse sentido, convém recordar o repúdio de Foucault à publicação de uma entrevista sem sua autorização, diante do que ele exigiu que seu nome não fosse vinculado ao texto (cf. FOUCAULT, 1968, *DEI*, 56, p. 697-8). Nesse caso, Foucault parece contradizer sua posição

¹¹¹ No original: “Je sais bien que je ne devais pas vous dire toutes ces choses, ou plutôt il me plaît de vous les dire à vous, mais je ne suis pas sûr qu’elles soient bonnes à publier. Je suis un peu effrayé à l’idée qu’elles seront un jour connues”.

¹¹² Foucault, certamente, não foi o único “autor” a ter seus desejos desatendidos e seu testamento rasgado. Questões semelhantes podem ser levantadas em vários outros empreendimentos editoriais, como as publicações dos cursos de Bergson, que também dispôs em testamento que não queria publicações póstumas, ou ainda das aulas de Barthes, caso que foi levado ao Tribunal de Grande Instância de Paris, que, em 1991, julgou ser tal publicação uma violação da vontade do autor. Foi levado em consideração, no caso de Barthes, o fato de ele, por diversas vezes, ter acentuado a distinção entre a oralidade e a escrita, que recebia dele um cuidado especial antes de ir a público (cf. FAULTRIER-TRAVERS, 1996, p. 179-80; LARRÈRE, 1999, p. 143). Já a publicação de Foucault, como ocorre na maioria dos casos de publicação póstuma, não ganhou as arenas judiciais e nem suscitou a menor indignação entre seus apaixonados leitores (entre os quais me incluo).

crítica frente às noções de autor e obra (e a coerência que elas pressupõem), mostrando-se aparentemente preocupado com sua *construção como autor*.¹¹³

Indo além, creio que outras perguntas poderiam ser acrescentadas àquelas colocadas acima, permitindo vislumbrar, talvez, uma justificativa para essas atitudes aparentemente tão contraditórias com seu pensamento (cf. LARRÈRE, 1999, p. 142). Será que, em vez de uma preocupação com o “autor Foucault”, não teria sido seu pedido testamentário justamente uma tentativa de impedir que se fizesse de seu trabalho um *corpus* unificado pelo nome do autor? Não estaria Foucault, de certa forma, fazendo uso de seu direito moral de autor para tentar frear o exercício mesmo da função-autor na apropriação de seus trabalhos? Não estaria Foucault, aqui, valendo-se de uma espécie de “estratégia imunológica”, tal como uma vacina, que se vale de uma dose do próprio veneno como antídoto?

Embora seja impossível responder essas questões, e também não tem importância saber o que Foucault “realmente” queria com sua disposição testamentária, não me parece razoável supor que fizesse parte de seus sonhos ver sua “obra completa” publicada, seus textos unificados em função do “autor Foucault”, e seus pensamentos interpretados e comentados à luz do percurso intelectual e da vida do indivíduo Foucault. Nesse sentido, convém recordar que, além do esforço de se tornar anônimo e de abdicar ao poder conferido pela posição de autor, Foucault também colocou sistematicamente em questão a forma fixa, delimitada e estagnada assumida pelo discurso. Foucault chega, inclusive, a expressar o desejo que sua “obra” fosse efêmera, de modo que, após surtir seu efeito, ela deveria simplesmente desaparecer. Segundo Foucault:

Escrever interessa-me apenas na medida em que isso se incorpora na realidade de um combate, a título de instrumento, de tática, de iluminação. Eu gostaria que meus livros fossem uma espécie de bisturi, de cocktail Molotov ou de galeria de uma mina subterrânea, e que eles se carbonizassem após serem usados, tal como fogos de artifício (FOUCAULT, 1975, *DEI*, 152, p. 1593).¹¹⁴

¹¹³ Trata-se, nesse caso, mais propriamente de evitar que colocassem palavras em sua boca. Palavras, aliás, injuriosas, que destilavam críticas a Sartre. Foucault teria dito, em tom de confissão, em uma fala dirigida *en apart* apenas ao jornalista, que, quando era membro do PCF (Partido Comunista Francês), Sartre era considerado o “último bastião do imperialismo burguês” (*dernier rempart de l’impérialisme bourgeois*) (cf. FOUCAULT, 1968, *DEI*, 56, p. 694). Em suma, tratava-se de repudiar que palavras proferidas em um espaço privado, como uma confissão, ganhassem o espaço público (aliás, é de se perguntar se elas deveriam ter sido publicadas, postumamente, nos *Ditos e escritos*).

¹¹⁴ No original: “Écrire ne m’intéresse que dans la mesure où cela s’incorpore à la réalité d’un combat, à titre d’instrument, de tactique, d’éclairage. Je voudrais que mes livres soient des sortes de bistouris, de cocktails Molotov ou de galeries de mine, et qu’ils se carbonisent après usage à la manière des feux d’artifice”.

Talvez a experiência de participar da organização e publicação das obras completas de Nietzsche, juntamente com Gilles Deleuze, tenha influenciado Foucault de alguma maneira nessa postura crítica diante da idéia de *obra*. Na segunda metade dos anos sessenta, ao problematizar a noção de obra, Foucault freqüentemente mencionava esse exemplo da obra nietzschiana, indicando a dificuldade de se determinar um *corpus* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 35; FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 822-3). Na introdução escrita para as obras de Nietzsche, Foucault e Deleuze ressaltaram as “dificuldades esmagadoras” (*difficultés écrasantes*) que marcaram o projeto, em razão, sobretudo, da enorme massa textual (o conjunto de seus cadernos manuscritos representava mais do triplo de sua obra publicada), da natureza plural de seus escritos (rascunhos, notas em cadernos, cartas, obras musicais, etc.), do caráter esquemático e preliminar de vários textos (Nietzsche esboçava vários projetos ao mesmo tempo e seria absurdo tentar reconstituir e fixar uma obra) e do uso político deformador de seus textos (*A vontade de potência*, por exemplo, é fruto de um recorte arbitrário operado postumamente por sua irmã) (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 45, p. 589-91; FOUCAULT, 1966, *DEI*, 41, p. 577). Ao invés de ressaltarem a importância dessa publicação para entendermos melhor Nietzsche e para que possamos comentá-lo cada vez mais, Foucault e Deleuze tentam justificar o projeto como uma tentativa de permitir aos seus leitores novas combinações e apropriações, ou seja, espera-se fornecer novos instrumentos e ferramentas de pensamento. Ao invés de ser um *opus* bem delimitado, a “matéria nietzschiana” é vista como algo inacabado, um “livro por vir” (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 45, p. 592). É interessante observar que Foucault e Deleuze concluem a introdução das obras de Nietzsche com essa expressão, “o livro por vir” (*le livre à venir*), que é o título de uma obra de Blanchot que trata justamente de uma linguagem que não é expressão de um autor.¹¹⁵

Creio que podemos ver na postura foucaultiana de rejeitar que seja feita uma “obra” a partir da junção dos traços que deixou em vida algo mais (e bem diverso) que o mero desejo de ver seu nome como autor protegido. É como se Foucault quisesse poupar seus futuros leitores desse trabalho ingrato e pouco relevante de constituir um *corpus*, uma vez que não é a *obra* que importa, mas sim a *experiência de pensamento* que ela encarna e o *uso* que dela podemos fazer. Foucault, aliás, não parecia estabelecer qualquer relação fetichista com seus

¹¹⁵ Deleuze também problematiza, ao seu modo, sua posição de “autor” e a natureza de “obra” de seus escritos. Em *Mil platôs*, por exemplo, Deleuze e Guattari justificam a preservação de seus nomes por mero hábito. Além disso, eles ressaltam que se chegou ao ponto em que não tem mais qualquer importância dizer “eu”, assim como dizemos que o sol nasce quando, de fato, todos sabemos que se trata apenas de uma maneira de falar. E o livro escrito, por sua vez, ao invés de um “livro-raiz”, tomado como uma representação do mundo e uma expressão da interioridade do autor, é visto como um “livro-rizoma”, um agenciamento que põe em conexão certas multiplicidades sem que haja continuação em um livro seguinte, sem um referente no mundo e sem um sujeito-autor como origem (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11-3, 34).

manuscritos, destruindo com frequência muitos deles e só guardando notas de leituras que poderiam ser úteis futuramente. Os manuscritos conservados após sua morte constituem, na verdade, um “arquivo involuntário”, formado por traços que escaparam ao seu controle (textos emprestados a amigos, esquecidos em algum canto, etc.). Em suma, Foucault tomou certo cuidado para evitar que sua produção ganhasse a forma de uma “linguagem estagnada”, de um arquivo autoral, procurando, ao contrário, incentivar seus leitores a tomarem seus livros como objetos/acontecimentos (*objets-événements*), que não possuem um mestre e tendem a desaparecer após serem usados (cf. ARTIÈRES, 2012d, p. 172-5, 180-1).

Essa desconsideração pela obra e pelo autor é sistematicamente expressa por Foucault. Ele diz evitar fazer comentários diretos sobre autores, como Nietzsche, preferindo simplesmente usá-los ou empregá-los em suas experiências de pensamento. Em uma entrevista publicada em 1975, Foucault manifesta claramente essa postura:

Agora, eu fico mudo quando se trata de Nietzsche. Quando era professor, eu frequentemente ministrava cursos sobre ele, mas não faria mais isso hoje. [...] A presença de Nietzsche é cada vez mais importante. Mas me cansa a atenção que lhe dão para fazer sobre ele os mesmos comentários que se fizeram ou que se faria sobre Hegel ou Mallarmé. *As pessoas que eu gosto, eu as utilizo*. A única marca de reconhecimento que se pode render a um pensamento como o de Nietzsche é justamente utilizá-lo, deformá-lo, fazê-lo ranger, gritar. Assim, não tem qualquer interesse que os comentaristas digam se fomos ou não fiéis (FOUCAULT, 1975, *DEI*, 156, p. 1621). [Grifo meu].¹¹⁶

Ou seja, Foucault fez com Nietzsche aquilo que gostaria que fizessem com ele: deixou de tratá-lo como autor, como um guru ou um nome autenticador, e passou a retirar de seus pensamentos as ferramentas que se mostrassem úteis para suas experiências atuais. Foucault chegou a admitir, em uma entrevista publicada em 1967, que lhe era difícil precisar o grau de influência de Nietzsche sobre seu trabalho, de tão profundo que era (cf. FOUCAULT, 1967, *DEI*, 50, p. 641). Provavelmente, Nietzsche continuou tendo a importância que sempre teve em seu pensamento (talvez até maior), mas não mais de forma explícita, com citações literais e notas elogiosas.

¹¹⁶ No original: “Maintenant, je reste muet quand il s’agit de Nietzsche. Du temps où j’étais prof, j’ai souvent fait des cours sur lui, mais je ne le ferai plus aujourd’hui. [...] La présence de Nietzsche est de plus en plus importante. Mais me fatigue l’attention qu’on lui prête pour faire sur lui les mêmes commentaires qu’on a faits ou qu’on ferait sur Hegel ou Mallarmé. Moi, les gens que j’aime, je les utilise. La seule marque de reconnaissance qu’on puisse témoigner à une pensée comme celle de Nietzsche, c’est précisément de l’utiliser, de la déformer, de la faire grincer, crier. Alors, que les commentateurs disent si l’on est ou non fidèle, cela n’a aucun intérêt”.

Além de Nietzsche, outro exemplo muito citado por Foucault para criticar a tradição acadêmica do comentário é Marx. Foucault mostra-se freqüentemente incomodado com aquilo que ele nomeou de “marxistas frouxos” (*marxistes mous*), que parecem desconfiar da realidade histórica e, ao invés de uma postura crítica diante da atualidade, nutrem um “respeito infinito pelo texto” (cf. FOUCAULT, 1973, *DEI*, 119, p. 1275). Assim, Foucault detecta uma espécie de “mania do texto” (*manie du texte*) na prática de certos estudos marxistas, que fazem com que eles tenham sempre de se referir a Marx para poder legitimar sua posição (cf. FOUCAULT, 1975, *DEI*, 155, p. 1604; FOUCAULT, 1978, *DE2*, 235, p. 601-2). Como foi visto anteriormente, a análise de Marx como um “instaurador de discursividade”, juntamente com Freud, vai nessa direção: o desenvolvimento dos estudos marxistas teria se constituído como um mero comentário de Marx (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 832-7).¹¹⁷

Em suma, os marxistas frouxos, moles ou covardes teriam feito Marx *funcionar como autor*, em termos de coerência e originalidade, de modo a “academizar Marx” (*académiser Marx*). Esse Marx, entendido como uma *entidade construída em torno de um nome próprio*, não existe para Foucault (cf. FOUCAULT, 1976, *DE2*, 169, p. 38-9). Assim como fez com Nietzsche, Foucault diz não pretender citar Marx, mas utilizá-lo livremente em suas experiências de pensamento:

Acontece freqüentemente de eu citar conceitos, frases, textos de Marx, mas sem me sentir obrigado a anexar a isso a pequena peça autenticadora que consiste em fazer uma citação de Marx, em colocar cuidadosamente a referência no pé de página e acompanhar a citação de uma reflexão elogiosa. [...] Eu cito Marx sem dizê-lo, sem colocar entre aspas (FOUCAULT, 1975, *DEI*, 156, p. 1620).¹¹⁸

Mais uma vez, Foucault deixa claro que pretende usar livremente aqueles que gosta em suas experiências de pensamento, sem que nenhuma veneração ou mitificação autoral seja devida. Essa postura de Foucault foi também expressa nos comentários que fez ao caso de plágio do historiador Jacques Attali, que teria citado sem aspas outros autores em seu livro *História do tempo (Histoire du temps)*. Inicialmente, Foucault mostra-se indiferente à pessoa

¹¹⁷ Contrariamente às sugestões de Raymond Bellour, entendo que não é adequado ver em Foucault alguém que procurava ocupar a posição de um “fundador de discursividade”, como foram Marx ou Freud. Se assim fosse, Foucault estaria pleiteando para si uma função-autor até mais gloriosa e dominadora, o que claramente não corresponde com suas pretensões declaradas (cf. BELLOUR, 1989, p. 179-80).

¹¹⁸ No original: “Il m’arrive souvent de citer des concepts, des phrases, des textes de Marx, mais sans me sentir obligé d’y joindre la petite pièce authenticatrice, qui consiste à faire une citation de Marx, à mettre soigneusement la référence en bas de page et à accompagner la citation d’une réflexion élogieuse. [...] Je cite Marx sans le dire, sans mettre de guillemets”.

e à questão levantada (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 327, p. 1231). Depois, em uma entrevista concedida a Didier Éribon e publicada em 1983 no jornal *Libération*, Foucault desenvolve seu ponto de vista, observando que, em tempos passados, o livre uso do trabalho dos outros era um gênero admitido e tão natural que ninguém se preocupava em esconder que se tratava de um trabalho copiado. Indo além, afirma Foucault:

Não há qualquer razão para se obrigar a colocar notas, a elaborar bibliografias, a indicar as referências. Nenhuma razão de não se escolher a livre reflexão sobre o trabalho dos outros. Basta deixar clara qual relação é estabelecida entre seu trabalho e o trabalho dos outros (FOUCAULT, 1983, *DE2*, 328, p. 1232).¹¹⁹

Como se vê, Foucault relativiza a condenação ao plágio, sugerindo que outros regimes de escrita podem ser experimentados sem que tal prática assuma o caráter criminoso e desonesto que tendemos a atribuir-lhe. Apesar de não realizar propriamente plágios, não é exagerado dizer que o próprio Foucault, em suas “ficções históricas”, ao invés do recurso às citações, prefere destacar, cortar enunciados, extrair pormenores daqui e dali, jogar com palavras e idéias (cf. ARTIÈRES, 2004, p. 29; ARTIÈRES, 2012a, p. 36). Não devemos, em suma, tornar sagrada a palavra autoral e nem considerar universal o jogo da função-autor e suas conseqüências moralizadoras. O que Foucault considera indispensável não é exatamente o respeito aos outros autores (tomados como proprietários de suas palavras), mas sim ao leitor, o que ocorre quando um trabalho deixa explicitado *como é feito*. Na mesma entrevista citada acima, Foucault diz sonhar com livros que fossem tão claros, no que diz respeito à maneira de serem feitos, que os outros poderiam servir-se livremente deles, de modo que a *liberdade de uso* e a *transparência técnica* estariam intimamente associadas (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 328, p. 1233).

Resumindo esse ponto, o que realmente interessa Foucault não é a “forma de um pensamento” ou a maneira como determinando autor expressou suas idéias em sua obra, mas sim o “como de um pensamento” (*le comment d’une pensée*), ou seja, a maneira como a idéia é pensada. E esse “como” está na experiência de pensamento, naquilo que nos transforma e que não pode ser convertido em uma obra e nem tomado como algo fixo e delimitado. No lugar do autor e da obra, privilegia-se a *errância do pensamento*. Comentar Foucault exige, então, uma mudança de foco: ao invés de se voltar para o autor e sua obra, visando desenvolver uma interpretação ou comentário (em sentido próprio), *é para a experiência de*

¹¹⁹ No original: “Il n’y a aucune raison d’obliger à mettre des notes, à faire des bibliographies, à poser des références. Aucune raison de ne pas choisir la libre réflexion sur le travail des autres. Il suffit de bien marquer, et clairement, quel rapport on établit entre son travail et le travail des autres”.

pensamento e suas potencialidades que a atenção deve ser dirigida (cf. BOURDIEU, 1996, p. 14).

Nessa direção, Guillaume le Blanc tem razão ao ressaltar que o leitor não deve comentar o “pensamento de Foucault” (*la pensée de Foucault*), no qual Foucault é tomado como um sujeito que estaria na origem de seu pensamento, e que deveria ser então interpretado em função dessa autoridade originária. Ao contrário, o leitor/utilizador deve direcionar sua atenção ao “pensamento Foucault” (*la pensée Foucault*), levando-se em conta que se trata de uma experiência de pensamento que não reenvia a qualquer sujeito ou autor com autoridade hermenêutica que tenha por nome Foucault (cf. LE BLANC, 2006, p. 5).

Convém ainda mencionar que Foucault demonstrava, constantemente, um grande desgosto com relação ao *mundo do livro*, que é marcado por um culto ao autor e à obra, além de ser movido por padrões editoriais e suas razões econômicas. Talvez por esse motivo, Foucault chegou a propor uma coleção intitulada “Trabalhos” (*Des travaux*), que levaria ao público algumas experiências de pensamento em andamento, textos mais ou menos acabados, uma espécie de *work in progress* (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 324, p. 1185). Em vez de *uma obra*, entendida como um construto intelectual acabado, a idéia era disponibilizar algo *em obra*, ou seja, em processo de construção.

De certa maneira, é assim que Foucault concebia seus próprios livros. Por exemplo, no prefácio à edição inglesa de *As palavras e as coisas*, publicada em 1970 com o título *The order of things*, Foucault, depois de ressaltar que o leitor tinha toda liberdade de fazer o uso que bem entendesse de seu livro, apresenta uma interessante imagem de seu “leitor ideal”. Esse leitor é descrito como alguém que penetra em seu texto como em um espaço aberto, no qual diversas questões foram colocadas e ainda aguardam respostas (cf. FOUCAULT, 1970, *DE1*, 72, p. 878). Na mesma direção, em uma entrevista de 1977, Foucault reforça o caráter experimental de seus trabalhos e chega a afirmar que não escrevia obras e que não se considerava um filósofo ou um escritor. Segundo Foucault, ele apenas realizava pesquisas histórico-políticas, provocadas por problemas que não soube como resolver e, por isso, decidiu pensar mais sobre eles (cf. FOUCAULT, 1977, *DE2*, 212, p. 376).

Foucault, em uma entrevista de 1968, recusa o título de escritor (*écrivain*) e diz ser apenas um “escrevedor” (*écrivain*), alguém que realiza um pequeno trabalho e apenas pretende dizer algumas coisas, sem que tenha a impressão ou a intenção de criar uma “obra”, de produzir algo prestigioso, que tenha a solidez de um monumento (cf. FOUCAULT, 1968, p. 59-60, 63). Sintetizando, em uma esclarecedora passagem, retirada de uma entrevista

publicada no Japão em 1978, Foucault rejeita o caráter de obra a seus escritos e a posição de autor para si mesmo:

Eu não considero aquilo que escrevo uma obra no sentido original e clássico da palavra. Eu escrevo coisas que parecem utilizáveis. Em suma, coisas utilizáveis em um sentido diferente, por pessoas diferentes, em certos casos em outros países. [...] É por essa razão que eu escrevo. Se alguém utiliza diferentemente aquilo que eu escrevi, isso não me é desagradável, mesmo que se utilize em outro contexto para outra coisa, eu fico satisfeito. Nesse sentido, *não creio que seja o autor da obra e que o pensamento e a intenção do autor devam ser respeitados* (FOUCAULT, 1978, DE2, 236, p. 620). [Grifo meu].¹²⁰

A escrita é tratada por Foucault como uma experiência de pensamento, não como uma expressão interior. E ao invés de uma obra, essa experimentação é vista como um processo, um percurso que não tem unidade ou limite definidos. Foucault confessa, por exemplo, que, quando inicia um livro, não sabe qual será seu pensamento ao final da experiência, e nem mesmo tem clareza quanto ao método que será empregado (cf. FOUCAULT, 1968, p. 41). Cada livro é, assim, uma experiência transformadora, que muda sua maneira de pensar e o transforma profundamente: “Eu não penso nunca exatamente a mesma coisa, pois meus livros são para mim experiências, no sentido mais pleno possível. Uma experiência é algo do qual se sai transformado” (FOUCAULT, 1980, DE2, 281, p. 860).¹²¹

Esse caráter transformador de si que a escrita possui, como experiência de pensamento, é, como já foi visto, um tema recorrente no Foucault dos anos oitenta. Em seus últimos anos de vida, Foucault ressaltou que seu trabalho não deveria ser visto como uma *atividade profissional*, característica de um teórico universitário, mas sim como uma forma de *estetismo*, entendido como uma transformação de si, o que ajuda a explicar suas constantes alterações na forma de pensar (cf. FOUCAULT, 1983, DE2, 336, p. 1354-5). Nesses termos, Foucault justifica a mudança de rumo realizada nos volumes dois e três da *História da sexualidade*, dizendo que sacrificou um projeto definido para privilegiar uma escrita que o

¹²⁰ Em francês: “Je ne considère pas ce que j’écris comme une œuvre dans le sens originaire et classique de ce mot. J’écris des choses qui semblent utilisables. En somme, des choses utilisables dans un sens différent, par des gens différents, dans des pays différents dans certains cas. [...] C’est la raison pour laquelle j’écris. Si quelqu’un utilise différemment ce que j’ai écrit, cela ne m’est pas désagréable, et même s’il l’utilise dans un autre contexte pour une autre chose, je suis assez content. En ce sens, je ne pense pas que je suis l’auteur de l’œuvre et que la pensée et l’intention de l’auteur doivent être [sic] respectées”.

¹²¹ Em francês: “Je ne pense jamais tout à fait la même chose pour la raison que mes livres sont pour moi des expériences, dans un sens que je voudrais le plus plein possible. Une expérience est quelque chose dont on sort soi-même transformé”.

levasse a um lugar não previsto, que o transformasse: “O sofrimento e o prazer do livro é ser uma experiência” (FOUCAULT, 1984, *DE2*, 340, p. 1403).¹²²

*
* *
*

Foucault é cada vez mais celebrado como “autor”, suas obras são publicadas e comentadas de forma cada vez mais exaustiva, sua imagem é reproduzida nas biografias, nas capas dos livros, nas paredes, nos *outdoors*, em todo lugar, e sua vida é contada e esmiuçada nos mínimos detalhes. Por exemplo, tomemos a imagem de Foucault publicada na capa da Revista *Critique* (à qual ele tanto contribuiu) que veio à luz em 1986, dois anos após sua morte (**FIGURA 1**, ver p. 437). Esse volume da revista trouxe um dossiê em sua homenagem, intitulado “Michel Foucault: do mundo inteiro”. A escolha da foto é, no mínimo, curiosa. Parece-me, aliás, bastante sugestiva... Não é difícil perceber em seu sorriso certo desconforto por estar nesta condição. E em seu olhar, é possível vislumbrar certa ironia por ver sua “obra” comentada e sua biografia narrada.

Após tentar *encurralar* e *capturar* o “autor Foucault”, seguindo as continuidades e inflexões que marcaram seu percurso intelectual, como não ouvir, diante daquilo que foi feito até aqui, seu riso? Em grande medida, o *comentário* realizado nesta tese ilustra bem aquilo que Foucault parece não querer que façam com seu pensamento. Por que ler tantos textos, tão distantes entre si (temporalmente, tematicamente ou estilisticamente) senão em razão da “facilidade” proporcionada pela unidade autoral (cf. VISKER, 1995, p. 74)? Não teria este excursão inicial sucumbido a um tipo de fetichismo que pouco (ou nada) teria do espírito foucaultiano (cf. BOURDIEU, 1996, p. 13)? Como então justificar o que foi feito?

Primeiro, gostaria de ressaltar que não pretendi elaborar nenhuma interpretação unificadora e totalizadora da *obra* de Foucault, mas apenas procurei seguir o tratamento conferido ao problema do autor em seu pensamento. Ainda que tenha tomado como apoio para minhas reflexões o percurso foucaultiano, não foi elaborada nesta tese nenhuma *leitura do projeto foucaultiano como um todo*, como se houvesse algo estável que atravessasse e unificasse sua obra. Embora seja possível interpretar Foucault dessa forma, sustentando que

¹²² Em francês: “La peine et le plaisir du livre est d’être une expérience”.

todas as rupturas em seu pensamento são aparentes e escondem uma identidade mais profunda, preferi simplesmente pontuar, de forma localizada, como Foucault tratou a questão do autor, sem elaborar qualquer teoria mais geral e homogênea. Também não foi meu objetivo realizar uma periodização de sua obra, detectando diversas fases estanques, embora tenha ressaltado, esporadicamente, algumas continuidades ou transformações em seu pensamento. Sendo assim, procurei, em certa medida, respeitar a dimensão experimental de seus trabalhos.

Em segundo lugar, embora a análise desenvolvida possa ser vista como um “desrespeito” ao que Foucault desejava e ao espírito de seu projeto, entendo que, além de não estar obrigado a respeitar sua vontade, pareceu-me importante servir-me de seu pensamento (e situá-lo cronologicamente, de modo a detectar melhor suas transformações e inflexões) como uma escada que, uma vez que se sobe por ela e atinge-se determinado patamar, podemos jogá-la fora. Seguindo essa metáfora, o que foi feito até aqui tem seu valor naquilo que *mostra*, e não propriamente naquilo que *diz*, conforme nos ensina Wittgenstein nos aforismos 6.53, 6.54 e 7, que concluem o *Tractatus logico-philosophicus* (cf. WITTGENSTEIN, 2001, p. 281). Em suma, o comentário de Foucault permite *ver algo*, incluindo aí a própria problematização dos procedimentos empregados, em uma clara estratégia autofágica.

Pode-se dizer que, para compartilhar de uma experiência de pensamento, passamos, de certa maneira, pelo indivíduo e sua obra, mas devemos direcionar nosso olhar para aquilo que é mais importante: *o como do pensamento*. Nesse sentido, como nos ensina Schopenhauer no parágrafo 22 de *Da leitura e dos livros*, parte de seus *Parerga e paralipomena*: “pensamentos transportados para o papel não são nada além de uma pegada na areia: pode-se até ver o caminho percorrido; no entanto, para saber o que tal pessoa viu ao caminhar, é preciso usar os próprios olhos” (SCHOPENHAUER, 2005b, p. 97).

É chegado então o momento de afastar-me da “obra” de Foucault para levar em consideração sua *experiência de pensamento*: ao invés de *comentar*, é hora de *usar* Foucault. Como sugere Deleuze: “Quando as pessoas seguem Foucault, quando têm paixão por ele, é porque têm algo a fazer com ele, em seu próprio trabalho, na sua existência autônoma. Não é apenas uma questão de compreensão ou de acordo intelectuais, mas de intensidade, de ressonância, de acorde musical” (DELEUZE, 1992a, p. 108). Assim, modestamente, pretendo usar Foucault, empregá-lo para outros fins, embora mantendo certa consonância.

CAPÍTULO 2

O AUTOR EM QUESTÃO: ABRINDO A CAIXA DE FERRAMENTAS

Je voudrais que mes livres soient une sorte de toolbox dans lequel les autres puissent aller fouiller pour y trouver un outil avec lequel ils pourraient faire ce que bon leur semble, dans leur domaine.

M. Foucault, *Carceri e manicomi nel congegno del potere* (Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir), 1974.

Il faut parvenir à mettre Foucault au travail comme lui-même a considéré le travail [...]. Mettre Foucault au travail plutôt que travailler sur Foucault.

G. le Blanc, *La pensée Foucault*, 2006.

Foucault chega a dizer-se “chocado” (*choqué*) que alguém possa chamar-lhe de *escritor* e considerar aquilo que fez uma *obra*. Procurando discernir melhor sua nova posição diante e no discurso, ele se define como um “mercador de instrumentos” (*marchand d’instruments*), alguém que produz e faz circular ferramentas diversas para os mais diferentes e imprevisíveis usos (cf. FOUCAULT, 1975, *DEI*, 152, p. 1593). Assim, em diversas ocasiões, Foucault compara seus livros a *caixas de ferramentas*, como na seguinte passagem:

Um livro é feito para servir a usos não definidos por aquele que o escreveu. Quanto mais usos novos, possíveis e imprevisíveis ele tiver, mais feliz eu ficarei. Todos os meus livros [...] são, se quiserem, pequenas caixas de ferramentas. Se as pessoas dispuserem-se a abri-las, servirem-se de tal frase, tal idéia, tal análise, como de uma chave de fenda ou de roda, para curto-circuitar, desqualificar ou romper os sistemas de poder, incluindo aí, eventualmente, aqueles mesmos de onde meus livros vieram... então, melhor ainda! (FOUCAULT, 1975, *DEI*, 151, p. 1588).¹²³

¹²³ No original: “un livre est fait pour servir à des usages non définis par celui qui l’a écrit. Plus il y aura d’usages nouveaux, possibles, imprévus, plus je serai content. Tous mes livres [...] sont, si vous voulez, de petites boîtes à outils. Si les gens veulent bien les ouvrir, se servir de telle phrase, telle idée, telle analyse comme d’un tournevis ou d’un desserre-boulon pour court-circuitar, disqualifier, casser les systèmes de pouvoir, y compris éventuellement ceux-là mêmes dont mes livres sont issus... et bien, c’est tant mieux!”.

Escrever para ser utilizado é claramente distinto da escrita autoral de uma obra. E ler para desenvolver novas experiências de pensamento é também bem diferente da leitura-comentário. Assim como Foucault problematizou sua *posição-autor*, é hora de colocar em questão minha *posição-leitor*. Se ele procurou abdicar de seu “trono autoral”, retirando *pari passu* de suas experiências de pensamento o estatuto de uma “obra”, eu, por minha vez, procurarei abandonar o lugar passivo conferido ao leitor-comentador para assumir o papel de *utilizador*. Paradoxalmente, sou passivamente ativo, pois essa “mudança de posição” decorre de um convite insistentemente feito pelo próprio Foucault, que dizia não escrever para um público de leitores, mas sim para utilizadores (cf. FOUCAULT, 1974, *DEI*, 136, p. 1392).

O caráter instrumental conferido aos escritos de Foucault permite compreender melhor o aspecto provisório e sensível ao objeto de análise de suas pesquisas e propostas metodológicas, que somente ganhavam alguma precisão *a posteriori*. Em consonância com esse tipo de empreitada, pretendo, usando algumas ferramentas foucaultianas, desenvolver uma análise sobre a emergência do autor na modernidade (projeto que chegou a ser esboçado por Foucault, mas nunca foi levado a cabo). Nesse sentido, esta pesquisa deve ser tomada também como uma *experiência de pensamento*, de modo que não sei previamente, com precisão, para onde serei levado e nem qual método será empregado. A proposta deste capítulo não consiste, portanto, em apresentar e defender um método em sentido estrito, entendido como um caminho pré-estabelecido ou um conjunto delimitado de regras e procedimentos a serem seguidos. Trata-se, ao contrário, de delinear algumas prescrições em sentido fraco, de caráter provisório, que pretendem somente apontar um rumo e direcionar meu olhar e minha maneira de abordar o objeto de estudo.

A utilização de Foucault exige, sem dúvida, grande cautela, pois suas pesquisas são particularizadas e não assumem uma postura metodológica universal, que pode ser, sem mais, aplicada sobre novos objetos. Cada livro e cada novo tema exigiram de Foucault um novo esforço metodológico. Da mesma forma, este trabalho também assume, com mais razão ainda, esse caráter provisório e específico, exigindo assim um novo esforço, apenas inspirado nas experiências de pensamento foucaultianas. Assim como sugere Foucault, o método a ser utilizado aqui será também apenas uma ferramenta provisória que servirá a um interesse parcial e local.

A experiência foucaultiana serve, portanto, de *inspiração*, mas não propriamente de *diretriz*. Mesmo porque, dentro dessa dita “experiência foucaultiana” existem diversas experiências, que sugerem diferentes formas de pensamento e estratégias metodológicas, inscritas em uma massa dispersa e heterogênea (cf. GRANJON, 2005, p. 10). Não pretendo

eleger este ou aquele momento do percurso foucaultiano como um *modelo* a ser seguido à risca. Não pretendo tampouco avaliar as diferentes experiências e métodos como se um fosse melhor, mais verdadeiro ou mais evoluído que outro. Em vez de seguir um suposto método estabelecido por Foucault, este estudo pretende apenas se servir de algumas de suas pesquisas para inspirar novas experiências de pensamento em outros domínios. Ou seja, ao invés de definir *a priori* qual metodologia seguir, pretendo servir-me livremente de alguns instrumentos fornecidos por Foucault, na medida em que se mostrarem frutíferos e adequados à especificidade de meu objeto de análise, sem me preocupar em ser fiel a esta ou aquela cartilha foucaultiana.

Como qualquer ferramenta, os livros de Foucault valem mais pelo que deles podemos fazer, pelo uso que permitem, do que tomados em si mesmos, como uma obra fixa. É, aliás, tratando-o dessa maneira, como um *opus* delimitado, que corremos o risco de fazer de Foucault um “pensamento morto” (cf. REVEL, 2005, p. 222). Em sentido contrário, esta tese pretende dar vida a esse pensamento, levá-lo além, de modo a permitir novas experiências. Essa liberdade, por óbvio, tem um preço, de modo que minha pretensão está longe de ser isenta de riscos. Se, por um lado, o “servilismo intelectual” e a “mania do texto” são condenáveis, por outro, o uso leviano e inconseqüente dos instrumentos disponíveis também merece reprovação. A *liberdade de utilização* não deve encobrir ou justificar todo tipo de reducionismo simplificador ou deturpação descabida. Mesmo a ferramenta, por mais versátil que seja, não se presta a qualquer emprego. É preciso saber usá-la. Nesse sentido, pretendo fazer um *uso legítimo* desses instrumentos. E o que confere legitimidade ao uso, em termos pragmáticos, não é a fidelidade estrita à intenção original do autor (o que caracteriza, em grande medida, a forma de pensar de nossa tradição de comentários acadêmicos), mas sim a capacidade de retirar do instrumento toda a sua potência.

Neste capítulo, pretendo, modestamente, guiar-me por esse tipo de uso, empregando os instrumentos foucaultianos para levar adiante uma nova experiência de pensamento: a análise da emergência do autor na modernidade. Mais exatamente, o que se pretende é apenas realizar alguns estudos preparatórios para essa tarefa, que será desenvolvida (ou mais propriamente esboçada) somente no próximo capítulo. Neste momento, trata-se de preparar o terreno, de estabelecer alguns marcos que balizarão o estudo posterior. Essa preparação envolve, entre outros desafios, a delimitação de alguns elementos conceituais, a defesa da importância filosófica da questão e o detalhamento, da melhor forma possível, da metodologia ou estratégia de análise adotada.

Para conduzir adequadamente esses estudos prévios e apontamentos diversos, proponho um percurso dividido em três partes. Primeiro (2.1.), partindo de algumas considerações foucaultianas vistas no capítulo anterior, gostaria de abordar a questão sobre o que é e como funciona o autor. Em seguida (2.2.), defenderei a significação crítico-filosófica das análises genealógicas e desta presente pesquisa, que admite sua dimensão provisória e regional. Por fim (2.3.), procurarei delinear a proposta metodológica que guiará o próximo capítulo deste trabalho, que se assume como uma pesquisa genealógica acerca da emergência do autor na modernidade.

2.1. O funcionamento do autor: discurso, sujeito e poder

Dans le grondement qui nous ébranle aujourd'hui, il faut peut-être reconnaître la naissance d'un monde où l'on saura que le sujet n'est pas un, mais scindé, non pas souverain, mais dépendant, non pas origine absolue, mais fonction sans cesse modifiable.

M. Foucault, *La naissance d'un monde*, 1969.

Bref, le pouvoir n'a pas d'homogénéité, mais se définit par les singularités, les points singuliers par lesquels il passe.

G. Deleuze, *Foucault*, 1986.

Afinal, *o que é um autor?* A resposta não é simples, como Foucault bem mostrou. Mas, apesar de serem preciosas as reflexões foucaultianas sobre o assunto, é preciso ir além: depois de *ingerir*, é preciso *digerir* Foucault e, mais do que uma assimilação, essa digestão envolve uma apropriação e uma transgressão. Proponho, então, reter alguns aspectos do pensamento foucaultiano sobre o tema para desenvolver, em seguida, uma pesquisa genealógica sobre um solo conceitual um pouco mais sólido.

Na conferência de 1969, Foucault não se satisfez em simplesmente repetir a “afirmação oca” da morte do autor, procurando, mais do que isso, analisar esse espaço deixado vazio e as funções nele exercidas. Indo além, não podemos mais, para desenvolver uma pesquisa sobre a emergência do autor, ficar satisfeitos com a mera negação da evidência

e da universalidade da noção de autor, mediante a sustentação de seu caráter complexo e variável. É preciso compreender melhor essa *complexidade* e *variação*. Afinal, o que está envolvido na noção de autor? E como ela se modificou?

Não é tarefa fácil enfrentar as questões acima e nem se pretende aqui oferecer propriamente uma resposta a elas. Além da complexa *natureza* do autor, o mais desafiador reside na extrema *transitividade* dessa noção, a ponto de ser arriscado conferir à figura do autor uma existência que se estenda para além de certas experiências ocidentais posteriores ao século XVIII. De tão variável, qualquer traço pretensamente essencial conferido à autoria desfaz-se rapidamente mediante um rápido olhar na multiplicidade das experiências concretas. Sendo assim, a pergunta de cunho essencialista chega a ser capciosa. O autor ocupa um lugar no discurso e exerce determinadas funções, dentro de domínios específicos, de modo que, ao invés de perguntar pelo que é o autor, deveríamos voltar nossa atenção para a maneira como a autoria funciona.

Sendo assim, ao invés da pergunta pelo *ser do autor*, é para o *funcionamento do autor* que gostaria de voltar minha atenção. Mais do que como um ente definido em suas propriedades essenciais, o autor será analisado aqui como algo que ocupa um lugar no discurso e exerce determinadas funções. Isso, como bem alertou Foucault, não significa negar a existência do “indivíduo que escreve”, mas implica simplesmente em considerar que esse “indivíduo” não tem um lugar imediato e natural no discurso (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 30-1). O indivíduo não toma diretamente a palavra, mas o faz sempre ocupando uma posição-sujeito específica. Nesse sentido, é preciso realizar uma análise da função no interior da qual algo como um autor pode vir a existir (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 846). Em suma, o indivíduo só funciona como *sujeito do discurso* e, em particular, como *autor*, ao ocupar um determinado lugar e assumir certas funções. Sem essa “investidura”, não se pode falar propriamente em autor. Assim como, depois de investidos no e pelo discurso, também não se pode continuar a tratar os sujeitos como meros indivíduos naturais pré-existentes.

As considerações sobre a função-autor feitas por Foucault mostram que se trata de um problema importante, que estabelece relações de nível propriamente filosófico com o discurso, com o papel do sujeito e com os mecanismos de poder que permeiam o direito de deter e de se apropriar da palavra. Diante de tantos problemas e desafios, o que se buscará fazer neste momento da tese pode ser descrito como uma mera aproximação, uma sondagem de um terreno pantanoso. Para enfrentar tal desafio, gostaria de retornar às análises foucaultianas sobre o autor e tentar sintetizar alguns pontos, aprofundando um pouco o estudo

do funcionamento do autor através da análise dessas três relações fundamentais: com o discurso, com o sujeito e com o poder.

Começamos então pela relação entre autor e discurso. Mas o que seria exatamente o discurso? Ao invés de um *logos* ideal, constante e intemporal, abstratamente concebido e formado por meras possibilidades, ele deve ser visto, a partir de Foucault, como um *acontecimento*, uma realidade histórica contingente, uma série de enunciados efetivamente ditos, formulados e inscritos em uma materialidade específica. Abandonando o projeto de elaborar uma teoria universal do discurso, o projeto foucaultiano convida-nos a pesquisar diferentes formas históricas de práticas discursivas, analisando suas condições de existência e não mais suas condições universais de possibilidade.

Sem dúvida, o discurso é um dos temas que atravessam o pensamento de Foucault. Em *A arqueologia do saber*, ele é concebido como um conjunto de enunciados marcados por um mesmo sistema de formação e definidos por um conjunto de condições de existência, possuindo sempre um suporte, um lugar e uma data específicos (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 133, 141, 153). Para além dessa definição em termos arqueológicos, a noção de *discurso* em Foucault sofre inúmeras redefinições e é alvo de diferentes propostas de análise ao longo de seu percurso intelectual. De início, Foucault emprega uma noção estruturalista e lingüística herdada de Saussure, Lévi-Strauss e Benveniste. Em *As palavras e as coisas*, encontramos uma visão do discurso associada a uma ordem das representações típica da idade clássica. Nos anos setenta, o discurso é tomado em um enfoque genealógico, mais voltado para as práticas discursivas (conjunto de técnicas, instituições, esquemas de comportamento, formas pedagógicas, etc.) e para as relações de poder (inseridas em dispositivos estratégicos). Por fim, nos últimos trabalhos de Foucault, uma atenção especial é dada para a função do discurso como formador da subjetividade (cf. FRANK, 1989; CASTRO, 2009, p. 117-123; REVEL, 2008, p. 39-40).

Não pretendo aprofundar aqui as variações que a noção de *discurso* sofre no pensamento de Foucault, o que exigiria uma outra tese. Minhas considerações partem, de forma mais solta, da definição arqueológica mencionada mais acima. O discurso, de certa maneira, é destinado a viver em permanente tensão, entre algo em pura dispersão e algo unificado por determinados procedimentos. Ele transita entre dois pólos, um marcado pela desordem murmurante e outro pela ordem (que produz e também controla). Quanto mais próximo do murmúrio, mais o discurso é rico, profuso e perigoso. O reino da anarquia enunciativa, da fala irresponsável e sem controle: diz-se, fala-se... Estamos, nesse caso, na vizinhança do falatório, do rumor, da boataria e do ruído informe (cf. LECLERC, 1998, p.

63). Por outro lado, quanto mais ordenado, mais raro e domesticado é o discurso. Estamos, aqui, nas cercanias da obra, da fala estatutária (do professor, do escritor, etc.) e do pronunciamento formal.

Em certo sentido, toda sociedade impõe uma ordem ao discurso e faz o mesmo transitar de um pólo ao outro, afastando-o do ruído incessante ou do murmúrio descontrolado. A imagem da palavra absolutamente livre, ao alcance de todos, que circula sem qualquer limitação, ao invés de um sonho, tende a ser vivenciada em uma sociedade como um pesadelo: a ameaça de cairmos em uma espécie de *selvageria discursiva*. É comum encontrarmos, ao longo da história, a manifestação desse temor nos momentos em que a ordem do discurso é abalada e seus procedimentos de ordenação colocados em xeque, o que ocorre, por exemplo, quando uma nova técnica de inscrição e difusão discursiva aparece. Temos medo da misteriosa riqueza e da possível violência inscrita na profusão desordenada da palavra. A sociedade, de certa forma, *civiliza a palavra*, confere-lhe um lugar, um sentido.

Civilizar a palavra significa, sobretudo, conjurar e domesticar o perigo da *selvageria discursiva*, o que é feito mediante a determinação de quem pode falar, como pode fazê-lo, quando e de que forma, com qual valor, etc. Em suma, toda sociedade caracteriza-se por estabelecer uma *ordem do discurso*, que ela produz e, ao mesmo tempo, organiza e controla (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 10-11). Nesse sentido, por exemplo, o papel da Universidade, já há alguns séculos, consiste em exercer uma espécie de monopólio de seleção e de formatação dos saberes, desqualificando e eliminando o “saber em estado selvagem” (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 163).

Mais ainda, toda sociedade pode ser definida pela modalidade de existência dos discursos que põe em funcionamento. Ou seja, podemos estudar uma sociedade a partir das formações discursivas que ela engendra, analisando, por exemplo, quais são as posições-sujeito disponíveis e como o poder da palavra é articulado a outros jogos de poder. O estudo do autor pode ser inserido nesse contexto, como sugere Foucault, como uma *introdução a uma tipologia dos discursos*, ou seja, a análise da função-autor poderia servir de critério de distinção das grandes categorias de discursos, e também como uma *introdução a uma análise histórica dos discursos*, a partir do estudo dos modos de circulação, valorização, atribuição e apropriação dos discursos, que variam de cultura para cultura (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 838).

O discurso ganha, com a figura do autor, uma suposta unidade, coerência e inteligibilidade. O autor funciona como um princípio de rarefação do discurso, ou seja, ele rarefaz a proliferação anônima da palavra impondo-lhe um lugar, ordenando-a, atribuindo-a a

alguém e garantindo-lhe uma singularidade e visibilidade social. Além de produzir discursos, o autor, visto como um procedimento interno de controle e organização do discurso, é também uma espécie de “policia da ordem”, alguém que domestica a palavra mediante a aplicação da lei e da ordem estabelecida.

Seguindo a proposta da aula inaugural de Foucault no Collège de France, todo esse processo de produção, organização e controle do discurso faz-se através de certos procedimentos (como o exercício da função-autor) e toma corpo junto a um vasto conjunto de técnicas, instituições e comportamentos. Caminhando em uma direção genealógica (que pretendo também me enveredar), Foucault afasta-se da noção de *epistémê* e acena para uma nova análise do discurso em termos de dispositivos e práticas. Sendo assim, mais do que uma questão puramente discursiva (ou de procedimentos internos ao discurso), é importante analisar como esses procedimentos, entre eles a função-autor, envolvem práticas sociais e relações de poder específicas.

Nem toda sociedade produz e controla o discurso através do exercício da função-autor, e mesmo quando o faz, isso não significa que haja um funcionamento universal e uniforme dela. Mesmo nas culturas e nos domínios nos quais a função-autor está presente, como na literatura, na ciência e na filosofia ocidentais a partir do século XVIII, ainda assim sua função não se realiza sempre da mesma maneira. Mesmo ciente dessas infundáveis variações e especificações, pretendo, no próximo capítulo desta tese, delinear algumas características mais gerais que marcaram a emergência do discurso autoral moderno, entendido aqui como aquele discurso produzido e ordenado pelo funcionamento da função-autor.

Para finalizar essas considerações acerca da relação entre autor e discurso, é importante deixar algumas coisas mais claras. Primeiro, é preciso ter em mente que o autor é tomado aqui como uma posição ocupada por um indivíduo em uma prática discursiva, ou seja, como o sujeito de um enunciado, aquele que toma a palavra, que escreve ou que produz um discurso. Como se pode perceber, é uma definição bem ampla que vai muito além do espaço propriamente literário, científico ou artístico, embora esses sejam os domínios por excelência dos discursos autorais modernos. Essa ampliação da análise do autor explica, em parte, porque os estudos realizados no âmbito da crítica e da teoria literária sobre a figura do autor (que são em grande número e em diversas perspectivas) constituem apenas uma pequena parte do problema mais geral do funcionamento do autor.

Outra observação que convém ser feita diz respeito ao enfoque adotado. O estudo do autor que se pretende realizar (e que foi delineado por Foucault em suas rápidas e fragmentárias considerações sobre o tema) pretende articular práticas discursivas e não

discursivas, de modo que o autor não pode ser reduzido a uma simples figura intradiscursiva nem a uma mera personagem sócio-cultural. Ainda que seja importante compreender como o sujeito funciona no interior do discurso (quais são suas posições e funções), é preciso reconhecer que os discursos não são construtos puramente formais que pairam sobre as instituições e as culturas. Embora o autor, entendido como uma posição-sujeito específica no discurso, apóie-se em mecanismos enunciativos e intradiscursivos, é preciso reconhecer que ele opera uma transposição da esfera lingüística para uma espécie de esfera histórico-sócio-material. Ou seja, o autor, embora esteja associado a uma função enunciativa e funcione intradiscursivamente, articula esses elementos com certas modalidades institucionais e sociais de aparição, circulação e seleção dos discursos (cf. BUCH-JEPSEN, 2001, p. 52-3; HAYEZ, 2005, p. 190).

Por outro lado, não é o caso de descrever o autor apenas como uma figura social. Logo no início da conferência sobre o que é um autor, Foucault deixa claro que deixará de lado, em sua exposição, a análise histórico-sociológica da personagem do autor (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 820). Mais do que um abandono ou um desdém por esses estudos, a atitude de Foucault reflete uma opção por suspender temporariamente essas questões. Ao invés do estatuto social conferido ao autor em nossa cultura ou do sistema de valorização social no qual ele é inserido, a apresentação de Foucault privilegiou a análise da relação entre o autor e o texto, em uma reflexão que acentuará, justamente, a impossibilidade de reduzirmos o autor a uma instância meramente não discursiva (o indivíduo prévio, de “carne-e-osso”).

Não resta dúvida que as práticas sociais são um aspecto fundamental em um estudo genealógico, mas isso não implica que devemos abraçar uma abordagem que se limita a descrever essas práticas. Elas devem, com certeza, ser consideradas, mas sempre articuladas a um conjunto de elementos bem mais amplo e heterogêneo. Mais do que pela *posição social efetiva*, é pela *função que exerce em um modo de existência dos discursos* que o autor é definido. Essa distinção nem sempre é bem percebida, o que conduz alguns comentadores a situarem a proposta de Foucault como uma mera história sócio-cultural da autoria. Embora as práticas não discursivas tenham um papel importante na análise de Foucault, e apesar de suas breves reflexões sobre o autor terem dado origem a uma série de estudos nessa direção mais histórica e cultural, acredito que é inapropriado associar, sem mais, o projeto foucaultiano a esse tipo de empreitada (nesse sentido, cf. BENNETT, 2005, p. 5, 22).

Por ora, convém apenas deixar claro que não é possível reduzir o autor a um indivíduo pré-existente ao discurso (seja como uma pessoa de “carne-e-osso”, seja tomado em sua *psyché*), nem a uma simples figura intradiscursiva, nem tampouco a uma mera personagem

social. A função-autor aponta para uma relação complexa, de ordem intradiscursiva e também não discursiva (cf. LECLERC, 1998, p. 61). Em suma, a análise que se pretende desenvolver do autor, de viés genealógico, não se confunde com as abordagens sobre o autor que encontramos normalmente no seio do formalismo lingüístico, das análises estruturais ou ainda na sociologia e nos estudos culturais. O objetivo, as estratégias metodológicas e o escopo deste estudo são de outra ordem. Espero deixar um pouco mais claro o fim e os meios desta abordagem ao final do presente capítulo.

Passemos então para outra relação fundamental, aquela que o autor estabelece com o sujeito. Mais do que o discurso ou o poder, talvez seja o sujeito, ou a história dos diferentes *modos de subjetivação* em nossa cultura, o tema central do pensamento de Foucault, como ele mesmo chegou a afirmar nos últimos anos de sua vida, talvez possuído por certa “ilusão retrospectiva” (cf. FOUCAULT, 1982, *DE2*, 306, p. 1042). Mesmo sem concordar plenamente com essa afirmação (e sem pretender, tampouco, defender uma interpretação global da obra de Foucault centrada ou não no problema do sujeito), é preciso reconhecer a importância da questão do sujeito em qualquer análise do discurso. De fato, todo enunciado, para ser realizado, implica um sujeito, entendido como aquele que o enuncia. Mas, por sujeito, não devemos entender sempre a mesma coisa, com a mesma natureza e desempenhando o mesmo papel. As práticas discursivas não devem ser vistas como uma *operação expressiva*, que têm por base um sujeito idêntico ou *cogito* universal, entendido como algo *a priori*, que serve de fundamento e confere uma base sólida e fixa para se analisar o discurso. Ao contrário, as práticas discursivas são determinadas por um conjunto de regras anônimas e historicamente situadas. Ainda que se aceite que existe um indivíduo particular que formulou o enunciado inicialmente, disso não se segue que há uma consciência falante invariável ou um autor incontestado prévio ao discurso.

Em suma, o discurso não deve ser pensado como a manifestação de um sujeito preexistente que pensa e diz. Ao invés disso, o discurso especifica um papel para seus sujeitos, ele funciona de certa maneira, e seus agentes exercem determinadas funções. A *função-sujeito* é variável, assim como os *modos de existência dos discursos*. Por isso, para descrever um enunciado, é preciso determinar qual é a posição que pode e deve ocupar um indivíduo para ser o sujeito. E, na medida em que o sujeito se constitui e se especifica discursivamente, pode-se dizer que o discurso é formador de subjetividades. Se há algo prévio, uma espécie de *indivíduo real*, de “carne-e-osso”, não devemos confundi-lo com o *sujeito do discurso*, que é sempre uma especificação desse indivíduo supostamente concreto e imediato (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 121-6).

Quando se consideram as formações discursivas como multiplicidades, elas escapam ao reino do sujeito, que deixa de ser tomado como algo primeiro ou prévio em relação ao discurso. Se há algo primeiro ou anterior ao discurso, trata-se não de *um sujeito*, entendido como uma consciência fundadora e originária, mas sim de um murmúrio anônimo, um ruído incessante e desordenado, a partir do qual surgem certos lugares para os *sujeitos possíveis*. Nesse sentido, Deleuze, em seu livro dedicado a Foucault, observa que o sujeito é um “conjunto de variáveis do enunciado”, é uma função derivada (a função-sujeito), é um lugar ou uma posição que encontra na figura do autor, em determinados casos, uma de suas posições possíveis. O sujeito é concebido, então, como uma “dobra” (*pli*), de modo que o processo de subjetivação está em constante produção e metamorfose através de diversos “desdobramentos” (*plissements*) (cf. DELEUZE, 1986, p. 16-7, 23, 62, 110-1). Em uma entrevista sobre Foucault concedida a Claire Parnet em 1986, Deleuze observa que, ao invés de um sujeito com identidade, devemos falar em *subjetivação como processo de individuação*, ainda que não seja o único (cf. DELEUZE, 1992c, p. 143).

Em suma, é como um modo de existência do discurso, uma figura especificada e habilitada a formular certos enunciados, que o autor deve ser compreendido. O autor não se confunde com o sujeito em geral, que não passa, aliás, de uma abstração. Ao invés de um sujeito constante e uma consciência fundadora, Foucault convida-nos a pensar em formas contingentes de subjetivação ou de se tornar sujeito. O autor, nesses termos, é apenas *uma especificação da função-sujeito*, uma posição que o indivíduo pode ocupar no discurso e, assim, tornar-se sujeito, tomar a palavra e desempenhar um papel determinado. Ser autor é uma forma de especificar o ser sujeito, de funcionar como sujeito do discurso. Assim, a função-autor não se confunde com outras posições que o indivíduo pode ocupar no discurso.

Por exemplo, o autor presente no discurso literário e científico moderno possui um estatuto e exerce funções bem distintas daquelas que encontramos no *aedo* grego arcaico, no monge copista medieval, ou no xamã guarani. Em certo sentido, há sempre um lugar para o indivíduo, uma função a ser exercida, mas que não é invariavelmente a mesma, embora tenhamos a tendência a naturalizar nossos lugares e funções, como se fossem evidentes e imutáveis. Todas as posições-sujeito acima indicadas, de certa maneira, são capazes de produzir enunciados. Mas aquilo que produzem não é propriamente uma “obra” e nem se pode dizer que se trata de uma “expressão” do sujeito. Não devemos buscar a essência da “criação” (ou da autoria) que uniria todas essas figuras tão díspares. Ao invés de meras manifestações de um mesmo sujeito universal invariável, é preciso levar a sério a contingência e a especificidade que caracterizam o sujeito e o discurso. Cada uma dessas

posições-sujeito tem suas funções, seus suportes, suas formações históricas e seus lugares institucionais, assim como estão inseridas em jogos específicos de poder.

Além da contingência dos *modos de ser do sujeito*, que variam no tempo e de cultura para cultura, é importante observar que, no seio de uma mesma época e cultura, o indivíduo pode também ocupar vários lugares diferentes em um enunciado (como autor, narrador, signatário, relator, etc.), sem que nenhuma dessas figuras corresponda àquilo que se poderia chamar de um “eu primordial”, mais fundamental e originário, do qual todos os enunciados derivariam. Mesmo dentro de uma mesma “obra”, podemos encontrar diferentes posições-sujeito ou vários “eus”, como no exemplo de Foucault do tratado de matemática, no qual o sujeito que fala no prefácio não é o mesmo que fala no percurso de uma demonstração ou o que fala das dificuldades e obstáculos encontrados no decorrer do trabalho (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 831; FOUCAULT, *AS*, p. 123-4).

Em suma, é como se tivéssemos uma corrente de especificações, do indivíduo particular somático para o sujeito, e deste para o autor. Esses processos, historicamente situados, não produzem figuras bem delimitadas e coerentes, imutáveis e universais: o Sujeito e o Autor. Longe disso, o sujeito e o autor são construções incertas quanto aos seus contornos, frágeis no que diz respeito à sua permanência, e instáveis em sua identidade, formada por migalhas que conformam a ficção do “eu”. Foucault dedicou grande parte de suas investigações a mostrar como o sujeito e o autor são noções variáveis e complexas, funções incessantemente modificáveis. Ao invés de uma filosofia sistemática do sujeito ou uma decretação da morte do sujeito universal ou do autor criador originário, a empreitada de Foucault caracteriza-se, sobretudo, pelo interesse com relação às formas específicas de subjetivação, visando, dessa forma, problematizar e criticar nossas próprias posições-sujeito. Assim, ao filósofo não mais interessa a pergunta pelos fundamentos universais ou a mera constatação de que não há uma “rocha dura”, dado que seu problema se tornou mais situado e contingente.

Por certo, encontramos também em Foucault considerações mais gerais e frases mais bombásticas e demolidoras do que meras problematizações de modos específicos de subjetivação. Por exemplo, as críticas ao sujeito fundador foram feitas, muitas vezes, nesse tom mais estrondoso, como uma morte, de Deus, do Homem e do Autor. Nesse sentido, Angèle Kremer-Marietti tem razão de salientar que a crítica à noção de autor insere-se na crítica mais geral à função fundadora atribuída à noção de sujeito, de modo que dizer que o autor morreu é como dizer que Deus ou o homem estão mortos (cf. KREMER-MARIETTI, 1977, p. 98). Entretanto, entendo que esse aspecto (mais negativo e demolidor) foi

excessivamente ressaltado na interpretação de Foucault. Assim, ficaram em segundo plano as propostas positivas de pesquisa e de reexame do sujeito e do autor, que também foram delineadas ou desenvolvidas em seus estudos. É mais nessa linha que esta tese pretende seguir. Como observa Foucault na conferência sobre o que é um autor, não basta repetir que o autor, o sujeito fundador, o homem ou Deus morreram, é preciso, além disso, realizar uma análise das funções que essa possível “morte” faz aparecer (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 821; MUCHAIL, 2002, p. 131-2).

Não se trata, de forma alguma, de negar por completo o sujeito-homem ou o sujeito-autor, mas de compreender o funcionamento deles. O problema é saber como (e sob quais condições) determinadas funções-sujeito puderam emergir e funcionar. Não são o sujeito em si ou a consciência fundamental que importam, mas sim seus modos de existência e de funcionamento. Dessa forma, Foucault afasta-se da pergunta filosófica tradicional pela consciência fundadora, típica da modernidade, assim como da mera crítica pós-moderna (que simplesmente “mata” o sujeito fundador), projetando novas experiências de pensamento (cf. FOUCAULT, 1971, *DEI*, 85, p. 1033).

Em grande medida, a análise da função-autor ganha sua importância justamente como uma dessas empreitadas regionais ou específicas voltadas para a análise do funcionamento ou para a descrição de um modo de ser do sujeito. Nesse estudo, é preciso precaver-se de simplesmente associar o aparecimento da figura do autor na modernidade à suposta emergência do indivíduo ou do sujeito, como se não existissem outras formas, pretéritas e futuras, de individuação e subjetivação. É pensando a partir desse quadro que pretendo analisar a emergência do autor na modernidade no próximo capítulo da tese, indicando alguns dos traços singulares e complexos dessa especificação da função-sujeito.

Para finalizar esta análise do funcionamento do autor, gostaria de voltar minha atenção para a relação entre autor e poder. Assim como o discurso e o sujeito, também o poder pode ser considerado um tema importante no pensamento de Foucault. Embora tenha tornado-se central apenas no chamado período genealógico, é importante observar que a questão nunca esteve completamente ausente. Em *A arqueologia do saber*, por exemplo, vemos Foucault reconhecer que o discurso é algo que, pela sua própria natureza, é objeto de uma luta política (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 158). A importância do tema vai bem além de se assumir uma postura engajada e militante (que marcou Foucault, sobretudo, ao longo dos anos setenta), pois envolve uma problematização em termos estratégicos do funcionamento mesmo do discurso e das funções-sujeito.

Em vez de uma concepção global ou uma teoria geral do poder, o que interessa Foucault são análises de conjuntos de práticas culturais específicas permeadas por relações de poder, como na loucura, no crime ou na sexualidade (cf. FOUCAULT, 1977, *DE2*, 216, p. 402; FOUCAULT, 1981, *DE2*, 291, p. 954). Como afirma Edgardo Castro: “a pergunta de Foucault não é o que é o poder, mas como ele funciona” (CASTRO, 2009, p. 326). É, em grande medida, esse tipo de análise que o próximo capítulo desta tese pretende, modestamente, empreender, voltada para o tema da autoria. Mas, antes de investigar essa relação entre autor e poder, vejamos, primeiro, como a análise do discurso e o reexame do sujeito relacionam-se com o problema do poder.

Os modos de ser do discurso envolvem complexas relações de poder. O poder não está fora do discurso, mas funciona através dele. O discurso, portanto, não deve ser visto como uma terra pura e refratária aos jogos mundanos, mas sim como o espaço mesmo no qual são travadas as mais diversas batalhas. Aliás, as próprias práticas discursivas podem ser vistas, de certa perspectiva, como um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder. Tomar a palavra, ser capaz de se apropriar dela, de lhe conferir determinado valor, são práticas que transmitem, reforçam e produzem relações de poder. Devemos, assim, examinar os diferentes papéis desempenhados pelo discurso no interior de um sistema estratégico, no qual o poder funciona (cf. FOUCAULT, 1978, *DE2*, 221, p. 465).

Da mesma forma, o sujeito também não deve ser tomado como algo puro, originário, prévio às relações historicamente constituídas dos jogos de poder. As formas de subjetivação não são algo permanente, invariável ao longo da história, como uma matéria inerte, exterior às relações de poder. A função-autor, além de ser uma especificação da função-sujeito (um modo de subjetivação), envolve também uma “sujeição” ou “assujeitamento” (*assujettissement*), ou seja, uma espécie de ajuste do sujeito a uma ordem estabelecida. E mais do que “sujeitar” (*assujettir*), entendido como um processo de assimilação e domesticação, o poder instaura um processo no qual uma subjetividade se afirma positivamente, em um movimento propriamente constituinte de si. Assim, o poder é também produtor de individualidade. Em vez de destruir, deformar ou debilitar o sujeito (que parece, nesses termos, algo anterior e constante), o poder age de forma positiva, produzindo uma específica posição-sujeito.

O poder disciplinar, por exemplo, tal como analisado por Foucault em *Vigiar e punir*, ao invés de uma destruição, implica, sobretudo, uma *fabricação do sujeito* (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 200, 227, 253; FOUCAULT, *PP*, p. 17; LE TROCQUER, 2001, p. 67). Também nesse sentido, a tese central do primeiro volume da *História da sexualidade* consiste em rever a “hipótese repressiva”, baseada em uma mecânica do poder essencialmente da ordem da

proibição, da censura e da negação (um grande mecanismo central destinado a dizer não). Ao invés de privilegiar os “princípios de rarefação” ou a “economia da raridade”, ou seja, as formas de controle e limitação, trata-se de dar destaque às “instâncias de produção discursiva”, ao papel produtivo do poder. Esse poder que se exerce em níveis e formas que vão além do Estado e de seus aparelhos exige, por sua vez, uma nova análise, em termos de tecnologias mais complexas e positivas (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 18, 21, 110-2, 118-9).¹²⁴

O poder, sem dúvida, exclui e censura, mas também produz. Ou seja, o poder não é algo que apenas impõe limites e castiga. Ao invés de puramente negativo, o poder é, sobretudo, positivo, produtivo e transformador: antes de reprimir, o poder produz o real (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 227; DELEUZE, 1986, p. 36). Nesse sentido, na aula inaugural no Collège de France, Foucault, ao analisar o autor como um procedimento interno de controle e delimitação dos discursos, já procura aliar o lado coercitivo e limitador do procedimento-autor (sua função restritiva e dominadora) com seu aspecto produtivo e positivo (seu papel multiplicador, que torna possível certa produção discursiva) (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 38). Essas considerações já indicam o caminho que será perseguido por Foucault em suas pesquisas da primeira metade dos anos setenta.

Ao retirar a centralidade do modelo jurídico negativo de conceber o poder, enfatizando, ao contrário, seu aspecto positivo e produtor, a análise genealógica problematiza também a relação entre o sujeito e o discurso. A ordem do discurso, que funciona através de certos procedimentos de controle e organização, não deve ser concebida como algo puramente repressor e implacável. Mais do que limitar a liberdade do indivíduo, a ordem estabelecida instaura lugares e posições para sujeitos possíveis. O discurso autoral, por exemplo, é uma produção, uma criação, um exercício de liberdade. Mas, claro, essa liberdade é limitada. Nem tudo é passível de ser dito, nem todos têm direito à palavra e aqueles que gozam desse privilégio são assimilados pela própria ordem que os investe desse poder.

O diálogo entre Foucault e a Instituição que inicia sua aula inaugural no Collège de France ilustra bem esse dilema (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 8-9). Há sim liberdade, mas ela reside não em um suposto poder ilimitado de transgressão, mas sim na luta contra a mera

¹²⁴ Nesse ponto, fica bem evidente a diferença entre a análise genealógica de Foucault e a teoria crítica da sociedade que caracteriza a Escola de Frankfurt. O “eu débil” (*Ich-Schwäche*) adorniano, do ponto de vista genealógico, envolve uma espécie de contraposição entre o poder e o sujeito (tomado como algo prévio). Infelizmente, o debate entre essas duas linhas críticas da filosofia contemporânea não chegou a ser travado na época, embora Foucault tenha ressaltado, em rápidas considerações, o valor daquilo que foi feito pelos frankfurtianos, ainda que apontando algumas grandes diferenças. Nesse sentido, contrapondo-se à tendência crítica da Escola de Frankfurt, Foucault chegou a observar que, ao invés de destruição ou debilitação do sujeito, o problema tratado no primeiro volume da *História da sexualidade* foi o “poder individualizante”, ou seja, o poder que produz novos sujeitos (cf. FOUCAULT, 1981, *DE2*, 291, p. 955; MERQUIOR, 1985, p. 230).

aceitação e domesticação, no desenvolvimento de uma atitude crítica de constante problematização de nossas próprias maneiras de pensar, falar e agir, de modo a provocar uma permanente transformação de si e das práticas discursivas. Essas transformações não devem ser pensadas como uma revolução ou uma mudança geral, mas sim como uma espécie de *jogo com as regras*, um uso estratégico que permite minar suas fronteiras e implodir suas bases, um combate que permite embaralhar a suposta evidência e necessidade da ordem estabelecida. Pensando nesse quadro genealógico, a crítica assume a forma de uma resistência sempre provisória, regional, que produz sem cessar novos procedimentos de normalização e de institucionalização. Assim, toda resistência ou liberação é, mais cedo ou mais tarde, integrada, assimilada e ordenada, de modo que toda ruptura tem um valor temporário e tende a sempre recomeçar, assumindo novas formas.

Essas breves considerações sobre as relações entre discurso, sujeito e poder já permitem perceber que estamos muito distantes de uma crítica do poder em termos de uma busca pela transgressão radical, de um contradiscurso subversivo ou de uma crítica ideológica do poder como mera inversão da realidade. Essas posturas chegaram a caracterizar alguns momentos do percurso foucaultiano, expressando-se claramente em sua análise do autor. No início dos anos sessenta, como foi visto, Foucault associava o desaparecimento do autor à emergência de uma experiência de linguagem transgressora e subversiva, um pensamento do “lado de fora” que contrapunha à ordem estabelecida um contradiscurso radical. E, ao final da versão da conferência apresentada em 1970 nos Estados Unidos sobre o que é um autor, Foucault chega a desenvolver uma reflexão sobre o estatuto ideológico do autor, descrevendo-o como uma construção característica da sociedade industrial e burguesa, marcada pelo individualismo e pela propriedade privada, que exerce o papel de “regulador da ficção”. O mecanismo de poder associado ao exercício da função-autor (como entrave e manipulação) é enfatizado, sendo o autor reduzido a uma figura ideológica, uma mera inversão da realidade (cf. FOUCAULT, 1970, p. 118-9).

Na chamada fase genealógica de Foucault, a partir dos anos setenta, essa postura é claramente abandonada. Uma das características da nova perspectiva de análise do poder consiste em rechaçar toda explicação em via única e total, privilegiando uma análise na qual as estratégias tornam certas táticas possíveis e as táticas, por sua vez, inserem-se em conjuntos estratégicos que as fazem funcionar de determinada maneira (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 131-2). A heterogeneidade nos dispositivos de poder envolve uma interpenetração e o

estabelecimento de um estado de pressuposição recíproca entre os diversos elementos em jogo.¹²⁵

Pensando em termos de duplo condicionamento, o poder não pode ser tomado como algo dependente de uma infraestrutura e nem definido como uma superestrutura. Não há uma determinação material que seja “a” responsável por uma determinada configuração de relação de poder e formas de saber. A relação direta supostamente traçada por Marx entre potência material dominante e potência espiritual dominante é problematizada, de modo que as idéias dominantes não devem ser tomadas como meras expressões das relações materiais dominantes.¹²⁶

Para esse tipo de prevalência explicativa dos fatores econômicos na teoria do poder, Foucault cunhou um termo: o “economismo” (*économisme*). De maneira geral, Foucault detecta no marxismo essa tendência, na medida em que o poder teria por função primordial manter as relações de produção que permitem a dominação de uma classe sobre outra. Assim, o poder político é tomado como algo que encontra na economia sua razão de ser histórica, de modo que temos uma espécie de subordinação funcional entre o político e o econômico (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 14-5).

Para ilustrar esse tipo de perspectiva, convém relembrar a avaliação crítica feita por Foucault em *Vigiar e punir* das teses de Georg Rusche e Otto Kirchheimer, que, em 1939, publicaram o livro *Punição e estrutura social* (*Punishment and social structure*). Esses dois juristas e pesquisadores sociais ligados à Escola de Frankfurt, seguindo uma linha mais marxista, relacionaram os diferentes regimes punitivos ao longo da história com os correspondentes sistemas de produção: em uma economia servil, os mecanismos punitivos visam prover uma mão de obra suplementar; no feudalismo, crescem os castigos corporais; no mercantilismo, aparece o trabalho forçado; e no sistema industrial, a pena passa a ter fim

¹²⁵ Apesar desse tipo de análise do poder ser típica do pensamento de Foucault dos anos setenta, é preciso reconhecer que a questão não estava completamente ausente nos anos sessenta, sobretudo no chamado “problema da causalidade”. Fica claro em *A arqueologia do saber* que a proposta da arqueologia não consiste em traçar “grandes continuidades culturais” ou em isolar “mecanismos de causalidade”. Foucault oferece o exemplo da instauração da medicina clínica no fim do século XVIII, que articulava acontecimentos políticos, fenômenos econômicos e mudanças institucionais, sem que pudesse ser considerada causada ou motivada por certa prática e nem vista como a expressão ou o reflexo de determinada ciência ou forma de pensar (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 212-5). A economia política, para citar outro exemplo, também não é tomada à maneira de certa tradição marxista, como uma mera tradução, no nível do discurso, do processo de industrialização, como se houvesse uma determinação unívoca entre certa forma de produção e determinado saber econômico (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 242).

¹²⁶ É preciso reconhecer que, talvez, não seja de todo correto dizer que Marx tenha defendido a existência de uma única causa ativa, mas, ainda assim, pode-se dizer, sem que se incorra em nenhuma “heresia”, que a necessidade econômica, em última instância, sempre prevalece (cf. MARX; ENGELS, 1986, p. 9, 15, 19, 41, 49).

corretivo. É interessante observar que Foucault não descarta completamente essa análise, retendo, ao contrário, seu tema geral. Por exemplo, Foucault concorda que o suplício só pode ter lugar em um regime de produção no qual a força de trabalho não tenha valor mercantil. Apesar desse acordo parcial, Foucault ressalta que a tecnologia política é difusa e não se formula em discursos contínuos e sistemáticos, sendo antes composta de peças e procedimentos diversos, naquilo que chamou de *microfísica do poder*. Os fatores econômicos (aumento da produção e da população, multiplicação da riqueza, necessidade de proteger a propriedade, etc.) não são desconsiderados, mas têm sua importância explicativa minimizada (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 33-4, 66, 91-3). Essa crítica a uma concepção de poder em termos de totalidade conduz Foucault, por exemplo, a desconfiar do conceito de revolução em benefício de lutas e resistências plurais e provisórias, sem que seja permitido esperar algum efeito global ou alguma grande libertação.

Ainda sobre esse ponto, há uma passagem em *Vigiar e punir* na qual Foucault cita Marx e ressalta a relação estreita entre as mutações tecnológicas do aparelho de produção (a divisão do trabalho) e a elaboração dos procedimentos disciplinares, afirmando que a modalidade panóptica de poder não é independente do processo pelo qual a burguesia se tornou, ao longo do século XVIII, a classe dominante, embora corresponda ao seu lado mais obscuro, que passa pelos procedimentos técnicos e não pelas estruturas jurídico-políticas (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 257-9). Foucault aponta aqui, para além da questão do reducionismo explicativo em termos de infraestrutura material, para o fato de que o poder se exerce, sobretudo, na sombra. Nesse sentido, Foucault estabelece, como uma “precaução de método”, a realização de uma análise ascendente do poder, que parta de “mecanismos infinitesimais” e não de “formas de dominação global” (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 27).

Mais uma vez, não se trata de negar Marx, mas de defender que os mecanismos que fazem o poder funcionar são talvez mais difusos e diminutos que a tendência marxista de crítica à classe dominante e aos meios de produção capitalista estaria disposta a admitir. Em suma, Foucault não abandona completamente Marx ou os estudos chamados de marxistas, mas simplesmente aponta para a insuficiência das análises realizadas em termos de uma determinação unilateral e global, que parte de grandes formas de dominação e vai das estruturas materiais (forças produtivas e relações de produção) para as superestruturas ideológicas (instituições políticas, direito, religião, moral, idéias filosóficas, arte, etc.). Em suma, Foucault considera simplistas (*trop faciles*) as explicações em termos de uma dominação da classe burguesa (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 28).

Nesse sentido, ao levar a sério a polivalência ou *versatilidade tática dos discursos*, é preciso abandonar as divisões binárias, como a oposição entre um discurso dominante e outro dominado. Ao invés de um discurso de poder e um contradiscurso de resistência ao poder, devemos tomar os discursos como “blocos táticos” (*blocs tactiques*) no campo das relações de força (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 124, 132-4). Por exemplo, no primeiro volume da *História da sexualidade*, Foucault, ao analisar a aparição da homossexualidade no discurso psiquiátrico, jurídico e literário do século XIX, ressalta que não devemos simplesmente opor discurso dominante e dominado, aceito ou excluído. Ao invés disso, o que se deve fazer é tomar as táticas discursivas em sua versatilidade. Assim, pode-se perceber que os discursos sobre a homossexualidade permitiram, ao mesmo tempo, o controle dessa “região de perversidade” e também a constituição de um discurso contrário, que possibilitou à homossexualidade falar de si mesma e reivindicar sua legitimidade ou naturalidade, inclusive fazendo uso do mesmo vocabulário e das mesmas categorias médicas (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 134). Nessa direção, ao analisar a emergência do autor, convém mostrar como os elementos que conformaram o discurso sobre a autoria na modernidade estão associados a diferentes estratégias, que somente de forma muito simplificadora poderíamos reduzir a uma espécie de discurso dominante.

Além de não se resumir a uma oposição binária, entre dominantes e dominados, os jogos de poder envolvidos nos discursos também não devem ser compreendidos como decisões conscientes de um indivíduo ou de uma classe. Quando se fala em estratégia, é verdade que se atribui às relações de poder uma dimensão, em certo sentido, intencional, na medida em que são atravessadas por um cálculo ou uma *ratio* direcionada a objetivos precisos. Mas isso não significa que as estratégias sejam subjetivas ou decorrentes de escolhas e decisões individuais (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 124-5). Sendo assim, embora o funcionamento da função-autor possa servir aos interesses burgueses de domesticação e apropriação dos discursos, seria muito reducionista compreender o mecanismo autoral como uma mera estratégia consciente dessa classe.

No lugar de uma estratégia de poder coesa, bem orquestrada e intencionalmente dirigida por uma classe dominante, é preciso perceber a multiplicidade e conflituosidade das diversas táticas envolvidas em um dispositivo de poder. Ressaltar a versatilidade tática dos discursos implica conferir às contradições um lugar específico. Elas não são nem superficiais, como se houvesse um solo coeso mais profundo, nem estruturas fundamentais ou princípios secretos. Não devemos falar em contradição no singular, como uma espécie de grande jogo que exerce uma função geral em todos os níveis do discurso. Ao invés de *a* contradição (por

exemplo, entre as classes dominantes e dominadas), temos diferentes espaços de dissensão ou de oposição, um fenômeno complexo que perpassa diversos planos e domínios (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 200-3). Afastando-se da tendência marxista de pensar o poder em termos globais, Foucault propõe, como uma “precaução de método”, que não partamos, em nossas análises, de um fenômeno massivo de dominação, por exemplo, de uma classe sobre outra. Ao invés disso, a sugestão é que se tome o poder por algo que circula e funciona sempre em rede (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 26).

Embora seja simplista tentar explicar as relações de poder como formas globais e intencionais de dominação, é preciso reconhecer a importância de fatores como interesse de classe ou utilização econômica. Tais elementos, contudo, devem sempre ser inseridos no interior de uma rede mais vasta. Cito dois exemplos nesse sentido, retirados das experiências foucaultianas de pensamento. Na *História da loucura*, Foucault destaca que o pobre não tinha lugar na economia mercantilista, sendo tratado apenas como o ocioso, o vagabundo ou o indigente, que deveria ser simplesmente internado. Posteriormente, a nascente indústria demandava mais força de trabalho e, nesse sentido, os fisiocratas passaram a tratar a população como um dos elementos da riqueza da Nação, sendo o internamento tomado como um grande *erro econômico*. Com o fim de reinserir a população no circuito da produção, os internos passaram a ser divididos entre aqueles aptos a trabalhar, chamados de “pobres válidos” (*pauvres valides*), vistos como um elemento positivo na sociedade, e aqueles inaptos, chamados de “pobres doentes” (*pauvres malades*), tomados como uma espécie de peso morto (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 428-9, 433). Já em *Vigiar e punir*, Foucault ressalta como as modificações na tecnologia da punição estão associadas, entre outras coisas, ao crescimento do aparelho produtivo e ao aumento demográfico que ocorreram no século XVIII. O novo condenado, o delinqüente, em vez de um mero corpo a ser supliciado ou um simples alvo da vingança do rei, é, sobretudo, um *bem social*, um objeto de apropriação coletiva que deve ser corrigido e *utilizado economicamente* (daí o isolamento e o trabalho como princípios da pena). Em suma, o condenado deve tornar-se uma propriedade rentável. E a prisão, assim, assume essa nova função: fabricar proletários (ou aumentar o lumpemproletariado) (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 128-9, 144, 254, 281).

É partindo das análises das relações de poder empreendidas por Foucault, sobretudo após os anos setenta, que considero interessante recolocar o problema do autor e sua relação com o poder. Nesse sentido, o poder autoral e o saber sobre o autor (por exemplo, do direito autoral e da crítica literária) não são um mero efeito ou uma simples tradução, no nível do discurso teórico, provocado pelos meios materiais de produção editorial e pelo mercado

livreiro. Ou seja, não devemos tomar o autor por uma mera construção ideológica, produto de um poder dominante (burguês), que tem sua emergência determinada por certos meios materiais de produção (como a impressão). Esses são, sem dúvida, elementos importantes na emergência do autor na modernidade, mas não constituem suas causas únicas ou privilegiadas. Essas relações, que não devem ser ignoradas, precisam, contudo, ser inseridas no seio de um quadro bem mais vasto, de um dispositivo que articula muitos outros elementos.

A “invenção” da prensa tipográfica por Gutenberg no século XV, por exemplo, não deve ser tomada como aquilo que causou a existência do autor moderno. O exercício da função-autor remonta a épocas mais remotas, a usos os mais variados e a formas de produção, de circulação e de recepção discursivas que não são totalmente provocadas ou modificadas pela imprensa. Na cultura manuscrita do século XIV, por exemplo, a função-autor já era parcialmente exercida, sendo então fomentada por uma nova forma de organização textual (o livro unitário) e pelo aumento da circulação de livros em vistas a um “público” cada vez mais amplo. Sendo assim, o livro impresso deve ser visto apenas como um aditivo, como um catalisador que estimulou e foi estimulado por um processo já em curso. É preciso reconhecer que a impressão, sem dúvida, fez crescer o interesse comercial e os riscos de transgressão no mundo do livro, o que explica, em parte, a concessão de privilégios e a intensificação da censura prévia. Além disso, ela contribuiu para as mudanças nos regimes de edição, das corporações de copistas e do sistema da *pecia* para as editoras capitalistas modernas, passando pelas corporações de impressores e livreiros e o sistema dos privilégios reais. Não se trata, assim, de negar o valor das transformações técnicas, mas de minimizar seu amplo poder explicativo.

Por outro lado, evita-se também o problema da anterioridade da teoria em relação à prática, tratando-as antes em um mesmo plano. Se Marx não estava totalmente certo, também não estava completamente equivocado, sobretudo ao criticar as concepções idealistas da história. A prática não deve ser vista como algo determinado pelo plano das idéias. Ou seja, não é a teoria que explica a prática. Para analisar as transformações, não se deve priorizar o sentido ou a forma do discurso (a consciência dos homens, os conceitos e as noções), mas sim as condições de emergência, que são múltiplas (não necessariamente materiais). Assim, por exemplo, é incorreto dizer que as prisões vieram das ciências penais ou que o hospital decorreu das ciências médicas, como se tivessem sido formados no seio de uma *epistémê*. Pelo contrário, a prisão não é endógena ao discurso penal e nem o hospital ao discurso médico. Eles não são “filhos” gerados no seio de uma construção teórica. Pelo contrário,

assim como o discurso teórico influencia a prática, as práticas também transformam o modo de existência dos discursos. É preciso ter em mente que o próprio discurso das ciências (da criminologia, da psiquiatria ou da medicina, por exemplo) é tornado possível por uma armadura específica de relação poder/saber, por uma modalidade nova de poder, sem que tenha qualquer prioridade ou anterioridade frente a isso.

Para exemplificar essa influência das práticas sobre os discursos teóricos, convém recordar o estudo realizado em *Vigiar e punir* acerca da relação entre o discurso penal e as práticas penitenciárias (associadas a uma vasta ortopedia política) (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 37, 295, 356-7). Para além desse caso, encontramos considerações semelhantes também na *História da loucura* e no *Nascimento da clínica*. No primeiro livro, Foucault sustentou que o deslocamento da problemática da desrazão para a doença mental, antes de ser o reflexo de alguma teoria, foi algo eminentemente institucional. O louco foi circunscrito, isolado, individualizado e patologizado, sobretudo, por problemas econômicos, políticos e assistenciais, e não por um novo tipo de exame psiquiátrico (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 91). Na mesma direção, no *Nascimento da clínica*, encontramos uma posição semelhante de Foucault no que diz respeito à relação entre a prática hospitalar e o discurso médico. Também aqui, a prática tem um papel fundamental, mais importante que qualquer teoria médica. Em suma, a experiência clínica só foi possível, como forma de conhecimento, em razão de uma ampla reorganização do campo hospitalar, do estatuto do doente na sociedade e da instauração de uma nova relação de assistência e socorro (cf. FOUCAULT, *NC*, p. 199-200; FOUCAULT, 1968, *DEI*, 59, p. 750; FOUCAULT, *AS*, p. 86).

No caso do autor, é também importante não se conceder uma primazia à teoria, como se as práticas autorais fossem mera decorrência de novas idéias e concepções. Sendo assim, não se deve atribuir a criação do direito moderno de autor simplesmente ao discurso jurídico, literário ou estético (no seio de uma suposta *epistémê* moderna). Mais do que uma “filha” das concepções jurídicas, estéticas e morais, a propriedade intelectual do autor decorre de uma série de práticas ligadas, entre outras coisas, às relações contratuais liberais, ao fim da censura prévia, às novas práticas de produção, de circulação e de apropriação da cultura e do conhecimento, e às novas formas de monopólio comercial (não mais baseadas em privilégios reais). Em suma, não é possível explicar as instituições e práticas partindo simplesmente das teorias.

As novas análises do poder trazem ainda uma importante consequência no que diz respeito ao problema da suposta morte do autor. Ao invés de “matar” o autor para fazer nascer um contradiscurso radicalmente liberto das coerções da ordem estabelecida, ou de ver na

figura do autor uma deturpação que inverte a “realidade” da criação discursiva, o mais conveniente seria, inspirando-se nas pesquisas levadas adiante por Foucault em outros domínios (como vemos em *Vigiar e punir* e no primeiro volume da *História da sexualidade*), analisar como a emergência do autor na modernidade está ligada a uma *mudança no regime de poder*, com novos objetos, noções, sujeitos e funções.

O fato de não ser correto dizer simplesmente que o autor “morreu” não significa que seja impossível imaginar sociedades nas quais a função-autor não seja exercida. Esse exercício de reflexão heterotópica, contudo, não deve ser confundido com a esperança em uma sociedade plenamente livre, sem qualquer princípio coercitivo de organização discursiva. Mesmo sem a função-autor funcionar, a crença nessa suposta “terra da liberdade” é pura ilusão e fantasia. Ao invés disso, convém pesquisar o aparecimento, os deslizamentos e as transformações que marcam o funcionamento do discurso e as constituições do sujeito, e, quanto ao poder, é preciso analisar, juntamente com sua faceta produtiva, as formas emergentes de controle e dominação. Mais do que uma “transgressão” (*transgression*), trata-se de considerar as possibilidades sempre parciais e provisórias de “ultrapassagem” ou “liberação” (*franchissement*), que permitem novas experiências de pensamento e práticas éticas e políticas inovadoras (cf. CASTELO BRANCO, 2008, p. 212).

A figura do autor (entendida como uma especificação da função-sujeito) e o discurso autoral (tomado como um modo de ser ou de existir do discurso) são, nesses termos, permeados por relações de poder, cujo funcionamento convém investigar mais de perto. Ao invés de uma propriedade ou de algo que se detém, o poder deve ser visto como algo que circula nas relações de força, sem que haja nada no centro ou por trás dele. As relações de poder devem ser analisadas como jogos, em termos de táticas e estratégias, o que envolve também a consideração das lutas e resistências. As práticas autorais, em interação com outras práticas e instituições, criam dispositivos específicos de poder, que devem ser compreendidos como uma rede de relações que se estabelece entre elementos heterogêneos (discursos, instituições, regramentos, leis, enunciados científicos, medidas administrativas, proposições filosóficas, morais, etc.). Pensando nessa linha, o poder é concebido como algo que se dispersa em uma multiplicidade de práticas e a proposta de um estudo genealógico da emergência do autor na modernidade consiste, em grande medida, em pensar a função-autor como um complexo dispositivo, que envolve diferentes táticas. Dentre essas táticas que o *dispositivo da autoria* articula está, em certa medida, o privilégio real de impressão que marca o regime livreiro dos séculos XVI e XVII e, com certeza, o direito de autor, tal como aparece no século XVIII na Inglaterra e na França, que se caracterizam por serem tecnologias de

poder prescritivas e diretas. Mas, para além do direito, é preciso perceber que as relações de poder não passam fundamentalmente pelo nível da lei, nem são sempre marcadas pela violência ou repressão.

O estudo que se pretende elaborar no próximo capítulo desta tese abandona, seguindo o Foucault da fase genealógica, a noção tradicional de poder como um mecanismo essencialmente jurídico e negativo, assentado em uma série de proibições, para concebê-lo em termos de estratégias e de táticas. Nas análises genealógicas aparece claramente a existência de formas de exercício do poder diferentes do Estado e articuladas de maneiras variadas. Assim, o direito autoral, por exemplo, não deve ser pensado como a “verdade” ou a forma por excelência do poder do autor, mas apenas como um instrumento complexo e parcial que deve ser recolocado entre muitos outros mecanismos (como os disciplinares), podendo funcionar como instrumentos do poder, efeitos do poder, obstáculos ou pontos de resistência. Trata-se de articular os fatos do discurso autoral (estético, literário, institucional, material, moral, etc.) nos mecanismos do poder (que vão bem além do direito autoral).

Essas breves considerações realizadas, que constituem uma primeira aproximação com relação à complexidade da noção de autor e de seu funcionamento, servem de base para a proposta de análise genealógica da emergência do autor na modernidade que será delineada ao final deste capítulo. Mas, antes de levar adiante essa investigação, proponho desenvolver mais um ponto preliminar, que consiste em uma sucinta reflexão sobre a dimensão filosófica dos estudos genealógicos em geral (e desta pesquisa em particular), assim como uma pequena consideração acerca do papel do intelectual (e de meu próprio papel ao desenvolver este trabalho).

2.2. Diagnosticar o autor: uma experiência crítico-filosófica

Nietzsche a découvert que l'activité particulière de la philosophie consiste dans le travail du diagnostic: que sommes-nous aujourd'hui? Quel est cet "aujourd'hui" dans lequel nous vivons?

M. Foucault, *Che cos'è Lei Professor Foucault?* (Qui êtes-vous, professeur Foucault?), 1967.

La philosophie a perdu son statut privilégié par rapport à la connaissance en général, et à la science en particulier. Elle a cessé de légiférer, de

juger. [...] Elle est devenue une forme d'activité engagée dans un certain nombre de domaines.

M. Foucault, *La philosophie structuraliste permet de diagnostiquer ce qu'est 'aujourd'hui'*, 1967.

O que há de filosófico em um estudo sobre a autoria? Embora sejam muitas as perspectivas e as concepções filosóficas que marcaram e marcam o pensamento ocidental desde a Antiguidade, podemos dizer, em linhas gerais, que o estudo da filosofia está tradicionalmente associado ao enfrentamento das “questões universais”, aos fundamentos do ser, do conhecimento e dos valores, de modo que os problemas historicamente situados ou culturalmente variáveis não deveriam ter lugar no interior da ontologia, da epistemologia ou da ética, tal como as concebe a tradição filosófica. Nesses termos, uma pesquisa sobre a emergência do autor moderno, que é, basicamente, um estudo histórico de uma noção contingente, poderia, no máximo, ser aceito como um trabalho de história ou de sociologia da cultura, mas nunca como uma tese em filosofia. Qual seria então a dimensão filosófica deste trabalho?

Para responder essa pergunta, preciso tomar certa distância dessa tradição e, para isso, inspiro-me, em grande medida, nas experiências foucaultianas de pensamento. Embora Foucault seja, hoje em dia, considerado um dos grandes nomes da filosofia do século XX, amplamente reconhecido no meio acadêmico, a natureza filosófica de seus estudos foi bastante contestada e ainda sofre certa resistência. O próprio Foucault, por diversas vezes, recusou a aplicação da etiqueta “filosofia” aos seus trabalhos. De fato, é evidente seu desinteresse pelas tradicionais questões filosóficas, marcadas pela universalidade. Contudo, entendo que estamos diante não de uma recusa geral do caráter filosófico, mas sim de uma determinada concepção de filosofia.

Visando defender a dimensão filosófica do projeto genealógico (e, por extensão, também deste trabalho), gostaria de analisar como a questão colocada no próximo capítulo desta tese deve ser compreendida (e a partir de qual solo) e também qual seu valor filosófico e sua pertinência intelectual e social. Para tal, pretendo apresentar, primeiramente, a concepção da filosofia como um *diagnóstico da atualidade*, concebida como uma perspectiva ou uma atitude filosófica distinta do tradicional pensamento do universal e da totalidade. Na seqüência, relacionarei o trabalho aqui desenvolvido com aquilo que deve ser o papel do intelectual.

Fazer um *diagnóstico*, termo de origem médica, implica em conhecer, discernir ou distinguir algo (uma enfermidade, por exemplo) através de seus sintomas e signos. Também o filósofo tem diante de si signos e sintomas (aquilo que é visível ou enunciável), que constituem nossa experiência. Diagnosticar a atualidade significa, em primeiro lugar, tomar o presente, aquilo que acontece, como o problema filosófico por excelência. Ou seja, filosofar é problematizar aquilo que somos, pensamos e fazemos.

Outras expressões foram utilizadas por Foucault para designar essa forma de filosofar, como *jornalismo filosófico* ou *história do presente*. O filósofo é um jornalista na medida em que seu interesse é a atualidade, ou seja, aquilo que somos, aquilo que está ao nosso redor e que se passa no mundo (cf. FOUCAULT, 1973, *DEI*, 126, p. 1302). É a inquietação com relação ao presente que conduz o filósofo a debruçar-se sobre o passado, a fim de estabelecer as continuidades e as rupturas que nos constituem tal como somos. Por isso, a filosofia de Foucault (e o projeto genealógico em geral) ganha, normalmente, a forma de “histórias”, mas de “histórias do presente”, que partem de urgências de nosso tempo e fazem uma *história do passado nos termos do presente* (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 39-40).

Pode soar estranho dizer que o estudo genealógico do autor na modernidade seja um diagnóstico da atualidade, haja vista que se trata de um estudo que tem como terreno algo que se passou há mais de duzentos anos atrás. Afinal, qual a pertinência e a atualidade desse estudo? Para responder essa pergunta, convém recordar as críticas similares que foram, por diversas vezes, dirigidas às análises históricas desenvolvidas por Foucault (por exemplo, do sistema punitivo e da clínica médica nos séculos XVII e XVIII), que também pareceram a muitos, a um primeiro olhar, pesquisas inúteis e distantes de nossa realidade atual. Defendendo-se dessa objeção, Foucault ressaltou, certa vez, que a análise histórica é a melhor ferramenta na tarefa de abalar nossas certezas e dogmas, uma arma bem mais eficaz que qualquer crítica abstrata. Ao invés de simplesmente denunciar a violência exercida por uma instituição específica, Foucault sustenta que a resistência deve ir além, na tentativa de entender como são racionalizadas as relações de poder, o que deve ser feito através de uma pesquisa histórica. Somente assim, segundo Foucault, seremos capazes de evitar que outras instituições tomem o lugar das antigas com os mesmos objetivos e efeitos (cf. FOUCAULT, 1981, *DE2*, 291, p.979-80).

Um exemplo de exercício crítico dessa natureza pode ser visto ao final de *Vigiar e punir*, quando Foucault compara os princípios da prisão de 1847 com a lei francesa de 1945 e as revoltas dos detentos de seu tempo, defendendo que são os mesmos sete princípios (da correção, da classificação, da modulação das penas, do trabalho como obrigação e direito, da

educação penitenciária, do controle técnico da detenção e das medidas de readaptação e assistência) que orientam a condição penitenciária há mais de 150 anos (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 313-5). Ao invés de um apreço pelo passado, Foucault deixa claro seu interesse pelo presente, de modo que a pesquisa histórico-crítica desenvolvida encontra sua razão de ser na medida em que constitui uma experiência de pensamento da atualidade e daquilo que está em vias de ser (ou que pode vir a ser) (cf. DELEUZE, 1986, p. 121).

E para além dos livros, que, de fato, dedicaram-se prioritariamente a uma análise histórica mais delimitada, é nas entrevistas que Foucault exerce essa função de crítica da atualidade de maneira mais direta, abordando, por exemplo, as questões atuais da loucura, da prisão e da sexualidade (sem contar seu ativismo político e engajamento mais direto, como no caso da participação no Grupo de Informação sobre as Prisões). Como ressalta Deleuze, os livros são apenas uma parte do projeto foucaultiano. A outra parte, tão ou mais importante, é realizada nas entrevistas, que foram muitas, e às quais Foucault conferiu grande valor. Nelas, Foucault realiza claramente diagnósticos de seu tempo, valendo-se de um outro modo de expressão para traçar linhas de atualização (cf. DELEUZE, 1989, p. 192-3). Mas, apesar desses exercícios mais explícitos de diagnóstico do presente, é importante ter em mente que, mesmo ao olhar para o passado, é basicamente uma urgência de nosso tempo que move as pesquisas foucaultianas (e também este trabalho).

E o que há exatamente de filosófico nesse projeto? No diálogo que conclui *A arqueologia do saber*, a pergunta acerca do “estado civil” do trabalho desenvolvido é diretamente colocada: afinal, trata-se de história ou de filosofia? Na resposta, Foucault confessa ficar embaraçado com essa objeção e designa seu discurso como um “diagnóstico” (*diagnostic*), que não é propriamente filosofia, nem história (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 267-8). Não é uma pesquisa histórica tradicional, pois seu interesse crítico pelo passado não envolve um olhar de superfície, que pretende descrever relações de causa e efeito. Mas também não é uma empreitada tipicamente filosófica, que assume um olhar de profundidade e busca revelar um suposto sentido primeiro e originário. Sendo assim, o lema da genealogia pode ser expresso como a luta contra a profundidade, a finalidade e a interioridade, de modo que o genealogista proclama o fim da filosofia como busca da essência ou de algo universal (cf. DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 159).

Em outra direção, a análise volta-se para diferentes solos ou estratos históricos e suas práticas sociais, suas formações discursivas, seus saberes e sujeitos possíveis. Foucault entende que esse tipo de trabalho de escavação sob os nossos pés caracteriza, desde Nietzsche, o pensamento contemporâneo. Em suma, Foucault considera Nietzsche o primeiro

filósofo-jornalista, que definiu a filosofia como um diagnóstico do presente e foi movido por uma “obsessão da atualidade” (*obsession de l’actualité*). Essa nova mirada implicou em inovadoras e radicais perguntas para o saber: para quem? A partir do quê? E como funciona? (cf. FOUCAULT, 1973, *DE1*, 126, p. 1302; FOUCAULT, 1978, *DE2*, 234, p. 573). Nesses termos, embora não se reconheça como um filósofo “no sentido clássico do termo”, Foucault chega a dizer que se pode “declarar filósofo”, ou, talvez, um etnólogo de nossa racionalidade e de nosso discurso (cf. FOUCAULT, 1967, *DE1*, 50, p. 634; GRANJON, 2005, p. 24-5).

A pesquisa a ser desenvolvida no próximo capítulo insere-se nesse projeto mais geral. A posição que pretendo assumir é, modestamente, a de um jornalista filosófico ou um historiador do presente, valendo-me da pesquisa histórica como uma ferramenta para criticar nosso modo de ser. Com a intenção de aprofundar a postura filosófica assumida por este trabalho, gostaria de analisar em mais detalhe o projeto de uma filosofia como diagnóstico da atualidade, ressaltando dois elementos essenciais. Primeiro, ao invés de uma teoria ou de uma doutrina que se conforma como uma “obra”, trata-se de realizar um estudo que se caracteriza por constituir uma *experiência de pensamento* que visa provocar uma transformação (de si e dos outros). Em segundo lugar, ao invés de universalidade ou de uma crítica transcendental, procurar-se-á desenvolver uma *ontologia do presente*, que envolve uma *crítica da atualidade*.

Tomar o autor como objeto de análise significa voltar-se para algo que caracteriza a nossa experiência discursiva e o nosso modo de ser: ao tomar a palavra, assumimos essa função. Colocar em questão a função-autor pode ser entendido como um esforço de diagnóstico do presente, assim definido em razão da atitude ou postura assumida e não em função de certo conjunto de idéias e saberes avocados. Em vez de uma teoria, a filosofia deve ser tomada como algo que se inscreve no pensamento e na vida, transformando-nos. Em outras palavras, a dobra operada sobre si mesmo.

O ato mesmo de produzir esta tese erige-me como autor e confere-me um lugar no discurso. A problematização do autor, nesses termos, é mais propriamente uma reflexão sobre nós mesmos, sobre a posição que assumimos no discurso, sobre o poder que exercemos ao deter a palavra. O resultado dessa experiência de pensamento expressa-se não exatamente como uma doutrina ou uma “obra”, na forma de um conjunto de textos ordenados e delimitados. O que se deve esperar de uma experiência propriamente filosófica é uma transformação, uma mudança em nosso *modo de ser*, um exercício crítico que nos faz pensar e agir diferentemente. Ao tomar a função-autor como objeto de estudo, o que se pretende é enfrentar um problema atual, estudar aquilo que somos, através de uma pesquisa histórico-crítica.

Foucault, sobretudo em seus últimos trabalhos, traçou uma clara distinção entre a filosofia tomada como uma disciplina ou um conjunto de teorias e a filosofia entendida como uma forma de vida ou um *ethos* filosófico. Dando continuidade à sua insatisfação com relação à filosofia como disciplina universitária e sua tradição baseada no comentário dos grandes autores e obras (que já marcava seu pensamento desde o final dos anos cinquenta), Foucault sugere em seus últimos anos de vida uma outra perspectiva filosófica, que pretende recuperar seu poder crítico inquietante e transformador: a filosofia é vista, então, como um caminho que se percorre, uma atitude que se assume e um trabalho de transformação de si sobre si. Nesses termos, Foucault parece mais confortável de se identificar como um “filósofo”.

Essa forma de conceber a filosofia reforça a idéia de uma *experiência de pensamento*, de um percurso no qual o próprio sujeito (ou “autor”, no caso atual) se transforma continuamente. Espero fazer desta tese, ao menos em alguma medida, uma experiência dessa natureza, que, para além de uma “ascese pessoal”, permita fornecer armas valiosas para lidarmos como uma “batalha” de nosso tempo, ligada aos afrontamentos provocados pelas mudanças recentes na ordem do discurso.

Além disso, tomar a autoria como uma questão filosófica significa distanciar-se dos tradicionais problemas da filosofia, de natureza pretensamente universal. A pergunta pelo ser continua, mas não na forma transcendente ou transcendental. Ao invés de um ser imutável e fundador, ou de uma consciência originária, temos modos de ser contingentes e posições-sujeito variáveis, cuja emergência e funcionamento suscitam novos desafios e experiências de pensamento. A presente tese, na medida em que se propõe a pensar o autor, entendido como uma especificação contingente da função-sujeito, constitui uma dessas experiências.

Inspirado naquilo que Foucault chamou de *ontologia do presente*, esta tese assume uma clara vinculação com a atualidade, com as urgências de nosso tempo. A pretensão é realizar uma “ontologia crítica de nós mesmos”, entendida como um pensamento crítico sobre ou a partir do presente. A ontologia do presente é tomada por Foucault como uma “forma de fazer filosofia” (*façon de philosopher*), herdeira da “atitude de modernidade”. Foucault defende explicitamente essa atitude filosófica em um texto dedicado à questão da *Aufklärung* e publicado em seu último ano de vida (em duas versões, uma mais extensa em inglês e outra reduzida em francês). Assumindo uma clara continuidade em relação ao iluminismo e ao pensamento kantiano, Foucault diz pretender reativar essa “atitude de modernidade”, que consiste em uma crítica permanente de nosso ser histórico (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 339, p. 1396).

Nesse texto, Foucault deixa claro (como nunca tinha feito antes) quais são suas apostas filosóficas, ou melhor, qual sua forma de fazer filosofia. Em vez de Nietzsche, é Kant que será dessa vez o foco da análise, sendo tomado como aquele cuja atitude implica uma postura específica ou um modo novo de se relacionar com a atualidade. O iluminismo é tomado, acima de tudo, como a “idade da crítica”, na qual aquilo que somos na atualidade torna-se a grande questão da filosofia (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 339, p. 1386-7). Pode-se dizer, sem grande exagero, que essa filiação à tradição crítica, que toma o presente como uma questão filosófica, é a melhor caracterização do trabalho de Foucault, que permite compreender em grande medida por que sua filosofia só pode ter lugar em canteiros históricos (cf. CHARTIER, 1994, p. 183).

No que tange à presente pesquisa, trata-se também de tentar reativar, ao seu modo e com suas limitações, essa mesma “atitude de modernidade”. A função-autor caracteriza um modo de ser dos discursos de nosso tempo e constitui uma posição-sujeito que assumimos ao tomar a palavra. Perguntar pela emergência e pelo funcionamento do autor é, em outras palavras, perguntar pelo que somos hoje, pelo papel que temos, e pelas relações de poder que instauramos e estamos envoltos. Sendo assim, ao analisar a autoria, esta tese pretende realizar uma crítica de nosso ser histórico. Essa crítica não se volta para os transcendentais universais do ser ou para as condições transcendentais de toda experiência possível. Não se pergunta pelo ser ou pelo sujeito como fundamentos últimos. O simples fato de colocar o autor como uma questão filosófica já espelha uma outra postura, uma vez que não se trata de tomar o sujeito ou o *logos* universal como problema filosófico, mas sim o autor, entendido como uma especificação da função-sujeito e um procedimento específico de produção, ordenação e controle discursivo. Em suma, diagnosticar o autor significa tomar por objeto de estudo algo que caracteriza o nosso presente modo de ser. Ontologia, porém do presente.

Além de ser uma atitude filosófica que tem o presente como objeto de análise, o diagnóstico proposto por Foucault assume também uma postura crítica. Porém, a ausência de um ponto de vista universal faz com que o estatuto dessa crítica seja problematizado. O próprio termo cunhado, *ontologia do presente*, guarda algo de paradoxal, posto que a ontologia está tradicionalmente associada à questão metafísica das propriedades gerais e universais do ser. Fazer da ontologia um estudo do presente rompe com essa tradição e confere à filosofia um novo desafio. Essa nova forma de filosofar se inspira na “idade da crítica” e na “atitude de modernidade”, mas sem se valer do mesmo método e sem compartilhar da mesma finalidade. Embora haja uma inspiração moderna, o projeto filosófico defendido não pretende reativar a crítica transcendental. Se Foucault propõe uma “ontologia

histórica de nós mesmos” é com a intenção justamente de ir além da crítica kantiana, não em sua atitude de problematização do presente, mas sim naquilo que ela possui de universalismo e apriorismo transcendental (cf. QUEIROZ, 2004, p. 15).¹²⁷

A *crítica da atualidade*, ou a *crítica de nosso ser histórico*, não possui mais qualquer ancoradouro universal ou transcendental. Para compreender essa postura, convém, em primeiro lugar, deixar mais claro o que se entende por *crítica*. Não se trata de simplesmente dizer que as coisas estão erradas ou que não vão bem (em relação a um suposto ideal universal). A crítica consiste mais propriamente em fazer ver sobre quais evidências, familiaridades e modos de pensar nossas práticas repousam. Como ressalta Foucault, o papel da crítica é “tornar difícil os gestos simples demais”, problematizando aquilo que, de tão próximo e arraigado em nossos hábitos e instituições, não conseguíamos perceber e, muito menos, transformar. A crítica é, portanto, provocadora de mudanças, pois, a partir do momento que passamos a *pensar diferentemente*, as transformações tornam-se possíveis e mesmo iminentes (cf. FOUCAULT, 1981, DE2, 296, p. 999-1000).

Nesses termos, a crítica consiste em dar a ver aquilo que há de singular, contingente e arbitrário naquilo que nos é dado como universal, necessário e obrigatório. Ao fazer isso, a crítica perde sua natureza transcendental e assume um caráter genealógico quanto à sua finalidade, mostrando que podemos pensar e agir de outras maneiras, e arqueológico em seu método, ao tratar os discursos como acontecimentos históricos. Nesse sentido, o papel da filosofia, ao invés de ser a resolução de problemas ou o fornecimento de teorias, consiste na problematização daquilo que somos, da maneira que pensamos e do modo como agimos, ou seja, na *instauração de uma instância crítica*. No que diz respeito à presente pesquisa, o diagnóstico do autor visa exatamente desenvolver uma crítica nesses termos, retirando dessa noção sua suposta evidência e imprescindibilidade.

É importante observar também que essa crítica de nosso ser histórico não tem a forma de uma crítica ideológica, que denuncia uma suposta deformação ou inversão da realidade, e nem assume uma postura prescritiva, que propõe normas sobre como devemos pensar e agir. Além disso, a crítica não visa traçar os caminhos futuros, ou seja, ela não pretende prever o que vai ou o que deve acontecer. Ela não é nostálgica, nem catastrófica, nem propriamente

¹²⁷ Deleuze também ressaltou, em sua interpretação, o kantismo *à la* Foucault, que consistiria em conferir à questão transcendental uma dimensão mais propriamente histórica, de uma pergunta pelas condições da experiência real e não pelas condições de toda experiência possível. Levando além essa comparação com Kant, Deleuze observou que a análise genealógica, em termos de visibilidade (ou regimes de luz) e de enunciabilidade (ou regimes de enunciação), como veremos mais adiante, retoma, em um novo quadro, a análise crítica kantiana em termos de receptividade da sensibilidade (campo da estética transcendental) e de espontaneidade do entendimento (campo da analítica transcendental) (cf. DELEUZE, 1986, p. 67).

emancipatória. Ela desconfia de tudo aquilo que se apresenta como um retorno a uma época de ouro. Ela também não descreve o homem como um ser condenado e danado. E, por fim, ela tampouco promete uma plena libertação futura (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 330, p. 1268; FOUCAULT, 1983, *DE2*, 336, p. 1355).

Talvez em razão dessa ausência de uma clara perspectiva emancipatória, foram muitos os que não encontraram qualquer dimensão crítica nos trabalhos de Foucault, lendo-os como meras descrições históricas pessimistas, uma espécie de “neo-anarquismo desiludido” que não indica nenhuma saída ou libertação possível (nesse sentido, cf. MERQUIOR, 1985, p. 240). Embora seja correto dizer que Foucault não desenvolveu propostas políticas concretas em suas análises genealógicas (apesar de ter-se engajado em diversas lutas de seu tempo, assumindo diversas posições políticas), disso não se segue que elas sejam pessimistas e acríticas. É verdade que não devemos nutrir esperanças em um futuro dourado, sem qualquer tipo de dominação, mas isso não quer dizer que estamos condenados a ser o que somos, pois existem muitas possibilidades de resistência e uma grande liberdade para mudar. Nesse aspecto, verifica-se em Foucault um grande otimismo, com o qual o presente trabalho comunga (cf. FOUCAULT, 1982, *DE2*, 306, p. 1058; FOUCAULT, 1988, *DE2*, 362, p. 1597; CASTELO BRANCO, 2005, p. 65-6; CASTELO BRANCO, 2008, p. 204-5).

Na intenção de desenvolver uma crítica nesses termos, o presente trabalho não abordará o autor como uma mera construção ideológica que deforma a “realidade”, assim como não assumirá uma postura nostálgica ou futuroológica, seja ela catastrófica ou libertária. O diagnóstico do presente a ser realizado não pretende ser meramente neutro e descritivo, mas assumidamente crítico, sem ser, contudo, panfletário ou diretamente propositivo. Trata-se, mais propriamente, de privilegiar a lucidez, a imaginação e a sabedoria prática. A dimensão crítica não residirá em assumir a posição de um legislador ou profeta, que dita regras e prevê o futuro. A ingenuidade de uma libertação plena e definitiva será substituída pela contínua experiência de lutas e transformações parciais, nas quais, entretanto, a liberdade sempre teve e terá seu lugar, uma vez que está aberta permanentemente a possibilidade de deixarmos de ser aquilo que somos. O diagnóstico não será mera constatação dos limites do presente ou descrição daquilo que é, e que não poderia deixar de ser, de uma espécie de “totalidade sem brechas”. Ao contrário, o diagnóstico suscita a questão sobre como poderíamos deixar de ser, pensar e fazer como o somos, pensamos e fazemos no presente. Em suma, o diagnóstico a ser realizado tem a pretensão de nos colocar em face de uma posição e apontar para além do que há, para o limite já devassado pela própria problematização que nos faz entrever as

contingências, os acasos e a precariedade daquilo que somos (cf. QUEIROZ, 2004, p. 76, 117-8, 181; CASTELO BRANCO, 2008, p. 212-3).

E qual deve ser então o papel do “intelectual”? Como ele encontra seu lugar no seio dessa nova prática filosófica? O projeto filosófico de diagnosticar a atualidade está associado a uma nova postura por parte do “intelectual”, entendido não no sentido profissional ou sociológico do termo, mas como todo aquele que se propõe a realizar uma experiência de pensamento fazendo uso de seu saber e de suas competências (seja ele filósofo, historiador, literato, médico, magistrado, psiquiatra, etc.). Pergunta-se: o que se pode exigir e esperar de um intelectual que perdeu os privilégios antes conferidos pelo seu ponto de vista supostamente universal e total? Deve ele se ater a meras análises descritivas, abrindo mão de qualquer pretensão crítica?

Entendo, inspirando-me em diversas considerações sobre isso feitas por Foucault (em particular em sua chamada fase genealógica), que o intelectual deve sim manter a perspectiva crítica, mas sem ambicionar qualquer totalidade ou universalidade. É preciso pagar um alto preço para reativar a “atitude de modernidade”, que consiste em colocar em questão aquilo que somos hoje. Em suma, uma nova postura impõe-se: *a filosofia perde seu estatuto privilegiado e deve deixar de legiferar e julgar*.

O intelectual deixa de ser o mestre da verdade e da justiça, uma espécie de representante do universal cuja teoria teria por função conscientizar a massa, ilustrando e guiando a *praxis*. Não cabe mais a ele fazer escolhas políticas ou dar lições de moral. Ao invés de portador e enunciador da verdade oculta, o intelectual é, ao mesmo tempo, objeto e instrumento nas lutas travadas contra formas específicas de poder. A filosofia torna-se, assim, uma atividade engajada em certos domínios: sua teoria é uma prática, de natureza local e experimental. O modelo do intelectual/legislador ou escritor/jurista, pretensamente neutro e portador de um discurso universal, que proclama nobres direitos e assume uma postura profética, deve, assim, ser revisto. Ao invés de um “intelectual universal”, sugere-se um “intelectual específico” (*intellectuel spécifique*), caracterizado por realizar experiências de pensamento sempre parciais e provisórias (cf. FOUCAULT, 1967, *DE1*, 47, p. 608; FOUCAULT, 1976, *DE2*, 184, p. 109-12; FOUCAULT, 1977, *DE2*, 192, p.154-6; DELEUZE, 1986, p. 97; RAJCHMAN, 1997, p. 13-4; DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 289; CASTELO BRANCO, 2005, p. 71-2).

Vejamos, em mais detalhe, o que caracteriza o intelectual específico, que desconfia das reflexões pretensamente definitivas e globais. Trata-se de alguém que assume uma atitude histórico-crítica de natureza declaradamente experimental e parcial. Experimental, pois é

limitada e necessita ser sempre recomeçada. Parcial, pois se volta para transformações específicas, ocorridas em certos domínios, que dizem respeito aos nossos modos de ser. Assim, mais do que em tratados sistemáticos e gerais ou uma obra com unidade e completude, essa atitude filosófica deve traduzir-se em diversos trabalhos específicos e abertos de investigação. Não é difícil perceber esses dois traços nas pesquisas levadas adiante por Foucault, que foram experiências de pensamento (muitas vezes retomadas e reavaliadas) sobre temas e períodos históricos delimitados (cf. FOUCAULT, 1978, *DE2*, 234, p. 594; FOUCAULT, 1984, *DE2*, 339, p. 1393-6).

Inspirando-me nessa postura intelectual sugerida por Foucault, o diagnóstico do autor desenvolvido nesta tese pode ser compreendido como uma investigação histórico-crítica experimental e parcial. Trata-se de reativar a “atitude de modernidade” pagando o preço que o projeto genealógico exige, ou seja, reduzindo a ambição crítica a uma análise regional e provisória, que não levanta qualquer pretensão de universalidade e totalidade. Também não se pretende, neste trabalho, enunciar qualquer verdade oculta ou formular concretamente qualquer diretriz política ou lição moral. Acredito que minha função, ao realizar essa experiência de pensamento (portanto, como intelectual), resume-se a trazer elementos para a percepção e a crítica.

Porém, como qualquer postura intelectual, também o intelectual específico encontra obstáculos em sua empreitada e enfrenta alguns perigos. O principal risco, já salientado por Foucault, consiste em se deixar levar por lutas muito conjunturais, por reivindicações setoriais, deixando-se manipular por interesses localizados, perdendo de vista qualquer estratégia global e vendo sua palavra atingir públicos muito limitados. Para evitar isso, o intelectual deve ocupar uma posição que, embora específica, pode assumir uma significação geral, de modo que o combate local pode gerar efeitos não apenas setoriais. Em suma, sua luta, ainda que específica, provoca um questionamento no nível geral do regime de verdade em funcionamento em nossa sociedade. Assim, em vez de uma crítica ideológica global e uma “conscientização”, o intelectual visa, a partir de um problema específico, provocar uma mudança no regime político, econômico e institucional de produção da verdade (cf. FOUCAULT, 1976, *DE2*, 184, p. 114; FOUCAULT, 1977, *DE2*, 192, p.157-9; ADVERSE, 2010, p. 146-7).

Uma questão, portanto, deve ser colocada. Dado que o intelectual abandona a busca da totalidade em sua reflexão, convém perguntar qual critério deve reger a escolha de seus objetos específicos de pesquisa. Vagamente, Foucault ressalta, nesse aspecto, a necessidade de partirmos de uma “situação atual” ou uma “urgência do presente”. Ao invés de uma volta

nostálgica ao passado ou de um mero crescimento em erudição acerca daquilo que fomos um dia, a análise genealógica deve partir de uma questão de nossos dias (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 350, p. 1493). Ainda assim, a questão permanece: afinal, por que analisar a questão do autor, ao invés de outro tema qualquer da atualidade?

Para responder essa pergunta, inspiro-me novamente na postura foucaultiana. Ao ser deparado a esse tipo de questão, sobre porque teria analisado especificamente a loucura, as práticas punitivas ou a sexualidade, Foucault, embora defendesse a importância desses temas, ressaltava, sobretudo, o fato de suas escolhas não obedecerem a nenhuma razão profunda ou busca por algo mais fundamental. Diferentemente das sugestões feitas por Hubert Dreyfus e Paul Rabinow (tentando, talvez, engrandecer as pesquisas foucaultianas), não creio que Foucault selecione temas e problemas que acreditasse paradigmáticos de nosso tempo, que possuíssem alguma centralidade ou pudessem servir de modelo para qualquer outro domínio de análise (cf. DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 348). Se há algum motivo para suas escolhas, seria de ordem pessoal e biográfica, de modo que não teria por que o tornar público.

Entendo que não devemos retirar dos estudos foucaultianos seu papel regional, que é inclusive assumido. São análises específicas que, embora permitam certa generalização, não pretendem ilustrar a atualidade de forma geral ou indicar seus fundamentos e verdades ocultas. Foucault diz partir vagamente de uma “insatisfação comum” ou de um “perigo atual” e, quando incitado a fornecer mais razões, tende a evocar seu direito de escolher livremente suas lutas e batalhas. Em suma, o intelectual específico goza de uma liberdade quanto à escolha de suas experiências de pensamento, que não possuem nenhuma nobre justificação que lhes confira um caráter totalizador (cf. LE BLANC, 2006, p. 177). Gostaria, igualmente, de evocar esse direito em minha pesquisa. Esta tese pretende apenas desenvolver um estudo regional partindo de uma insatisfação ou urgência de nossos dias, sem, contudo, ter qualquer pretensão paradigmática, apesar da importância do problema colocado e de algumas generalizações possíveis que possam vir a ajudar na compreensão de nosso modo atual de ser. Assim, não seria capaz de fornecer nenhuma justificativa mais elevada quanto à escolha do tema, a não ser de ordem pessoal ou biográfica (que também, com ainda mais razão, não vem ao caso explicitar).

Pensar o autor: diagnosticar a atualidade (através de uma pesquisa histórica) e assumir uma postura intelectual crítica regional. É nesses termos que a pesquisa a ser desenvolvida no próximo capítulo desta tese deve ser compreendida. Após esses esclarecimentos prévios, é chegado o momento de analisar quais ferramentas metodológicas ou estratégias de análise

serão empregadas para levar adiante essa experiência de pensamento sobre a emergência e o funcionamento do autor na modernidade.

2.3. Para uma genealogia do autor na modernidade

Ce que je dis doit être considéré comme des propositions, des "offres de jeu" auxquelles ceux que cela peut intéresser sont invités à participer; ce ne sont pas des affirmations dogmatiques à prendre en bloc. Mes livres ne sont pas des traités de philosophie ni des études historiques; tout au plus, des fragments philosophiques dans des chantiers historiques.

M. Foucault, *Table ronde du 20 mai 1978*, 1980.

Après Foucault, il est devenu impossible de considérer les objets historiques comme des 'objets naturels', comme des catégories universelles dont il s'agirait de repérer les diverses variations historiques – qu'elles aient pour nom 'folie', 'médecine', 'État', 'sexualité' ou 'auteur'. Derrière l'inertie du vocabulaire, il faut reconnaître des découpages singuliers, des distributions spécifiques, produites par les pratiques différenciées qui construisent des figures, du savoir ou du pouvoir, irréductibles les unes aux autres.

R. Chartier, *Le jeu de la règle*, 2000.

Como o autor entra em cena? Como foi visto, a autoria tem lugar apenas em certas configurações discursivas. Tornar-se autor, ou assumir essa posição no e para com o discurso, não é possível em qualquer época ou cultura. E ser autor, ou funcionar como autor, não é algo fixo e bem delimitado. Os infindáveis domínios e as constantes mudanças nas práticas de produção, inscrição, circulação e apropriação discursivas fazem com que a posição-autor esteja em constante mutação. Se, como bem ressaltou Foucault, é inadequado tratar o autor como algo universal e evidente, em razão da contingência e do caráter problemático de seu funcionamento, também não constitui melhor via tentar simplesmente detectar o momento de seu nascimento ou origem, pois se trata de uma função complexa, que conjuga diversos elementos, que podem aparecer nas mais distintas configurações. Apesar disso, é possível, a

partir da seleção de certas características, identificar alguns tipos peculiares, alguns arranjos específicos, que emergem nesse ou naquele momento histórico-cultural. Sem negar a possibilidade de se falar em diferentes funções-autor na Antiguidade ou em outras culturas, entendo também que é possível sustentar, contudo, que *uma específica função-autor* (ou um conjunto de funções associadas à figura do autor) emergiu na modernidade. Esse *autor tipicamente moderno* tem um funcionamento próprio, associado a certas práticas, instituições e noções, que são ainda, em grande medida, as nossas (embora estejam hoje passando por um intenso processo de transformação).

Aceitando-se essas considerações, outro grande problema se coloca: como delimitar as especificidades e analisar essa emergência do autor (tomado nesse sentido propriamente moderno)? Afinal, o que caracteriza o funcionamento do autor e o que fez emergir essa nova figura? Seria uma mudança na mentalidade da época? Seriam as novas práticas de escrita e leitura e o novo estatuto social conferido ao escritor? Seriam as teorias filosóficas de natureza estético-morais que o teriam formatado? Seria talvez a nova crítica literária? Seriam as novas leis e instituições as principais responsáveis? Seriam ainda os novos usos comerciais e o desenvolvimento do mercado editorial? Ou seriam as mudanças na materialidade discursiva e as inovações tecnológicas (como a prensa tipográfica) que tiveram um papel determinante?

De certa maneira, todos esses elementos estão articulados na constituição do complexo *dispositivo autoral* que caracteriza a ordem do discurso estabelecida na modernidade. O desafio que se assume no próximo capítulo desta tese consiste, em linhas gerais, no enfrentamento dessas questões acima, através do desenvolvimento de um estudo da genealogia do autor na modernidade. Por *modernidade* não se pretende nomear uma época ou uma *epistémê* (como fez Foucault em *As palavras e as coisas*, situando o moderno na virada do século XVIII para o XIX, após a era clássica). Aliás, o próprio Foucault, dependendo do estudo a ser desenvolvido, atribuía à modernidade os mais diversos significados, situando-a em diferentes momentos históricos, de modo que cada pesquisa desenvolvida por ele parece redefinir o termo em razão de seus propósitos (cf. CASTRO, 2009, p. 301-2). De forma vaga e ampla, a modernidade será tomada neste trabalho como aquilo que se segue, na cultura ocidental, à experiência medieval, um período que se estende do século XIV ao XVIII. Não se pretende defender qualquer tipo de unidade para esse vasto intervalo histórico, seja ele no nível das mentalidades, das idéias, das sensibilidades, dos saberes ou das condições sociais e econômicas. A análise não será realizada em termos de sucessões epocais descontínuas, o que Foucault também abandonou em suas pesquisas genealógicas a partir dos anos setenta. Ao invés de pensar em termos de rupturas mais ou menos abruptas, pretendo analisar a

emergência do autor em termos de transformações, que se operam em diferentes estratos históricos, ora se acumulando, ora se revendo, ora se reforçando, ora se contradizendo. A periodização proposta não corresponde a épocas ou *epistémês*, mas se trata, apenas, de circunscrever um período que se entende privilegiado para investigar a emergência do autor em sentido moderno, o que envolve o exercício de diversas funções que entram em funcionamento em diferentes camadas históricas, como pretendo mostrar mais adiante. Sendo assim, trata-se de analisar a emergência de algo que se pode chamar de *autor pós-medieval*, ou *autor moderno*, ou ainda, em sentido bem vago, *autor romântico*, em particular a partir do século XVIII.

Como já foi ressaltado, o autor está associado a um modo de ser específico do discurso, a uma determinada especificação do sujeito e a um dado jogo de poder. Realizar uma genealogia do autor consiste, em grande medida, em analisar a emergência dessa nova figura a partir das novas configurações que ela envolve: o discurso do e sobre o autor, o sujeito-autor e o poder autoral. Em outras palavras, o autor emerge quando o discurso passa a ser organizado e controlado de determinada maneira, quando o sujeito é especificado de certa forma e quando as relações de poder passam a funcionar de um modo específico. Mas como analisar essa emergência? Para levar adiante esse projeto, algumas propostas ou apostas intelectuais servem de ponto de partida.

A aposta primordial, na linha do projeto foucaultiano genealógico, consiste em desenvolver uma *análise do poder do autor*, em priorizar não as teorias, as representações jurídico-discursivas ou a consciência e mentalidade de uma época, mas sim as estratégias que fazem emergir e funcionar o autor na modernidade. Ao focalizar prioritariamente os mecanismos de funcionamento do autor e as relações de poder envolvidas, deixaremos em segundo plano a análise em nível fenomenológico-estrutural, em termos de experiências, percepções e estruturas de pensamento.

Vejamos como seria uma análise nesses termos. A abordagem de tipo fenomenológico-estrutural caracterizou os dois primeiros grandes trabalhos realizados por Foucault: a *História da loucura* (1961) e o *Nascimento da clínica* (1963). No prefácio da primeira edição da *História da loucura*, que foi retirado quando de sua reedição em 1972, Foucault associou a história da loucura a um “estudo estrutural de um conjunto histórico” e definiu seu objeto de estudo nos termos ainda bastante fenomenológicos de formas de percepção e de sensibilidade, como a passagem da *experiência* medieval e humanista da loucura para a *experiência*, que é ainda a nossa, de confinamento da loucura dentro da doença mental (cf. FOUCAULT, 1961, *DEI*, 4, p. 192). Esse tipo de perspectiva aparece também no

Nascimento da clínica (“uma arqueologia do olhar médico”, segundo o subtítulo da primeira edição), no acento que Foucault colocou no olhar (no modo de ver) e na linguagem médica (no modo de dizer), assim como na estrutura que constitui a “trama de nossa experiência” (cf. FOUCAULT, *NC*, p. xv, 203).¹²⁸

É verdade que a autoria, assim como a loucura, existe somente em certas sociedades, dentro de certas formas de sensibilidade que a isolam (excluindo e capturando). Nesse sentido, poder-se-ia falar em uma passagem da experiência medieval da “autoria” (anônima e coletivista) para a experiência propriamente moderna (individual e privada). É também verdade que o nascimento do autor poderia ser analisado, como foi a experiência clínica por Foucault, nos termos da emergência de um novo tipo de olhar articulado a uma nova linguagem (não mais médica, mas crítica, estética ou jurídica). Também no caso do autor, poder-se-ia focalizar uma espécie de estrutura que articula o que se vê e o que se fala, tornando possível um novo discurso sobre a criação e a autoria. Mas, ao invés de focalizar a nova percepção, consciência ou sensibilidade, ou ainda o novo olhar e as estruturas que articulam nossa experiência, propõe-se desenvolver um estudo mais voltado para as práticas (discursivas ou não) e as relações de poder envolvidas na emergência do autor na modernidade. Em vez de uma análise da *experiência da autoria*, propõe-se uma *genealogia do autor*, que privilegia o poder-saber do e sobre o autor, seus mecanismos e técnicas de funcionamento.

É também nesse sentido que o próprio Foucault tende a considerar o problema da loucura anos depois de publicar seu livro sobre o tema. No curso de 1973-1974 no Collège de France, Foucault toma a *História da loucura* como uma referência para os trabalhos que pretende desenvolver, mas considera criticável o foco na análise das representações ou na percepção da loucura, que reenviaria a uma espécie de história das mentalidades. Distanciando-se dessa perspectiva, Foucault propõe partir da análise de um dispositivo de poder, tomado como uma instância produtiva da prática discursiva (cf. FOUCAULT, *PP*, p. 14). No mesmo sentido, em um diálogo ocorrido em 1975, Foucault afirma que o que lhe interessava no problema da loucura não era a consciência de uma época ou a maneira de pensar e perceber a loucura, mas sim os discursos, as instituições, as leis, as regulamentações

¹²⁸ Em sua interpretação, Roberto Machado ressalta a diferença desses estudos do início dos anos sessenta em relação à genealogia ou à arqueologia do saber (orientada para a análise da *epistémê*), sustentando que esses livros são mais corretamente descritos, respectivamente, como uma *arqueologia da percepção* e uma *arqueologia do olhar*. Na *História da loucura*, o que importava era saber como a loucura era percebida, no nível das instituições e das práticas, antes mesmo de qualquer construção teórica. Já no *Nascimento da clínica*, ao invés de uma percepção institucional ou de uma *epistémê*, Foucault teria enfatizado o “olhar loquaz do médico” (cf. MACHADO, 1981, p. 85-7, 119-21, 175).

e as formas de exclusão da loucura. Foucault ressalta ainda que todos esses elementos (dos quais os discursos são apenas um componente) pertencem a um sistema de poder (cf. FOUCAULT, 1978, *DE2*, 221, p. 465). Já em *A arqueologia do saber* vemos uma revisão de Foucault em relação a esse vocabulário fenomenológico, que reenviava, segundo ele, a uma função unificante do sujeito, como no caso da expressão “olhar médico” (*regard médical*), amplamente empregada no *Nascimento da clínica*. Essa expressão passa a ser considerada uma escolha infeliz, pois oculta os diversos estatutos e posições que o sujeito pode receber ou ocupar (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 74).¹²⁹

Além de se afastar do vocabulário fenomenológico, a pesquisa a ser desenvolvida no próximo capítulo desta tese pretende também tomar certa distância de um estudo situado em um nível meramente arqueológico, de análise interna dos tipos de discurso. Não se pretende conferir maior importância ao aspecto discursivo e nem descrever as formações discursivas sobre a unidade de uma *epistémê* (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 249-50; FOUCAULT, 1977, *DE2*, 206, p. 300-1; FOUCAULT, 1977, *DE2*, 216, p. 402). A pretensão deste trabalho não é desvendar “a experiência nua da ordem”, como fez Foucault em *As palavras e as coisas*, através do estudo do espaço sob o qual se constituiria o saber, o *a priori* histórico que permitiria que certas idéias, ciências e experiências tivessem lugar (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 13). Embora o estudo arqueológico, das condições de existência, seja uma peça importante da pesquisa genealógica, não se trata de privilegiar o nível discursivo e nem de tomar essas condições como uma *epistémê*, ou seja, como uma ordenação histórica dos saberes subjacente aos discursos de uma conjuntura epocal, de forma a constituir uma globalidade ou totalidade cultural mais profunda ou fundamental (cf. MACHADO, 1981, p. 149).¹³⁰

¹²⁹ Convém ressaltar também que Foucault não abandonou por completo o vocabulário típico de seus primeiros trabalhos, mas tendeu a conferir-lhe novos sentidos e dimensões. No segundo volume da *História da sexualidade*, por exemplo, Foucault utilizou o termo *experiência*, geralmente entre aspas, e chegou a afirmar que seu projeto era realizar uma “história da sexualidade como experiência”, definindo “experiência” de maneira bem ampla, como a correlação, em uma cultura, entre domínios do saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade, ou seja, em termos bem distantes de uma mera consciência ou percepção (cf. FOUCAULT, *HS2*, p. 10).

¹³⁰ A diferença entre arqueologia e genealogia é talvez a questão mais estudada pelos filósofos sobre o pensamento de Foucault. Um aspecto central dessa discussão diz respeito à relação entre o discursivo e o não-discursivo. Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, por exemplo, entendem que há uma evolução importante em seu trabalho associada ao desinteresse pelo discurso e à análise das práticas sociais de seu interior, de modo que há uma espécie de inversão de prioridade, passando a arqueologia (e sua análise em nível discursivo) a estar a serviço da genealogia (e sua análise em termos de relações de poder) (cf. DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 101-2, 116-8, 155-7, 233). Também Roberto Machado ressalta essa diferença, observando que a análise arqueológica desenvolvida em *As palavras e as coisas* visa apenas “estabelecer as condições históricas de possibilidade internas ao próprio saber”, permanecendo sempre ao nível do discurso, de modo que seria perceptível a diminuição do espaço concedido às práticas sociais no seio das pesquisas arqueológicas dos anos sessenta (elas são fundamentais na *História da loucura*, secundárias no *Nascimento da clínica*, e inteiramente deixadas de lado em *As palavras e as coisas*), o que caminha na direção contrária ao rumo que as pesquisas genealógicas tomarão

Partindo do projeto genealógico, procurar-se-á no próximo capítulo desta tese investigar como os discursos se formaram, mas em relação com as condições históricas, econômicas e políticas de sua aparição, no nível daquilo que Foucault chamou, certa vez, de “dinástica do saber” (*dynastique du savoir*), que não mais privilegia o aspecto propriamente discursivo e nem pensa as articulações em termos globais (cf. FOUCAULT, 1973, *DE1*, 119, p. 1274). A análise concederá um papel de destaque às relações de poder em jogo e será desenvolvida em termos de dispositivos de poder/saber, como pretendo mostrar mais adiante.

É importante destacar, mais uma vez, que se pretende realizar uma experiência apenas parcial e regional. Aliás, é descabida qualquer pretensão de exaustão quando se empreende um estudo de natureza arqueológica ou genealógica. Não cabe tampouco ter como meta o pronunciamento da palavra final sobre o assunto, a elaboração da tese definitiva. Ao invés disso, assumo plenamente o caráter provisório e experimental da pesquisa. Assim como a história da microfísica do poder punitivo é vista por Foucault em *Vigiar e punir* como uma genealogia ou parte de uma genealogia da alma moderna, de maneira similar poderia, nas devidas proporções, situar a história da microfísica do poder autoral como mais uma peça nesse grande projeto, que transcende qualquer feito ou descoberta individual (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 38). Trata-se, nesta tese, apenas de arregimentar esforços em torno de uma genealogia do autor, que tem a modernidade como canteiro histórico de análise.

Antes de levar a cabo tal estudo, proponho estabelecer algumas propostas gerais, a título provisório, para guiar esta investigação. Inicialmente (a), procurarei conferir maior clareza ao que significa e quais as principais dificuldades envolvidas ao se debruçar sobre uma história do autor. Em seguida (b), abordarei em que consiste a análise dos mecanismos do poder autoral, através, sobretudo, do estabelecimento de alguns paralelos e/ou

na década de setenta (cf. MACHADO, 1981, p. 152, 179-80). Já Gilles Deleuze ressalta o fato de a genealogia desenvolvida em *Vigiar e punir* conferir uma forma positiva, visível, ao que era na arqueologia designado apenas negativamente, como o *não discursivo*, passando então, para empregar o termo utilizado por Michel de Certeau, a trabalhar na beira da falésia, tentando inventar um discurso para tratar de práticas não discursivas (cf. DELEUZE, 1986, p. 40; DE CERTEAU, 2002b, p. 182). Foucault ele mesmo fez várias reconsiderações críticas, reconhecendo que seus estudos dos anos sessenta oscilavam entre uma análise interna dos discursos e outra voltada para as condições externas (cf. FOUCAULT, 1978, *DE2*, 234, p. 583). *A arqueologia do saber* claramente detecta esse problema e sinaliza a necessidade de maiores reflexões sobre o tema (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 85-93, 212-5). Apesar dessa crescente preocupação de Foucault com a questão, entendo que, mais do que uma mudança radical de método, essa “passagem” envolve uma tematização e maior clareza quanto à relação entre discurso e prática. De fato, um novo vocabulário é introduzido e certas questões passam a ter mais destaque. Mas, em vez de uma suposta evolução em seu pensamento, entendo que o interesse pelo domínio não discursivo depende, sobretudo, do objeto de análise. Como bem salientou Roberto Machado, a *História da loucura* conferiu grande destaque às práticas de internação e às mudanças sociais e econômicas, estando, nesse aspecto, mais próxima de *Vigiar e punir* que *As palavras e as coisas*, cuja análise voltou-se, essencialmente, para o discurso em si mesmo e suas regras de formação. Ou seja, não temos uma linha evolutiva no itinerário de Foucault, mas diferentes experiências de pensamento, que variam em função do objeto, do vocabulário empregado e do enfoque privilegiado. Tendo, assim, a concordar com Deleuze quando ele diz que Foucault é um tanto sísmico: ao invés de evoluir, ele procede por crises, por choques (cf. DELEUZE, 1989, p. 185).

aproximações com os trabalhos de Foucault dos anos setenta sobre a punição e a sexualidade. Por fim (c), analisarei os domínios estratégicos que serão priorizados na pesquisa.

a) Uma história do autor

A presente pesquisa sobre a autoria assume a forma de um estudo histórico, mais exatamente de uma *história do presente*, que, como foi visto, nasce de uma inquietação atual e toma a crítica daquilo que somos como a tarefa por excelência da filosofia. Trata-se de uma investigação histórico-crítica realizada em função dos combates, afrontamentos e tensões de hoje, de um estudo que pretende, ainda que indiretamente, ter uma utilização e eficácia propriamente políticas, seguindo uma linha de engajamento sugerida pelas experiências foucaultianas de pensamento (cf. FOUCAULT, 1976, *DE2*, 169, p. 29). Embora a análise tenha como canteiro histórico privilegiado a modernidade, situada aqui entre os séculos XIV e XVIII, trata-se de retrazar as formas de pensar e as práticas ligadas à autoria que são ainda, em grande medida, as nossas. O fato de o funcionamento da função-autor estar passando por uma série de transformações na contemporaneidade somente reforça a necessidade de um estudo genealógico do autor, no sentido de fornecer armas e munições para a batalha que hoje está sendo travada na formatação daquilo que se convencionou chamar de *cibercultura* ou de *sociedade da informação* (processo que envolve uma grande mudança na ordem do discurso, em sua materialidade, em suas modalidades discursivas, nas posições-sujeito, nas funções exercidas e nas relações de poder).

Sem abordar diretamente os conflitos atuais neste estudo, o foco da análise terá uma dimensão propriamente histórica, mas com o fim de servir a uma investigação crítico-filosófica. Estamos diante de uma maneira de fazer filosofia, inspirada na atitude crítica moderna, que, pode-se dizer, é uma espécie de “filosofia historicizada”, que tem na experiência humana sempre situada e contingente o seu canteiro de pesquisa. Visando desenvolver uma genealogia do autor na modernidade, procurarei seguir essa via e, em certo sentido, realizar *uma história do autor*, cuja natureza convém precisar.

Para tal, gostaria de analisar, a seguir, quatro características do estudo histórico que se pretende realizar. Primeiro, ele é concebido como uma pesquisa histórico-filosófica, não como um trabalho de historiador. Em segundo lugar, buscarei empreender um esforço de generalização, afastando-me de um apego aos infundáveis particularismos. Em terceiro lugar,

trata-se de uma análise da emergência do autor, não de uma busca pela origem ou pelas causas históricas da experiência da autoria. Por fim, em quarto e último lugar, pretendo desenvolver uma investigação das mudanças nos jogos de poder e saber, não uma leitura histórica em termos de avanço humanitário ou evolução do conhecimento. Vejamos, então, cada uma dessas características de forma um pouco mais detalhada.

Em vez de trabalho de historiador, uma pesquisa histórico-filosófica (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 16-7). O objetivo não é contar a história das mentalidades, dos comportamentos, das instituições ou dos indivíduos. Por certo, será importante considerar, para desenvolver uma genealogia do autor na modernidade, uma série de questões dessa ordem, como o mundo do livro e da edição, a censura, o mercado livreiro, o direito dos autores e a figura social do escritor entre os séculos XIV e XVIII. Entretanto, essas questões não são o objeto mesmo da pesquisa e nem constituem sua finalidade.

A pergunta que direciona a presente investigação volta-se para uma maneira de pensar, tomada de forma regional e não nos termos gerais de uma visão de mundo (*Weltanschauung*). Ou seja, a atenção está dirigida para as formações discursivas, para os processos de subjetivação e para as relações de poder. Buscar-se-á destacar a *ratio* que é posta em funcionamento com o exercício da função-autor na modernidade. Nesse sentido, embora a investigação tenha uma dimensão histórica, ela não se confunde com um trabalho propriamente historiográfico.

O estudo histórico e sociológico das instituições é, com certeza, de suma importância, mas deve também ser devidamente situado. A análise das regularidades institucionais está subordinada à análise das disposições de poder (suas redes, seus pontos de apoio e suas engrenagens). Mais do que a instituição, o que importa são as relações de força dentro de disposições táticas que atravessam as instituições. Em suma, as instituições são analisadas a partir das relações de poder, e não o inverso (cf. FOUCAULT, *PP*, p. 16; FOUCAULT, 1982, *DE2*, 306, p. 1058).

Sigo, nesse ponto, uma postura característica de várias experiências foucaultianas de pensamento. Na *História da loucura*, Foucault já ressaltava essa subordinação do estudo das instituições (dos leprosários medievais, das casas de internação criadas no século XVII, ou dos hospícios que remontam ao século XVIII) à questão histórico-filosófica que, na época, ele pensava ainda em termos de uma nova “sensibilidade”, um novo “modo de percepção” ou uma nova “consciência” da loucura. Ao analisar o Hospital Geral (*Hôpital général*) fundado em Paris em 1656, por exemplo, o que interessa Foucault é a *ratio* de seu funcionamento, que se caracteriza por ser uma instância de ordem semi-jurídica que não se confunde com um

estabelecimento médico, dado que não é movido pela preocupação de cura, mas sim pelo imperativo de trabalho (baseado na condenação da ociosidade e da mendicância como as fontes de todas as desordens) e por uma ação moralizadora (os libertinos, doentes venéreos, homossexuais e ímpios são tomados como insanos e alvos de uma condenação moral e “operação purificadora”). O estudo dessa instituição está voltado para a análise da nova percepção da loucura, inserida no horizonte social da pobreza e da incapacidade de se integrar à sociedade produtiva. Não se visa com esse estudo descrever uma evolução institucional, mas sim uma alteração na consciência da loucura (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 60-1, 75, 90, 137).

Abandonando esse enfoque mais fenomenológico, em termos de sensibilidade ou consciência, Foucault mantém em *Vigiar e punir* o interesse pela análise das instituições, também lhe reservando um papel auxiliar em sua pesquisa. Foucault dizia que seu objeto de investigação não tinha sido a história das diferentes instituições disciplinares, nem o nascimento da prisão (apesar de assim fazer crer o subtítulo do livro), nem tampouco o estudo das prisões francesas entre 1760 e 1840 ou da sociedade francesa e da delinqüência entre os séculos XVIII e XIX. Esses estudos históricos e sociológicos foram importantes e estão presentes de alguma forma em seu livro, mas não se confundem com a pesquisa propriamente foucaultiana sobre um tipo de *ratio* que foi posto em funcionamento. Uma análise histórica sim, mas dirigida à *razão punitiva* (cf. FOUCAULT, 1980, *DE2*, 277, p. 832). O que se pretendia não era mostrar o que as instituições disciplinares tinham de singular, mas sim recuperar, através de uma série de exemplos, algumas técnicas que, mesmo ínfimas, generalizaram-se e tornaram-se peças ou táticas importantes na conformação de um novo regime de poder. Em suma, o que interessava Foucault não era a instituição-prisão, mas a tecnologia disciplinar, que não se identifica a nenhuma instituição ou aparelho de Estado. Mais do que a instituição-prisão, é um conjunto complexo de princípios (da correção, da classificação, da modulação das penas, do trabalho como obrigação e direito, da educação penitenciária, do controle técnico da detenção e das medidas de assistência) que constitui o sistema carcerário, que conjuga, assim, em uma mesma figura, os discursos, a arquitetura, os regulamentos, as teorias científicas, os efeitos sociais, os programas e utopias, etc. A disciplina, em suma, comporta, sobretudo, um conjunto de instrumentos, técnicas e procedimentos que tendem, inclusive, a desinstitucionalizar-se, passando a funcionar “ao ar livre”, disseminados na sociedade através de diversos dispositivos, em uma grande trama que vai muito além da prisão e que Foucault chamou de “arquipélago carcerário” (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 163, 246, 251, 316, 347, 360; DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 167-8).

No caso da presente pesquisa, o estudo do regime da edição, das corporações de livreiros dos séculos XVI e XVII (baseadas nos privilégios e na censura real) ou das modernas editoras que surgem a partir do século XVIII (fundadas no livre comércio e no direito moderno de autor) subordina-se ao estudo mais geral dos mecanismos da função-autor, da *ratio* de seu funcionamento. A história do autor, ou do exercício da função-autor, não se confunde com a história de nenhuma instituição ou aparelho de Estado, pois a construção do autor na modernidade, embora se tenha institucionalizado na censura, no comércio do livro e nas bibliotecas, através do *index*, do regime moderno de edição ou dos catálogos bibliográficos, é resultado de um conjunto bem mais complexo de elementos. Pode-se, assim, falar em uma espécie de “arquipélago autoral”, para além de qualquer instituição ou aparelho de Estado em particular.

Passemos então para outro aspecto importante: *em vez de apego às particularidades, um esforço de generalização*. Está em jogo aqui a relação entre o geral e o específico, ou, mais exatamente, o risco de um apego ao particularismo ou de uma generalidade superficial. Por um lado, o perigo é deixar-se levar por uma espécie de coleta sem fim de particularidades. Por outro lado, a ameaça que ronda é a de uma simplificação excessiva que poderia comprometer as especificidades históricas.

Em uma nota em *Vigiar e punir*, Foucault demonstra estar ciente desse dilema e, procurando restringir o campo de seu estudo histórico (e da coleta de particularismos), ele diz que sua pesquisa privilegiará o sistema penal francês, alegando que a análise das diferenças entre os desenvolvimentos históricos e as instituições tornaria o trabalho pesado demais, ao entrar em tantos detalhes, ou esquemático demais, ao tentar restituir o fenômeno em seu conjunto (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 40). A autoria é um fenômeno que impõe dificuldades semelhantes às que Foucault encontrou ao estudar a punição. Com certeza, quando se fala em autoria, somos defrontados com uma multiplicidade de práticas e domínios tão particulares que é imprescindível, para se desenvolver uma história do autor, considerar algumas experiências e práticas específicas.

Mas esse esforço de atenção ao particular, contudo, não deve impedir articulações mais amplas e o desenvolvimento de teses mais gerais. É verdade que, quanto mais se conhece sobre certas práticas, instituições ou períodos históricos, menor é a probabilidade de se ficar satisfeito com alguma análise geral sobre o tema (cf. WILLIAMS, 2008, p. 179; MERQUIOR, 1985, p. 222-3). Apesar disso, entendo que é preciso fazer esse *esforço de generalização*, para não se perder no detalhe ou ficar preso a casos isolados. A possível insatisfação provocada por esse tipo de estudo não deve ser tomada como um obstáculo

intransponível, que torna injustificada qualquer empreitada nessa direção, mas sim como uma fonte salutar de crítica que pode provocar retificações sensatas e fomentar pesquisas ulteriores.

Como já foi dito, o objetivo do próximo capítulo desta tese consiste em arregimentar esforços em torno de *uma* genealogia do autor, ou seja, trata-se de fazer intervir os elementos pertinentes para a emergência do autor na modernidade. Nesse esforço, mais importante que uma obsessão pelas particularidades e pelo ineditismo, através de uma possível ida precipitada e imprudente aos arquivos, o que se exige é um trabalho de levantamento e de articulação em termos mais gerais.

O trabalho nos arquivos pode, sem dúvida, ser muito proveitoso. Foucault chega a dizer, em uma entrevista, que não lhe parece satisfatória uma reflexão histórica que se baseie apenas naquilo que os historiadores disseram, ressaltando a importância de “ir fundo na mina”, de buscar por si mesmo, de redefinir e reelaborar o objeto histórico, como única via que permite libertar-se dos postulados implícitos na história. Mas, como o próprio Foucault alerta, essa ida aos arquivos é muito perigosa e nem sempre bem sucedida. Foucault reconhece, na seqüência dessa mesma entrevista, que não devemos sacralizar ou heroicizar esse tipo de trabalho, que corresponde apenas a uma determinada situação, repleta de perigos, que nem sempre se impõe. Não é imprescindível que a pesquisa genealógica seja um trabalho de campo, pois ela pode apenas partir de questões colocadas nesse domínio e ir bem além (cf. FOUCAULT, 1983, *DE2*, 328, p. 1232; FOUCAULT, 1983, *DE2*, 330, p. 1268).

Em grande medida, a presente tese levou a sério essa advertência de Foucault, concordando que não se deve fazer da ida aos arquivos uma espécie de necessidade, com algum tipo de poder mágico. A escassez de tempo e a falta de experiência historiográfica fizeram com que se optasse, nesta pesquisa, por tomar por base, prioritariamente, alguns estudos históricos realizados sobre o tema, que hoje já são em grande número e em diferentes perspectivas. Por certo, o estudo sistemático, por exemplo, dos inventários dos arquivos do controle da edição na França no século XVIII, que cheguei a analisar na Biblioteca Nacional da França, poderiam enriquecer bastante a pesquisa, mas a análise dessa e de outras fontes primárias seria uma tarefa hercúlea que afastaria muito a presente pesquisa de seu foco. Nada impede, contudo, que estudos históricos específicos possam corrigir certos enganos, dimensionar melhor algumas afirmações, refinar a reflexão e mesmo delinear novos rumos.

Ao trocar a pesquisa minuciosa e a busca por detalhes nos arquivos por uma análise e articulação mais geral acerca da emergência do autor na modernidade, a presente pesquisa não fica isenta de problemas, dado que se apresentam novos desafios. Apesar de defender o

esforço de generalização, é preciso ter cautela nessa tarefa, evitando-se, por exemplo, construir grandes unidades que explicariam de forma excessivamente simplista a maneira de pensar de uma época (como o humanismo, o idealismo, o romantismo, o positivismo, etc.). Embora se possa falar em fenômenos de conjunto, não se deve tomá-los por uma espécie de chave-mestra, supostamente capaz de explicar as mudanças culturais e as novas formas de pensar. A emergência do autor moderno, nesses termos, não deve ser explicada como o resultado do avanço teórico representado pela crítica literária positivista e nem como uma influência do romantismo, tomado como um tema cultural novo. Em vez dos grandes sistemas teóricos, das unidades culturais ou das construções ideológicas, pretende-se partir das práticas, ou mais exatamente de um “regime de práticas”, mas sem ficar preso em suas infindáveis especificidades (cf. FOUCAULT, 1980, *DE2*, 278, p. 841). O desafio consiste, assim, em manipular generalizações sobre uma densa rede de particularidades, sem que a análise seja atrofiada no nível geral e nem em cada nó desse intrincado tecido.

Mais uma advertência importante deve ser feita: *em vez de busca pela origem, uma análise da emergência*. É preciso ter clareza quanto àquilo que se entende por uma *genealogia*, que se distingue claramente de uma “busca pela origem”. O fato de se analisar historicamente o autor não deve ser entendido como uma procura pelo seu nascimento. Como Foucault deixou claro, interpretando Nietzsche, o estudo genealógico não se confunde com a solene busca da origem (*Ursprung*), mas tem por objeto o ponto de aparecimento ou de emergência (*Entstehung*). A “história efetiva” (*wirkliche Historie*), ao invés de estar a serviço de uma busca pelo segredo escondido no passado, serve justamente para eliminar a fantasia da origem e para mostrar que não há uma essência a ser desenterrada. Além disso, em vez de tentar traçar uma visão evolutiva e fatalista dos acontecimentos, a história efetiva mostra que não há destino a ser traçado (cf. FOUCAULT, 1971, *DE1*, 84, *passim*). Nesse sentido, uma genealogia do autor envolve uma pesquisa histórica, mas tomada como uma história efetiva, que leva a sério a singularidade dos acontecimentos e assume seu saber perspectivista: sem essencialismo e sem teleologia.

Nessa direção, uma questão importante a ser considerada é a relação entre continuidade e descontinuidade. Os acontecimentos históricos não devem ser situados sobre um solo de permanência e nem vistos como erupções absolutamente inéditas, sem qualquer precedente. Se, por um lado, é importante reconhecer a força da “viscosidade temporal”, que faz com que as transformações sejam sempre, em alguma medida, graduais, é importante também tomar a ruptura não como um problema a ser eliminado, uma espécie de obstáculo a ser superado pela pesquisa histórica, que teria supostamente por finalidade estabelecer a

continuidade. O descontínuo (entendido como o fato de que, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fazia até então, passando a pensar de forma diferente) deve ser tomado como um conceito operativo que faz parte da análise histórica e que pode ser perfeitamente admitido (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 64).

Ao invés de um estudo histórico baseado nas noções de continuidade, causalidade e consciência, propõe-se alargar as fontes e as estratégias de análise. As transformações tornam-se fenômenos a serem analisados, o que significa também considerar as descontinuidades, os retornos e as repetições, haja vista que as mudanças não ocorrem em bloco, ao mesmo tempo e integralmente. Para descrever esse processo, não se recorre à noção de “época”, entendida como uma unidade temporal de base, mas se pensa em termos de um sistema de transformações, de um emaranhado de continuidades e descontinuidades, de permanências do velho e emergências do novo (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 228-31). Ao invés de um jogo de influências e de causas e efeitos, trata-se de construir séries diversas, entrecruzadas e divergentes, para circunscrever o lugar do acontecimento ou as condições contingentes de sua aparição (cf. FOUCAULT, *OD*, p. 57-9).

Ao analisar a invenção de uma nova anatomia política em *Vigiar e punir*, por exemplo, Foucault lembra que as transformações não são feitas de uma vez, como uma descoberta repentina, e nem segundo um processo único, mas em razão de uma multiplicidade de processos, geralmente ínfimos e de diversas origens, que se repetem, imitam-se, apóiam-se, entram em convergência e desenham aos poucos um funcionamento geral (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 21, 162-3). Assim, na mesma linha, a emergência do autor não deve ser compreendida como um resultado causal ou como fruto de uma evolução linear. Pelo contrário, trata-se de investigar, considerando suas descontinuidades, as múltiplas séries que permitiram que a função-autor passasse a funcionar na modernidade.

Ainda sobre a relação entre continuidade e descontinuidade, é preciso estar atento ao risco das falsas continuidades e categorias universais. A impossibilidade de se falar em “objetos naturais”, tomados como uma categoria universal (seja a loucura, a sexualidade ou a autoria) é, segundo Roger Chartier, uma importante contribuição de Foucault para a história, que nos faz ver as positivities particulares que estão por detrás das cômodas semelhanças de vocabulário. Em suma, os objetos que a história estuda não são reflexos circunstanciais de uma categoria universal, mas sim a expressão de constelações sempre singulares (cf. CHARTIER, 1994, p. 185).

É difícil precisar exatamente o que permanece e o que muda no curso do tempo, pois por trás daquilo que se apresenta aparentemente como “o mesmo”, muitas vezes se esconde “o

outro”, fruto de um pequeno deslizamento. Vejamos então mais um exemplo retirado das experiências foucaultianas de pensamento. A análise do leproso na *História da loucura* apresenta uma boa lição de como relacionar o “mesmo” e o “outro”. Segundo Foucault, a estrutura do leprosário permanece mesmo após o quase desaparecimento da lepra, na forma da “casa de internação” (*maison d'internement*). Os internos, novos habitantes desses lugares (pobres, vagabundos, presos e alienados), embora envolvidos em novos jogos de exclusão, herdaram o estigma dos leprosos e são “contaminados” por essa forma medieval de segregação. Posteriormente, o hospício (*asile*), embora seja um filho do mundo da produção e do comércio, será ligado aos velhos ritos de excomunhão e associado a esses “lugares assombrados” (*lieux hantés*). Em suma, a loucura toma o lugar da lepra na “geografia do mal”, recaindo sobre ela a mesma imagem indiferenciada da corrupção física e moral, do horror e dos velhos fantasmas do medo (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 16, 64, 84, 375-7).

Nesse sentido, embora o autor possa ser considerado um objeto tipicamente moderno, isso não deve implicar no apagamento de qualquer continuidade ou permanência, ainda que de forma desviada. Pode-se dizer, por exemplo, que a imagem da *auctoritas* dos clássicos gregos ou latinos e dos padres da Igreja “contagiou” a construção da autoria renascentista, visível na tendência dos novos autores de se compararem aos antigos, reproduzindo as mesmas formas de organização discursiva (o *opus*) e as mesmas representações. Até as idéias românticas de “inspiração” e “gênio”, que assumiram grande importância na conformação da figura do autor no século XVIII, são, na verdade, antigas figuras do imaginário da criação, ligadas anteriormente à divindade e à tradição. O autor moderno herda, em certa medida, o estigma e a autoridade dos velhos fantasmas da Antiguidade, mas lhes confere um novo sentido e um funcionamento próprio. Em suma, embora algo permaneça ou “contamine” as novas experiências, isso não significa que se trata do “mesmo”, como se estivéssemos diante de um invariante histórico persistente e imutável.

Em suma, esse problema do “mesmo” e do “novo” está intimamente relacionado à questão acerca do objeto de uma investigação histórica. Nesse sentido, Foucault defendia, ainda nos trabalhos ditos arqueológicos, a necessidade de vencermos a “tirania do referente”, ou seja, de não tomarmos o objeto como um *referente*, no sentido de algo estável no mundo, ao qual o discurso se dirige. Ao invés disso, o objeto deveria ser tomado como um *referencial*, entendido como algo forjado no seio mesmo das práticas (discursivas ou não discursivas) e das relações de força. Não há, assim, objetos naturais, mas antes *modos de objetivação*.

Em *A arqueologia do saber*, Foucault já tinha ressaltado a necessidade de se retirar do objeto seu pretense caráter prévio e constante, apontando justamente para sua natureza de

construto mutante. Uma vez que não se trata de fazer uma “história do referente”, ou uma busca do objeto ele mesmo, em sua realidade pré-discursiva e fundamental, o que Foucault propõe é abandonar a idéia de um objeto único pela *análise da emergência e da formação dos objetos*, que aparecem, coexistem e se transformam. Citando o exemplo da loucura, Foucault observa que percebeu, rapidamente, a impossibilidade de se valer desse objeto como um critério estável e seguro para unificar um vasto conjunto de enunciados de natureza e épocas distintas (como os enunciados médicos dos séculos XVII e XVIII, as sentenças jurídicas e medidas policiais, os discursos psicopatológicos de Pinel e Esquirol, etc.). Em suma, não se trata das “mesmas doenças” e nem dos “mesmos loucos”. Em conclusão, Foucault sustenta que a unidade do discurso sobre a loucura não se funda na existência de um objeto único: a “loucura”. Ao invés de um objeto ou referente comum, a loucura é tratada como um referencial (*référentiel*), uma lei de dispersão de diferentes objetos ou referentes colocados em jogo por um conjunto de enunciados (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 45-6, 64-5, 86; FOUCAULT, 1968, *DEI*, 59, p. 740; DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 172-3; VEYNE, 1993, p. 170-1).

Indo além de um quadro arqueológico, no qual um *sistema de positividade* define o referencial (ou a regra de formação de seus objetos), pode-se, em uma linha mais genealógica, atribuir ao *dispositivo* esse papel de definição do referencial (fazendo emergir novos objetos e sujeitos), não mais tendo por base apenas um conjunto de enunciados, mas também práticas sociais, comportamentos institucionais e todo tipo de elemento não discursivo.

Essa preocupação com a variabilidade e mutação dos objetos, além de permear todas as pesquisas de Foucault, atravessando suas diversas fases, pode ser ainda considerada sua grande contribuição para a historiografia. Por mais reticentes que muitos “historiadores de profissão” sejam em relação ao valor das “pesquisas históricas” foucaultianas, é comum encontrar vários que reconhecem seu mérito por ter acentuado a percepção da historicidade de todos os objetos a serem trabalhados historicamente (cf. CHARTIER, 2000b, p. 262-3; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2000, p. 118-9). Paul Veyne chega a ver em Foucault “um dos grandes historiadores de nossa época”, e, mais ainda, o “historiador acabado, o remate da história”, ressaltando também seu ensinamento de que as coisas não passam das objetivações de práticas determinadas, em um processo que se pode chamar de “densificação” (cf. VEYNE, 1993, p. 151, 159-64). Todo objeto histórico deve ser tratado como um acontecimento, algo que emerge, assume certa configuração e logo se dissolve, mudando seus contornos e adquirindo novas formas. É seguindo essa via que pretendo conduzir a presente pesquisa.

Nesse sentido, o objeto-autor não é algo no mundo, mas sim uma complexa construção instituída como objeto possível na modernidade. Assim como a louco, também o autor é capturado (percebido e enunciado) em campos distintos (crítico, jurídico, administrativo, etc.) e está longe de ser um objeto estável, único, um referente que permanece o mesmo em todos esses domínios. Assim, é um equívoco crer que o autor seja um objeto prévio, sempre idêntico, que permite unificar uma série de discursos e práticas. Em suma, como Foucault insistiu em sua conferência de 1969 sobre o que é um autor (analisada no primeiro capítulo desta tese), o autor não é uma constante universal ou um objeto natural que atravessa os séculos e as culturas.

Em seu sentido próprio, o autor não era visível ou enunciável antes da modernidade. E essa emergência não deve ser compreendida como uma simples mudança de mentalidade ou de comportamento, mas sim como uma transformação nas condições mesmas da experiência real. Em outras palavras, o autor não estava lá, escondido, esperando para ser descoberto. Em sentido forte, ele foi construído e tornou-se um referencial na modernidade: o objeto-autor ganhou sua existência ao ser percebido e enunciado, o que ocorreu no seio e através de certas técnicas de saber e estratégias de poder.

Mas, ao dizer que o autor foi construído na modernidade, é importante não compreender esse processo de construção como uma simples “inversão da realidade”, como se o autor moderno fosse um mero construto ideológico que, de certa maneira, esconde e deforma o real. Nessa direção, como já foi visto, rechaça-se, na análise da construção moderna do autor, aquilo que se pode chamar de “explicação em termos ideológicos”. Os novos objetos e noções não devem ser compreendidos como meras ilusões, simples construtos ou efeitos ideológicos, como se houvesse algo de mais real e originário sendo corrompido ou deturpado. Em primeiro lugar, *é preciso tomar os construtos históricos como reais e existentes*, e não como simples quimeras (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 38).

Também nesse sentido, convém lembrar o tratamento que foi conferido ao sexo e à sexualidade no primeiro volume da *História da sexualidade*. Segundo Foucault, a sexualidade não deve ser tomada como o resultado de ilusões e idéias confusas, enquanto o sexo seria seu lado real, pretensamente natural e imutável. Pelo contrário, o dispositivo da sexualidade é tomado por Foucault como uma figura histórica real, da qual a noção de sexo é engendrada. Assim, antes dos séculos XVIII e XIX, não havia propriamente o *sexo*, mas, com mais propriedade, poder-se-ia apenas falar na existência da *carne*. Ou seja, na verdade é o sexo, aparentemente tão evidente e natural, que constitui o elemento mais especulativo e ideal, que

está sob a dependência histórica da sexualidade (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 204-7; LE BLANC, 2006, p. 138-9).

De forma similar, é o autor, algo também aparentemente evidente e natural, que constitui o elemento mais especulativo e ideal, um objeto produzido no seio do dispositivo da autoria. Isso, contudo, não constitui motivo para que ele tenha sua realidade negada ou reduzida a uma simples ilusão histórico-ideológica. O fato de sexo e autor serem construtos não retira deles o direito à existência. Mas, embora possam ser considerados reais, é preciso tomar essa “realidade” em sentido artificial e derivado.

Em suma, o poder (ou o exercício de um dispositivo de poder) não se opõe simplesmente ao real, atuando sobre ele posteriormente, de modo a deformá-lo e retirá-lo de sua pureza originária, mas está, ao contrário, intrinsecamente ligado àquilo que é nossa realidade, de forma *constitutiva*. Assim, as construções chamadas de ideológicas operam sempre dentro de certo agenciamento. Nesses termos, não devemos tomar o dispositivo da autoria e a figura do autor por meras construções ideológicas, simples produtos ilusórios de um poder dominante. São sim construtos históricos, porém não menos reais por isso.

Por fim, uma última advertência: *em vez de avanço e evolução, mudanças nos jogos de poder e saber*. Um importante aspecto da abordagem histórica que se pretende desenvolver consiste no desaparecimento de qualquer traço de avanço da consciência, progresso da razão ou evolução da humanidade. Rompe-se, assim, com a tendência de se tentar explicar as transformações históricas como se resultassem de desenvolvimentos em termos de conhecimento e conquistas da ciência. Tampouco devemos tomar a situação atual do conhecimento como critério para analisar o passado, em termos de avanços ou retrocessos, de proximidade ou distância com aquilo que hoje é tomado por verdade. Nesses termos, a construção propriamente moderna do autor não deve ser vista como resultado de um progresso contínuo do pensamento, um ganho em termos de racionalidade e conhecimento, como se a verdade tivesse sido enfim descoberta. O autor não é fruto das Luzes, da Razão triunfante que libertou o indivíduo criador das antigas superstições ligadas à inspiração divina e à força mágica da tradição, ou que livrou o pensamento humano da ignorância medieval e de suas práticas anônimas e coletivas. É preciso, pelo contrário, analisar as transformações nas formas de saber e nas relações de poder que fizeram com que o autor pudesse emergir na modernidade.

Nesse ponto, convém fazer um paralelo com algumas experiências foucaultianas de pensamento, começando pela análise da loucura. Na *História da loucura*, Foucault ressaltou que a “espessura histórica” da experiência da loucura não se deixava explicar e compreender

nos termos de uma “evolução de conceitos teóricos na superfície de um conhecimento” e que, sobretudo, não devemos tomar o estágio atual da ciência como critério epistemológico para situar o passado em fases evolutivas, como uma marcha em direção à verdade (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 225). Nesse sentido, Foucault faz várias críticas aos historiadores da medicina que procuram, a todo custo, reconhecer nas antigas figuras internadas o rosto familiar das patologias atuais (psicoses, paranóias, etc.), tomadas como verdades enfim descobertas. Segundo Foucault, é inútil tentar descobrir qual a “verdadeira doença” que teria acometido figuras internadas com essas descrições (para nós, hoje, muito estranhas e risíveis): “perturbação de espírito” (*dérangement d’esprit*), “homem mais possessivo que existe” (*l’homme le plus processif*), “homem muito mau e resmungão” (*l’homme très méchant et chicaneur*), “homem que dia e noite esgota os outros cantando e proferindo as mais horríveis blasfêmias” (*homme qui passe les nuits et les jours à étourdir les autres personnes par ses chansons et à proférer les blasphèmes les plus horribles*), “homem que fixa cartazes” (*afficheur de placards*), “grande mentiroso” (*grand menteur*), ou ainda “espírito inquieto, triste e grosseiro” (*esprit inquiet, chagrin et bourru*). (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 150, 231, 480).

Para além da *História da loucura*, Foucault reforçou insistentemente essa crítica. Também nesse sentido, o *Nascimento da clínica* pode ser lido como um livro construído para refutar a tese histórica de que a medicina teria tornado-se científica ao transformar-se em um conhecimento empírico. A clínica e o espaço hospitalar não devem ser associados ao aparecimento da doença em sua “verdade”, enfim desvelada e observada, como se, finalmente, os médicos, libertados das quimeras e superstições do passado, pudessem olhar de forma pura e objetiva para o corpo. Ao invés de uma erupção da verdade nua e crua, a nova experiência médica envolve, para Foucault, uma mudança nas formas de visibilidade e uma reorganização epistemológica (cf. FOUCAULT, *NC*, p. 110, 199).

Em outra ocasião, ao analisar os personagens dos “bruxos” (*sorciers*) e “possessos” (*possédés*), Foucault ressaltou que a questão importante não era saber como os médicos puderam descobrir a verdade e retirar esses doentes da ignorância de seus perseguidores. Não devemos tentar compreender essa transformação em termos de um progresso da razão, mas dentro de um jogo próprio a uma sociedade, que confere um novo estatuto a esses indivíduos e instaura novas formas de integração e exclusão (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 62, p. 782).

Em *As palavras e as coisas*, também nesse sentido, Foucault rechaça a explicação “racionalista” das mudanças nas configurações da *epistémê*, condenando a idéia de que, nos séculos XVII e XVIII, as antigas crenças supersticiosas e mágicas teriam sido eliminadas pela ordem científica. Foucault ressalta também a importância de evitarmos uma leitura

retrospectiva, como se os objetos atuais das ciências fossem eternos: a vida para a história natural (como na biologia), a linguagem para a gramática geral (como na filologia) ou a produção para a análise das riquezas (como na economia política) (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 68, 177; MACHADO, 1981, p. 132).

Enfim, em *A arqueologia do saber*, além de reforçar essa crítica à visão progressista do conhecimento científico e à tendência de eternizarmos os objetos da ciência, Foucault deixa claro que seu objetivo não era descrever “disciplinas”, que sua análise voltava-se não para “ciências”, mas para “saberes” (que podem estar expressos nas demonstrações, mas também nas ficções, nas reflexões, nas narrativas, nos regulamentos institucionais, nas decisões políticas, etc.) e para o jogo de relações no qual eles são produzidos, sem que se possa falar em qualquer tipo de evolução (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 64, 238-9).

Esses exemplos retirados das experiências foucaultianas de pensamento são, creio, de grande valia para pensarmos a emergência do autor na modernidade. Assim como Foucault mostrou, na *História da loucura*, que não é possível falar rigorosamente em doença mental antes do século XVIII (período que marca o início do processo de patologização do louco), da mesma maneira é um equívoco e um grande anacronismo tentar encontrar, a todo custo, a figura do autor em todas as épocas e culturas, como se o “verdadeiro autor” estivesse sempre escondido por trás das mais diversas figuras, seja o *aedo* grego ou o compilador medieval. O autor não é um invariante histórico que foi finalmente descoberto na modernidade, de modo que podemos dizer, em sentido forte, que essa função-sujeito simplesmente não existia (ou assumia formas tão diversas que não seria correto atribuir a um indivíduo as mesmas funções).

Não devemos também ver na história a permanente realização de um nobre ideal humanitário. Ao invés de idéias e aspirações, o que constitui a base de nossa abordagem histórica são conflitos e lutas travados em diferentes domínios, através de variadas táticas e fazendo uso de múltiplos instrumentos. Não são nobres e belas concepções humanitárias que movimentam a história, mas sim um jogo de poder bem mais complexo e, em certa medida, sujo.

Mais uma vez, algumas lições podem ser retiradas das experiências foucaultianas de pensamento. Foucault, aliás, sempre condenou o humanismo como chave interpretativa da história. O que chamamos de humanismo não passa, para ele, de um conjunto de temas que aparece em diferentes momentos da história, com sentido, conteúdo e valores muito diversos, constituindo uma temática tão vasta e inconsistente que não poderia servir de apoio para a reflexão. Além disso, o humanismo caracteriza-se por ser uma base perigosa de análise, que

serve para colorir e justificar diferentes concepções do homem (cristã, marxista, existencialista, etc.) (cf. FOUCAULT, 1984, *DE2*, 339, p. 1391-2; CASTELO BRANCO, 2007, p. 103-4).

Essa desconfiança e o recurso a outras estratégias de análise marcaram claramente as pesquisas foucaultianas. Na *História da loucura*, por exemplo, ele observa que a transformação, no século XVIII, da “casa de internação” (*maison d'internement*) em “hospício” (*asile*), como a reforma feita em *Bicêtre* por Pinel (que envolvia a eliminação das correntes e a introdução progressiva da medicina), não deve ser vista como uma conquista da ciência e fruto de uma nova sensibilidade humanitária. Contrária-se, desse modo, a típica visão indignada da idade positivista, que via a prática do internamento massivo e uniforme como cegueira, confusão e preconceito, uma espécie de pré-história bárbara da patologia mental. As mudanças na consciência da loucura não se deram em razão de uma evolução, ao longo do século XVIII, que se insere em um movimento humanitário e sob a pressão de uma necessidade científica, mas antes como um reajuste dos gestos sociais e políticos, uma reordenação dos ritos no seio de uma nova tecnologia de poder (para utilizar um termo introduzido posteriormente) marcada pelo silêncio, pela vigilância, pelo julgamento perpétuo e pelo reinado do *homo medicus*, que agrega poderes mais propriamente de ordem moral e social (agindo como policial, promotor, juiz e carrasco) do que de natureza médico-científica. Nenhuma abordagem humanitária ou progresso médico foi responsável, por exemplo, pelo isolamento progressivo dos loucos, de modo que, para se compreender as novas formas da experiência da loucura, é preciso libertar-se dos temas do progresso e da perspectiva teleológica (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 158, 416-8, 457, 519, 522-3).

Outro claro exemplo de condenação da explicação em termos humanitários encontra-se na análise desenvolvida por Foucault do nascimento da prisão em *Vigiar e punir*. A substituição dos suplícios atrozes pela pena de prisão, considerada menos cruel e mais respeitosa, é comumente vista pelos historiadores do direito como um avanço em termos de humanização. Contudo, em vez de um *sistema punitivo mais humano*, Foucault ressaltará em sua análise como a prisão está associada a uma *nova arte de fazer sofrer*, a um jogo mais sutil da dor que, ao invés de diminuir sua intensidade, muda o objetivo e a escala, passando a visar mais a alma que o corpo e a atuar de forma cada vez mais extensa, detalhista e permanente (a intensidade da punição diminui ao preço da multiplicação de sua intervenção, que se torna mais precoce e numerosa). “Humanidade” é o termo respeitoso dado a uma nova racionalidade econômica e seus cálculos meticulosos: sob a pretensa humanização das penas encontra-se um *cálculo do poder de punir*. É um engano acreditar que o principal alvo da

crítica dos reformadores penais era a crueldade, em nome de uma nova sensibilidade humanitária. Mais do que a crueldade das punições, o que se criticava era a má economia do poder de punir, que era concentrado, descontínuo e conflituoso. Mais do que por sua desumanidade, o espetáculo do suplício público era condenado pelo risco que comportava, pois o ritual canalizava mal as relações de poder, conferindo ao condenado as últimas palavras (que muitas vezes o glorificavam) e permitindo o estabelecimento de uma perigosa solidariedade entre o público e os criminosos (que conduzia muitas vezes à precipitação da massa e a levantes contra o soberano). O verdadeiro objetivo da reforma no sistema penal, portanto, não consistia em procurar punir menos e de forma mais branda, mas sim em punir melhor, ou seja, tornar o poder de punir mais regular, eficiente, constante e fino. Em suma, em vez de uma nova sensibilidade, a reforma faz nascer uma nova política: ao invés da vitória de um nobre ideal, trata-se da *instauração de uma nova economia e tecnologia do poder de punir* (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 24, 70-6, 81, 90-8, 106, 109, 120, 324).

Por fim, um último exemplo retirado das experiências foucaultianas que confirma essa desconfiança com relação àquilo que se pode chamar de “ilusão iluminista”, retirado, desta vez, do curso *Em defesa da sociedade*. Na aula de 25 de fevereiro de 1976, Foucault ressalta que aquilo que foi tomado como um progresso das Luzes, como uma luta do conhecimento contra a ignorância, ou ainda como o confronto dos raciocínios com os preconceitos e os erros, em suma, como uma “marcha do dia dissipando a noite”, deveria ser completamente revisto. É preciso verificar, ao contrário, como, ao longo do século XVIII, algo bem distinto foi produzido, algo que seria mais corretamente descrito em termos de um imenso e múltiplo combate. Não um jogo entre conhecimento e ignorância, mas sim uma luta dos saberes uns contra os outros (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 159).

Voltemos então para o caso da emergência do autor na modernidade. Novamente, as experiências foucaultianas de pensamento jogam uma luz na questão. Não foi nenhum movimento humanista que alterou a “consciência da autoria”, mas sim uma série de mudanças ocorridas, por exemplo, no mundo do livro, nas práticas editoriais, no mercado livreiro e nos instrumentos de controle. O discurso humanista do direito natural do autor, elaborado no século XVIII, tende a colorir e justificar uma concepção de homem (o indivíduo criador original). Contrariando essa mitificação filosófico-jurídica, a consagração dos direitos autorais, por exemplo, não deve ser tomada como o coroamento de um avanço da razão, como o “reconhecimento”, por uma sociedade civilizada e humanitária, dos direitos naturais e universais do indivíduo criador, que finalmente teria encontrado o momento histórico de sua plena realização. Esse discurso humanista mascara as estratégias e técnicas de poder que

engendraram as transformações no exercício da função-autor e que fizeram do autor um importante instrumento de apropriação e controle das criações intelectuais.

b) Para uma análise dos mecanismos do poder autoral

O que significa *poder autoral*? Antes de avançar na presente investigação, convém deixar mais claro o sentido dessa expressão. Tal termo apenas aponta para o fato de que o autor é uma posição-sujeito que assume, em certas práticas discursivas, um lugar privilegiado, com prerrogativas distintas às conferidas aos demais sujeitos. Há uma assimetria evidente entre o autor e o público, entre aquele que detém a palavra e aqueles a quem ela se dirige. O autor assume uma posição de autoridade que envolve, por vezes, um *privilégio hermenêutico*, que lhe concede a prerrogativa de determinar o “verdadeiro” sentido de sua obra. De forma ainda mais explícita, é o autor quem se apropria da palavra como um bem privado, fazendo dela sua *propriedade intelectual*. O exercício da função-autor conduz ainda ao estabelecimento de uma relação privilegiada, de ordem moral ou pessoal, entre o autor e a obra, que permite ao primeiro controlar a circulação e apropriação da segunda, como se vê nos direitos ao ineditismo, ao arrependimento ou à integridade. Ou seja, é o autor quem tem o direito de decidir se o discurso será levado a público, quando e de que forma. Além disso, é ele quem tem de autorizar as possíveis derivações, adaptações, traduções ou modificações. Em linhas gerais, embora a obra seja levada a público, ela permanece, em vários aspectos, privada, em posse do autor, que assume sobre esse fragmento de discurso que circula na sociedade uma posição privilegiada. É em razão dessa assimetria e desses privilégios que se pode dizer que o autor exerce um poder: o poder autoral.

Ao falar em poder autoral, portanto, não se pretende nomear nenhum regime geral de poder, mas apenas apontar para uma relação específica de poder que caracteriza muitas de nossas práticas discursivas, ao menos desde o século XVIII. E como analisar essa relação de poder? Para tal, é importante dirigir o olhar para seus mecanismos, para a maneira como a função-autor funciona. Uma forma de levar adiante tal estudo é analisar as estratégias empregadas, descrevendo as relações de poder em termos bélicos, como batalhas nas quais diversas armas e táticas são utilizadas. Essas armas podem ser jurídicas, morais, técnicas, etc., e as táticas, por sua vez, reforçam ou impõem resistência, conformando complexos dispositivos de poder. Algumas perguntas guiam a presente reflexão sobre o poder autoral:

quais são os sistemas de diferenciação (jurídico, econômico, moral, crítico-hermenêutico) que permitem o exercício da função-autor? Quais são os objetivos perseguidos (comerciais, políticos, religiosos)? Quais são as modalidades instrumentais utilizadas (palavras, dinheiro, força policial)? Quais são as formas de institucionalização implicadas (estruturas jurídicas, burocracia, costumes)? E, por fim, qual o tipo de racionalidade em jogo?

A proposta do próximo capítulo desta tese, como já foi dito, consiste em tratar a questão da emergência do autor na modernidade dentro de um quadro genealógico, em termos de relações de força, táticas e desenvolvimentos estratégicos. Como já foi visto, quando da análise da relação entre autor e poder, trata-se de realizar, em linhas gerais, um estudo inspirado nas pesquisas levadas adiante por Foucault nos domínios da punição e da sexualidade, no sentido de investigar a emergência do autor em termos de uma *mudança no regime de poder*, com novos objetos, noções, sujeitos e funções. Mais do que uma pesquisa institucional ou um trabalho histórico sobre o autor na modernidade, trata-se de direcionar o olhar para a *ratio* do funcionamento do autor, analisando uma *disposição de poder*. Para realizar essa tarefa, alguns novos esclarecimentos fazem-se necessários.

Em primeiro lugar, convém reforçar novamente que por *poder* não se entende um conjunto de aparelhos e instituições estatais, nem um sistema geral de dominação que tem na lei seu instrumento fundamental de sujeição. Na linha das pesquisas foucaultianas dos anos setenta, deve-se abandonar essa concepção jurídica do poder soberano e analisar as técnicas polimorfias do poder e suas múltiplas relações de força (que são imanentes ao conhecimento, aos processos econômicos, às relações sexuais ou à criação intelectual). Nesse novo quadro, além de não se situar em uma instituição, o poder não se confunde com uma potência detida por alguns, uma propriedade que se pode adquirir ou um privilégio possuído por uma classe social, sendo antes um nome que damos a uma situação estratégica complexa, que envolve disposições, manobras, táticas e técnicas diversas (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 35; FOUCAULT, *HSI*, p. 20, 121-4). Quando se fala, aqui, de *poder autoral*, é de uma configuração dessa natureza que se trata, não de uma lei ou potência específica.

Esta tese, inspirada nas pesquisas genealógicas de Foucault, pretende desenvolver uma análise propriamente disposicional (*analyse dispositionnelle*) do poder autoral, ou seja, um estudo de uma disposição, de um arranjo, de uma ordenação, de uma posição ocupada por vários elementos. Mais do que uma arqueologia do autor, entendida como uma análise que coloca o discurso em primeiro plano, trata-se de desenvolver uma genealogia do autor, colocando a questão das formações discursivas a serviço de uma análise em termos de dispositivos de articulação poder/saber, ou seja, de estratégias de relações de força

sustentando tipos de saber. Convém então precisar melhor o instrumento de análise empregado: os dispositivos.

Esse é um dos temas mais discutidos pelos comentadores de Foucault, sendo interpretado e apropriado por filósofos como Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, que conferiram ao dispositivo um lugar central na estratégia de pensamento de Foucault (cf. DELEUZE, 1989; AGAMBEN, 2009). Apesar da importância desse “conceito”, ele mereceu inicialmente a desconfiança dos intérpretes americanos Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, que viram nele algo “embaraçoso”, que não teria recebido de Foucault uma explicação satisfatória e que impunha grande dificuldade para ser traduzido para a língua inglesa (eles sugerem a tradução por *interpretative analytics*, termo infeliz, que traz consigo uma conotação hermenêutica bem problemática) (cf. DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 178). O fato de o termo ‘dispositivo’ ser hoje muito empregado em diversas pesquisas no campo das ciências sociais, sobretudo na França, também faz levantar a suspeita de que ele teria perdido sua unidade e assumido uma função similar àquela exercida pelo termo ‘estrutura’ há alguns anos atrás, servindo para designar de maneira flexível e aberta aquilo que organiza a experiência humana em diferentes domínios (cf. BEUSCART; PEERBAYE, 2006, p. 4).

Embora o dispositivo seja algo difícil de ser definido, não considero justa a crítica e nem creio que devamos descartar sua utilização como guia de análise. Talvez a dificuldade de traduzir ou definir exatamente o que é um dispositivo (ou como Foucault emprega o termo) não se deva ao fato de ser uma noção isolada e imprecisa, ou uma criação esdrúxula e forçada. Creio que se trata justamente do contrário. Por ser algo tão recorrente e naturalmente presente nas experiências foucaultianas de pensamento, nem nos damos conta dele. De tão próximo e operante, nem conseguimos discernir bem suas formas (cf. RAFFNSØE, 2008, p. 44-5). Apesar de ser difícil definir o dispositivo, creio que a presente pesquisa depende em parte disso, de modo que tal esforço se faz necessário. Tentarei, então, jogar alguma luz nessa questão, procurando deixar essa ferramenta de análise mais operacional.

Por dispositivo, entende-se uma *rede de relações* estabelecida entre *elementos heterogêneos*, que corresponde a uma formação histórica específica que emerge do jogo desses elementos. Mais do que uma formação puramente discursiva, uma espécie de *epistémê*, o dispositivo articula em sua estratégia elementos discursivos e não discursivos. Ao tratar do dispositivo carcerário ou do dispositivo da sexualidade, por exemplo, Foucault ressaltou como eles articulavam elementos os mais diversos, como “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, regimentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos,

proposições filosóficas, moralidade, filantropia, etc.” (cf. FOUCAULT, 1977, *DE2*, 206, p. 299-301).¹³¹

Além da heterogeneidade de seus elementos, um dispositivo caracteriza-se também por não ser estático, ou seja, por estabelecer um arranjo dinâmico entre os elementos envolvidos. A organização ou o equilíbrio instável propiciado pelo dispositivo indica uma tendência geral, apesar de seu caráter heterogêneo, mutante e difuso. Pode-se, assim, descrevê-lo como uma espécie de aparelho ou máquina ordenada em uma disposição particular, um mecanismo dirigido a uma função especial. Em linguagem militar, chama-se de dispositivo a formação de uma unidade de combate. Um dispositivo implica, nesses termos, uma rede eficiente que realiza uma função global estratégica, um agenciamento mecânico que, do ponto de vista do efeito, orienta certas forças e faz funcionar uma forma de poder. Mas isso não significa que haja uma intenção ou vontade primeira e oculta, mas sim uma convergência de elementos em uma orientação comum (cf. FOUCAULT, 1977, *DE2*, 206, p. 300; RAZAC, 2008, p. 26).

Nesse sentido, em *Vigiar e punir*, como ressalta Michel de Certeau, Foucault emprega vários termos para se referir aos “agentes silenciosos da história”: aparelhos, instrumentos, técnicas, mecanismos, máquinas, etc. (cf. DE CERTEAU, 2002b, p. 174). Contudo, o dispositivo, embora envolva um funcionamento maquinal, não deve ser reduzido a um simples aparelho, a um construto técnico, como se vê, muitas vezes, no seio da teoria da comunicação e dos *media studies* (em termos de aparatos audiovisuais, como o dispositivo

¹³¹ Essa preocupação com a heterogeneidade é talvez uma constante nas análises de Foucault, mesmo antes de se valer de um vocabulário genealógico, em termos de estratégias e dispositivos. Em seu primeiro estudo de fôlego, a *História da loucura*, Foucault já ressaltava a heterogeneidade ao tratar das quatro formas de *consciência da loucura*, irreduzíveis entre si: a consciência crítica (que denuncia, mas não define a loucura); a consciência prática (que separa e condena o louco, herdando velhos ritos ancestrais); a consciência enunciativa (que permite falar sobre o louco, mas sem propriamente passar por um saber sobre o louco); e a consciência analítica (que constitui um saber das formas e fenômenos da loucura) (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 182-6). Essas diferentes formas de percepção da loucura já envolviam uma articulação de diversos elementos, discursivos ou não, ainda que sem ter nas relações de poder um eixo de análise (embora várias questões políticas e econômicas já estivessem presentes no livro). Em *O nascimento da clínica*, Foucault também conferiu uma atenção especial ao que chamou de “espacialização terciária” (*spatialisation tertiaire*), que envolvia um conjunto de instituições heterogêneas, de lutas, reivindicações e utopias políticas, de afrontamentos sociais, de pressões econômicas e de gestos pelos quais uma doença era discernida e circunscrita a certos ambientes (cf. FOUCAULT, *NC*, p. 14-5). Por fim, para concluir essas referências às experiências foucaultianas de pensamento, em *A arqueologia do saber* Foucault ressaltou a importância da análise das diferentes estratégias, mas reconheceu ter dificuldades em desenvolver esse estudo de forma mais detalhada, confessando não possuir ainda uma teoria sobre o tema. Segundo Foucault, enquanto os outros níveis da formação discursiva (os objetos, as modalidades enunciativas e os conceitos) já tinham recebido um tratamento mais aprofundado nos trabalhos anteriores, a análise das estratégias ainda não teria sido devidamente investigada (embora estivesse presente de certa forma). Foucault reconhece que esse estudo abriria um novo campo, das práticas não discursivas, para além da orientação em direção à *epistémê*, que seus estudos posteriores em termos de dispositivos irão claramente explorar (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 86-90, 252-5; DREYFUS; RABINOW, 1984, p. 118, 147).

cinematográfico ou o dispositivo televisivo).¹³² De certa forma, a maneira como Foucault utiliza a noção de dispositivo confere a ela um sentido mais amplo, que integra em seu interior os aparelhos, seja no sentido de um órgão estatal, seja como máquinas ou construtos funcionais (elementos técnicos, sistemas informáticos, etc.), mas também envolve um arranjo estratégico que implementa uma função dinâmica, como vemos no uso militar do termo. Nessa direção, Giorgio Agamben, analisando os dicionários franceses, ressalta três significados do termo ‘*dispositif*’, que estão, de algum modo, presentes no uso foucaultiano: um jurídico (como parte de uma sentença ou lei que decide e dispõe), um tecnológico (como um mecanismo que dispõe as partes de uma máquina) e um militar (como os meios dispostos em conformidade com um plano) (cf. AGAMBEN, 2009, p. 34). Na língua portuguesa, o termo ‘dispositivo’ possui os mesmos significados, o que torna nossa tarefa de tradução e de utilização do conceito bem mais simples (cf. HOUAISS, 2001).

Apesar de seu aspecto funcional e estrategicamente orientado, o dispositivo, em razão da multiplicidade de elementos envolvidos e da instabilidade de sua atividade, mantém-se em funcionamento para além do objetivo estratégico inicialmente estabelecido. Trata-se de um processo de *subdeterminação funcional*, ou seja, cada efeito gerado pelo dispositivo entra em ressonância ou dissonância com os outros componentes, ele reforça ou entra em contradição, impelindo um novo ajuste ou ordenação dos elementos heterogêneos envolvidos. Assim, ele se remobiliza para gerir os efeitos que ele mesmo produziu (cf. FOUCAULT, 1977, DE2, 206, p. 299).¹³³

Por fim, o jogo de poder no qual o dispositivo está inserido, e que ele ordena e direciona (seja fixando e utilizando, seja bloqueando e descartando), está sempre ligado a formas de saber, que derivam dele e, ao mesmo tempo, afetam seu funcionamento. Nesse

¹³² Talvez essa aproximação seja influenciada por certas traduções para o inglês, que indistintamente traduzem aparelho (*appareil*) e dispositivo (*dispositif*) por aparato (*apparatus*), um termo que não permite visualizar claramente a junção entre as noções de estratégia e de técnica que a idéia de dispositivo envolve. Outros termos usados nas traduções para o inglês também não oferecem uma boa solução, como *device*, *arrangement*, *socio-technical system*, *setup*, *mechanism* ou o “afrancesado” *dispositive* (cf. BUSSOLINI, 2010, p. 85-6, 93-6; KESSLER, 2012).

¹³³ A tendência das análises disposicionais pós-foucaultianas nas ciências sociais é levar ainda mais adiante a idéia de subdeterminação funcional, de modo a privilegiar uma espécie de indeterminação dos dispositivos, que são cada vez menos descritos em termos de uma unidade e de um projeto inicial para ser cada vez mais tomados como configurações em perpétua reconfiguração (cf. BEUSCART; PEERBAYE, 2006, p. 5-6). É nessa direção também que podemos situar a noção de *rizoma* introduzida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que se baseia em seis princípios que enfatizam a fluidez e a abertura que escapa a qualquer totalização: os princípios de conexão, de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura a-significante, de cartografia e de decalcomania. Em suma, o rizoma (definido como um sistema a-centrado e uma antigenealogia) conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer de uma rede heterogênea e não é feito de unidades (ou de uma estrutura definida por um conjunto de pontos e posições), mas de linhas, dimensões ou direções moveáveis sem início nem fim, os chamados “plátôs”, que se desenvolvem sem orientação determinada (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15-22, 32-3).

sentido, o dispositivo é um conjunto de estratégias que condicionam e são condicionadas por certos tipos de saber (cf. FOUCAULT, 1977, *DE2*, 206, p. 300). Ao invés de colocar a pergunta acerca daquele que “detém o poder dominante”, trata-se de levar em consideração as formas sempre em mutação de distribuição do poder e de apropriação do saber. Em vez de procurar o centro do poder ou do saber, é preciso considerá-los em sua dispersão e constante mudança. A análise não deve esquecer, portanto, que o descentramento e a contingência caracterizam as relações de poder e as formas de saber.¹³⁴

Em suma, como ressalta Giorgio Agamben em seu texto dedicado à noção de dispositivo, são três seus aspectos principais: ele é uma rede que se estabelece entre elementos heterogêneos, que tem sempre uma função estratégica (inscrevendo-se em uma relação de força) e que resulta do cruzamento de relações de poder e de saber (cf. AGAMBEN, 2009, p. 29).¹³⁵

É nesses termos, de diversos elementos ordenados em um mecanismo, que se pretende levar adiante a análise do *dispositivo da autoria*. As principais inspirações para esta pesquisa, como já foi ressaltado, serão as análises realizadas por Foucault em *Vigiar e punir* e no primeiro volume da *História da sexualidade* acerca, respectivamente, do *dispositivo carcerário* e do *dispositivo da sexualidade*. Sendo assim, procurarei realizar alguns paralelos e comparações, tendo sempre em vista que, como ocorre em qualquer comparação, as proximidades não significam identidade e não devem obscurecer ou apagar as inúmeras diferenças existentes entre esses diversos objetos de análise e as conseqüentes variações de abordagem. Busca-se, apenas, utilizar algumas das ferramentas empregadas nas experiências

¹³⁴ Esse tipo de percepção é característico das experiências foucaultianas de pensamento, sobretudo a partir dos anos setenta. Aliás, já em *A arqueologia do saber*, embora a relação entre poder e saber não tivesse ainda sido explicitada (ao menos não da mesma forma que se fez posteriormente), mesmo assim fica evidenciada a mutabilidade e a contingência dos saberes (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 47, 52; MACHADO, 1981, p. 162, 187). Essas reflexões, certamente, ganham uma nova dimensão no seio dos dispositivos de poder/saber, que ressaltam ainda mais a dispersão dos elementos em jogo, que, por óbvio, não são unificados em termos de conceitos ou temas. O interesse pelo saber (por sua configuração, por suas condições e por sua história) permanece em Foucault nas análises genealógicas, mas em um novo quadro, que não invalida as questões arqueológicas (acerca do conceito, do objeto e da descontinuidade, por exemplo), mas lhes confere um novo lugar, situando-as como elementos de um dispositivo, como peças de relações de poder.

¹³⁵ Além de tentar detectar os principais aspectos da noção foucaultiana de dispositivo, Agamben também procura traçar uma genealogia do termo, observando que ele substitui a noção arqueológica de “positividade” (*positivité*), que, por sua vez, teria sua origem associada à leitura que Jean Hyppolite fez do pensamento do jovem Hegel, que utilizou o termo ‘*Positivität*’ para designar o elemento histórico (regras, ritos e instituições) impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se interioriza nos sistemas das crenças e sentimentos (cf. AGAMBEN, 2009, p. 29-32). Recuando mais em sua análise, Agamben ressalta uma origem ainda mais remota, que remete ao termo latino ‘*dispositio*’ e sua herança teológica, ligada à economia (*oikonomia*) divina, ou seja, à gestão, em um sentido que se supõe útil, de um conjunto de práxis, saberes, medidas e instituições (cf. AGAMBEN, 2009, p. 38-9).

de pensamento de Foucault, que podem, creio, auxiliar na condução do estudo genealógico do autor a ser desenvolvido no próximo capítulo.

Gostaria, então, a seguir, de analisar como as características fundamentais de um dispositivo se manifestam no caso da autoria. São elas: a heterogeneidade, a função estratégica, o caráter dinâmico, o funcionamento complexo e conflituoso, e, por fim, as formas de saber (entrecruzadas às relações de poder).

Quanto à heterogeneidade, o dispositivo da autoria caracteriza-se por um grande polimorfismo dos elementos em jogo, das relações envolvidas e dos domínios de referência. Assim como ocorre na análise realizada em *Vigiar e punir*, na qual Foucault coloca em jogo práticas pedagógicas, a formação de um exército de carreira, a filosofia empírica inglesa, a concepção utilitarista do comportamento, as técnicas das armas de fogo (do fuzil), os novos procedimentos da divisão de trabalho, a arquitetura de vigilância, os novos esquemas teóricos e modelos técnicos, entre muitas outras peças dessa complexa engrenagem de controle e punição, também a análise da autoria exige um estudo atento para a heterogeneidade dos elementos envolvidos (cf. FOUCAULT, 1980, *DE2*, 278, p. 843-4).

Nesse sentido, no estudo que se pretende desenvolver a seguir, acerca do funcionamento do dispositivo da autoria na modernidade, serão considerados diferentes elementos, que incluem as técnicas de produção do livro (o códex e o impresso), os modelos editoriais (a herança da *auctoritas* dos antigos, os retratos dos autores e os catálogos de obras), as práticas autográficas de escrita, as técnicas bibliográficas (de registro documental e formação de arquivos e bibliotecas), a censura aliada aos privilégios reais (tática em defesa da Igreja, do soberano e do monopólio corporativo, contra a heresia, a sedição e a pirataria), os mecanismos de produção intelectual (do mecenato ao mercado cultural), a formação do mercado editorial (o crescimento do negócio livreiro e a emergência da figura moderna do editor), as práticas pedagógicas (o ensino da literatura e da ciência com base nos grandes gênios, escritores ou inventores), a filosofia do direito natural, a teoria da propriedade (a apropriação privada dos frutos do próprio trabalho), o pensamento econômico de viés liberal (contra os privilégios reais e as corporações), as construções jurídicas (os modernos *copyright* e *droit d'auteur*), as concepções estéticas e o imaginário artístico e literário (a valorização da originalidade e da genialidade do indivíduo), a crítica literária biografista (baseada na vida e na obra do autor), as novas estratégias comerciais e publicitárias (o autor como marca) e a valorização social e a nacionalização da figura do autor (tornado símbolo e herói nacional).

Quanto à função estratégica, o dispositivo da autoria também pode ser tomado como um mecanismo, uma resposta a uma emergência histórica que articula em termos estratégicos

elementos discursivos e não discursivos. Convém, então, mesmo que a título provisório e de forma ainda muito genérica, analisar a rede de relações instaurada pelo dispositivo da autoria que, além de heterogênea, é bastante complexa e dinâmica em seu funcionamento.

Uma primeira aproximação, inspirada na análise empreendida por Foucault sobre a punição, consiste em discernir algumas modalidades do poder. Em *Vigiar e punir*, Foucault analisa três dispositivos ou maneiras de se organizar o poder de punir (constituindo três modalidades ou tecnologias): o soberano (baseado em um direito monárquico, na cerimônia, no inimigo vencido e no corpo supliciado), o corpo social (baseado no projeto dos juristas reformadores, na representação, no sujeito de direito e na alma que se manipula) e o aparelho administrativo (baseado na instituição carcerária, no exercício, no indivíduo sujeito a uma coerção imediata, no corpo que se adentra) (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 154-5). Embora haja preponderância, em certo período histórico, desta ou daquela modalidade de poder, Foucault enfatiza também que eles tendem a conviver, de modo que o poder disciplinar não substitui propriamente os outros, mas se infiltra entre eles e tende a generalizar-se em seguida (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 251).

Seguindo essa trilha aberta por Foucault, gostaria de discernir, em linhas gerais, três conjuntos que se articulam no seio do dispositivo da autoria, na forma de diferentes táticas ou tecnologias de poder que convivem e que também se afrontam, sobretudo no século XVIII. São eles:

- (1) A tecnologia de poder soberano, que envolve uma apropriação penal do autor, baseado no direito monárquico, que responsabiliza o indivíduo por sua criação e pune as possíveis transgressões. Os transgressores são silenciados no seio dessa tecnologia de poder, assim como os “loucos” e “vagabundos” eram internados e os potenciais regicidas exemplarmente supliciados. Trata-se, em todos esses casos, de se evitar o “escândalo”, o que, no caso dos autores, traduz-se no risco da sedição ou da heresia (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 159; FOUCAULT, *SP*, p. 14, 63). Esse poder soberano fica visível, por exemplo, na censura prévia, nos privilégios reais concedidos aos editores e autores, nas permissões de impressão obrigatoriamente reproduzidas nos livros impressos, nos espetáculos públicos de queima de livros, ou ainda nas dedicatórias ao rei-protetor e patrono;
- (2) A tecnologia de poder do corpo social, por outro lado, baseia-se no projeto moderno dos direitos autorais, que fazia do autor um sujeito de direito, tratado como o legítimo proprietário de sua obra. O autor, respeitado em sua liberdade (em sentido burguês), é transformado em uma peça fundamental para o progresso das

Luzes, para o esclarecimento do público e para a elevação da Nação. A visibilidade do rei e de seu poder soberano cede espaço, então, para a visibilidade do autor como gênio criador (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 32-3, 39). O autor, antes potencial transgressor, é domesticado no seio dessa tecnologia de poder, tornado um produtor de riqueza (para si, para as editoras e para a Nação). Sua obra, antes perigosa, alvo de censura prévia, torna-se um bem valioso a ser protegido e fomentado;

- (3) A tecnologia de poder das disciplinas e do aparelho administrativo, por fim, envolve vários exercícios e procedimentos de normalização associados ao exercício da função-autor, que tiveram lugar tanto no seio de certas instituições (nas editoras comerciais, nas bibliotecas, no ensino universitário ou nos aparelhos estatais que controlavam o mundo da edição, através, por exemplo, do depósito legal, dos registros e da polícia do livro) ou de forma mais disseminada e sutil nas práticas sociais de produção e apropriação das criações intelectuais. A criação autoral é, ela mesma, resultado de um processo de normalização: o próprio autor, adestrado, organizava seus manuscritos autográficos, formatava seu próprio catálogo e preservava seu arquivo, incorporando em sua prática criativa a nova técnica bibliográfica e as concepções modernas de crítica literária e história das idéias (que priorizavam os autores e suas obras completas). As editoras passam, então, a promover a figura do autor como uma marca comercial, no seio de uma nova forma de publicidade: a propaganda. A inscrição do nome do autor no livro deixa de ser uma imposição real (no sentido de permitir uma possível responsabilização) e passa a ter uma nova função, que não se limita a indicar o legítimo proprietário da obra. Trata-se, mais exatamente, de usar o nome do autor e seu retrato no seio de uma estratégia comercial.

Em suma, o poder autoral exerce-se de diversas maneiras, segundo diferentes tecnologias de poder: como expressão do poder soberano, como uma lei da liberdade individual ou como uma disciplina que normaliza as práticas autorais. Essas três tecnologias de poder não podem ser reduzidas a teorias do direito, a instituições ou a escolhas morais. São táticas distintas, com funcionamento próprio, articuladas no seio do dispositivo de autoria. Embora convivam no interior de um mesmo mecanismo de poder autoral, é também possível, em linhas gerais, perceber uma cronologia própria a cada um desses regimes ou economias de poder. Assim, em determinado momento histórico, uma dessas táticas pode prevalecer sobre

as demais e tender a generalizar-se. Mais adiante procurarei esboçar, no seio da genealogia do autor na modernidade, uma periodização para lidar com esse complexo e longo processo.

Outra maneira de pensar a análise disposicional é nos termos da interpretação feita por Gilles Deleuze, que ressalta, além da heterogeneidade, o caráter multilinear e instável (sujeito a derivações) de um dispositivo. Os diversos elementos em jogo são relacionados por Deleuze em quatro conjuntos de linhas ou curvas, distribuídas em um sistema extremamente dinâmico e complexo (cf. DELEUZE, 1989, p. 185-7; DELEUZE, 1975; DELEUZE, 1986; FARIA, 2013, p. 31-3). São eles:

- (1) As linhas de visibilidade, que “fazem ver”, são associadas a “formas de conteúdo” (práticas não discursivas) e instauram um “regime de luz”;
- (2) As linhas de enunciação, que “fazem falar”, são associadas a “formas de expressão” (práticas discursivas) e instauram um regime de enunciados;
- (3) As linhas de força, que são flechas (entre o ver e o dizer) que articulam as linhas de visibilidade e de enunciação (sem que haja uma determinação unilateral entre o ver e o dizer);
- (4) As linhas de subjetivação, ligadas à produção de subjetividade ou posições-sujeito no seio do dispositivo (por meio delas, o indivíduo constitui-se sujeito).

Em suma, os objetos visíveis, os enunciados passíveis de serem formulados, as forças em exercício e as posições-sujeito são vistos como vetores em uma cartografia dinâmica. A partir desse modelo multilinear, Deleuze desenvolve uma interessante interpretação de *Vigiar e punir*, ressaltando que a *delinqüência* é a forma de expressão em pressuposição recíproca com a forma de conteúdo prisão. Nessa nova figura, misturam-se os enunciados da criminologia e da psiquiatria com a visibilidade da prisão. O delinqüente é a nova maneira de enunciar as infrações, as penas e seus sujeitos, e é na prisão que os infratores se transformam em delinqüentes, que eles são vistos e enunciados nessa forma específica de individualidade. Em suma, as linhas de visibilidade, enunciação, força e subjetividade cruzam-se nessa análise do dispositivo carcerário (cf. DELEUZE, 1975, p. 1225; DELEUZE, 1986, p. 39).

Seguindo essa via proposta por Deleuze, que tem o mérito de deixar mais claro o caráter dinâmico do funcionamento de um dispositivo, o “autor” pode ser tomado como a forma de expressão em pressuposição recíproca com a forma de conteúdo “obra”. O discurso autoral (literário, estético, jurídico, etc.) corresponde a uma nova maneira de enunciar a criação e seus sujeitos, instaurando um novo *regime de enunciação*. O que era fundamentalmente invisível (o autor criador e detentor de um direito natural sobre sua obra) oferece-se em toda sua clareza, de tal modo que se tem a impressão que, enfim, depois de

milênios, teríamos sido libertos das visões teológicas e míticas para ver finalmente a “verdadeira” origem propriamente individual da criação humana. Os limites do visível e do invisível assumem assim um novo desenho. Ao invés de uma tradição, de uma inspiração divina ou de uma coletividade difusa, é em função de um indivíduo genial que a criação será enunciada no discurso estético da modernidade (em particular no romantismo) e nas leis modernas de direitos autorais.

Mas essa transformação, ao invés de uma descoberta de algo que sempre existiu, envolve mais exatamente uma mudança nas formas de visibilidade. Mudança que não ocorre propriamente no nível do conhecimento, dado que o autor não é uma mera criação estética ou jurídica (assim como o delinqüente, em *Vigiar e punir*, não era endógeno ao discurso penal). A forma de expressão “autor” está articulada com um regime de luz instaurado pela forma-livro (sobretudo as publicações de obras completas de um autor, que geralmente trazem, além dos textos, o retrato e a biografia do autor) e por todo um aparelho editorial, bibliográfico e institucional que “faz ver” o autor e sua obra, que lhes confere visibilidade. Também aqui uma posição-sujeito é estabelecida, o indivíduo que escreve e publica constitui-se autor, sendo visto e enunciado como tal. Assim como o *delinqüente* não se confunde com o *infrator*, sendo antes uma nova individualidade que emerge da articulação entre a forma de conteúdo “prisão” e as formas de expressão do discurso penal e psiquiátrico, de maneira similar, pode-se dizer que o *autor* não se confunde com o escriba, com o trovador ou com outras figuras de “criadores” e “escrevedores” do passado. Ou seja, o autor só é propriamente visível e enunciável como autor na modernidade, constituindo assim uma nova posição-sujeito, uma determinada especificação da função-sujeito que emerge no seio do dispositivo da autoria.

Um aspecto importante que deve ser destacado nesse funcionamento do dispositivo da autoria está em seu papel produtivo. Ao invés de um poder que apenas pune e reprime, que domina e sujeita, trata-se de um poder que investe e produz o real, que faz ver e faz falar (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 31, 35; FOUCAULT, *HSI*, p. 109-12). A linha de subjetivação caracteriza-se não por deformar e corromper o sujeito, mas, sobretudo, por constituí-lo, o que faz do sujeito uma realidade fabricada no seio de um dispositivo de poder (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 227, 245, 253). Como também ressalta Giorgio Agamben, os dispositivos são, antes de qualquer coisa, uma máquina que produz subjetivações, eles sempre produzem um sujeito, eles instauram um processo de subjetivação sem o qual eles não poderiam funcionar (cf. AGAMBEN, 2009, p. 38, 46).

É nesses termos que o autor deve ser tomado na modernidade, como uma especificação da função-sujeito, ou seja, um novo modo de ser ou de funcionar do sujeito. A

função-autor envolve, assim, um *processo de subjetivação*. O próprio Agamben, em outro texto, no qual comenta a análise do autor feita por Foucault, observa que o indivíduo vivo está presente não em estado bruto e selvagem, mas sempre através de processos de subjetivação, que o constituem, e dos dispositivos, que o inscrevem e que o capturam nos mecanismos de poder. Assim, o sujeito, ou o autor, resulta do encontro e do “corpo-a-corpo” com os dispositivos em que foi posto (e que se pôs) em jogo (cf. AGAMBEN, 2007, p. 57, 63).

Ao priorizar as estratégias associadas à emergência do autor, procurar-se-á privilegiar os efeitos propriamente positivos do poder, como produtor de realidade. Nesse processo produtivo, como a imagem cartográfica com diversos vetores proposta por Deleuze permite visualizar, não se trata de atribuir uma prioridade ou anterioridade a qualquer dos elementos envolvidos. Não é o regime de enunciados que produz, unilateralmente, o que se vê. Assim como não é o regime de luz ou de visibilidade que gera e determina, em mão única, aquilo que se diz ou as formas de expressão. O autor, nesse sentido, emerge ou passa a funcionar na modernidade em razão do cruzamento das diversas linhas envolvidas no dispositivo da autoria (de visibilidade, de enunciação, de força e de subjetivação). O autor não é, portanto, um mero produto das práticas não discursivas de criação, circulação e apropriação discursiva, e nem tampouco um simples resultado dos discursos literários, estéticos e jurídicos.

Pensando nesses termos, de um dispositivo que produz o real através do entrecruzamento de seus elementos e linhas estratégicas, não é correto pensar em uma espécie de “criador em sentido puro”, que teria na figura moderna do autor apenas uma instanciação possível, na qual poderíamos detectar uma forma de deturpação/corrupção ou de realização/consagração. O autor não deve, assim, ser tomado como a “verdade” enfim revelada e nem como um mero construto ideológico que inverteria a “realidade da criação”. Embora o autor seja produzido no seio de um dispositivo específico da modernidade, isso não significa que ele seja uma ilusão que veio ocultar a realidade. O autor é fruto de uma transformação e traz consigo várias mudanças, mas elas nada mais fazem que substituir certos arranjos estratégicos do passado, que estavam associados à instauração de outros objetos e posições-sujeito (e, em certa medida, também convivem com eles). Em suma, o dispositivo da autoria deve ser situado no seio de um movimento dinâmico e permeado por relações de poder/saber, sem que haja nada que se possa qualificar de “puro”, “verdadeiro” ou “originário”.

Um aspecto importante, que não deve ser esquecido, consiste no caráter conflituoso do instável funcionamento de um dispositivo. Como ressalta Foucault, onde há poder, há resistência. E como o poder não é unívoco, não tem um centro, e nem está localizado em uma

instituição em particular, também as resistências, os pontos de afrontamento e os locais de instabilidade, são plurais, móveis e transitórios, não devendo ser tomados como uma grande recusa que unifica todas as revoltas e lutas (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 35; FOUCAULT, *HSI*, p. 125-7).

Em *Vigiar e punir*, por exemplo, Foucault ressaltou como o novo mecanismo do poder de punir enfrentou não *uma* grande e unificada recusa, mas sim *diversas* resistências, presentes não apenas nas revoltas mais propriamente políticas, mas também nas pilhagens, nas reações à conscrição obrigatória, nas lutas contra os impostos, nas oposições camponesas às novas leis, nas práticas ilícitas de subversão das novas técnicas de vigilância e controle, etc. Essas práticas de resistência encontraram também um discurso de legitimação, por exemplo, em Fourier, que chegou a elaborar uma teoria política que defendia o crime (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 319, 338).

No caso do poder autoral não é diferente. Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que o regime de poder autoral entra em conflito com outros “regimes da criação”, apoiados em outras práticas e discursos que têm suas bases, por exemplo, na tradição, na retórica, no anonimato, no compartilhamento e na colaboração. Esses conflitos suscitaram as mais diversas resistências, visíveis na prática da cultura popular (geralmente de tradição oral), no *ethos* aristocrático (mais elitista e fechado a pequenos círculos de pares, como se vê na República das Letras e na produção dos *gentlemen writers*), no desrespeito generalizado aos novos direitos (como vemos na prática massiva da pirataria), nas disputas entre os centros econômico-culturais e as periferias, nas formas marginais de produção e circulação cultural, dentre muitos outros pontos de enfrentamento. Assim, o novo poder autoral é fruto de muitas batalhas, em diferentes domínios, e sua “vitória” é conquistada aos poucos, de forma parcial e instável. Nesse processo, os discursos e práticas autorais são cada vez mais associados à ordem, à civilização, ao progresso, à moral e ao bem comum, sendo as práticas e os discursos contrários reduzidos à condição de uma transgressão marginal, um elitismo retrógrado, um ilícito, uma selvageria imoral, uma rusticidade ou uma incivilidade.

Além disso, o dispositivo da autoria possui também conflitos internos, que colocam em choque suas múltiplas estratégias e táticas de funcionamento. As análises foucaultianas genealógicas convidam-nos a situar as resistências no seio mesmo dos mecanismos de poder e não em um improvável “lado de fora” (*dehors*), como uma espécie de ruptura e transgressão que viria de fora (cf. REVEL, 2004, p. 60; QUEIROZ, 2004, p. 183-5). Uma nova ordem não se estabelece como uma síntese que combina e funde, em um todo coeso, uma série de elementos. Ao invés disso, é preciso ter em mente que uma ordem envolve um agenciamento

de diversas táticas, que podem atuar juntas, em reforço mútuo, ou em contradição, estabelecendo disputas internas a um mesmo dispositivo. O mesmo ocorre com os mecanismos do poder autoral, que têm em seu interior diversos enfrentamentos. Assim, em vez de resultar, pacificamente, de uma confluência de elementos, o autor emergiu na modernidade em meio a vários conflitos.

Uma imagem talvez ajude a visualizar esse processo. Ao invés de uma orquestra ou coro bem regidos, com vários instrumentos ou vozes soando uníssonos, a imagem que melhor retrata a emergência do autor é a de uma balbúrdia, algazarra ou gritaria, na qual algumas vozes, por certos momentos, sobressaem, mas sem que haja uma verdadeira síntese. Ou seja, as vozes contrárias não são subsumidas em um todo harmônico e nem completamente silenciadas. Elas permanecem mais ou menos audíveis, provocando uma dissonância constante e opondo à aparente harmonia as mais variadas formas de resistência. Para tornar o quadro ainda mais complexo e instável, cada voz tem seu mecanismo próprio, de modo que o conflito pode emergir entre as próprias vozes que se ergueram, certo momento, em aparente concordância.

Nesse sentido, muitos são os conflitos entre os próprios discursos e práticas ligados à emergência do autor na modernidade. Uma análise realizada por Foucault, ao tratar do nascimento da prisão, pode fornecer alguns instrumentos interessantes para pensarmos os conflitos que caracterizam o funcionamento de um dispositivo. Foucault observa, em *Vigiar e punir*, que a crítica da prisão e seus projetos de reforma são estritamente contemporâneos à própria prisão, e acompanham toda sua história. É de forma paradoxal que a prisão se encarregou de realizar os enunciados reformadores de defesa da sociedade e de transformação dos condenados. A pena de prisão mostrava-se, desde seu nascimento, incapaz de responder às especificidades dos crimes, sem efeito no público e mesmo inútil e danosa para a sociedade, pois custava caro e multiplicava os vícios (a solidariedade e cumplicidade entre os criminosos intensificavam-se e as taxas de criminalidade e recidiva aumentavam). Apesar desses graves “efeitos colaterais” e da clara percepção de que ela não cumpriria jamais suas promessas (ainda que o funcionamento real das prisões seguisse à risca os projetos dos penalistas reformadores), o “remédio prisão” era insistentemente utilizado como único meio para reparar seu fracasso perpétuo (cf. FOUCAULT, *SP*, 135, 271, 309-13).

No caso da autoria, temos, em grande medida, um funcionamento paradoxal similar. Também a valorização e a crítica à criação autoral são contemporâneas. Os discursos jurídicos, por exemplo, são eivados de contradições. O direito de autor é um construto que atende, ao mesmo tempo, aos interesses individuais e também aos interesses comuns ou

públicos. Por um lado, é concebido como uma propriedade privada e um direito moral pessoal (sobretudo nas tradições jurídicas francesa e alemã), por outro, como um instrumento de fomento à criação e de progresso das Luzes. De certa forma, sempre se percebeu que a proteção dos autores mediante o reconhecimento de uma propriedade intelectual não era capaz de realizar todas essas promessas. É de maneira paradoxal que o direito de autor vem responder ao desejo reformador de consagração do indivíduo criador (que traz já em seu interior um conflito entre os interesses patrimoniais e os morais) e de promoção das artes e do conhecimento, pois sua origem monopolista e sua dimensão privatista colocam claramente em risco a difusão das Luzes e a instrução pública.

Desde o próprio nascimento do direito moderno de autor, no século XVIII, como atestam o debate entre Diderot e Condorcet e a lei revolucionária francesa de *droit d'auteur* de 1793 (temas que serão analisados mais adiante), esse conflito se faz presente e dá origem a diversas críticas e propostas de revisões legais, seja, por um lado, para proteger o sagrado direito do autor (pessoal e transmissível aos herdeiros como qualquer propriedade), seja, por outro lado, para fomentar a livre circulação das idéias e o acesso amplo à cultura e ao conhecimento (retirando ou reduzindo os direitos patrimoniais dos autores). Assim como se tinha dúvida se a prisão realmente controlava a criminalidade (razão utilitária de defesa da sociedade) e transformava o criminoso (razão humanista de recuperação moral), como mostra Foucault em *Vigiar e punir*, também é duvidoso se o direito de autor seria capaz de proteger o autor (razão humanista baseada no direito moral ou pessoal do criador) e incentivar a criação intelectual (razão utilitária que serve de justificativa, sobretudo, para o *copyright*). E também aqui, no caso do autor, a propriedade intelectual, apesar de seus “efeitos colaterais” e da desconfiança de que ela jamais seria capaz de cumprir suas promessas, ainda assim foi um remédio insistentemente utilizado, até hoje, como único meio para reparar seu fracasso perpétuo, como atestam os sempre crescentes prazos de proteção e o permanente aumento do escopo do direito autoral.

Para finalizar essas considerações propedêuticas a uma análise do dispositivo da autoria na modernidade, convém considerar o último aspecto importante que caracteriza um dispositivo: o entrecruzamento entre poder e saber. É preciso verificar as relações entre o exercício do poder autoral e as formas correlatas de saber envolvidas.

A configuração poder/saber em jogo no dispositivo da autoria produz diferentes formas de saber, das quais uma salta claramente aos olhos: a crítica literária. O saber da crítica literária moderna, de natureza biografista, estabelece uma relação de influência recíproca com o funcionamento da função-autor e o exercício do poder autoral na

modernidade. Uma nova crítica analítica, que emerge nos séculos XVII e XVIII (e ganha ar de “ciência” no século XIX), faz da relação entre a vida e a obra de um indivíduo o objeto primordial de sua análise. A figura do indivíduo-autor e a forma do objeto-obra emergem do anonimato e da indeterminação das produções coletivas e abertas para ganhar contornos mais precisos. Assim, confere-se à criação intelectual uma origem definida e uma forma bem delimitada. Da tradição poética retórica (em termos de estilos e figuras tradicionais) somos conduzidos a uma nova percepção da criação, agora determinada pela singularidade da vida e pela excepcionalidade do pensamento do autor.

Além dessas mudanças ocorridas na crítica literária, é preciso ter em mente que não foi apenas no domínio dos estudos literários que o saber sobre o autor se constituiu. Longe disso, ele perpassa diferentes áreas, das quais convém mencionar, além do direito (que será analisado mais adiante), ao menos mais uma: a história. Uma nova historiografia tende a abandonar os recursos míticos dos acontecimentos solenes para privilegiar uma narrativa evolutiva e serial, em termos de influências e descobertas individuais (autores, pensadores e cientistas encadeados em uma longa narrativa). A nova história (da literatura, da ciência, da filosofia ou das idéias em geral) está ligada a uma concepção de tempo linear, orientado e cumulativo, em termos de progresso (das gêneses e das descobertas). Nesse sentido, em uma passagem de *Vigiar e punir*, Foucault contrapõe a “história-rememoração” (*histoire-remémoration*) à historicidade evolutiva tipicamente moderna, que emerge das técnicas disciplinares (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 188). Vemos nascer no século XVIII uma espécie de “historiografia de tipo administrativo”, associada a um novo regime de poder (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 157-9). O interesse pelas biografias (ditas “científicas”, distintas das anedóticas narrações dos feitos dos reis, santos ou heróis, com fim celebratório, moralizante e edificador) ilustra claramente esse novo alvo da história. O autor (ou o criador intelectual, seja na literatura, na ciência, na filosofia ou nas artes) torna-se um importante personagem: criador e criatura desse saber histórico.

O autor, nesses termos, deve ser entendido como o resultado de uma determinada configuração de poder/saber em constante mudança. Quando se fala em emergência do autor na modernidade, não se trata de um aparecimento puro e simples de algo absolutamente inédito, mas sim de uma *configuração específica entre diversos elementos*, que fez com que algo como um autor pudesse vir a funcionar no discurso e aparecer como uma peça praticamente evidente e indispensável. Para descrever esse contínuo processo de transformação nas formas de saber e nas relações de poder, que faz com que novos objetos e noções apareçam em diferentes domínios, é importante não conferir qualquer privilégio

explicativo a um dos elementos envolvidos. Nesse sentido, embora as formas de saber sejam peças importantes no funcionamento desse mecanismo, não é correto atribuir-lhes qualquer prioridade ou anterioridade. Assim, não se deve dizer, sem mais, que o autor é uma mera criação da crítica literária, da história das idéias ou do discurso jurídico. Em parte, é certo que esses saberes influenciaram a conformação e a valorização da figura do autor, mas disso não se segue que ele seja “filho” deles, devendo-lhes por completo sua existência. O saber sobre o autor estabelece uma relação de influência recíproca com as práticas autorais, com os comportamentos institucionais e com os mais diversos elementos em jogo no dispositivo da autoria. Assim como o delinqüente não é uma simples criação do direito e da psiquiatria, mas de todo um “sistema ou arquipélago penitenciário”, também o autor não nasce simplesmente de certas formas de saber, mas é fruto de um complexo “sistema ou arquipélago autoral”.

Embora o saber sobre o autor seja construído em diferentes domínios e atravesse diversas formações discursivas, focalizarei, neste momento, para analisar as relações entre poder e saber no dispositivo da autoria, essa forma específica de saber que foi a crítica literária moderna. Primeiramente, baseando-me no estudo sobre o papel da *scientia sexualis* no seio do dispositivo da sexualidade, desenvolvido por Foucault no primeiro volume da *História da sexualidade*, procurarei realizar alguns paralelos para pensar o papel da crítica literária no dispositivo da autoria. Depois, inspirando-me na análise do panóptico realizada em *Vigiar e punir*, concebido como uma máquina que sintetiza diversos elementos e potencializa uma nova tecnologia da punição, abordarei a prática da publicação das obras completas de um autor como uma estratégia editorial que sintetiza e reforça diversos elementos em jogo no dispositivo da autoria.

O estudo sobre a configuração poder/saber em jogo no dispositivo da sexualidade, realizado por Foucault no primeiro volume da *História da sexualidade*, pode fornecer alguns instrumentos valiosos para se pensar a relação entre poder e saber envolvida no dispositivo da autoria. Em suma, gostaria de transitar da experiência foucaultiana de pensamento sobre o sexo para minha presente experiência de pensamento sobre o autor. Por certo, trata-se de objetos muito diversos, mas isso não impede que alguns instrumentos comuns de análise possam ser empregados. Em vez do objeto pesquisado por Foucault, o que me interessa neste momento é apropriar-me de uma *maneira de pensar* ou de uma *forma de problematizar*.

No primeiro volume da *História da sexualidade*, Foucault defendeu que era preciso analisar o dispositivo da sexualidade a partir de seus mecanismos positivos: produtores de saber, multiplicadores de discursos, indutores de prazeres e geradores de poder (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 97-8). Ao invés de reprimir o sexo, Foucault observou como as

mudanças em curso a partir do século XVIII serviram para produzir e fixar o disparate sexual. Houve, inclusive, uma verdadeira proliferação ou “fermentação discursiva” (*fermentation discursive*) sobre o sexo, que passou a ser tratado no seio da medicina, da psiquiatria, da justiça penal, da pedagogia, etc. (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 26, 33, 42, 65-6). O sexo inscreveu-se, assim, em um regime ordenado de saber, sendo a sexualidade concebida como correlativa da prática discursiva desenvolvida pela *scientia sexualis*, que rompeu com a *ars erotica* como procedimento histórico de produção da verdade do sexo (ainda que não a tenha feito desaparecer por completo). Em sua análise, Foucault retira da noção de “sexo” qualquer naturalidade ou evidência, tratando-a como uma unidade artificial que permite agrupar elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres (funcionando como princípio causal, sentido onipresente e segredo a ser descoberto em todo lugar) (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 204-5). Assim, várias formas científicas de extorsão da confissão sexual foram desenvolvidas para se construir o “discurso verdadeiro sobre o sexo”, o que se deu por meio de interrogatórios, consultas, exames médicos, questionários, narrativas autobiográficas, etc. (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 71-98).

Muitos paralelos podem ser traçados entre os dispositivos da sexualidade e da autoria. Também no caso do dispositivo da autoria é preciso analisá-lo a partir de seus mecanismos positivos: produtores de saber, multiplicadores de discursos e geradores de poder. O século XVIII foi profícuo também no que diz respeito aos discursos sobre o autor, que passou a ser o objeto principal da crítica literária, além de figurar nos discursos da história (sobretudo na história das idéias) e do direito. Assim como a *scientia sexualis* organizava um saber sobre o sexo e inscrevia-se no seio de um regime de poder/saber/prazer do discurso sobre a sexualidade, a crítica literária (baseada na relação vida e obra) também organiza um saber sobre o autor e inscreve-se, por sua vez, no seio de um regime de poder/saber/criação do discurso sobre a autoria, rompendo com as tradicionais artes retórica e poética como procedimento histórico de produção da verdade sobre a criação (ainda que, também aqui, convivendo parcialmente com elas). Assim como, no que diz respeito ao sexo, um novo discurso de natureza médico-psicológica, pedagógica e econômica tomou o lugar das velhas categorias morais da depravação e do excesso (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 153-6), no que diz respeito ao autor, também assistimos a uma mudança similar, que fez as antigas concepções fundadas na tradição e na inspiração divina serem substituídas por um novo discurso crítico-literário e jurídico da autoria.

Os paralelos não param por aí. Assim como se fez com a noção de “sexo”, também a noção de “autor” deve ser tomada por um construto artificial, como, aliás, fez Foucault nos

anos sessenta ao tratar desse tema (como foi visto no primeiro capítulo desta tese). Assim, o autor, sem ser algo evidente e natural, serve como uma unidade que permite agrupar um estilo, uma função hermenêutica, funcionando igualmente como princípio causal, origem primeira e segredo a ser descoberto (o que explica a insistente investigação crítica da intenção do autor). Nesse sentido, a crítica literária desenvolveu, de forma similar, um aparato de formas científicas de extorsão da verdade sobre o autor e sobre a obra, baseando-se também em uma codificação crítica (exame detido da vida e da intenção do autor), no postulado de uma causalidade geral e difusa (a intenção do autor causa a obra e determina seu sentido), no princípio de uma latência intrínseca à criação autoral (seu poder causal é em parte clandestino e escondido de si mesmo, funcionando de forma inconsciente) e no método de interpretação (que faz da crítica um duplo da obra, que decifra o que foi dito).

Levando ainda mais além esse paralelo entre o dispositivo da sexualidade e o da autoria, creio que se pode também aproximar a nova tecnologia do sexo, que fez dele uma questão de Estado, com aquilo que se poderia chamar de uma *nova tecnologia do autor*. No caso do sexo, ele passou, a partir do século XVIII, a ser algo vigiado e administrado (não exatamente reprimido), o que deu origem a um controle judicial e médico das perversões em nome da proteção da sociedade e da raça. De forma similar, o autor também se tornou uma questão de Estado, algo a ser vigiado e gerido. Tal controle, na censura prévia e no sistema de privilégios instaurados na Europa a partir do século XVI, inscrevia-se, inicialmente, no seio de uma tecnologia de poder soberano, baseada na lei e na repressão, para, em seguida, ganhar formas mais disciplinares e “biopolíticas”, como vemos no sistema moderno do direito de autor a partir do século XVIII.

Cria-se, nesse sentido, tanto uma polícia do sexo e da saúde pública, quanto uma polícia do livro e da criação intelectual. Mais do que reprimir, elas têm por função administrar e regular a higiene e as práticas reprodutivas, por um lado, ou a circulação das artes e do conhecimento, por outro (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 35, 161). Essas “polícias”, para além daquilo que hoje associamos à instituição policial, devem ser inseridas em um conjunto de mecanismos que tinham por função manter a ordem, o que envolvia a garantia do crescimento das riquezas, o controle social global e a manutenção da saúde pública. Ao invés de uma instituição puramente repressiva, devemos ver aqui uma atividade policial que envolve uma gestão da população. Trata-se de uma polícia de múltiplos cálculos estatísticos, de diversas técnicas disciplinares e de um sofisticado controle da sociedade, que se dirige tanto para o

sexo quanto para a criação intelectual (cf. FOUCAULT, *STP*, p. 320-3, 362; FOUCAULT, 1976, *DE2*, 168, p. 17).¹³⁶

A relação entre medicina e poder tem também um lugar de destaque nos cursos oferecidos por Foucault no Collège de France em meados dos anos setenta. Foucault passa, então, a identificar o surgimento de uma *nova tecnologia de poder* a partir da segunda metade do século XVIII, que se integra às tecnologias da soberania e da disciplina, modificando-as parcialmente. Nasce assim a “biopolítica da espécie humana”, que, em contraposição à “anatomopolítica disciplinar do corpo humano”, volta-se para um controle mais global da *população* (não mais a mera docilização do indivíduo). Traça-se, assim, uma nova “sucessão” de mecanismos de poder: da lei para a disciplina e, desta, para a “segurança” ou “seguridade social” (*sécurité*). É nesse contexto que Foucault irá situar a nova medicina do século XVIII, que passou a ter a função maior de *higiene pública*. Essa “medicina de Estado”, fazendo uso de um inédito saber estatístico e de novos mecanismos reguladores, ligados ao que Foucault chamou de “governamentalidade” (*gouvernementalité*), assumirá a tarefa de controlar o “destino biológico da espécie” e de gerir questões populacionais como a natalidade, a longevidade, a reprodução ou a mortalidade. No seio desse biopoder é que o racismo será tomado como um mecanismo fundamental do poder, dando origem a um *racismo de Estado*. (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 215-30; FOUCAULT, *STP*, p. 12-3, 111-3; LE BLANC, 2006, p. 114, 149).

Sobre esse ponto, gostaria ainda de traçar alguns paralelos com a questão da autoria. Enquanto nos casos da sexualidade e da medicina vemos emergir novos imperativos de higiene e saúde pública (associadas ao vigor físico e moral do corpo social, dando forma a uma espécie de racismo de Estado) (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 72-3; FOUCAULT, *IDS*, p. 53), no que diz respeito à autoria, encontramos algo semelhante, visível no novo aparato jurídico-administrativo que visava preservar a ordem e a “saúde social”. Tal controle, inicialmente, deu-se na forma de uma tecnologia de poder soberano que procurava afastar o risco da sedição e da heresia por meio da responsabilização dos autores e da censura prévia, ou seja, valendo-se de decretos e perseguições. Posteriormente, como se deu com a medicina de

¹³⁶ Essa análise da transformação do sexo em uma questão de Estado, realizada no primeiro volume da *História da sexualidade*, é antecipada, em vários aspectos, pelo estudo empreendido no *Nascimento da clínica* sobre a relação entre medicina e Estado moderno. Nessa ocasião, Foucault sustentou que, no século XVIII, o Estado teria assumido a tarefa de desenvolver uma política constante e geral de assistência, passando a controlar a prática da medicina, por exemplo, impedindo os “charlatões” e protegendo a “verdadeira arte de curar”. Essa tarefa trouxe consigo a criação de uma polícia, através de órgãos de fiscalização e de vigilância sanitária, que conferiram à autoridade médica um novo poder, passando ela a tomar decisões políticas (envolvendo a água, o ar, as construções, os esgotos, etc.) e que vão muito além de simplesmente curar doenças. Nasce, assim, uma “medicina de Estado” (*Staatsmedizin*), que tem a tarefa de instaurar as figuras positivas de saúde, ou seja, de fixar o modelo do homem saudável (cf. FOUCAULT, *NC*, p. 19, 25).

Estado, novos mecanismos de poder permitiram controlar a “saúde social” através de uma apropriação comercial do autor (tornado proprietário de sua obra) e de uma estratégia de governo que respeitava a “natureza econômica” (fazendo do autor um produtor de riquezas materiais e de bens simbólicos para a Nação). Da vingança do soberano, somos levados para a defesa da sociedade. Da guerra contra o ímpio, o estrangeiro e o sedicioso, em nome da preservação da soberania, vemos emergir uma nova guerra, agora em defesa da existência de todos (no nível da vida, da espécie e da raça, mas também da cultura e das criações intelectuais) (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 107, 180). Nos dois casos, da *política de saúde* ou da *política cultural*, o corpo social é tomado como algo a ser protegido e defendido, seja contra a perversão sexual e a deterioração da raça, por um lado, seja contra a transgressão discursiva (política, religiosa ou econômica), por outro. No caso da política de saúde, temos uma forma específica de saber vinculada, fundada na “verdade” do saber médico e no imperativo da higiene. Já a política cultural funda-se, inicialmente, na “verdade” da Igreja e na manutenção da ordem soberana, para, posteriormente, basear-se na “verdade natural” da ordem burguesa.

Ligada a esse processo de “estatização” da sexualidade e da autoria, que passam a ser questão de Estado, está a afirmação do *princípio de nacionalidade*. Regular a prática sexual ou as práticas de criação intelectual significa proteger a Nação. Assim como, no caso do sexo, foi construída, pelo saber médico, uma imagem da sexualidade sã, higiênica e burguesa (ligada à norma, ao saber, à vida e às disciplinas) (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 195), no caso do autor também foi construída, pelo saber crítico-literário (já no final do século XVIII e, sobretudo, no século XIX), uma imagem do autor “são”, a ser protegido e reverenciado, tornado símbolo da Nação e expoente da genialidade nacional, com lugar reservado no Panteão junto aos “grandes homens”. Mais do que uma questão de higiene, por um lado, ou de promoção do conhecimento e das artes, por outro, trata-se de uma questão de *patriotismo*. O sexo e o autor são peças no grande jogo de defesa da pátria (da raça pura e da cultura nacional).

Além desse paralelo com o dispositivo da sexualidade, é possível também aproximar o estudo do dispositivo da autoria com a análise do panóptico desenvolvida em *Vigiar e punir*. Novamente, é preciso deixar claro que, ainda que o objeto estudado seja muito diverso, é a apropriação da *maneira de pensar* e o uso das ferramentas de análise empregadas por Foucault que constituem meu interesse neste momento.

O panóptico, estrutura arquitetônica pensada por Bentham em 1791, é tratado por Foucault como uma máquina que combina diversos elementos materiais em um dispositivo que serve para aumentar e reger as forças, de modo a poupar tempo ou esforço, produzindo,

assim, uma *economia de poder* (uma ordem ou organização de diversas peças em um conjunto). Em vez de uma teoria, uma idéia, ou um modelo, o panoptismo é concebido como uma *máquina* (em sentido social, não estritamente técnico), que funciona e é definida por sua função. Aliás, como ressalta Foucault, o panóptico é uma máquina extremamente polivalente em suas aplicações, pois serve, por exemplo, para corrigir os prisioneiros (prisão), instruir os alunos (escola), cuidar dos loucos (hospício), disciplinar o exército (caserna) ou fazer trabalhar os operários (fábrica). E, para além desses espaços institucionais, o sistema panóptico está destinado ainda a difundir-se em todo o corpo social, tornando-se uma espécie de *função generalizada* (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 239, 242).

Também no caso da autoria, há máquinas que têm uma função fundamental na *economia do poder autoral*. Se a forma arquetônica desempenha um papel importante na análise do poder de punir, a *forma editorial* tem, por sua vez, um lugar de destaque na organização do poder autoral. Se o panóptico altera, por exemplo, a forma-prisão (que tem uma longa história), conferindo-lhe uma nova estrutura e novas funções, a prática de publicação de “obras completas”, que se torna mais comum a partir do século XVIII, modifica radicalmente a forma-livro (que tem igualmente uma longa história), conferindo-lhe também uma nova estrutura e novas funções. De maneira similar ao panóptico, as *obras completas* são uma espécie de máquina ligada ao exercício da função-autor. Uma máquina que tem uma função estratégica, que articula diferentes táticas: comerciais, críticas e nobilitantes. Ou seja, a publicação de obras completas é um negócio rentável, de acordo com o novo saber crítico-literário, que confere “ar de nobreza”, reconhecimento e respeitabilidade ao autor. Em suma, uma máquina que produz uma economia de poder.

Também aqui, como no panóptico, a visibilidade é importante: o autor é colocado na luz, tornado visível em todos os detalhes. Se o delinqüente é observado no panóptico penitenciário (que é descrito como um laboratório de poder ou uma máquina de fazer observações e experiências), tendo sua vida e sua alma minuciosamente analisadas (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 202, 237-8), algo similar se passa com o autor. Não apenas sua “obra completa” é tornada pública, mas também sua fisionomia e sua vida, pois as publicações trazem geralmente um retrato do autor e uma breve biografia (produzidas por um crítico literário, na forma de uma “vida e obra”). A obra completa, uma vez publicada sob essa forma, funciona também como um laboratório para o crítico literário fazer suas observações e experiências.

Além da visibilidade conferida ao delinqüente ou ao autor, nos dois casos, da punição e da autoria, há também uma outra mudança no *regime de luz*. No caso da punição, a pena,

antes espetacularizada e executada publicamente, em nome da vingança do soberano (triumfal, excessiva, exemplar), passa a ser ocultada em um aparato burocrático, no qual é a sentença e os demais atos jurisdicionais que se tornam públicos (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 16, 58-60). No caso da autoria, a figura do autor criador vai impondo aos poucos sua autoridade e tornando-se cada vez mais visível, em detrimento do soberano protetor ou do nobre mecenas. Até o século XVII, por exemplo, era comum o nome dos nobres benfeitores serem gravados, nas dedicatórias ou capas dos livros, em letras maiores que a dos próprios autores. Mais do que os autores, eram eles que colhiam, talvez, a maior parte da glória da criação.

Há, ligada a essa mudança no regime de luz, uma mudança também nas *formas de subjetivação*. A individuação que era máxima do lado do soberano e mínima do lado da massa de súditos, torna-se cada vez mais descendente com as técnicas disciplinares. Ou seja, àqueles sobre quem o poder se exerce é que se tornam mais individualizados e visíveis, e o centro do poder, por sua vez, fica cada vez mais difuso, impessoal e invisível (cf. FOUCAULT, *SP*, 220, 226). Assim, o antigo infrator, perdido na massa de excluídos enclausurados, ganha uma nova forma individualizada na figura do delinqüente. De maneira similar, o indivíduo envolvido nas práticas tradicionais de criação intelectual, produzindo em nome e sob a proteção do rei ou de um nobre, ganha uma nova forma individualizada e valorizada na figura do autor.

Um aspecto importante do funcionamento dessas máquinas está justamente nesse ponto, em seu *poder de individualização*. Os procedimentos instaurados de observação e controle, que recaem sobre o indivíduo, fazem dele algo único, singular, que exige um exame detido. Nas análises foucaultianas, o triunfo da individualidade na modernidade é mais propriamente fruto dessa nova tecnologia de poder (disciplinar) que de qualquer teoria jurídico-filosófica que tenha conferido alguma centralidade ou anterioridade ao sujeito. Foucault ressalta que a disciplina “fabrica” indivíduos, que são seu objeto e o instrumento de seu exercício. Na técnica de poder disciplinar, a função-sujeito, através de um complexo sistema de vigilância e escrita, superpõe-se e ajusta-se exatamente à singularidade somática.¹³⁷

¹³⁷ Esses temas aparecem de diferentes maneiras em várias experiências foucaultianas de pensamento. Essa tecnologia de poder individualizante já tinha sido percebida, em certa medida, na *História da loucura*, quando Foucault observou a mudança ocorrida na experiência da loucura do século XVII, que passou do internamento massivo e uniforme (que teria feito a percepção da loucura assumir uma forma mais indiferenciada, juntamente com os libertinos, os sodomitas, os doentes venéreos, etc.), para a nova experiência da loucura no século XVIII, tratada como uma doença, no seio do hospício, que inflige um tratamento individualizado ao louco (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 135). Com maior nitidez, Foucault volta a esse tema em *Vigiar e punir* e no curso *Os anormais*, em particular na aula de 15 de janeiro de 1975, ao analisar o caso da luta contra a peste no final do século XVII, quando, ao invés da prática da rejeição e do exílio/enclausuramento, que marcou os antigos

Em suma, assim como o panóptico é uma arquitetura individualizante (a fórmula política e técnica mais geral do poder disciplinar), que abole a massa informe e compacta em benefício de uma nova prática de poder que valoriza a singularidade do indivíduo, na tentativa de adestrá-lo (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 151, 200, 234; FOUCAULT, *PP*, p. 42, 57-9), também as publicações de obras completas conferem uma individualização ao discurso, retirando-o da massa informe do anonimato e da fragmentação da tradição e unificando-o em função de um indivíduo-autor, que tem sua singularidade ressaltada e valorizada.

Esse processo fica visível na mudança de alvo que ocorre tanto na punição, quanto na crítica. No caso da punição, a Justiça não mais julga o infrator por seus atos. Não são os atos que definem o delinqüente, mas sua vida, sua origem social e sua conformação psíquica (o que envolve novos saberes: expertise psiquiátrica, criminologia, antropologia criminal, etc.). O condenado do aparelho penitenciário não é mais um infrator, mas um outro personagem, o delinqüente, alvo de uma nova técnica punitiva (que exige um conhecimento da biografia do criminoso). O biográfico é, assim, introduzido na história da penalidade, a ponto de fazer o criminoso, tomado como o “indivíduo perigoso” (o monstro, o anormal, o perverso, o inadaptado), existir antes mesmo do ato criminoso (e mesmo independentemente dele). Em linhas gerais, o delinqüente é uma *unidade biográfica*, um núcleo de periculosidade, representante de um tipo de anomalia, em suma, um personagem novo fabricado pelo penitenciário. Sob pretexto de explicar um ato, qualificamos um indivíduo: trata-se de conhecer o criminoso, sua vida, seu passado, e aquilo que podemos esperar dele no futuro. A pena, nesse novo quadro, deixa de ser uma conseqüência da responsabilização de um infrator por seus atos para se tornar o fruto de um cálculo no qual se considera a necessidade, utilidade e eficácia da punição. Assim, um conjunto de diagnósticos e prognósticos concernindo o indivíduo passa a alojar-se na armadura do julgamento penal (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 24-8, 292-7).¹³⁸

leprosários, a disciplina faz valer seu poder político e médico de análise através da instauração de um sistema de registro permanente, de distribuições individualizadas e de vigilância e controle constantes (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 228-31; FOUCAULT, *AN*, p. 41-4). Outro caso interessante analisado por Foucault em *Vigiar e punir* para ilustrar esse processo de individualização (associado às técnicas disciplinares) é a nova regulamentação conferida em 1737 à manufatura de Gobelins. A nova manufatura-escola de tapeçaria abandona o “tempo iniciático” da formação tradicional, baseado na responsabilidade do mestre e no grande teste, para colocar em seu lugar um “tempo disciplinar”, marcado por séries múltiplas e progressivas, além de uma pedagogia minuciosa e detalhista, que exige dos alunos que façam trabalhos individuais e que cada exercício seja marcado com o nome do autor e com a data de execução (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 184, 187). Esse exemplo mostra como a autoria, entendida como a individualização da criação e o reconhecimento do indivíduo criador, está ligada a uma nova pedagogia, que se afasta das práticas coletivas e tradicionais para conferir mais visibilidade ao indivíduo/aluno/criador e suas obras.

¹³⁸ Essa diferença entre o infrator e o delinqüente, traçada em *Vigiar e punir*, pode ser aproximada, em vários aspectos, da distinção feita entre o sodomita e o homossexual no primeiro volume da *História da sexualidade*.

De maneira similar, assistimos a uma mudança no alvo da crítica. Paradoxalmente, a “obra completa” faz o olhar do leitor e crítico ser deslocado da obra em direção ao autor. Mais do que a obra, tomada como um objeto a ser julgado através de um juízo de gosto, o alvo é o autor, o indivíduo criador (que também tem sua vida e *psyché* analisadas). Nesse sentido, como pretendeu Rousseau nos *Diálogos*, a obra reduz-se a um auto-retrato do autor. O crítico, diante desse retrato, apenas “passa” pela obra, entendida como um jogo de expressão, para atingir e desvendar a singularidade e genialidade do pensamento do autor. De maneira similar, um conjunto de diagnósticos e prognósticos concernindo o indivíduo passa a alojar-se na armadura do julgamento crítico e estético em geral.¹³⁹

Por fim, convém observar que, nos dois casos, há uma via de mão dupla que nos leva da máquina (um instrumento de um tipo de poder) ao saber, e, deste, de volta à máquina. Admite-se, seguindo Foucault, que o poder produz o saber, que não há poder sem um campo correlato de saber, e nem saber sem relações de poder. A prisão panóptica é, ao mesmo tempo, um aparelho de punição (e de correção e adestramento) e uma espécie de observatório (que serve de base para a produção do saber sobre o delinqüente): uma máquina de poder e de saber (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 36, 148-9). Nessa linha, também as “obras completas” são uma máquina de poder e de saber. Um instrumento que está associado ao funcionamento da função-autor e ao exercício de seu poder, servindo, ao mesmo tempo, de base para a produção do saber sobre o autor (crítico-literário, mas também econômico e jurídico).

Resumindo esse paralelo, se o panóptico sintetiza a nova tecnologia do poder de punir, a publicação das obras completas sintetiza uma nova *tecnologia do poder autorial*, que conjuga mitificação do autor, empreendedorismo editorial e construção crítica. Em suma, se o panóptico é a forma arquitetônica do poder disciplinar, que confere visibilidade a um novo indivíduo (o delinqüente), as obras completas são, por sua vez, a forma editorial que dá visibilidade e esse novo indivíduo: o autor. Se a técnica penitenciária e o homem delinqüente são irmãos gêmeos (aparecem juntos, como prolongamento um do outro, como um conjunto tecnológico) (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 296), o mesmo pode ser dito acerca da prática editorial de publicação (em particular das obras completas) e o grande autor moderno: são irmãos gêmeos, peças de um mesmo mecanismo.

Enquanto o sodomita era visto como um relapso, alguém que praticava um ato proibido (como o infrator), o homossexual é, por sua vez, um novo personagem, construído a partir do século XIX, que tem um passado, uma infância, um caráter, uma vida e uma morfologia (como o delinqüente) (cf. FOUCAULT, *HSI*, p. 59).

¹³⁹ Foucault faz em *A arqueologia do saber* uma breve consideração nesse sentido. Ao tratar do problema da emergência dos objetos, ele oferece o exemplo da crítica literária e artística do século XIX, que teria alterado o objeto “obra”, que deixaria de ser um objeto de gosto (*objet de goût*) a ser julgado, para se tornar uma linguagem a ser interpretada, expressando uma intenção do autor (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 57).

c) Domínios estratégicos: o dispositivo da autoria e a construção do autor

No sentido de desenvolver um estudo que leva a heterogeneidade e a complexidade do funcionamento do dispositivo da autoria a sério, propõe-se analisá-lo não como uma única estratégia de caráter global e uniforme, que abarca e determina todas as manifestações da função-autor. Pelo contrário, a análise será realizada a partir de vários domínios estratégicos, cada qual contribuindo parcialmente para a construção do autor na modernidade. Tornar-se autor é um processo que comporta diversos fatores e aspectos: estamos diante de algo da ordem do construído e não do dado, uma maquinaria complexa, um conglomerado de diversas funções-autor (cf. DIAZ, 1996, p. 109). A análise desenvolvida por Foucault no primeiro volume da *História da sexualidade* serve, mais uma vez, de inspiração para a presente pesquisa: assim como o dispositivo da sexualidade funciona diferentemente em diversos domínios, valendo-se de variadas estratégias e conferindo ao sexo múltiplas funções, o mesmo ocorre com o dispositivo da autoria e o funcionamento da função-autor.¹⁴⁰

Quatro domínios estratégicos serão considerados, cada um correspondendo a um espaço de atividade do dispositivo da autoria, associado a uma forma de construção do autor na modernidade. São eles: a construção bibliográfica, editorial e crítico-literária do autor, a construção social e mercantil do autor, a construção jurídica e administrativa do autor, e, por fim, a construção estética e moral do autor. Nas observações que se seguem, buscar-se-á realizar apenas uma aproximação. Trata-se, por enquanto, somente de indicar o rumo que a análise a ser empreendida no próximo capítulo pretende seguir. A explicitação desses quatro domínios estratégicos permitirá, espera-se, discernir melhor as continuidades e transformações pelas quais passou o funcionamento do autor na modernidade.

Algumas advertências iniciais, contudo, fazem-se necessárias. Primeiro, é importante ter em mente que esses quatro grandes domínios estratégicos possuem uma temporalidade própria, cada um envolve diversas transformações em diferentes períodos históricos, sem que seja possível organizá-los cronologicamente, como se determinada transformação verificada em um domínio viesse antes daquela verificada em outro, e assim sucessivamente. Também

¹⁴⁰ Foucault distinguiu, no primeiro volume da *História da sexualidade*, quatro grandes domínios estratégicos na manifestação do sexo, que desenvolvem, a partir do século XVIII, dispositivos específicos de saber e de poder, que são a histerização do corpo da mulher, a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização do prazer perverso (cf. FOUCAULT, *HS1*, p. 136-8). Esse projeto centrado nos séculos XVIII e XIX, contudo, não foi levado adiante nos dois volumes seguintes da *História da sexualidade*, publicados oito anos depois, nos quais o problema da sexualidade se deslocou para a questão do sujeito de desejo e, sobretudo, das formas e modalidades das relações consigo mesmo pelas quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito (cf. FOUCAULT, *HS2*, p. 12-14).

não se trata de uma simultaneidade de acontecimentos, que permitiria falar em uma grande mudança em bloco. Não temos, portanto, nem mera sucessão, nem simples concomitância de eventos. Ao invés de diacronia ou sincronia puras, verifica-se o entrecruzamento de diversas mudanças, em variados domínios, ocorrendo em diferentes estratos históricos.

A segunda advertência consiste em reconhecer o caráter conflituoso do funcionamento de cada domínio estratégico e da relação entre eles. Para além da impossibilidade de organizar temporalmente (de forma linear ou sincrônica) as transformações em curso nos diversos domínios, é também inadequado buscar a harmonia ou a síntese que faria com que todo esse emaranhado de táticas funcionassem em uma mesma e segura direção. Ao invés de buscar uma explicação homogênea e completa, no plano das idéias ou das práticas sociais concretas, a presente investigação procurará lidar com diferentes contribuições parciais para a emergência e funcionamento do autor na modernidade, tentando mostrar como elas se articulam. Essa articulação, contudo, ocorre de forma muitas vezes conflitante, de legitimação ou deslegitimação, de retomada ou bloqueio e de incitação ou oposição.

Por fim, em decorrência da última advertência feita, é preciso evitar o emprego de termos enérgicos e exatos para se referir às mudanças em curso, como se elas ocorressem em situações precisas e em momentos claramente determinados. Em razão do funcionamento conflitante e plural, diferente em cada domínio estratégico e mesmo em cada tática envolvida nesses domínios, não é propriamente correto dizer que o autor nasceu ou foi criado nesse ou naquele momento, por essa ou aquela razão específica. A multiplicidade dos elementos e dos campos de funcionamento da função-autor faz com que qualquer afirmação dessa natureza seja problemática e facilmente reducionista. Quando se lida com diferentes domínios, em diferentes estratos históricos, fica difícil continuar a defender a idéia de um suposto “nascimento” ou de uma provável “morte” do autor. O autor não “nasce” nem “morre”, como se fosse um ser ou uma idéia de contornos bem definidos e delimitados que, de uma hora para outra, aparecesse ou desaparecesse em bloco. Em vez do nascimento ou da gênese do autor, o que se pretende estudar é o funcionamento de um determinado dispositivo que contribuiu para fazer emergir um novo modo de ser do discurso, uma nova posição-sujeito e um novo regime de poder.

Vejamos, de início, como se deu a construção bibliográfica, editorial e crítica do autor. A análise da construção do autor na modernidade exige que voltemos nosso olhar não apenas para a ordem do discurso, mas também para aquilo que Roger Chartier chamou de a *ordem dos livros*, ou seja, para a materialidade do discurso, para as formas materiais que foram conferidas aos discursos (cf. CHARTIER, 1992). A forma como o discurso é produzido e

organizado, como ele circula e é recebido, possui um papel importante na compreensão de como sujeito e discurso se relacionam. Constitui também, por extensão, um aspecto fundamental no estudo da história do autor. A história do livro e da edição pode contribuir bastante nesse sentido, mostrando como os novos formatos editoriais conferiram uma nova visibilidade e valorização à figura do autor, que passou a exercer uma função também inédita. Para acompanhar esse processo, a análise a ser realizada servir-se-á do estudo de vários historiadores do livro e da edição, como Roger Chartier, Henri-Jean Martin, Lucien Febvre, Frédéric Barbier e Robert Darnton.

Em linhas gerais, adiantando aquilo que pretendo ver posteriormente em mais detalhe, pode-se dizer que, a partir do século XIV, ainda na cultura manuscrita, o chamado *livro unitário*, de um único autor, tornou-se cada vez mais comum, não apenas com relação aos clássicos ou aos grandes pensadores cristãos, mas também para os novos escritores, que herdaram, de certa forma, através do uso dos mesmos formatos editoriais, a *auctoritas* dos antigos. Seguindo a história do livro e das práticas editoriais, é possível perceber que um novo papel e uma nova importância marcam a figura do autor na modernidade. Da tradição coletiva e anônima de produção e circulação do escrito, somos conduzidos a uma nova prática cultural, na qual o discurso tende a circular vinculado a um nome próprio. Além disso, o discurso passa a ser produzido de forma prioritariamente individual e não mais no seio de um ateliê ou comunidade. Por fim, do ponto de vista do leitor, o discurso tende a ser recebido como sendo de determinado indivíduo, que passa a assumir uma nova função hermenêutica e classificatória.

Esse processo pode ser visto de diferentes ângulos, através de variadas mudanças no mundo dos livros. Para além de organizar os livros em função do autor, na forma de livros unitários, a prática editorial confere *visibilidade ao autor* de diversas maneiras. Tal se dá, por exemplo, através da impressão do retrato do autor, da inserção de uma curta biografia ou ainda da inclusão de um catálogo ao final do livro, no qual constam as demais obras do mesmo autor. Essa organização autoral dos livros tende a ficar mais sistemática e rigorosa, como se vê nas publicações de obras completas, cada vez mais comuns a partir do final do século XVII.

Vários novos saberes bibliográficos, críticos e pedagógicos estão ligados a essas novas práticas editoriais. Novas técnicas documentais e arquivísticas, presentes nas bibliotecas, nas universidades e nas editoras, organizam e classificam os discursos em função do autor. Verifica-se também uma espécie de *pedagogização da autoria*, visível no ensino baseado na vida e obra dos autores e nas práticas acadêmicas de citação e referência bibliográfica, que

conferem um papel central ao autor. Há ainda uma difusão de novas *práticas criativas autorais*, nas quais os escritores procuram controlar o processo de edição e reprodução (como foi o caso de Petrarca, ainda na cultura manuscrita do século XIV) e, posteriormente, passam a valorizar os manuscritos autográficos e a constituir um arquivo de si mesmos (como foi o caso de Rousseau já no século XVIII).

Por fim, é importante lembrar a elaboração de um novo saber crítico-literário e de uma nova história das idéias, que privilegiavam o indivíduo criador ou inventor. No campo da crítica, desenvolveu-se uma *interpretação biografista*, que valorizava a originalidade e singularidade individual. Essa mudança se manifestou desde o século XVI e XVII, nos discursos que começaram a conferir maior valor, ainda no seio da tradição retórica, à *inventio* e ao *ingenium*. No século XVIII, os jovens românticos levaram ao extremo essa valorização da expressão individual e da genialidade, em clara oposição aos antigos critérios retóricos de bom gosto. Posteriormente, já no século XIX, a crítica biografista (realizada, por exemplo, por Sainte-Beuve) centrou-se na relação entre vida e obra e arrogou-se o estatuto de “ciência”.

Já no campo da história, uma nova leitura em termos de invenções e influências (de um autor sobre outro) passou a prevalecer a partir dos séculos XVII e XVIII. A história das dinastias (na qual um historiador oficial contava de forma mítica os grandes feitos reais), a hagiografia (na qual se narrava, em tom moralizante e edificante, a vida dos santos da Igreja), ou ainda a antiga tradição grandiosa e anedótica (na qual se contava curiosidades, eventos jocosos ou narrava-se, de forma exageradamente elogiosa, a vida de grandes sábios e pessoas ilustres), tendem a ser substituídas por uma *nova historiografia* (literária, científica, filosófica, etc.), pretensamente neutra e científica, que tem no indivíduo seu centro: criações e descobertas são descritas em termos individuais (precisamente localizadas e situadas) e encadeadas de forma linear e evolutiva (em termos mecânicos, de causas e efeitos).

Esses diferentes elementos, discursivos e não discursivos, convergem para a construção bibliográfica, editorial e crítica do autor na modernidade, em um processo que encontra suas raízes ao menos desde o século XIV, ligado às transformações que marcaram a passagem da cultura medieval para a vida moderna, o que envolve novos sujeitos, instituições e práticas. Pretendo descrever esse processo de emergência do autor em mais detalhe no próximo capítulo desta tese, lembrando que os aspectos bibliográficos, editoriais e críticos devem ser articulados a muitos outros, e que toda essa construção do autor, por sua vez, não passa de uma pequena parte de um grande processo de “modernização”.

Além de ter uma importante função hermenêutica e classificatória, como critério de sentido e de unidade da obra, o autor é também uma figura social e mercantil submetida a um

outro processo de construção na modernidade. O crescimento do público leitor, a impressão em escala cada vez maior e o aquecimento do mercado livreiro conferiram à escrita uma dimensão inédita e uma importância sem precedentes. Nesse contexto, o indivíduo que escrevia tendeu a sair do anonimato ou do gueto no qual vivia (se é que podemos atribuir alguma existência prévia ao criador individual) para ganhar uma visibilidade social bem mais ampla. Temos, assim, uma espécie de *consagração do autor*, que se torna uma figura social proeminente, ligada também a um novo regime mercantil de produção e circulação dos discursos. Para acompanhar esse processo, a análise a ser realizada servir-se-á do estudo de vários historiadores e sociólogos, como Alain Viala, Pierre Bourdieu, Jean-Yves Mollier, Sylvie Ducas, Paul Bénichou, Geoffrey Turnovsky e Nathalie Heinich.

Como construção social, pode-se dizer que o escritor encontra, ao longo do tempo, várias formas de reconhecimento, insere-se em diversas instituições e associa-se, em suma, a diferentes regimes literários ou científicos. Toda criação humana é situada, ocorrendo sempre no seio de certas formas de consagração e valorização, ligadas a determinadas práticas e instituições. Não é diferente com o autor na modernidade, que também tem uma inserção específica, de forma extremamente variável. Cada tipo de criação (literária, artística, filosófica, científica, etc.) tem um circuito próprio de produção, circulação e valorização social e mercantil (lembrando-se ainda que as fronteiras entre esses tipos são fluídas e mutantes). E, dentro de cada um desses campos, as variações são também muito grandes, em razão dos mais diversos aspectos, como questões de gênero, de estilo, de classe, de localização geográfica, etc.

Em suma, quando se fala em *construção social do autor*, faz-se uma grande generalização, tomando normalmente o caso do escritor (em sentido mais amplo) como paradigmático. Pensando nesses termos mais gerais, pode-se dizer que, entre os séculos XVII e XVIII, uma importante transformação ocorreu no regime literário, conferindo um novo lugar e uma nova fisionomia para o autor, que alterou seus circuitos de produção e circulação, assim como sua valorização e seu reconhecimento social. Do mundo dos eruditos e letrados, inscritos em um sistema aristocrático e nos ambientes da Corte, das Academias e dos salões nobres, somos conduzidos ao universo dos autores (escritores, cientistas e filósofos), inscritos em um novo sistema mercantil ou acadêmico. O circuito elitista é, em grande medida, substituído pelo “grande público”, fazendo do criador alguém que não apenas goza da glória e da reputação entre os pares, no interior, por exemplo, da Corte ou da República das Letras, mas sim de um amplo reconhecimento social, sendo tomado como um dos “grandes homens” com lugar reservado no Panteão da Nação. Paralelamente a essa mudança na alta cultura e na

grande arte, há também uma tendência de assimilação da cultura popular e da arte menor (vindas, muitas vezes, de uma tradição oral e coletivista) no seio de um sistema de mercado (como vemos nas edições populares e nos formatos de baixo custo).

Essas transformações no plano social estão ligadas a um novo regime econômico no qual se inscreve a produção intelectual. O mecenato e a proteção real são, em grande parte, substituídos por um *novo sistema de caráter mercantil*, que confere ao autor o papel de produtor de bens culturais e às suas obras o estatuto de produtos no seio de uma lógica comercial. Nesse sentido, uma nova ciência econômica da segunda metade do século XVIII, a fisiocracia, defendia o reconhecimento da propriedade e a prática do livre mercado, criticando as corporações medievais e a lógica dos privilégios e monopólios reais. Ao invés de tentar controlar o mercado por meio de decretos e punições, os novos economistas procuram respeitar as “leis naturais do mercado” e, através de formas de incentivo ou mecanismos de manipulação, gerir a atividade econômica. Creio que o novo regime da edição que emerge ao final do século XVIII, em um sentido mais liberal e burguês, pode ser inserido nesse processo mais geral.

Essa mudança, por certo, não ocorreu repentinamente, e nem sem resistências e enfrentamentos. Isso fica visível nos discursos e valores conflitantes, que opuseram o antigo ao novo regime literário. Os séculos XVII e XVIII caracterizam-se, em termos mais gerais, pelo choque entre os antigos valores religiosos, cívicos e humanistas, em termos de graça, honra e glória, e o novo código mercantil, que marca a saída do regime do extraordinário (daquilo que não pode ser objeto de venda) pelo reino das trocas, do mercado e dos bens econômicos. Nesse embate, *grosso modo*, os autores assumiram, por vezes, uma postura retrógrada e nostálgica, lamentando a perda do passado glorioso da escrita nobre e desinteressada, e, por outro lado, adotaram um discurso vanguardista e otimista com a nascente liberdade (em termos burgueses) prometida aos criadores intelectuais.

Nesses termos, o novo autor do século XVIII era uma espécie de criador burguês, homem livre e proprietário do fruto de seu trabalho, que conjugava a aura nobre da criação intelectual com o sucesso no mundo dos negócios (de forma mais ou menos contraditória, tendendo ora para um, ora para outro pólo). É difícil, contudo, ver, nessa transformação, uma verdadeira libertação, dado que o autor nada mais fez que se livrar do mecenas e da Bastilha (o arbítrio que ora incentivava, ora punia) para se prender nas cláusulas de um contrato: do jugo do protetor (soberano, Igreja ou nobreza) para as malhas do mercado.

Apesar de ser indiscutível que o novo regime submete o autor aos ditames do mercado, é preciso também ressaltar o aspecto positivo ou produtivo dessa mudança, que não apenas

opprime e subjuga o autor, agindo negativamente, mas também produz algo novo, engendrando o personagem do *autor comercial*. Assim como o louco e o delinqüente são produzidos no seio de uma máquina (hospício ou prisão), capaz de adestrar o indivíduo e torná-lo produtivo, pode-se dizer que o autor é, de maneira similar, um indivíduo que também responde a um novo *imperativo de produtividade*. O autor produzido pelo mercado livreiro é não apenas um perigo a ser silenciado ou um transgressor a ser eliminado. Antes de tudo, ele é um indivíduo produtivo, que gera riqueza.

Essa construção mercantil do autor vai de par com a emergência de uma outra figura: o editor moderno. À medida que o mercado livreiro se aquecia, a organização das antigas corporações de livreiros e impressores também passava por diversas transformações. Das corporações de ofício de tipo quase medieval, baseadas em monopólios e privilégios reais, o mundo da edição vai assumindo, sobretudo ao longo do século XVIII, um perfil cada vez mais burguês e liberal. Tal processo faz emergir, no lugar do antigo livreiro, o novo editor, que assume uma postura gerencial mais dinâmica, passando a traçar claras estratégias de mercado e a empreender grandes realizações editoriais, como foi, por exemplo, a publicação dos milhares de exemplares da *Encyclopédie* por Panckoucke.

Esse novo editor estabelece uma relação diversa com seus autores, de tipo contratual, baseada em remunerações pecuniárias (cada vez mais significativas) e na venda do manuscrito e conseqüente cessão do direito patrimonial do autor. Além de geralmente explorar o trabalho do autor (através de cláusulas leoninas), o editor, nessa nova relação contratual, tende a dirigir a produção, exigindo do autor que siga determinada linha editorial (mais ou menos comercial). Contudo, o interesse do editor não é apenas explorar e dirigir o autor, mas também “produzi-lo”, ou seja, busca-se elevar seu valor como marca no seio de um novo mercado cultural. Nesse sentido, o editor promove e eleva a imagem do autor através de diversas formas de propaganda, como a publicação de catálogos, a instituição de diversos prêmios literários e a criação de revistas de crítica especializada que direcionam o consumo. O autor é, assim, tomado como uma marca que confere mais valor aos seus produtos.

Em suma, é importante considerar esses (e muitos outros) elementos que contribuem para fazer do autor na modernidade uma figura social de destaque e também uma peça importante em uma nova engrenagem comercial que se apropria dos discursos e confere-lhes um valor de mercado. Sem atribuir qualquer prioridade ou privilégio a essas questões sociais e mercantis, pretendo, no próximo capítulo, considerá-las conjuntamente com os demais domínios que concorrem para a construção do autor na modernidade.

Juntamente com os aspectos bibliográficos, editoriais, críticos, sociais e comerciais, é importante acompanhar também as modificações ocorridas no âmbito jurídico e administrativo, que fizeram do autor um alvo da legislação penal, um transgressor a ser vigiado e possivelmente punido, ou ainda um sujeito portador de direitos civis, de ordem patrimonial e pessoal. Para acompanhar esse processo, a análise a ser realizada focalizará, sobretudo, as transformações ocorridas na Inglaterra e na França, berços das duas tradições modernas do direito de autor (o *copyright* e o *droit d'auteur*), e servir-se-á, para empreender tal tarefa, do estudo de vários historiadores e juristas, como Laurent Pfister, Daniel Roche, Robert Darnton, Henri-Jean Martin, Marie-Claude Dock, Bernard Edelman, Carla Hesse, Kathryn Temple, Mark Rose, Ronan Deazley, Christopher May, Susan Sell, Joseph Loewenstein e Lyman Patterson.

Embora o direito não tenha qualquer prioridade como forma de exercício e manifestação do poder, não se deve negligenciá-lo, ainda que seja preciso olhar as práticas institucionais e as estruturas sociais que ficam muitas vezes escondidas por trás do estudo das leis. A análise realizada por Foucault na *História da loucura* sobre a “grande reforma” jurídica e administrativa, referente à internação dos loucos, fornece um interessante parâmetro para a pesquisa sobre as mudanças ocorridas no mundo da edição.¹⁴¹ Embora considere e analise as medidas legais, Foucault ressalta que, por trás da “crônica da legislação” e do acompanhamento de suas etapas, são as estruturas que devem ser estudadas (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 445-6; POTTE-BONNEVILLE, 2012c, p. 215-6). É nesses termos que pretendo considerar as transformações jurídicas e administrativas, procurando sempre olhar por trás e para além das leis.

De forma geral, as questões relativas à criação intelectual não foram matéria para o direito até o século XV, quando o advento da impressão conferiu uma nova dimensão e importância ao mundo do livro. Até então, existiam, evidentemente, regras sociais e morais que regiam o mundo da criação, semelhante às regras de etiqueta ou aos princípios de honradez, mas não havia qualquer previsão legal que conferia direitos ou deveres aos atores envolvidos. Já existiam também algumas instituições, regimentos e práticas comerciais que diziam respeito ao mundo do livro, como verificamos nos centros universitários europeus do final da Idade Média, em que um sistema corporativo, a *pecia*, permitia ordenar a reprodução manuscrita em grandes ateliês e conferia assim maior estabilidade e autenticação às obras, que

¹⁴¹ É curioso observar que as principais mudanças legais que fizeram emergir o *droit d'auteur* moderno na França ocorreram entre os arestos do Conselho Real (*Arrêts du Conseil du Roi*) de 1777 e a lei pós-Revolução de 1793, período que coincide, em grande medida, com o da “grande reforma” da internação analisada por Foucault na *História da loucura*, que envolve diversas medidas tomadas entre 1780 e 1793.

eram copiadas a partir de um mesmo exemplar. Tratava-se, contudo, ainda de uma regulação que ocorria no seio da Universidade, em termos corporativos, sem a intervenção direta do Estado.

É somente a partir dos séculos XV e XVI que começaram a aparecer na Europa (Veneza, Paris, Londres e outros centros) as primeiras regulamentações do mundo do livro, através da atribuição de patentes a certos impressores e privilégios reais a determinadas corporações de livreiros, concedendo-lhes um monopólio de exploração. Quanto ao autor, de forma geral, ele figurava nas leis apenas como um personagem a ser vigiado, potencialmente perigoso, que deveria assumir a responsabilidade sobre sua obra. Não se confere, nesse momento, qualquer direito pessoal ou título de propriedade ao autor, a não ser um direito real sobre a coisa (o manuscrito), direito esse que se perdia no ato mesmo de sua venda ao livreiro. Essa prática era, aliás, geralmente obrigatória para que a obra pudesse ser colocada no mercado, pois as leis nessa época costumavam proibir os autores de imprimirem e levarem, eles mesmos, suas obras à venda (o que consistia em uma clara estratégia monopolística para controlar mais facilmente o mundo da edição).

Nos séculos XVI e XVII, como ressaltou Foucault em sua conferência sobre o que é um autor, assiste-se a uma intensa apropriação penal do autor na Europa. Passa a ser importante individualizar a criação para poder punir o responsável. Como sugere Foucault, os livros passaram a ter autores à medida que se tornaram potencialmente transgressivos (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 827). Esse processo envolveu a criação de um aparato inédito de controle, que também contribuiu para a documentação, catalogação e organização do discurso em função do autor. A inclusão do nome do autor na capa do livro, por exemplo, para além de ser uma estratégia editorial, é também uma obrigação legal, imposta expressamente na França por um édito do rei Henrique II de 1547, e reforçado em 1626 pelo rei Luís XIII.

Além de estar na capa do livro, o nome do autor aparece, geralmente, também nos registros, nos depósitos legais, nas permissões e nos privilégios reais de impressão, que igualmente são impressos nos livros que chegavam licitamente ao público (fora do amplo e descontrolado circuito da clandestinidade, marcado pelo anonimato e pelas falsas informações quanto ao local de impressão e com relação ao livreiro responsável). Reforçando essas formas políticas e comerciais de controle, por parte do soberano e das corporações de livreiros que eram detentoras dos privilégios reais de impressão, convém ainda mencionar o controle religioso e moral empreendido pela Igreja. Também aqui a função-autor tem um papel crucial: o autor aparece como um elemento classificatório nos catálogos de livros censurados

(elaborados pelas Faculdades de Teologia) e no *Index librorum prohibitorum*, importante arma da Inquisição contra a heresia. O *Index*, aliás, condenava, por vezes, não exatamente uma obra específica, mas sim um autor (tratava-se da reprovação *opera omnia*, que recaía sobre o conjunto da obra passada e futura de um autor).

Em suma, um grande aparato de controle é construído e também ele tem na função-autor um elemento fundamental na organização, classificação e responsabilização discursiva. Uma polícia do livro desenvolve-se com o crescimento e modernização dos aparelhos estatais. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, o regime da edição e sua burocracia tendem a sair das mãos da Igreja, das Faculdades de Teologia e dos Parlamentos para se tornar cada vez mais centralizado e estatal, sobretudo na França, dando origem a uma polícia do livro que se vale de novos instrumentos: do sistema inquisitorial do *index* e da queima de livros para o sistema documental de controle baseado nos registros, nas permissões e na vigilância permanente (ao mesmo tempo política, religiosa, moral e comercial).

Outro aspecto a ser considerado na construção jurídica do autor na modernidade diz respeito àquilo que Foucault chamou de apropriação civil, que fez do autor um legítimo detentor de direitos patrimoniais (um proprietário de um bem imaterial) e pessoais (de ordem moral, como o direito a ter seu nome sempre mencionado e a integridade de sua obra respeitada). Esses direitos aparecem, em sua forma moderna (individualista e privatista), sobretudo na Inglaterra e na França, ao longo do século XVIII (e o aspecto moral, explicitamente, aparece apenas no século XIX, como fruto de uma construção jurisprudencial), em substituição ao arcabouço jurídico do *Ancien Régime*, marcado pela censura prévia e pelos privilégios reais. Essa mudança, contudo, não significou o fim do monopólio, mas antes a criação de um novo, que tem seu fundamento e justificativa na criação autoral, de natureza individual e original. Essa mudança espelha bem o clima do século XVIII: destrona-se o rei e eleva-se o indivíduo burguês. Não mais amparado pelo soberano, o negócio editorial permanece, agora baseado no direito dos autores. Nesse sentido, o direito, em parte, reflete o espírito burguês individualista e um certo espírito romântico que marcam essa época, ao mesmo tempo em que ajuda a delinear a figura do autor na modernidade (tomado como proprietário de sua obra) herdando uma antiga prática monopolística de regulação da reprodução e da venda dos livros.

Por fim, um último domínio que não pode ser negligenciado na construção do autor na modernidade corresponde às mudanças ocorridas nos discursos estéticos e morais, assim como nas práticas de criação e nas formas de percepção do criador e das obras criadas. Embora possamos crer que o homem sempre pensou, expressou idéias e criou, disso não se

segue que pensamento, expressão e criação sejam sempre concebidos da mesma maneira. É claro que toda obra de arte tem sua origem e seu criador, mas a maneira como essa origem e criação ocorrem e são compreendidas não é nada claro e depende dos discursos e práticas envolvidos. A noção de autor, entendido como o artista criador *ex nihilo* de uma obra, que expressa sua interioridade e é o proprietário de sua criação, é fruto de uma visão bem específica e culturalmente delimitada da criação artística, literária ou científica. Estamos diante de uma complexa construção, que envolve certas questões ontológicas (a singularidade do pensamento), estéticas (a noção de criação, de expressão e de originalidade) e morais (o direito natural sobre o fruto do próprio trabalho). Para enfrentar essas questões, pretendo valer-me de alguns filósofos e escritores dos séculos XVII e XVIII que procuraram abordar o tema (direta ou indiretamente), como John Locke, John Milton, Daniel Defoe, Denis Diderot, Edward Young, Immanuel Kant e Johann Gottlieb Fichte, além de alguns estudos sobre essas novas concepções estético-morais, desenvolvidos, entre muitos outros, por M. H. Abrams, Martha Woodmansee, Roland Mortier, Jean-Marie Schaeffer, Edgard Zilsel e Márcio Suzuki.

Na tradição retórica e nos antigos modelos poéticos, a imitação permanecia a regra da criação intelectual e os valores ligados à produção intelectual eram próximos daqueles que caracterizavam o trabalho do artesão, no qual se valorizava a perseverança na imitação e a obediência ao mestre, no seio de uma prática corporativa. O humanismo renascentista, embora tenha conferido valor ao *ingenium* individual, permaneceu concedendo grande importância à imitação e à assimilação da tradição, tendendo a ver no homem original um ser bizarro, que tem um jeito estranho de se expressar e merece ser reprovado por sua excentricidade. É aos poucos e, sobretudo, na querela entre os modernos e os antigos e, posteriormente, no pensamento dos jovens românticos do século XVIII, que encontramos uma clara e contundente afirmação da genialidade, da forma singular e própria do pensamento e da valorização da faculdade da imaginação e da criação propriamente individual.

Idéias que eram periféricas (ou mesmo inexistentes) na cultura ocidental, como as de gênio, de imaginação criadora, de originalidade e de expressão, assumiram novos significados e uma importância central, trazendo consigo uma nova atitude diante da criação artística e intelectual em geral, com novos conceitos de suas funções e novos padrões de avaliação. A inspiração poética que era antes atribuída às musas ou a Deus, ganha na modernidade européia um novo sentido, encarnando-se na figura do artista-gênio (que exerce uma função de autoridade moral, hermenêutica e patrimonial sobre sua obra). Ao invés de imitação, a arte é agora por excelência *expressão individual*. Assim, o indivíduo ganha um lugar de destaque, tornado agora o autor em seu sentido mais forte, ou seja, aquele que cria, a fonte que irradia

sua luz sobre as coisas, o gênio original, que tem autoridade moral sobre sua obra e é seu legítimo proprietário.

Essa mudança, esboçada aqui em linhas bem gerais, envolve diversas e muito problemáticas questões filosóficas. Uma delas diz respeito à natureza do pensamento e da criação humana. A noção de autor construída na modernidade pressupõe uma cultura que não mais concebe a criação como uma inspiração divina ou uma assimilação da tradição, tomando assim o pensamento como uma espécie de participação nessa divindade ou nesse tesouro infindável do já-dito. O autor, entendido como criador, como aquele que dá origem a uma obra, pressupõe uma cultura na qual o pensamento, ao invés de ser visto como uma participação em algo comum (dado por Deus ou pela tradição), é tomado como algo que traz consigo alguma coisa de próprio. Ou seja, pensar é, em certa medida, criar, pois significa conferir uma forma singular às idéias, que trazem, assim, a marca da individualidade. A forma do pensamento é vista então como algo sempre único, específico da maneira de pensar de um indivíduo. Por isso podemos atribuir-lhe um direito natural de propriedade sobre sua obra, pois ao pensar, o indivíduo retira, com seu trabalho intelectual, algo do *commons*, do domínio público ou do que é comum a todos os homens, conferindo-lhe uma forma individual, que pode ser legitimamente apropriada por seu criador. Vemos assim uma relação íntima entre *singularidade do pensamento, originalidade da obra e propriedade intelectual*.

Além de pressupor uma determinada concepção acerca do pensar e do criar humanos, a noção de autor está associada ainda a uma nova *ortopedia da criação*. Essas idéias vêm acompanhadas de novas práticas, que tendem a desqualificar as produções coletivas e anônimas e a valorizar a criação solitária e individualizada, que possui uma coerência que remonta ao único “eu” criador. A obra autoral é cercada de nobreza e valor, vista como o formato adequado às grandes criações do intelecto humano nos domínios das letras, das artes e da ciência. Já as tradicionais realizações culturais e as formas alternativas ou periféricas de criação intelectual são pejorativamente tomadas por populares, artesanais, clandestinas, *naïves* ou folclóricas.

Apesar da força dos novos discursos, da instauração de novas práticas e da constituição de outras formas de produção e valorização da criação, é importante observar também que os discursos, práticas e valores periféricos ou desvalorizados permanecem em grande medida. Eles seguem sua “vida silenciosa”, emergindo aqui e ali, como resistências e reações que não cessam de colocar em questão a instável construção autoral da modernidade. As formas populares e tradicionais de criação coletiva e anônima permaneceram insistentemente vivas em seu curso silencioso, clandestino ou marginal, impedindo que a

“ordem autoral” imperasse soberana no mundo da cultura.¹⁴² Os atuais enfrentamentos na seara da produção cultural e na circulação da informação, como as práticas de compartilhamento entre pares (*P2P*, *peer-to-peer*), as diversas formas de criação colaborativa e anônima e o movimento *hacker*, parecem indicar que alguns velhos fantasmas insistem em continuar assombrando aqueles que pretendem ordenar e controlar a criação humana através da figura do autor e de seus poderes classificatórios, hermenêuticos e comerciais.

*
* *
*

O terreno está preparado (ainda que pantanoso e movediço) e os alicerces já foram assentados (apesar de estarem distantes da sonhada “rocha dura”). Partindo das considerações preparatórias realizadas (quanto ao objeto de análise, quanto ao projeto filosófico de fundo e quanto às precauções metodológicas), pretendo, no próximo capítulo, enfrentar diretamente o processo de emergência do autor na modernidade. Com todos os riscos que essa pretensão comporta, gostaria de seguir o funcionamento da função-autor nos diversos domínios estratégicos indicados e ao longo de determinados estratos históricos. Para não me perder nessa aterradora experiência de pensamento, eu procurarei ser econômico em minhas análises, tentando, apesar disso, não deixar escapar os pontos que considero mais importantes e alguns elementos (mesmo ínfimos) que contribuem para o desenho de uma imagem geral mais consistente sobre a questão. Cabe ao leitor, por certo, julgar as virtudes e os vícios do estudo empreendido e avaliar se esta aventura intelectual seguiu o rumo certo e se conseguiu atingir um bom porto.

¹⁴² De maneira semelhante, na *História da loucura*, Foucault ressaltou a permanência das formas tradicionais de loucura na nosologia do pensamento médico dos séculos XVII e XVIII, que mantém um corpo de práticas arcaicas, mágicas e extra-médicas que fazem com que a loucura nunca entre completamente na “ordem racional das espécies” (cf. FOUCAULT, *HF*, p. 401, 409).

CAPÍTULO 3

O AUTOR EM CONSTRUÇÃO: UMA GENEALOGIA DO AUTOR NA MODERNIDADE

Il faut [...] rompre avec toute projection à l'universel des concepts et des critères qui sont les nôtres et les réinscrire dans leur propre histoire.

R. Chartier, *Culture écrite et société: l'ordre des livres*, 1996.

Any attempt to see into the future while struggling with problems in the present should be informed, I believe, by studying the past.

R. Darnton, *The case for books: past, present, and future*, 2009.

Não basta escrever ou produzir algo para que sejamos, imediatamente, erigidos à condição de autor. É no seio de determinada ordem do discurso que essa posição-sujeito aparece e entra em funcionamento. É preciso investigar as circunstâncias historicamente constituídas que permitem aos indivíduos que escrevem possuírem certa personalidade autoral. A autoria, na literatura, nas ciências, nas artes ou na filosofia, é resultado de uma construção, marcada por continuidades, deslizamentos e rupturas, que fizeram de nós aquilo que somos hoje: autores, responsáveis por nossa obra e detentores de direitos patrimoniais e morais sobre ela. As considerações de Foucault sobre o tema, de certa forma, reconfiguraram nossa percepção sobre o tema e conduziram-nos a questionar a idéia moderna que recebemos, permitindo ainda vislumbrar novas perspectivas para a autoria através do entendimento de seu passado (cf. JAZSI, 1994, p. 29; SAUNDERS; HUNTER, 1991, p. 483). O objetivo deste último capítulo da tese consiste em, basicamente, acompanhar a construção do autor moderno através do exercício de suas funções, da análise das práticas autorais e dos jogos de poder e saber nos quais ele se constituiu.

Em primeiro lugar, é preciso circunscrever o terreno histórico deste estudo. Foucault chegou a esboçar em sua conferência de 1969 uma breve história sobre a emergência da função-autor, ressaltando a instauração do regime de propriedade sobre os textos (o direito de autor) e a apropriação penal dos discursos, como as censuras reais e o *index* da Igreja (cf.

FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 827). Essas sugestões de Foucault, contudo, embora indiquem caminhos promissores de pesquisa, devem ser problematizadas, como sugere Roger Chartier (cf. CHARTIER, 2001, p. 575; CHARTIER, 2000a, p. 19; GREETHAM, 1999, p. 371). Apesar da indiscutível herança foucaultiana, Chartier destaca a importância de se manter a atitude crítica e, quando for o caso, revisar e traçar novos caminhos, o que o levou a propor uma nova genealogia da função-autor. Em grande medida, este capítulo da tese pretende levar adiante esse projeto.¹⁴³

Embora reconheça a pertinência e a profundidade da reflexão de Foucault sobre a emergência da função-autor, Chartier considera grande parte de suas rápidas sugestões históricas como inaceitáveis. A melhor maneira de abordar a questão seria deslocar e ampliar a análise, olhando também para a dimensão da materialidade dos textos (cf. CHARTIER, 2000a, p. 23). Além de estudar os dispositivos de censura da Igreja e do Estado e a construção filosófica, estética e jurídica da categoria do *copyright* ou do direito de autor, Chartier reconsidera a trajetória desenhada por Foucault analisando também as continuidades e rupturas que caracterizaram a passagem do manuscrito ao impresso e as mutações na cultura escrita e nas formas do livro a partir do final da Idade Média. Muitos foram os estudiosos que assumiram essa postura crítica frente às sugestões de Foucault, ressaltando o caráter mais vasto e complexo da história da autoria (cf. NEHAMAS, 1987, p. 270; KEWES, 1998, p. 129). Apesar das críticas, Chartier deixa claro que, acima de tudo, as sugestões foucaultianas sobre o tema convidam-nos a analisar diversos dispositivos que visam controlar e conferir

¹⁴³ Roger Chartier, professor do Collège de France e da EHESS, foi meu orientador durante o período de estudos na França (bolsa sanduíche) em 2010-2011. Ele é um historiador herdeiro da tradição da Escola dos *Annales* e tem seu nome ligado aos estudos sócio-culturais. Três textos dele foram fundamentais para o desenvolvimento da presente pesquisa. Em primeiro lugar, o capítulo intitulado “Figures de l’auteur”, publicado em *L’ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe siècle* (cf. CHARTIER, 1992) e reimpresso em *Culture écrite et société: l’ordre des livres (XVe – XVIIIe siècle)* (cf. CHARTIER, 1996a). Nesse texto, Chartier analisa os mecanismos que construíram o autor moderno e observa que a breve genealogia traçada por Foucault simplifica a complexa trajetória histórica do exercício da função-autor (CHARTIER, 1996a, p. 11). Outro texto de Chartier de grande importância para minha pesquisa foi a apresentação intitulada *Qu’est-ce qu’un auteur? Révision d’une généalogie*, realizada no dia 20 de maio de 2000 na Sociedade Francesa de Filosofia e publicado no Boletim da entidade (cf. CHARTIER, 2000a). O mesmo texto foi republicado em duas versões reduzidas em espanhol: com o título “La invención del autor” (capítulo V do livro *Entre poder y placer*) (cf. CHARTIER, 2000c, p. 89-106) e com o título “Esbozo de una genealogía de la función-autor”, na revista *Artefilosofía* da UFOP (cf. CHARTIER, 2006). Nessa apresentação, Chartier avalia as propostas feitas por Foucault trinta anos antes tendo por base um cruzamento entre a crítica textual e a história cultural. Assim, uma nova hipótese é proposta: a construção da função-autor envolveria a progressiva atribuição a certas obras em língua vulgar de características reservadas por muito tempo apenas às obras das *auctoritates*. Por fim, o terceiro texto de Chartier importante para esta tese foi o artigo intitulado “Foucault’s chiasmus: authorship between science and literature in the Seventeenth and Eighteenth centuries”, publicado no livro *Scientific authorship*, editado por Mario Biagioli e Peter Galison (cf. CHARTIER, 2003), que teve uma versão ligeiramente modificada publicada em português com o título “História cultural do autor e da autoria”, parte do livro *Autoria e história cultural da ciência* (cf. CHARTIER, 2012a). Nesse texto, Chartier retoma e critica a tese foucaultiana do quiasma ocorrido na autoria científica e literária nos séculos XVII e XVIII.

determinada autoridade aos discursos. Foucault, em verdade, não postula nenhum elo determinante e exclusivo entre o sistema de propriedade intelectual e o exercício da função-autor, de modo que devemos ter o cuidado de não reduzir o pensamento de Foucault a fórmulas muito simples, decorrentes de leituras apressadas (cf. CHARTIER, 1992, p. 41; CHARTIER, 2003, p. 15).

Chartier observa que a função-autor repousa sobre um conjunto de características, como a escrita tomada como um trabalho individual, a assinatura da obra, a definição da obra como uma criação original, o direito a uma remuneração, a responsabilização penal do criador, entre outras. Sendo assim, para se desenvolver adequadamente um estudo genealógico, seria preciso estender o domínio da análise histórica, remontando a períodos mais remotos do que imaginou Foucault (cf. CHARTIER, 2000a, p. 22-3). Em linhas gerais, Chartier propõe uma genealogia de longa duração e tende a situar o “nascimento do autor” entre os séculos XIV e XV, ressaltando a transferência da autoridade ligada aos clássicos cristãos ou da Antiguidade a alguns escritores contemporâneos, além de uma série de mutações fundamentais que estabeleceram a ordem do discurso e a ordem dos livros que são ainda, em grande medida, as nossas (cf. CHARTIER, 2000b, p. 161). Mas Chartier é cauteloso ao precisar que a construção da função-autor não está relacionada a uma única determinação e nem a um momento histórico específico, de modo que sua contribuição sobre o tema assume um caráter mais modesto, visando apenas delimitar um espaço para futuras pesquisas (cf. CHARTIER, 1992, p. 67).

Baseando-me nos estudos de Chartier e seguindo suas sugestões, proponho estender o âmbito da análise a toda a modernidade, tomada vagamente como o longo intervalo entre os séculos XIV e XVIII. Nesse período, diversas transformações significativas alteraram e conformaram nossa percepção sobre a autoria (na literatura, nas artes, na filosofia ou na ciência). Mas, mesmo realizando essa extensão temporal, cabe ainda colocar a pergunta: essa ampliação é suficiente? Ou seja: será que não deveria recuar ainda mais no tempo nesta pesquisa, procurando raízes mais remotas? Não existiriam autores antes do século XIV? Por exemplo, seriam Hesíodo e Homero autores de seus versos? E Platão, pode ser considerado um autor de seus diálogos? E os romanos Virgílio e Ovídio? E os poetas, cancionistas ou romancistas medievais, podem ser considerados autores? Se sim, em que sentido? Se não, por que? E quando, então, começaram a existir autores?

A pergunta pela essência da autoria e pelo “primeiro autor” é, na realidade, bastante capciosa. Ela pode facilmente conduzir a algum tipo de resposta reducionista. Isso ocorre não pelo fato de a autoria ser algo universal e invariável, que não teve início nem terá fim, mas

sim porque se trata de uma função complexa e variável que é exercida diferentemente em cada época ou cultura. Os defensores da universalidade da noção de autor tendem a lembrar algumas práticas antigas que sugerem o funcionamento de uma função-autor, como a indicação dos nomes dos indivíduos criadores desde os primórdios de nossa cultura escrita (Homero, por exemplo), a inscrição da *sphragis*, ou “selo autoral”, utilizada, entre outros, por Teógnis de Mégara no século VI a.C., ou ainda as antigas histórias de plágio, fraude literária (*pseudepigrapha*) e “roubo de versos”, como vemos nas acusações de Platão a Dionísio II e na condenação explícita dos plagiários (*plagiarii*) feita pelo poeta Marcial no século I d.C.

Apesar das semelhanças que parecem existir entre os exemplos citados acima e a concepção moderna do autor proprietário de sua obra, acredito que talvez existam muitas diferenças relevantes por trás destas aparentes identidades. É preciso contextualizar as práticas “autorais”. Homero, por exemplo, nomeia mais propriamente uma tradição, produzida coletivamente por uma sucessão de *aedos* ou poetas cantadores de versos, no seio de uma cultura oral e performática na qual a idéia mesma de uma “obra fechada” é um anacronismo. Ao invés de um autor em sentido moderno, trata-se de um autor/fundador/mítico, que instaura uma tradição dentro da qual novas criações podem ser inscritas. Aliás, sobre o indivíduo Homero, se é que ele existiu, não dispomos de qualquer indicação biográfica (cf. ASSUNÇÃO, 2010, p. 186-91; CHARTIER, 2002, p. 20). Podemos dizer que Homero foi construído duas vezes: miticamente na Antiguidade, e como autor no seio da filologia moderna e em particular nas edições que buscaram conferir unidade e coerência estilística aos versos da *Iliada* e da *Odisséia* (cf. BOLLACK, 1975, p. 27).

Quanto a Platão, de fato, na *Carta VII*, ele condena a atitude de Dionísio II de Siracusa, que tinha publicado um tratado de filosofia que consistia, basicamente, na transcrição das aulas que tinha recebido de Platão (cf. PLATON, *Lettre VII*, 341b). Muitos viram nessa condenação a expressão de uma atitude autoral por parte de Platão, que teria reivindicado a paternidade sobre “suas idéias” e acusado o plágio cometido por seu ex-aluno. Contudo, como bem mostrou Foucault em suas aulas de 9 e 16 de fevereiro de 1983, no seio de seu penúltimo curso no Collège de France, é completamente equivocado interpretar a atitude platônica dessa forma (cf. FOUCAULT, *GSA*, p. 192-238). O que Platão critica não é o fato de Dionísio II ter-se apropriado de “suas idéias”. Ao contrário, ele reprova sua pretensão de escrever sobre as questões filosóficas que lhe foram apresentadas, o que mostrou que ele nada havia compreendido delas, posto que a verdadeira filosofia não se transmitiria por escrito. Em outros momentos, aliás, Platão deixou claro que concedia pouca importância ao indivíduo por trás dos discursos, preferindo concentrar sua atenção sobre a verdade contida

no pensamento. Em grande medida, nos diálogos platônicos, vemos justamente um grande teatro no qual palavras e teorias são apresentadas sem que o importante seja a fidelidade das atribuições, mas sim o conteúdo das idéias discutidas e a busca da verdade.¹⁴⁴

Sobre a prática grega arcaica dos selos autorais ou das *sphragides*, como vemos em Teógnis e em diversos gêneros antigos, como os textos historiográficos e os poemas teogônicos, mais uma vez é preciso afastar a aparência do “mesmo” que nosso olhar influenciado pela experiência moderna insiste em ver.¹⁴⁵ Embora indique o nome, a proveniência e a ascendência do indivíduo que escreveu determinado texto, a *sphragis* não deve ser tomada como uma assinatura autoral moderna. Mais do que uma remissão a um indivíduo histórico com uma identidade civil, o selo reenvia a uma espécie de fundação, a uma autoridade tradicional, ele garante que as manifestações poéticas em questão são de determinada tradição heróica ou atos com certa função ritual. A evocação do “eu” e a inscrição do nome próprio têm por função garantir a coerência da enunciação, preservando os versos de possíveis alterações e deformações que comprometeriam a fala da Tradição (cf. SVENBRO, 1996, p. 22; CALAME, 2004, p. 23). A preocupação do poeta não é com a preservação de sua obra e com o respeito à sua paternidade autoral, mas sim com a manutenção da Tradição, tal como ocorre no que diz respeito à fala oracular (a *epé* de Apolo), que deve ser transmitida de forma fidedigna. Trata-se, aqui, de uma íntima relação entre o canto do poeta (*aedo*) e a visão profética do vidente (*mantis*). A fala do poeta deve ser mantida em sua integridade muito mais em respeito à palavra divina (ao proferimento ou a *epé* das Musas) do que em respeito à expressão e intenção do autor. O caráter secundário da identificação do indivíduo fica evidente ao atentarmos para o fato de que, antes mesmo de anunciarem sua marca ou selo pessoal, os poetas geralmente, em primeiro lugar, atribuíam seus versos às musas (como Hesíodo, por exemplo) e, com freqüência, também ao seu mestre, de quem teriam ouvido inicialmente os versos (como o próprio Teógnis de Mégara, que diz ter aprendido com Kyrnos). Interpretar essa prática como um sinal de orgulho autoral e uma espécie de evolução na autoconsciência literária grega é um anacronismo que deve ser evitado (cf. FORD, 1985, p. 85).

¹⁴⁴ Por exemplo, no livro X da *República*, ao falar sobre Homero, Sócrates diz que “não se deve honrar um homem acima da verdade” (PLATÃO, *República*, 595c). E no *Fédon*, vemos Sócrates fazer o seguinte pedido aos jovens Símias e Cebes: “Vós, entretanto, se me acreditais, cuidai menos de Sócrates que da verdade!” (PLATÃO, *Fédon*, 91c).

¹⁴⁵ Cito os versos de Teógnis que ilustram esse ponto: “Kyrnos, que um selo seja colocado sobre esses versos / para mim, que faço prova de meu *savoir-faire* / Jamais, dissimulados, eles serão entregues ao esquecimento / jamais ninguém os modificará / substituindo o mal ao bem. / Cada um pronunciará essas palavras: / ‘Esses são os versos (*epé*) de Teógnis de Mégara, / renomado entre todos os homens’.” (THÉOGNIS 19-26 apud CALAME, 2004, p. 16. Tradução minha, do francês).

Da mesma forma, o plágio condenado por Marcial não deve ser simplesmente equiparado às atuais práticas de desrespeito aos direitos autorais.¹⁴⁶ Ainda que se possa encontrar em seus versos alguma acusação de plágio, ela com certeza não tem o sentido que passou a ter na modernidade, de uma lesão a um direito. Não se trata de um crime ou contravenção, pois não havia qualquer previsão legal de regulação da atividade literária, menos ainda de proteção dos direitos dos autores.¹⁴⁷ Também não se trata de condenar uma prática que poderia vir a comprometer as expectativas de ganho financeiro do “legítimo autor”, dado que esse tipo de pretensão era dificilmente concebível para um homem da Antiguidade.¹⁴⁸

Além disso, não devemos esquecer que, para os romanos da Antiguidade, uma obra literária não retirava seu valor de sua possível “originalidade”, mas, sobretudo, pela conformidade aos modelos e temas reconhecidos de longa data (cf. SALLES, 2010, p. 106).

¹⁴⁶ Vejamos o que disse Marcial em seus *Epigramas*. No epigrama 30 do livro I, dirigido a Fidentino, Marcial o acusou de, ao ler em público seus versos, deixar propositalmente que os outros acreditassem que eles eram dele próprio. Ironicamente, Marcial afirma que, se Fidentino lhe atribuir os versos, em presente ele lhe rende uma homenagem. Do contrário, o único meio de fazê-los seus é comprando-os (cf. MARTIAL, 18??, p. 16). Dando continuidade, o epigrama 67, também do livro I, intitulado *Contra um plagiário*, é ainda mais enfático. Cito: “Plagiário impudente, ladrão de meus escritos, / Que crê que para ser poeta / Basta comprar um volume a um preço vil, / Corrija teu erro; Esse belo nome que se festeja, / Nem ouro, nem em prata, não foi jamais conquistado. / [...] Um livro publicado não muda mais de mestre. / Mas se procurares bem, talvez / Encontrarás em seu caminho / Um volume novo, que os cuidados de um editor / Ainda não reproduziu nem encadernou. / Que ele te seja cedido, em segredo, / Depois, contigo, com teu nome cubra teu furto. / Ai está todo o segredo: aquele de quem a impotência / Quer se ilustrar pela obra de outrem, / Tratando-se como autor, deve comprar dele / Seu livro e, sobretudo, seu silêncio” (cf. MARTIAL, 18??, p. 29-30. Tradução minha, do francês).

¹⁴⁷ Não havia na Roma Antiga qualquer pena ou castigo previsto para o “plagiário”. Plágio, no direito romano, era o crime de rapto de crianças ou de redução à escravidão de um homem livre. As sanções dessa infâmia eram pecuniárias, como previa a *Fabia lex ex plagiariis*, instituída por Q. Fabius Verrucosus, em 209 a.C. Ou seja, não se tratava de uma lei que punia o “roubo de palavras”. No domínio literário, o “plágio” era usado metaforicamente, no conjunto daquilo que poderia, em determinados casos, ser visto como um desrespeito, uma canalhice ou uma falta de etiqueta, ou seja, envolvia uma condenação do intelectual que poderia até mesmo comprometer sua honra (o que não significa que era uma questão jurídica). O que há de novo nas palavras de Marcial é a associação da obra (não do objeto-livro) a algo mercantil, passível de compra e venda (ainda que tal sugestão seja irônica). Ou seja, quando Marcial fala em ‘plágio’ (*plagium*) e em ‘plagiário’ (*plagiarius*) trata-se, em verdade, de uma metáfora, que compara seus versos aos seus filhos. Tal uso metafórico fez muitos historiadores e juristas acreditarem, equivocadamente, que o plagiador (em sentido moderno) era punido na Roma Antiga (cf. SALLES, 2010, p. 252; MAUREL-INDART, 1999, p. 11-2).

¹⁴⁸ Embora houvesse concurso de recitações públicas na Roma Antiga, as recompensas eram de natureza simbólica, honorífica. Tratava-se de um feito, sem dúvida, mas nada mais do que disso. No que diz respeito à venda de livros, embora fossem feitas cópias manuscritas, essa atividade não estava inserida em uma lógica comercial. As cópias, realizadas normalmente por escravos copistas (*librarii*), não eram dirigidas para a venda. Prevalecia a idéia de gratuidade da obra literária, sendo os exemplares geralmente enviados para amigos ou personagens influentes (cf. SALLES, 2010, p. 98-9, 154-6). A perspectiva de levar suas obras a um público desconhecido por meio de um mercador de livros (*bybliopolae*) era algo que provocava repugnância. Os primeiros testemunhos de comércio de livros em Roma datam do século I d.C., como a alusão que Cícero faz em *Philippica* a uma *taberna libraria* próxima ao *Forum* (cf. BARBIER, 2006b, p. 29; SALLES, 2010, p. 165-9). Podemos supor que, a partir dessa época, uma forma embrionária de comércio livreiro teve início. Apesar disso, há um silêncio dos juristas em relação às transações envolvidas, ou seja, nada é dito sobre a necessidade de o livreiro/copista ter de obter qualquer tipo de autorização do autor para publicar seus textos, de modo que os módicos lucros obtidos com essa atividade também ficavam apenas com ele.

Nas recitações públicas, prevaleciam as produções curtas (epigramas e elogios) de efeito rápido, que, para agradar facilmente o auditório, recorriam a lugares-comuns e a fórmulas retóricas tradicionais (cf. SALLES, 2010, p. 110-1). Embora essas regras de “empréstimo” fossem variáveis em razão do gênero, em via de regra, a imitação dos grandes poetas e dos oradores reputados era sinal de erudição. Aliás, de maneira geral, podemos dizer que os romanos realizavam empréstimos sistemáticos dos gregos. Sêneca na *Carta 84 a Lucílio*, por exemplo, defendeu os empréstimos literários, que deveriam, contudo, ser assimilados e trabalhados (cf. SÉNÈQUE, 1860, *Lettre* 84). A suposta desaprovação do plágio diz respeito, mais propriamente, ao mau uso das práticas de imitação, uma espécie de empréstimo que copia a tradição de forma desrespeitosa. Podemos até dizer que o plágio era recriminado, mas desde que tenhamos em mente que não se trata da mesma reprovação que se fará na modernidade. Mais do que um respeito ao autor original e à integridade de sua obra, o que está em jogo é o bom uso da tradição e das regras de imitação (cf. LONG, 1991, p. 856-7).

Em suma, os casos acima deixam claro que é preciso cuidado diante de noções tão variáveis e sensíveis aos contextos culturais. Devemos ter em mente que estamos diante de épocas nas quais as formas de produção, circulação e recepção literária eram radicalmente diversas daquilo que veio a ser a experiência europeia hegemônica moderna. Embora possamos atribuir à noção de autor certa inércia ou continuidade, é um equívoco pensá-la como transhistórica e universal. É preciso prevenir-se contra um mal que atinge grande parte de nossas reconstruções históricas: a imposição do “mesmo”. Temos a tendência a naturalizar os conceitos e noções dos quais nos servimos, como se fossem evidentes e imutáveis. Autor, por exemplo, seria sempre autor: na tradição oral arcaica, no mundo impresso moderno ou na era digital. Não é raro vermos, em particular entre os juristas, quem se impressione com o fato de os antigos, tão sábios e tão “avançados” nas artes e na filosofia, não terem pensado no direito dos autores. Esse sentimento de estranheza expressa claramente a dificuldade que temos de compreender o “outro”, de desenvolver a alteridade, de imaginar outras formas de pensar e agir. O homem antigo não cria como o moderno e dificilmente poderíamos compreendê-lo como um autor a quem atribuímos direitos.

Além de reconhecer a contingência da noção de autor, é preciso evitar a via simples e parcial que consiste em selecionar um único aspecto como significativo para determinar o aparecimento da autoria propriamente dita. Afinal, qual seria o critério relevante: a simples assinatura? A individualidade na criação? A organização em uma obra unitária? O sentimento de responsabilidade, paternidade, ou de propriedade sobre a obra? Ou seria a existência de algo como uma “autoconsciência autoral”? No seio da teoria literária, de certa maneira,

tornou-se comum um debate extremamente polarizado sobre a autoria, em termos de nascimento, morte, ressurreição, em um vai-e-vem no qual o autor ou está presente e vivo (servindo de critério para as construções críticas), ou está ausente, morto e enterrado (sendo desconsiderado em benefício, por exemplo, da linguagem e suas estruturas). Entendo que, mais do que detectar o imaginário ponto de nascimento do autor, é importante compreender o funcionamento das práticas autorais e como elas estão associadas a formações discursivas específicas e a determinadas posições-sujeito.

Só podemos falar em autor na Antiguidade ou na Idade Média, em suma, se tomamos tal noção de forma bem lata, associada à noção de um agente, de alguém que está na origem de uma ação ou que é responsável pela produção de algo. De fato, no sentido amplo de uma paternidade simbólica das criações humanas, a autoria teria raízes extremamente remotas (cf. LECLERC, 1998, p. 228). Mas não devemos obscurecer o fato de que tal criador ou agente não pode ser simplesmente identificado ao autor no sentido moderno do termo. Em geral, aliás, o anonimato era a regra. Não temos nomes de autores para a maioria dos livros do *Antigo Testamento*, para grande parte da épica babilônica, para o *Mahabharata*, para o *Beowulf* ou o *Nibelungenlied*, para *As mil e uma noites*, nem para a maioria das cantigas e histórias medievais. E essa “ignorância” não parecia constituir problema algum. As próprias formas de produção e circulação típicas das culturas orais e manuscritas não conferem a mesma unidade e estabilidade discursivas que encontramos a partir do final da Idade Média e, sobretudo, no mundo impresso moderno. A literalidade, autenticidade, contorno e identidade da “obra” eram variáveis determinadas pelos utilizadores dos textos, por seus usos e suas formas de apropriação, o que variava em razão do estatuto simbólico e cultural conferido a certas categorias de textos.

E não se trata apenas de uma dificuldade de “descobrir a verdade”. Estamos diante de culturas distintas, com categorias diversas e outras posições-sujeito. Quando tentamos falar dos “autores” da Antiguidade ou da Idade Média, muitos imaginam que o grande problema estaria na falta de registros ou fontes, como se o passar dos anos tivesse apagado suas pegadas e dificultado o trabalho do crítico ou historiador contemporâneos. Mais do que isso, é preciso perceber que por trás dessa ausência de informações residem importantes diferenças culturais. É o próprio *status* de autor e a noção mesma de obra que se encontram alterados no seio de uma cultura preponderantemente oral e tradicional, como nas sociedades antigas e medievais. Pouco se sabe sobre os autores porque, em grande medida, eles sequer existiam como hoje nos parece natural imaginar.

Embora tenham existido indivíduos que escreviam antes dos séculos XIV e XV, eles tinham outras funções e eram envolvidos em diferentes jogos de poder e de saber. Havia também, certamente, diferentes instituições e procedimentos que conferiam um *status* próprio às criações humanas, com maior ou menor autoridade. Homero, Platão e Aristóteles são, obviamente, grandes *auctoritates*. Suas palavras são organizadas de forma unitária, em um *corpus*, e são também recebidas com uma espécie de devoção ou respeito. Contudo, é preciso verificar de que forma essa autoridade era exercida e qual função ela tinha. Como foi visto, a autoria é um dispositivo histórico e não um simples referente que aponta naturalmente para o indivíduo que escreve. De maneira geral, a “autoria antiga” estava mais associada a uma tradição ou Escola (por exemplo, a epopéia heróica homérica, os diálogos e a filosofia acadêmica ou os tratados e a ciência aristotélica), servindo para nomear não propriamente um indivíduo específico, de carne-e-osso, com uma dada situação social e uma interioridade própria (cf. LECLERC, 1998, p. 38). De maneira geral, pouco ou nada se sabia da vida das antigas *auctoritates*. A integridade, autenticidade e delimitação de suas obras também não eram problemas colocados nos mesmos termos que encontramos na modernidade, como uma busca pela intenção originária do autor e pelos manuscritos autográficos. A organização mesma do *corpus* dessas *auctoritates* foi uma empreitada tardia, que tendia, inicialmente, a privilegiar a Escola ou a tradição em detrimento dos indivíduos. Em suma, não há autor no sentido propriamente moderno, com uma obra, uma individualidade e uma situação bem definidas. Homero, por exemplo, é uma figura mítica e não um autor em sentido moderno, assim como os mestres cristãos são modelos de virtude e os filósofos da Antiguidade são criadores de escolas, em uma cultura na qual, muitas vezes, o aspecto performático da forma de vida, do exemplo, da atitude filosófica ou cristã (o *ethos*) tendem a prevalecer sobre a obra escrita (o *opus*).

Ao focalizar neste trabalho o período entre os séculos XIV e XVIII, não pretendo, com isso, negar a possibilidade de a função-autor ter vindo a funcionar anteriormente de alguma maneira. A maior parte dos procedimentos autorais tem, de fato, uma longa história. Uma constatação similar a essa foi feita também por Foucault em *Vigiar e punir* ao tratar dos procedimentos disciplinares. A maior parte deles tinha uma longa história por trás, de modo que o que houve de propriamente novo no século XVIII foi apenas uma certa generalização e organização deles, de modo a constituírem uma *tecnologia de poder* (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 260). A prisão, por exemplo, já existia, mas tinha uma posição restrita e marginal entre as penas, como Foucault observa ao analisar uma ordem ou decreto real (*ordonnance*) de 1670. O papel da pena de prisão não era propriamente punitivo (ou era punitivo apenas a título

substitutivo, no lugar, por exemplo, das galés), sendo mais propriamente um instrumento privilegiado do despotismo, uma espécie de arma do arbítrio real (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 139-40). De maneira similar, os procedimentos autorais também são, em grande parte, antigos. Também no caso deles, o que ocorreu ao longo da modernidade foi mais exatamente um processo de generalização e de articulação estratégica. Ou seja, eles receberam uma organização que fez com que se convertessem em uma *tecnologia de poder*, ganhando a forma de um dispositivo propriamente moderno.

O que defendo, portanto, é apenas que, em diversos aspectos, é possível identificar a emergência de uma experiência da autoria tipicamente moderna entre os séculos XIV e XVIII, que nos conduz à noção de um indivíduo criador, responsável por suas palavras e legítimo proprietário de sua obra. Essas características podem ser atribuídas aos indivíduos escrevedores e aos inventores da Antiguidade ou da Idade Média apenas de forma muito enviesada (e geralmente anacrônica). É em grande medida essa diferença, ou essa transformação, que tenho a intenção de investigar neste capítulo.

Acompanhar esse processo e suas raízes históricas não é, contudo, tarefa fácil. Cada domínio estratégico envolvido na construção do autor na modernidade tem sua temporalidade própria, de modo que o estudo da história do autor exige a lida com diferentes camadas ou estratos históricos que, ainda que se cruzem e se contaminem, não devem ser pensados de forma unitária e causal, como uma sucessão global. A história do autor, do ponto de vista da construção bibliográfica, editorial e crítica, remonta às várias formas de identificação e individualização do criador, à organização textual envolvida na forma-livro, às práticas de criação e às formas de circulação e de recepção. Já do ponto de vista da construção social e mercantil, é preciso considerar as diversas posições sociais ocupadas pelo criador (escritor, poeta, músico, artista, etc.), como ele foi percebido e valorado, as mudanças do regime do mecenato e da proteção do rei para o mercado editorial, entre outros aspectos. A construção jurídica e administrativa, por sua vez, envolve uma história que nos leva da *pecia* e das corporações medievais ao sistema do *Ancien Régime* baseado nos privilégios e na censura real, e, deste, para o sistema editorial e o moderno direito de autor. Por fim, quanto à construção estética e moral, uma outra história do autor deve ser contada, de uma concepção retórica, baseada na tradição e nos cânones, para uma visão que podemos qualificar de romântica, assentada em uma nova visão da criação e nas idéias de inspiração, de gênio e de originalidade, que envolve também novos valores e “direitos naturais”. Em suma, em vez de *uma* história, a análise genealógica tem de considerar *as histórias do autor*, ou seja, as diversas temporalidades envolvidas na emergência do autor moderno.

Em resumo, é preciso analisar como o autor entrou em funcionamento na modernidade, fenômeno esse que aconteceu de forma diferente e em estratos históricos variados, dependendo da função que passou a exercer. Para lidar como essa múltipla historicidade da função-autor, propõe-se distinguir três períodos que correspondem, *grosso modo*, a três momentos da emergência da função-autor propriamente moderna. Essa distinção servirá de base para a estruturação deste capítulo. Primeiramente (3.1.), analisarei o aparecimento do *autor como autoridade* (em sentido moderno) nos séculos XIV e XV. Em seguida (3.2.), tratarei da apropriação penal que marcou a emergência do *autor como transgressor*, responsável por sua obra, que se constituiu nos séculos XVI e XVII. Por fim (3.3.), a análise recairá sobre as funções jurídico-civil e comercial, que caracterizaram o surgimento do *autor como proprietário* a partir do século XVIII.

3.1. O autor como autoridade: mutações na “ordem dos livros” e as novas *auctoritates*

If, at the end of the Middle Ages, auctores became more like men, men became more like auctores.

A. Minnis, *Medieval theory of authorship*, 1984.

La généalogie de la fonction auteur pour les textes littéraires est de beaucoup plus longue durée que celle que Foucault nous a suggérée, et dans cette généalogie de longue durée, on ne peut pas mettre en jeu uniquement l'ordre du discours, mais aussi l'ordre des livres, c'est-à-dire cette invention fondamentale qui fait que dans un même objet est rendue lisible la cohérence, ou l'incohérence, d'une œuvre rapporté à une même identité.

R. Chartier, *Qu'est-ce qu'un auteur?: Révision d'une généalogie*, 2000.

A autoria, quando vista do ponto de vista das práticas discursivas, está claramente ligada a formas de autoridade: ela ordena e confere valor ao que é dito ou escrito, destacando um fragmento de discurso do murmúrio indistinto ou do falatório do dia-a-dia. Como toda verdadeira autoridade, sua força reside na capacidade de produzir uma obediência “legítima”, aceita em alguma medida, e não em qualquer prática explicitamente coercitiva ou violenta (o que é sinal, aliás, de que a autoridade está falhando). Há uma assimetria que faz do discurso

autoral algo mais valorizado, nobre, digno de ter sua paternidade indicada e de ser preservado em sua integridade (a obra). De certa maneira, vemos, desde o final do medievo, uma tendência a conferir autoridade ao livro (*codex*) organizado em função de um autor, no seio de uma nova prática de “atribuição de poder ao escrito” (*empowerment of writing*).

Mas, embora se possa dizer que estamos diante de uma transformação típica da modernidade européia, não é correto afirmar que a relação entre autoria e autoridade é algo moderno. A própria proximidade etimológica entre esses vocábulos (*auctor/auctoritas*, autoria/autoridade, *authorship/authority*, *auctorialité/autorité*) indica uma raiz histórica mais profunda. O escriba ou copista medieval, por exemplo, responsável pela cópia manuscrita de textos geralmente sagrados, também gozava de alguma autoridade. Mas, ao contrário dos novos autores modernos, tratava-se de uma autoridade apenas veicular, como um tradutor, uma espécie de *medium* das *auctoritates* (cf. ROSS, 1994, p. 232-3). A autoridade dos grandes espíritos do passado era, na cultura medieval, tomada como a própria expressão da verdade: *ipse dixit, ergo vero*. Cada área de estudo tinha seus *auctores*, como Cícero na retórica, Aristóteles, Porfírio e Boécio na dialética, Higino e Ptolomeu na astronomia, Galeno e Constantino na medicina e Graciano no direito canônico. Hugo de Pisa, por volta do século XIII, definiu a *auctoritas* como aquilo que inspira confiança e é digno de ser copiado (*sententia digna imitatione*) (cf. MINNIS, 1984, p. 10). O que vemos na modernidade é uma nova articulação que confere uma inédita autoridade ao autor. As transformações da forma-livro, como a constituição de livros unitários (organizados em função do autor contemporâneo), indicam a emergência de uma nova autoridade, que assume, em grande parte, o lugar da Tradição e das Escrituras.

Entender a emergência do autor moderno como uma autoridade com traços próprios é um desafio que ganha um novo sentido nos dias de hoje, marcados por uma transformação na cultura escrita, nos suportes físicos e na organização e circulação textual. Mudanças dessa natureza são freqüentemente acompanhadas por um sentimento de temor, pelo medo da perda, do esquecimento e do caos. Foi assim com a introdução da escrita, com a impressão industrial e, hoje em dia, com a internet e o meio digital. Mas o que tememos perder? Talvez o ponto central seja a questão da autoridade. Sem dúvida, a desordem discursiva e a perda dos critérios estabelecidos de autoridade possuem uma dimensão assustadora (cf. FLUSSER, 19??). A internet, de certa forma, suscita o medo de vermos nossas palavras soltas ao vento, sem origem reconhecível, perdendo-se em um ambiente aleatório no qual nossos critérios de diferenciação, valorização e atribuição de autoridade não mais funcionam, assim como se mostram inaplicáveis nossos mecanismos de controle, de apropriação civil e de uso comercial.

Ou seja, o discurso parece perder seu valor, seja como bem cultural ou saber produzido com alguma garantia, seja como bem econômico. Procurando compreender criticamente o que se passa hoje em dia, propõe-se neste capítulo um estudo genealógico, que investiga desde quando o autor passou a funcionar como uma autoridade tipicamente moderna, ordenando e conferindo valor ao que é dito e escrito.

Parto de uma tese sustentada por Chartier: a trajetória do autor na modernidade pode ser pensada como a progressiva atribuição aos textos em língua vulgar de um princípio de designação e de eleição que caracterizou, por muito tempo, apenas obras associadas a uma *auctoritas* antiga, que constituía um *corpus* incansavelmente citado, glosado e comentado (cf. CHARTIER, 1992, p. 66). Esse processo, contudo, não deve ser pensado como uma simples transferência, mas sim como uma radical refundação da relação de autoridade e do estatuto do autor. Cito Chartier:

A genealogia foucaultiana do autor literário, que teria passado do anonimato à autoridade, deve ser também revista. Ela deve ser compreendida, sobretudo, como uma trajetória que atribui a certo número de obras, escritas em língua vulgar e advindas de registros diferentes, atributos, propriedades e formas que eram tradicionalmente reservadas às obras pertencentes a outro repertório, aquele das autoridades do passado, sejam elas antigas ou religiosas. Essa trajetória, que Foucault não considerou em sua reflexão, parece-me [...] absolutamente decisiva (CHARTIER, 2001, p. 581).¹⁴⁹

Esse fenômeno mais geral indicado por Chartier envolve diferentes elementos, dos quais gostaria de explorar alguns nas linhas que se seguem. São eles: as mudanças lexicais; a nova relação com a Tradição; o aparecimento dos novos doutores no seio das Universidades do final da Idade Média; a afirmação da criatividade humana sobre a autoridade divina; a conexão entre autoria moderna e funções classificatória e hermenêutica; as novas práticas de leitura e escrita dos “humanistas” renascentistas; as mudanças na ordem dos livros, como os catálogos e novos procedimentos bibliográficos centrados na figura do autor, os livros unitários, as novas páginas de títulos, a apresentação dos retratos dos autores e as mudanças na iconografia autoral; a afirmação do autor no controle do processo de edição e circulação de suas obras e o desenvolvimento do sistema da *pecia*. Enfim, são muitos temas, que serão

¹⁴⁹ No original: “La généalogie foucauldienne de l’auteur littéraire, qui ferait passer de l’anonymat à l’autorité, doit elle aussi être révisée. Elle doit être plutôt comprise comme la trajectoire qui attribue à un certain nombre d’œuvres, écrites en langue vulgaire et relevant de registres différents, des attributs, des propriétés et des formes qui étaient traditionnellement réservés à des œuvres appartenant à un autre répertoire [sic], celui des anciennes autorités, qu’elles soient antiques ou religieuses. Cette trajectoire, M. Foucault ne l’a pas pris en compte dans sa réflexion, mais elle me paraît [...] absolument décisive”.

apenas atravessados e apresentados rapidamente nas considerações que se seguem, na forma de um mosaico.

Proponho começar essa investigação com considerações de ordem etimológica, analisando algumas mudanças lexicais. Não resta dúvida que a veneração da origem e o mito do sentido oculto (mais verdadeiro e profundo) são posturas a serem evitadas, mas isso não significa que a história dos usos e dos sentidos das palavras não possa, em alguma medida, ajudar-nos a identificar, além das variações, algumas interessantes continuidades semânticas. 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 uma outra via de análise sugerida pelo famoso linguísta 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 simplesmente “aumentar” ou “crescer” (cf. FRAENKEL, 2005, p. 40-1; BENVENISTE, 1969, p. 149; COMPAGNON, 2002).

Sustenta-se que “aumentar” não é o sentido primeiro do verbo *augeo*, pois a raiz *aug-*, nas línguas indo-européias, 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” (cf. BENVENISTE, 1969, p. 149). A noção de *auctor*, embora tenha diversificado-se 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 (cf. BENVENISTE, 1969, p. 150-1; FRAENKEL, 2005, p. 47, 50; DUPONT, 2004, p. 172).¹⁵⁰

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 (cf. 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 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 (cf. DUPONT, 2004, p. 173; BERNAS, 2001, p. 37-9). Deuses (no domínio da natureza e da religião), legisladores (no direito e na política) e poetas (na literatura e na arte) estão ligados

¹⁵⁰ 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) (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, 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 (cf. GUMBRECHT, 1998, p. 41).

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-européias, convém analisar mais de perto os sentidos do termo latino *auctor*.¹⁵¹ 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.¹⁵²

Ressaltando esse sentido técnico-jurídico, que enfatiza a idéia 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, fundador, instrutor, mestre, causa, fiador ou modelo.¹⁵³

¹⁵¹ 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 (cf. THEIL; FREUND, 1883, p. 281-2), *Dictionnaire latin-français* de Félix Gaffiot (cf. GAFFIOT, 1934, p. 184-5) e *Dictionnaire latin-français* de Charles Lebaigue (cf. LEBAIGUE, 1881).

¹⁵² 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).

¹⁵³ 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

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 freqüentes 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 idéia 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 *concipere*, 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 idéia 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 (cf. BOURGAIN, 2001).

Ao olharmos para as metáforas comumente empregadas para expressar a idéia 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 duros golpes” (*cadere*). Na mesma linha, empregava-se o verbo *pangere* (cavar, furar, gravar na cera) ou ainda *exarare* (ligado a lavrar 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

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 “ladres 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 (cf. 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.

força, a tecelagem é uma operação de precisão e também uma ordenação, uma junção de fios. O que parece prevalecer, em geral, é a idéia 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 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 ajunta, 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).¹⁵⁴

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),

¹⁵⁴ No original: “Que fait donc un auteur? Il compose, il traite, il assemble, il combine, il rédige, il met en ordre, il répartit, il forge, il tisse, il entrelace, il comprime. Mais surtout il dit et il écrit. Ou encore il met la main à la plume, il gribouille, il laboure la page. [...] Il invente fort peu, il ne crée jamais. [...] Les verbes en rapport avec la notion d’auteur se concentrent sur la fabrication de l’œuvre, avec un déploiement de métaphores artisanales qui rappellent au lettré que son acte est du domaine du labour et du travail bien fait”.

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 idéia 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 (cf. 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*) (cf. FURETIÈRE, 1690, p. 172).¹⁵⁵

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” (*Authheur, 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,

¹⁵⁵ 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” (cf. FURETIÈRE, 1690, 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 (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 827).

embora a noção de autor já possuísse um sentido propriamente literário, tal significado não era o mais imediato ou natural (cf. 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” (cf. RICHELET, 1680, p. 56). Essa associação entre a figura do autor e o livro impresso deixa claro, como veremos adiante, que o autor é, na modernidade, uma figura ligada a uma nova técnica e a um novo mercado.¹⁵⁶

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, 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 (cf. 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*) (cf. VIALA, 1985, p. 283). O autor tendeu, em suma, a assumir

¹⁵⁶ 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 (cf. DARNTON, 1992, p. 100-1).

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 idéia 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” (cf. HOUAISS, 2001).

Após as considerações etimológicas traçadas acima, convém analisar como a elevação do indivíduo que escreve à categoria de autor está relacionada a um novo tratamento e importância conferidos à Tradição. A verdade deixa de ser um privilégio das Escrituras ou dos pensadores da Antiguidade para ser fruto, sobretudo, de uma conquista intelectual individual. Não somos mais obrigados a apenas repetir a voz que nos chega do passado, organizando o já-dito e realizando pequenos comentários e adendos. Também no campo das artes e da literatura, uma concepção moderna tende a substituir o gosto pelas expressões estereotipadas, pelas fórmulas consagradas e pelos temas padronizados, típico das tradições orais e da cultura medieval.

Já no final da Idade Média, novas autoridades emergiram no seio das Universidades. No grande período da Escolástica, no século XIII, sobretudo em Paris e Oxford, há vários grandes “autores” conhecidos, reconhecidos e citados, os chamados “novos doutores” (*novissimi*), como Tomás de Aquino, Boaventura, Duns Scotus e Guilherme de Ockham (que foi, aliás, condenado em 1340 por questionar a autoridade de Aristóteles). Certamente, eles tinham autoridade, no sentido de serem uma garantia de verdade. Porém, embora escrevessem, ensinassem e tivessem seu pensamento difundido, pouca atenção era reservada à integridade da suas obras, à originalidade de suas teses ou ainda à autenticidade de seus escritos (cf. BOUREAU, 2001, p. 267). Sendo assim, se por autoria entendemos algo mais do que ter autoridade e ser reconhecido, como, por exemplo, o fato de ser responsável por uma

obra original ou uma criação individual, então talvez a palavra ‘autor’ não seja aquela que melhor descreve a função exercida por eles. Por exemplo, Tomás de Aquino morreu em 1274 deixando textos inacabados, que foram “finalizados” por seus colegas dominicanos. O mesmo aconteceu com Alexandre de Hales, que morreu em 1245 e teve sua grande *summa* completada por uma comissão de teólogos franciscanos escolhida para esse fim (cf. HOBBS, 2009, p. 1-2). Como se pode perceber, embora os mestres e professores medievais fossem valorizados e reconhecidos, a autoridade deles não estava propriamente associada à moderna função-autor, de modo que suas “obras” não eram respeitadas em sua forma original, mas sim pela verdade que portavam.

Além disso, a garantia de verdade que o nome deles trazia estava na sombra e na dependência da grande garantia divina, que apenas as Sagradas Escrituras possuíam. Mas, mesmo assim, os novos teólogos e filósofos escolásticos faziam bem mais do que apenas citar ou glosar os antigos comentadores canônicos, como Agostinho. Também eles falavam com autoridade. Nesse sentido, o medievalista norte-americano Daniel Hobbins desenvolveu um interessante estudo sobre Jean Gerson, importante teólogo do final do século XIV que considerava que os doutores vivos não tinham menos autoridade para expor as doutrinas das Sagradas Escrituras do que os mortos (cf. HOBBS, 2009, p. 63-4). Assumindo uma espécie de “voz autoral” (*authorial voice*), Gerson, por exemplo, inicia o *Sobre o poder eclesiástico (Tractatus de potestate ecclesiastica et origine juris et legum)*, escrito em 1417, afirmando que se tratava de um texto que tinha valor por si mesmo, e não apenas como um catálogo de autoridades do passado (cf. HOBBS, 2009, p. 109).

Jean Gerson ilustra bem essa nova figura autoral: o “intelectual público” medieval. Ele foi a maior autoridade teológica da Universidade de Paris e, em 1500, seu nome rivalizava em importância com o dos grandes Padres da tradição cristã. Nele encontramos uma espécie de figura transitória, entre o professor universitário escolástico e o escritor humanista, entre os medievais e os modernos, entre a oralidade e a escrita (cf. HOBBS, 2009, p. 217-8). Ele se situa em um momento importante na afirmação das novas autoridades, quando os nomes dos grandes mestres das Universidades medievais começaram a ser reconhecidos fora dos muros das escolas, tornando-se personalidades públicas. Gerson passou a ser copiado em grande quantidade e percebeu, de certa maneira, o potencial dessa mudança. Ele passou a atribuir grande importância e a dedicar muita atenção aos livros que fazia circular, mais talvez do que ao próprio ensino dentro da Universidade (cf. HOBBS, 2009, p. 10, 45, 129-30, 160). Para além de um pregador ou professor universitário, Gerson assumiu novas funções como uma figura pública e uma autoridade moral e espiritual (daí sua fama de *doctor consolatorius*).

Embora Gerson seja normalmente lembrado como um orador, uma figura pública rodeada por uma multidão, e não como um autor solitário representado em seu estudo, ele faz parte de uma geração que introduziu novas práticas de leitura e produção intelectual, em particular a escrita autográfica, de próprio punho (algo que Gerson era capaz de fazer com extrema facilidade e rapidez) (cf. HOBBS, 2009, p. 159). Pouco antes, Tomás de Aquino, por exemplo, ainda tinha por hábito ditar, escrevendo apenas eventualmente. Essa mudança aparentemente simples contribui para intensificar a relação entre o indivíduo-autor e a obra produzida. A composição autográfica e a imagem do indivíduo com a pena na mão ligam de forma material o autor ao texto produzido (cf. HOBBS, 2009, p. 161). Gerson exemplifica, portanto, esse interesse maior com a obra escrita, fixada em livros, em detrimento do aspecto performático e oral que caracteriza a sala de aula. Ele ilustra, assim, a emergência de novas práticas intelectuais ainda no seio da cultura universitária medieval. Por exemplo, ele já possuía uma substancial biblioteca pessoal (algo incomum antes do século XIV) e, diferentemente da maioria de seus contemporâneos, demonstrava impaciência com os escritores que misturavam suas fontes (cf. HOBBS, 2009, p. 20-1). Gerson considerava em suas interpretações a situação histórica dos autores e mostrava-se preocupado com a autenticidade dos textos. Não apenas a Revelação deveria ser autêntica, mas também os livros e escritos (*libri authentici, scripturae authenticae*) (cf. HOBBS, 2009, p. 27-8). Ele condenava a compilação e defendia o contato e a proteção da integridade textual, tomando os textos como livros, em sua forma inteira, e não como proposições anônimas e dispersas (cf. HOBBS, 2009, p. 121-2). Em suma, Gerson exemplifica bem um novo modelo de leitura, que caracteriza, sobretudo, o intelectual renascentista, no qual se busca aprofundar o conhecimento do autor e da obra, deixando de lado o “mau hábito” de se ler trechos esparsos, ignorando a origem e a forma original daquilo que se lê. Essas novas práticas estão associadas, em suas linhas gerais, à emergência de uma nova autoridade autoral e à ampliação da circulação dos livros.

Gerson demonstrou também grande preocupação em controlar seus textos (quanto à forma e à circulação). Nesse sentido, considerava a fidelidade da cópia algo importantíssimo, como deixa claro no *Elogio aos escribas de boa doutrina (De laude scriptorum doctrine salubris)*, de 1423 (cf. HOBBS, 2009, p. 165-6). Gerson tenta controlar de alguma forma o processo de cópia e difusão de sua obra e tem a intenção de apresentar seus escritos como um *opus* coerente. Encontramos em Gerson, portanto, a vontade de ser, além de uma autoridade reconhecida, um autor em sentido moderno, na medida em que associa seu nome a seu discurso, conferindo-lhe uma forma própria que deveria ser respeitada. Uma das estratégias

adotadas por Gerson para reforçar sua autoria consiste em fazer referências no corpo de seus textos a si mesmo e aos seus trabalhos precedentes. Além dessa estratégia interna ao texto, Gerson deixava também uma marca externa: o colofão. Trata-se de uma espécie de selo ou assinatura autoral colocado ao final do texto, indicando, além da autoria, a data e o local de realização. Por exemplo: “Aqui acaba o *Anagogia em palavras e Hino Gloria in excelsis*, de Jean, chanceler de Paris, em Lyon, no ano de 1428. Ele contém quatro partes principais...” (cf. HOBBS, 2009, p. 175). Essa é uma prática que, embora estivesse longe de ser generalizada, começou a ganhar alguns adeptos a partir de meados do século XIII e tornou-se mais comum apenas no século XV. O colofão parece apontar, sem dúvida, para o desenvolvimento de um senso moderno de autoria (cf. HOBBS, 2009, p. 172-3).

Outro exemplo retirado do final da Idade Média que ilustra uma nova relação com a Tradição e a emergência de novas autoridades, com traços autorais, consiste nas novas Enciclopédias medievais. Um caso interessante nesse sentido encontra-se nas diferentes versões do *Speculum majus*, enciclopédia inicialmente composta pelo dominicano Vincent de Beauvais em meados do século XIII. A função primeira do *Speculum majus* era pedagógica, fornecendo ao *studium* (a escola dominicana) uma espécie de biblioteca portátil de todas as *auctoritates* que se deveria conhecer. Como toda enciclopédia medieval, tratava-se de uma compilação, de uma organização de textos tomados dos *auctores* consagrados da Tradição antiga e cristã.¹⁵⁷ Vincent de Beauvais, aliás, deixa isso claro no prólogo (*Libellus apologeticus*): “essa obra não é minha [...], mas dos autores dos quais coletei e ordenei as passagens, pois eu nada, ou quase nada, acrescentei vindo de mim mesmo. A eles é devida a autoridade/autoria, a mim coube apenas a organização do discurso” (PAULMIER-FOUCART, 2001, p. 145).¹⁵⁸ Mas apesar de o *Speculum majus* ser marcado pelo apego à Tradição e pela tendência ao anonimato, características típicas da cultura medieval, é possível perceber, em suas versões ulteriores, a interferência de novos valores e práticas que acenam para a nascente modernidade. Enquanto a edição de 1245 é considerada tradicional, uma compilação fundada nas autoridades reconhecidas (geralmente textos paulíneos e patrísticos),

¹⁵⁷ Por certo, o *Speculum majus*, uma compilação fundada na autoridade dos antigos, é algo bem distante do projeto moderno da *Encyclopédie*, que foi um grande empreendimento editorial no qual a razão e a verdade deveriam prevalecer sobre as autoridades do passado. Diferentemente dos dicionários e Enciclopédias anteriores, a *Encyclopédie* indicava na capa o nome de seus editores (Diderot e D’Alembert), além de informar as iniciais dos autores de cada artigo (cf. LECA-TSIOMIS, 2001, p. 145).

¹⁵⁸ No francês: “Cette œuvre n’est pas la mienne [...], mais celle de ces auteurs dont j’ai rassemblé et ordonné les extraits, car je n’y ai rien mis, ou presque, de mon cru. À eux l’autorité, à moi seulement l’organisation du discours”. E no original, em latim: “Cum hoc ipsum opus utique meum simpliciter non sit, sed illorum potius ex quorum dictis fere totum illud contexui, nam ex meo pauca vel nulla additi. Ipsorum igitur est auctoritate, nostrum autem sola ordinatione”.

a versão de 1260 já se apresenta como uma compilação de tipo novo, com citações mais longas e com espaço para argumentações segundo as regras escolásticas, com o reconhecimento da autoridade dos mestres universitários da época, como Tomás de Aquino, que são incorporados à Tradição e passam a ser citados nominalmente (cf. PAULMIER-FOUCART, 2001, p. 155).

Essas experiências acima relatadas, de Jean Gerson e do *Speculum majus*, embora apontem para uma tendência de se fazer os discursos circularem de outra maneira e para a instauração de novas posições e funções para os sujeitos, não devem ser vistas como um progresso ou uma evolução histórica linear. A emergência do autor moderno é um processo complexo, no qual percebemos, apenas em certos momentos e em determinadas experiências, o aparecimento de algumas de suas funções, sem que seja possível generalizar tais situações (cf. POLO DE BEAULIEU, 2001, p. 200).

Vejamos então outro elemento relacionado com a emergência do autor como autoridade nos primeiros séculos da modernidade. Quando se pensa na transição da Idade Média para o Renascimento, um tema geralmente ressaltado é a passagem de uma cultura centrada na figura de Deus para outra na qual o Homem é alçado a uma posição central. Essa forma de ver a história, embora seja extremamente simplista, não deixa de encontrar uma interessante manifestação no caso da autoria: o deslocamento da autoridade divina para o autor autoridade.

Quando falamos em criação e nos possíveis sujeitos criadores, encontramos, de maneira geral, ao longo da história, uma armadura conceitual de natureza teológica (cf. STEINER, 2001, p. 33). É realmente difícil pensar em uma religião que não envolva alguma construção mítica sobre o poder da criação. Na tradição dos escritos cristãos, em linhas gerais, o indivíduo que escreve tendia a assumir uma posição humilde, quase anônima, como mero porta-voz da cristandade, um simples intermediário ou instrumento da palavra divina. Ele funcionava como um mensageiro que apenas transmitia a lição universal da fé cristã (cf. CHIRON, 2010, p. 371-2; KANTOROWICZ, 2004, p. 45).

Essa concepção cristão-medieval encontrava, inclusive, uma clara formulação teológica na teoria do “domínio divino” (*dominium Dei*), segundo a qual Deus era o único criador e todo o mundo Lhe pertencia. Assim, Deus era tomado como o único verdadeiro *Auctor*, sendo toda leitura/escrita humana vista como um movimento segundo de cópia, transcrição ou comentário da grande criação/escrita divina. Nenhum profeta poderia ser propriamente chamado de *auctor*, pois sua obra seria fruto de uma revelação e não de uma criação no sentido moderno do termo. Como ressalta o filólogo e crítico literário belga Roger

Dragonetti, por trás de todo texto cristão-medieval existia uma espécie de texto revelado, mais original, uma “arqui-escrita” (*archi-écriture*). A verdade estaria apenas em Deus e, de forma secundária, na tradição autorizada das *auctoritates*. Fora disso, o “gesto de escrever” (*geste scriptural*) não passaria de mentira, de ficção produzida retoricamente (*fictio rhetorica poita*) e não de uma verdadeira criação (cf. DRAGONETTI, 1980, p. 42-3).

Se alguns homens (como os grandes pensadores antigos ou cristãos) puderam alcançar a posição de *auctor* e ter lugar de honra no seio da Tradição, tal autoridade deveria ser compreendida de forma secundária, sob a sombra da grande *auctoritas* divina. Sobre esse ponto, no livro *Medieval theory of authorship*, o crítico literário e medievalista Alastair Minnis traça uma espécie de escala de autoridade na seguinte ordem: “Deus é a fonte de toda *auctoritas*; depois Dele vem o *auctor* humano, responsável pelo que é efetivamente dito em determinado texto, e finalmente há a pessoa que compila os ditos de um *auctor* humano” (MINNIS, 1984, p. 95).¹⁵⁹

Ao analisarmos a iconografia cristã tradicional, encontramos claras indicações nesse sentido. Vejamos a imagem gravada no Frontispício do Novo Testamento do *Codex Amiatinus*, considerado a primeira *Bíblia* em um único livro, realizado no século VIII e imitado em várias versões (**FIGURA 2**, ver p. 437). Vemos Cristo em majestade segurando um livro, e os evangelistas nas bordas. Claramente os evangelistas, indivíduos que escreveram o texto bíblico, estão subordinados ao *auctor* divino, fonte da qual emana a inspiração. E Cristo, a Palavra, está no centro, segurando o “texto original” (cf. KENDRICK, 1999, p. 113). Outra imagem interessante nesse sentido é a representação datada do século XI do evangelista Marcos escrevendo (**FIGURA 3**, ver p. 438). A postura de Marcos é similar a de um escriba ou copista, que simplesmente transcreve aquilo que lhe é ditado, colocando no papel uma palavra que lhe vem de fora (cf. CHARTIER, 1998, p. 28). Por fim, vejamos uma última imagem, na qual um *auctor* aparece representado em vestes universitárias (**FIGURA 4**, ver p. 438). Embora pareça assumir uma posição de certa superioridade, é importante observar que seu dedo indicador aponta para a verdadeira fonte de sua autoridade: um rolo segurado por um anjo, ou seja, a palavra divina. Essa imagem está gravada em um livro publicado em Paris em 1518, no qual não há qualquer menção ao nome do autor, nem na página de título, nem no privilégio real. Há apenas uma alusão ao final de que foi Guillaume Michel quem teria composto o texto (cf. CHIRON, 2010, p. 363, 372).

¹⁵⁹ No original: “God is the source of all *auctoritas*; after Him comes the human *auctor* who is responsible for what is actually said in a given text, and finally there is the person who compiles the sayings of the human *auctor*”.

As representações mencionadas acima eram bastante comuns no medievo e nos primeiros séculos da modernidade, associando a autoridade do indivíduo que escreve à inspiração divina. Em suma, a autoridade do autor não era afirmada a partir de sua individualidade, mas sim de forma quase profética, como um vicário de Deus na Terra. Isso fica evidenciado no fato de pouca ou nenhuma informação sobre o indivíduo que escreve ser oferecida: além da alusão no final do texto ao nome do “autor” (que muitas vezes também era omitido), nada é dito sobre sua vida ou sobre sua situação histórica ou geográfica (cf. CHIRON, 2010, p. 373).

Essa posição secundária assumida pelo indivíduo está intimamente relacionada com a valorização da Tradição e da origem divina de tudo o que existe. Ainda que haja alguma contribuição humana na constituição de uma obra, ela é quase imperceptível em relação ao todo, constituindo apenas um fragmento textual no seio de uma escrita anônima retomada indefinidamente, que excede toda concepção individual. Esse vasto campo intertextual conforma a *traditio*, à qual todo escritor se refere como a verdadeira autoridade, que tem sua fonte na criação divina (DRAGONETTI, 1980, p. 44). Esse imperativo teológico na esfera da arte e da literatura encontra, de certa maneira, seu *analogon* na estrutura feudal fortemente hierarquizada: o escritor vivia sob a dependência de sua ordem, sendo exigida uma atitude de obediência com relação à autoridade.

É interessante observar, sobre esse “quase apagamento” do indivíduo que escreve, como a exegese bíblica medieval não se interessava pelo sentido literal e histórico dos textos sagrados. Esses aspectos estavam ligados ao indivíduo que escreve, o profeta ou evangelista, que nada mais era do que o veículo utilizado por Deus. O que importava realmente era apenas a intenção divina, o sentido supraliteral, aquele posto pelo único autêntico *Auctor*: Deus. Sobretudo a partir dos séculos XIII e XIV, começamos a ver um interesse crescente pelo evangelista como autor humano, por sua posição como testemunha da vida de Cristo, e por suas intenções, o que provoca uma clara mudança nas representações. Ao invés de um evangelista inspirado, que parece simplesmente copiar automaticamente um texto, agindo como um mero instrumento da Revelação, passamos a ver um evangelista com contornos mais humanos, representado quase como um autor em sentido moderno, que parece realizar um trabalho diligente, olhando concentrado para o escrito.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Embora tenha analisado até aqui apenas a tradição cristão-medieval, não é apenas nela que a potência divina de criação e de determinação do sentido tende a prevalecer sobre as habilidades intelectuais individuais. Assim também pareciam fazer os gregos arcaicos. Mais do que o indivíduo que escreve ou que canta os versos (o *aedo*), eram as Musas que constituíam a origem primeira dos discursos. Na mitologia grega, nenhum mortal poderia dominar verdadeiramente uma arte (*tekhné*) sem a inspiração divina. Seja para o *aedo*, para o arqueiro, para o

De certa forma, a idéia judaico-cristã de criação *ex nihilo* é estendida na Renascença para além do poder de Deus. A autoria moderna nasce, em grande medida, de uma afirmação do indivíduo que escreve ou produz algo, cuja autoridade como criador original é pensada de forma análoga à criação divina. A “criação” poética, termo que se popularizou e tornou-se rotineiro e trivial, traz em si uma vitalidade metafórica, de uma poesia que cria um mundo novo. Em sentido mais próprio, o autor que emerge na modernidade não *produz* obras, ele as *cria*. Nesse sentido, Albrecht Dürer, o famoso pintor alemão do final do século XV, comparava o artista a Deus, reforçando o poder do *ingenium* humano de criar algo no interior de sua alma. As idéias, que eram vistas tradicionalmente como imanentes ao espírito divino, tornaram-se, na concepção renascentista e moderna, internas ao indivíduo criador, fruto de uma intenção artística individual. Assim, a reflexão nos séculos XIV e XV sobre o inventor é signo de uma dessacralização parcial: “do nada se faz algo, como Deus” (*de nihilo facit aliquid ut Deus*) (cf. ABRAMS, 1953, p. 272-4).

De acordo com o historiador Ernst Hartwig Kantorowicz, especialista nas idéias políticas medievais, a extensão dessa propriedade divina da criação *ex nihilo* aos indivíduos que escrevem ou produzem algo, poetas ou artistas, é precedida por outra ampliação desse poder divino a um domínio diferente da ação humana: a política. Nas concepções teocráticas medievais, o soberano gozava de um “pleno poder” (*plenitudo potestatis*) quase divino. Em suma, também o legislador “faz algo a partir do nada” e, por isso, em sentido próprio, é um *auctor* (cf. KANTOROWICZ, 2004, p. 49). Apenas posteriormente, como foi visto na análise etimológica esboçada mais acima, é que os artistas e poetas serão comparados aos soberanos e legisladores no que diz respeito ao poder quase divino de criar, de introduzir algo novo.

Essa equiparação do poeta ao soberano já aparece, de certa forma, na *Divina Comédia*. Ao julgar todos os homens (incluindo papas e reis), Dante usurpa para si, um poeta, um poder soberano. Essa equiparação fica ainda mais clara com o coroamento de Petrarca em 1341. A coroa de louros que ele recebeu era reservada tradicionalmente apenas às mais altas autoridades políticas. Esse reconhecimento indica que também aos poetas passou a ser possível atingir a mesma glória antes reservada apenas aos grandes governantes e conquistadores: os louros são a partir de então concedidos tanto pela guerra, como pela engenhosidade (*tam bello quam ingenio*) (cf. KANTOROWICZ, 2004, p. 53).

tecelão ou para o flautista, era sempre a divindade quem estava na origem de sua arte, como se o indivíduo fosse incapaz de assumir plenamente a autoria de sua obra (cf. SVENBRO, 1996, p. 17). E o homem que ousasse desafiar essa verdade e quisesse erigir-se sozinho como único criador, teria de enfrentar a ira dos deuses. Assim teria agido o trácio Tamiris, como nos conta a *Iliada*. Orgulhoso, ele desafiou as musas, dizendo ser maior do que elas e reivindicando para si a fonte de seus cantos. Em punição, foi privado da voz, da visão e da arte da cítara (cf. HOMERO, *Iliada* II, 593-600).

A extensão desse poder, em princípio de Deus, ao soberano e ao artista/poeta, parece indicar um deslocamento no seio do poder de criar (*potestas*) e a constituição de uma nova autoridade (*autoritas*) já com contornos mais modernos, capaz de criar algo a partir do nada. Vemos assim um componente político (não apenas estético) na idéia do artista criador. Parece inegável que a idéia de autor envolve um poder sobre a obra, uma espécie de *plenitudo potestatis*, uma autoridade reconhecida e valorizada socialmente. Em suma, cito Ernst Kantorowicz: “uma prerrogativa legal devida *ex officio* ao soberano foi transmitida aos verdadeiros soberanos da Renascença, os artistas e poetas que reinavam *ex ingenio*. [...] A autoridade humana suprema não pertencia mais apenas ao titular de uma função, quer seja imperador, rei ou papa” (KANTOROWICZ, 2004, p. 57).¹⁶¹

Essas transformações, que marcaram o início da modernidade, foram normalmente compreendidas nos termos de uma grande revolução, que fez emergir o sujeito em sentido moderno. Nessa concepção, o homem teria afirmado sua individualidade e interioridade, sua capacidade criativa e produtora, rompendo com a força da tradição cristã e com a subserviência frente à palavra de Deus e às antigas *auctoritates*. De acordo com o crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht: “em termos de história intelectual, a ‘subjetividade’ pode ser caracterizada como aquela autoridade por intermédio da qual o homem, a partir da Idade Média, deixou de atribuir o sentido ‘descoberto’ no mundo apenas a um ato divino de criação, mas antes atribuiu a si próprio” (GUMBRECHT, 1998, p. 59-60).

Embora possamos reter algo dessa imagem geral, é importante não simplificarmos as transformações em curso nos termos de uma “revolução”, de uma mera ruptura com o passado (cf. BLAMIRE, 1991, p. 45). Mais do que uma invenção moderna, o sujeito (ou as formas de subjetivação) é fruto de uma constante e mutante construção. Como foi feito nas análises acima, procurarei apontar para algumas mudanças e deslizamentos nas noções, para novas práticas e concepções, visando apenas apresentar uma constelação de elementos que conformam um quadro geral, sem apelar para uma grande e repentina mudança global. Além disso, dentro de uma linha de análise genealógica, é imprescindível evitar o tom teleológico e libertário que a idéia de nascimento do sujeito na modernidade apresenta. Não devemos ver na emergência do autor moderno, tomado como uma nova posição-sujeito, uma espécie de autoconscientização do indivíduo criador, que teria, assim, adquirido sua maioridade, compreendendo e assumindo sua força criadora, livre do julgo da Tradição.

¹⁶¹ Em francês: “...nous remarquons qu’une prérogative légale due *ex officio* au souverain, a été transmise aux véritables souverains de la Renaissance, les artistes et les poètes qui régnaient *ex ingenio*. [...] L’autorité humaine suprême n’appartenait plus au seul titulaire d’une fonction, qu’il soit empereur, roi ou pape”.

Proponho agora direcionar a investigação para algumas transformações na materialidade dos discursos. Seguindo as sugestões de Roger Chartier e tomando por base alguns estudos em história do livro e sociologia dos textos, gostaria de analisar como a construção moderna da autoria está ligada a certas transformações ocorridas na cultura escrita e na forma-livro, sobretudo nos séculos XIV e XV.¹⁶² Em suma, a aposta de Chartier é de que uma nova forma do livro está ligada à emergência de novas posições-sujeito, de modo que a construção do autor é uma função não apenas do discurso, mas também de uma mudança no nível da materialidade. Assim, o autor moderno pode ser pensado, ao menos em parte, como uma função engendrada no seio de uma determinada técnica bibliográfica, que está assentada, sobretudo, sobre a forma-livro.

A forma-livro, o livro em cadernos ou códice (*codex*), tem, sem dúvida, uma longa história, associada à circulação da *Bíblia* ainda nos primeiros séculos da era cristã, em substituição aos rolos (*volumen*) de papiro ou pergaminho.¹⁶³ Apesar disso, é interessante observar como a cultura escrita manuscrita antiga ou medieval não concedia ao indivíduo que escrevia um papel determinante na organização dos escritos. Embora existissem livros unitários, de um único autor, eles eram a exceção, reservada a alguns clássicos da Antiguidade ou a poucos grandes pensadores cristãos. A regra geral de produção e circulação textual era marcada pela miscelânea, pela composição manuscrita determinada pelo interesse do leitor/copista, que tinha ampla liberdade para misturar, interpolar, comentar e alterar completamente o texto, sem que nenhum “respeito aos autores” fosse devido. É basicamente essa cultura marcada pela criação anônima, coletiva e aberta, que faz do livro um tecido instável de citações diversas, que passa por importantes transformações nos séculos XIV e XV.

¹⁶² O campo de estudo de história do livro (*histoire du livre*) foi aberto na década de 1950 por Lucien Febvre e Henri-Jean Martin com a publicação de *L'Apparition du livre* (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958). Esse estudo traça o caminho de uma história cultural e social, incluindo, por exemplo, aspectos político-econômicos (as condições de produção e difusão, a censura, a construção do espírito da Nação, etc.) e práticas culturais (recepção, circulação e apropriação dos textos), baseando-se em tratamentos quantitativos de séries maciças e na atenção conferida à sociologia dos leitores (cf. BARBIER, 2006b, p. 14). Já a sociologia dos textos (*sociology of texts*) ou bibliografia histórica (*historical bibliography*) tem sua origem associada aos trabalhos de D. F. McKenzie, que tinham por objetivo reconstruir a historicidade do processo de construção do sentido. Enquanto a bibliografia tradicional se limitava a comparar os manuscritos com as versões impressas, tomando um texto por autêntico (a obra original, segundo teria desejado o autor), a bibliografia proposta por McKenzie abandona a idéia de estabelecer uma “verdade do texto” baseado na intenção do autor, procurando, pelo contrário, levar em conta suas versões sucessivas e o modo como as novas formas levaram a novos usos e significações (cf. MCKENZIE, 1999, p. 29).

¹⁶³ A generalização do *codex* em substituição ao rolo em papiro é um fenômeno dos séculos III e IV e está intimamente ligado à cultura cristã (a cultura antiga permanece ainda basicamente ligada ao *volumen*) (cf. CASSAGNES-BROUQUET, 2003, p. 49). Dentre os manuscritos mais antigos em *codex* que se tem conhecimento, temos, por exemplo, *A cidade de Deus* de Agostinho e o *Codex Vaticanus* (com o texto grego da *Bíblia*), ambos provavelmente do século IV (cf. BARBIER, 2006b, p. 37-8).

A constatação que serve de base para as análises da materialidade discursiva é a de que não existe discurso pairando fora de uma estrutura material específica, seja ela oral, manuscrita em rolos, impressa em livros ou digitalizada e exibida na tela de um computador ou de um *tablet*. Chartier sustenta que é um equívoco a crença em uma obra que transcenda a todas as suas encarnações materiais, posto que nenhum texto existe fora das materialidades que o dão a ler ou ouvir. Chartier entende que cada forma de organização possui uma estrutura própria, que desempenha um papel importante na produção do sentido. Como dizia McKenzie, as formas materiais delimitam as compreensões desejadas ou possíveis: “as formas afetam o sentido” (*forms effect meaning*) (cf. McKENZIE, 1999, p. 15). É inútil, portanto, tentar distinguir a “substância essencial da obra” (*essentials*), que permanece em qualquer materialidade, das “variações acidentais do texto” (*accidentals*), consideradas irrelevantes para sua significação (cf. CHARTIER, 2007, p. 13). Não existe, em suma, um “texto primeiro ou puro” (*ideal copy text*), que se situa antes ou além de suas múltiplas materialidades (cf. CHARTIER, 2007, p. 98).

O termo “ordem dos livros” (*ordre des livres*), cunhado por Chartier, visa apontar justamente para a importância desse elemento, complementado, de forma indissociável, aquilo que Foucault chamou de análise da “ordem do discurso” (*ordre du discours*) (cf. CHARTIER, 1996a, p. 15; CHARTIER, 2000a, p. 23, 31). Em parte, é preciso admitir que Foucault já havia percebido a importância da materialidade discursiva, chegando a dedicar uma parte de *A arqueologia do saber* ao tema e também afirmando que a literatura estaria ligada ao objeto-livro e à biblioteca, o que parece apontar para o fato de uma materialidade específica tornar perceptível a obra e o autor (cf. FOUCAULT, *AS*, p. 131-8; FOUCAULT, 1963, *DEI*, 14, p. 282-9; FOUCAULT, 1964, p. 102; FOUCAULT, 1964, *DEI*, 24, p. 439-40). Apesar disso, Chartier considera que é preciso ir além e aprofundar essa dimensão. Nesse sentido, a “ordem dos livros” designa as operações múltiplas que tornam possível uma determinada “organização” (*mise en ordre*) do mundo do escrito (o inventário de títulos, a classificação das obras, a atribuição dos textos, etc.). Além disso, a ordem dos livros designa a disciplina que o texto pretende impor ao leitor: pela leitura, pela compreensão, ou pela autoridade que autorizou e difundiu a obra. A forma-livro comanda, em razão de sua materialidade mesma, a possível apropriação dos discursos, ainda que ao leitor caiba sempre certa liberdade ou possibilidade de inventar e transgredir o que está imposto. Todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura, que pode ser explicitamente afirmada (como vemos, muitas vezes, nos prefácios das obras modernas) ou inscrita em seus dispositivos. Ler um

rolo, por exemplo, é bem diferente de ler um livro ou um *e-book*, em termos de identificação da obra e de práticas intelectuais possíveis.

E é preciso reconhecer que a história do livro está imbricada com a história das práticas de leitura. Ler, aliás, é algo extremamente complexo e variável. Como ressalta o historiador norte-americano Robert Darnton, “a história da leitura pode ser tão complexa quanto a história do pensamento” (DARNTON, 1992, p. 216-7). Tradicionalmente, na Antiguidade e no Medievo, a leitura era oral e pública. No foro privado, prevalecia a leitura intensiva, laboriosa, comunal e respeitosa de poucos textos (freqüentemente a *Bíblia*), o que convidava a uma relação específica com o que era lido, envolvendo certas práticas de memorização, apropriação e anotações (como os *hypomnemata* analisados por Foucault no período helenístico). Os livros manuscritos medievais, por exemplo, são obras raras, de luxo, em pergaminho fino e com iluminuras douradas extremamente bem trabalhadas, guardadas cuidadosamente e tomadas no mesmo nível das pratarias ou porcelanas preciosas.

A partir do século XIII, a leitura silenciosa difundiu-se no mundo universitário e, no século XIV, essa prática se alastrou para as aristocracias laicas (cf. CHARTIER, 1996b, p. 82). O modelo monástico, que atribuía à escrita uma tarefa de preservação e memória em grande parte dissociada da leitura, é aos poucos substituído pelo modelo escolástico, que fez do livro um instrumento diário de trabalho intelectual. O livro no seio das universidades é já um objeto totalmente diferente, expressão de outra civilização, o que fica visível nos novos formatos (do *in folio* para formatos menores e mais facilmente manuseáveis), na nova caligrafia (preferencialmente o gótico minúsculo, mais rápido) e na diminuição dos ornamentos (as miniaturas passam a ser produzidas em série). Com as universidades, saímos da cultura do grande rolo ou do livro sagrado *in-folio* para a “era dos manuais”. Ao invés de bens de luxo, os livros são agora instrumentos, objetos pré-industriais e comerciais produzidos pelos *stationarii* no seio do sistema da *pecia*, que será analisado mais adiante (cf. LE GOFF, 1957, p. 95-7).

É realmente de impressionar a diferença entre um livro medieval, com suas iluminuras luxuosas e grandes formatos, e os livros renascentistas dos novos humanistas dos séculos XIV e XV. As mudanças na forma são bastante ilustrativas de algumas importantes transformações em curso no seio da cultura escrita. O caractere romano (e posteriormente o itálico), por exemplo, encarna bem o novo “espírito humanista”. Seu uso começa com os italianos, como Petrarca, que desejavam conferir aos textos antigos uma apresentação material mais próxima do “original”. A escrita gótica medieval passa então a ser vista como uma traição ao espírito clássico (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 116; BARBIER, 2006b, p. 106). Esse uso ilustra

materialmente uma diferença em termos de recepção e valorização na cultura renascentista, que tendia ainda a conceder apenas aos Antigos a condição de verdadeiros *Auctores*. A partir do século XV e XVI, muitos textos em língua vulgar, até então escritos em gótico, passam a utilizar o romano ou itálico, o que parece ilustrar, mais uma vez, esse processo de transferência da *auctoritas* dos antigos para os “novos autores” (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 120-1). Nesse sentido, é interessante observar que os papaleiros/livreiros renascentistas (*cartolai*) retiravam padrões de antigas moedas ou medalhas para conferir aos ornamentos dos livros um ar clássico, sendo também freqüente a presença de desenhos classicizantes.

Na modernidade, a leitura já possui uma nova significação, passando a ser eminentemente extensiva, rápida, especializada, geralmente em silêncio e solitária, capaz de lidar com as complexas relações estabelecidas na página do manuscrito entre o discurso e suas interpretações, referências, comentários e índices (cf. CHARTIER, 1999, p. 23-4). A isso a impressão acrescentou o fato de que os leitores passaram a ter acesso a um grande número de livros. A prática tradicional de ler e reler, memorizar e recitar, foi substituída por uma leitura rápida e ávida. Essa mudança marca uma dessacralização da palavra escrita e uma nova relação com o discurso. A função-autor e a noção de obra parecem próprias a esse regime discursivo, no qual uma grande variedade de material manuscrito ou impresso circula e é recebido segundo novas funções (cf. RÉACH-NGÔ, 2010, p. 333-4).

A manifestação mais imediata e material de atribuição de um discurso a um autor reside na identidade entre uma unidade textual (uma obra) e uma unidade codiológica (um livro), o que estava longe de ser a regra nas produções em língua vulgar até o século XIV (cf. CHARTIER, 1992, p. 63). Não havia, de certa maneira, uma materialidade que tornasse o exercício da função-autor perceptível (ou mesmo possível). Se há alguma função claramente exercida, por exemplo, nos livros de miscelâneas, trata-se da função-leitor ou da função-copista (cf. CHARTIER, 2000a, p. 22). O livro unitário ou de único autor distingue-se claramente das práticas que ainda eram as mais correntes no Renascimento. Vejamos algumas experiências nesse sentido.

Os livros manuscritos renascentistas de lugares-comuns poéticos, por exemplo, eram compostos de poemas de diversas fontes, sem atribuição de autoria, e geralmente passíveis de serem complementados ou alterados pelos próprios leitores. Nomes próprios por vezes apareciam, mas com outras funções: indicando o compilador, copista ou interpolador, nomeando aquele a quem determinado poema se dirigia, entre outras funções. Ou seja, a indicação dos nomes não tinha o objetivo de se referir às fontes ou à autoria dos textos, mas a

diferentes finalidades no seio de outras estratégias de escrita e leitura. Com certeza, um leitor daquela época tinha uma postura muito diferente diante desses textos, sem buscar o autor por trás deles (cf. THOMAS, 1994, p. 401-2). Compor, no seio dessa cultura escrita, significava, sobretudo, juntar textos diversos, produzir algo por meio de um novo arranjo. Mais do que um autor em sentido moderno, temos um compositor de textos, que se apresenta geralmente como um leitor e comentador que flana por diversos escritos. É dessa forma, por exemplo, que John Lilliat (misturando suas palavras às já compiladas por Thomas Watson) apresenta-se em *The Hekatompathia*, manuscrito compilado entre 1589 e 1621 (cf. THOMAS, 1994, p. 406-9).

Algo similar ocorre no *libro-zibaldone*, que era a forma dominante do livro manuscrito italiano no início da modernidade: em letra cursiva, sem ornamentos, copiados pelos próprios leitores, sem ordem aparente e misturando textos de naturezas muito diversas (em prosa e em verso, de devoção ou técnicos, etc.). Nessa prática, a ausência do exercício da função-autor moderna fica evidente. Em seu lugar, outras figuras assumem uma posição central, como o produtor ou destinatário. A constituição de coleções ocorria geralmente sem nenhuma atribuição individual das obras, como, por exemplo, nas *sententiae*, nos provérbios, nos *exempla*, nas fábulas e nas novelas. São como álbuns abertos, uma coleção de extratos em forma de antologia, que tem no anonimato uma de suas características (cf. CHARTIER, 1992, p. 63-4).

No que diz respeito à ciência e à filosofia, temos também práticas bem semelhantes. Era comum encontrar nas Universidades todo tipo de “composições” (*dictamina*), como os chamados florilégios, compostos por uma coleção de citações. Havia, por exemplo, um famoso *florilegium* de Aristóteles, intitulado *Auctoritates Aristotelis*, que era memorizado por muitos estudantes medievais (cf. HOBBS, 2009, p. 33). Interessante perceber que, embora a autoridade de Aristóteles fosse reconhecida, isso não significa que sua “obra” era intocável, devendo ser lida e compreendida em sua “forma original”. De fato, raramente obras eram copiadas integralmente, mesmo quando clássicas. O mais comum era fazer uma colagem de trechos. Mesmo depois da impressão, algo dessa prática permaneceu, como vemos nas “coletâneas de peças fugidias” (*recueils de pièces fugitives*), que eram uma categoria editorial que se valia do poder da publicação impressa com o objetivo de organizar e perenizar textos mais efêmeros e circunstanciais. Por meio dessa operação, um editor produzia um livro a partir de textos preexistentes, de natureza e autores variados, que não foram concebidos para estarem juntos. Tal prática era comum no campo da atualidade filosófica, como vemos no *Recueil de quelques pièces curieuses concernant la philosophie de M. Descartes*, publicada por Bayle em 1684 (cf. RIBARD, 2002, p. 61-3).

Também no seio da tradição jurídica encontramos uma prática semelhante, a glosa, que também concede ao indivíduo um lugar menor e geralmente indiscernível no seio de uma produção coletiva e anônima. A prática das glosas era constitutiva da formação jurídica nas Universidades medievais, como atesta o fato de os estudiosos da Escola de Bolonha virem a ser conhecidos como os Glosadores. A glosa é uma “obra” aberta, resultado da ação de gerações de mestres em um texto comum, e eminentemente anônima, pois os nomes daqueles que intervêm nessa construção não são conservados, salvo em casos particulares. A glosa constrói-se etapa por etapa, em uma longa cadeia que envolve um trabalho coletivo de décadas. Ao invés de serem identificados por seus autores, as glosas eram comumente nomeadas pela tradição da qual faziam parte. Em geral, não se sabia quem falava, mas sim do que se falava. O que importava era o conteúdo e a tradição na qual a glosa se situava, que exercia um papel de autoridade. É interessante perceber que, mais uma vez, são as edições modernas posteriores das glosas que tentarão, a todo custo, identificar e indicar o nome dos “autores”. Nas glosas manuscritas, como a *Graecismus*, nenhuma assinatura é encontrada até o século XIV, o que se modifica radicalmente após a publicação das versões impressas (cf. GRONDEUX, 2001).

É apenas aos poucos, e em determinados domínios e contextos, que os livros unitários ganham mais espaço, fazendo com que alguns indivíduos que escreviam, ainda no seio da cultura manuscrita dos séculos XIV e XV, passassem a gozar da mesma “dignidade codiológica” antes concedida apenas às antigas *auctoritates*. Cada vez mais se estabelece uma unidade entre o objeto-livro e a obra, no sentido de um conjunto de textos produzidos por uma mesma pessoa. Apesar das oscilações presentes nesse movimento, o crescimento em importância do autor como princípio organizador na cultura escrita do final da Idade Média é indiscutível, dando início a um processo que, em pouco tempo, dará origem à publicação das “obras completas” (*opera omnia*) e ao culto à forma original. Resumindo, cito Chartier:

A partir desse momento, uma forte unidade estabelece-se entre a materialidade do livro e a singularidade da obra, que aponta para uma mesma identidade, a do autor. Creio que há um enraizamento profundo do autor nessa revolução da concepção e da prática do livro nos dois últimos séculos do manuscrito. Temos aqui uma matriz, um suporte para que a função-autor seja perceptível, manejável e mobilizável enquanto princípio de percepção, de identificação e de atribuição das obras (CHARTIER, 2000a, p. 22).¹⁶⁴

¹⁶⁴ No original: “À partir de ce moment-là, une unité forte s’établit entre la matérialité du livre et la singularité de l’œuvre rapporté à une même identité, celle de l’auteur. Je crois qu’il y a un enracinement profond de l’auteur dans cette révolution de la conception et de la pratique du livre dans les deux derniers siècles du manuscrit. Il y a

Uma maneira de verificar claramente essa transformação é através na análise das capas ou das páginas de título dos livros. A página de título tipicamente moderna, apresentando o “estado civil” da obra (com o nome do autor, do editor, o título e a data), torna-se comum somente a partir do século XVI (quando outro elemento também aparece: o frontispício, com ilustrações e, freqüentemente, o retrato do autor). Na cultura manuscrita medieval, ao invés de uma página de título, com indicação do autor e da origem do texto, o mais comum era a simples indicação de que “aqui começa” (*incipit*). Nos primeiros livros impressos também não havia página de título ou de rosto e, como era comum na cultura manuscrita, o texto começava normalmente após uma breve fórmula que apresentava o assunto da obra e, por vezes, o nome de seu autor (que geralmente vinha apenas ao final, no colofão, juntamente com outras informações e acompanhado da cruz e outras imagens ou sinais distintivos). Ou seja, no século XV, embora o nome do autor já passasse a ser muitas vezes indicado, isso não significa que ele tinha grande visibilidade e importância. Era preciso folhear bastante o livro para descobrir seu “estado civil” (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 122; BARBIER, 2006b, p. 105, 199-200).

A celebridade do nome do autor vem acompanhada da renúncia ou da tendência a desvalorizar-se o companheirismo intelectual e o jogo lúdico das pequenas sociabilidades literárias. Os bardos medievais ou os trovadores, por exemplo, definiam-se mais em função do grupo ao qual pertenciam e do jogo do qual participavam do que propriamente como indivíduos criadores que afirmavam sua individualidade e originalidade. De fato, é compreensível que o nome dos indivíduos que escreviam não tivessem importância e não merecessem ser mencionados no seio de uma cultura marcada pela fragmentação, pela criação aberta e múltipla, pela perda da integridade da obra e pela tradição retórica dos lugares-comuns. Em suma, as características de originalidade e criatividade, como hoje as entendemos e tendemos a relacionar à idéia de autoria, eram, em grande medida, alheias ao contexto medieval, ou pelo menos bem diferentes, secundárias e circunscritas a domínios específicos.

As transformações na percepção da função-autor no início da modernidade encontram nas expressões imagéticas, em particular nos retratos, uma clara manifestação. Cada vez mais o indivíduo que escreve deixa de ser representado como um escrivão possuído por uma espécie de inspiração sobrenatural, no seio de uma estratégia de se conferir autoridade ao texto. Encontramos, a partir do século XIV, basicamente os seguintes padrões de

là comme une matrice, un support, pour que soit perceptible, maniable, mobilisable, la fonction auteur en tant que principe de perception, d'identification et d'assignation des œuvres”.

representação do indivíduo/autor: como professor ou pregador (diante de seus alunos ou ouvintes), como leitor e escrevente (lendo um livro e, por vezes, no ato da escrita em sua mesa) e como protegido de algum grande homem (ajoelhado oferecendo seu livro ao protetor).

Algumas importantes figuras dos séculos XIV e XV, como Dante, Petrarca, Boccaccio, Cristina de Pisano ou Jean Froissart, viram-se dotadas de atributos que até então eram reservados aos *auctores* clássicos. Eles são com frequência representados em miniaturas, no interior dos manuscritos, e geralmente no ato de escrever suas próprias obras e não mais no de ditar ou de copiar sob o ditado divino (cf. CHARTIER, 1998, p. 31-2). Para ilustrar essa mudança, vejamos algumas imagens, como a representação datada de 1407 de Cristina de Pisano escrevendo seu próprio livro, que claramente destoa das imagens dos indivíduos escreventes que encontramos no seio da tradição cristã (**FIGURA 5**, ver p. 439). Outra tendência dos retratos dos autores é a recuperação de alguns temas e modelos clássicos, que heroïcizam o indivíduo que escreve, colocando-lhe uma coroa de louros e uma veste que remete à Antiguidade grega ou romana. Nesse sentido, podemos mencionar o caso de Pierre de Ronsard, de quem se publicou em 1567 *Les Œuvres*. O retrato do poeta aparece à moda antiga, com uma significativa descrição logo abaixo: “Tal foi Ronsard, autor desta obra; tal foi seu olho, sua boca e seu rosto; Retrato ao vivo em dois lápis diferentes: aqui o corpo, e o espírito em seus versos” (**FIGURA 6**, ver p. 439).

Apesar de as imagens acima sugerirem uma figura autoral independente e senhora de sua criação, o exercício da função-autor nos primeiros séculos da modernidade está inserido em uma nova estratégia de subordinação e atribuição de autoridade. Entra em jogo a típica cena de dedicatória. Ao invés da inspiração divina, é o nobre protetor que passa a ser a figura central. Assim, o indivíduo que escreve é frequentemente representado ajoelhado, submisso, oferecendo humildemente sua obra ao seu protetor (rei, rainha, nobre ou alguma autoridade eclesiástica). Para ilustrar essa forma de representação, vejamos três imagens, todas datadas do século XIV. Na primeira, o poeta Eustache Deschamps oferece, ajoelhado, sua obra ao rei Carlos VI (**FIGURA 7**, ver p. 440). Na segunda, Cristina de Pisano aparece oferecendo sua obra, *Epîtres du débat sur le Roman de la Rose*, à rainha Isabela da Baviera, também em uma postura de submissão (**FIGURA 8**, ver p. 440). Por fim, temos ainda Raoul de Presles repetindo a mesma cena ao oferecer sua tradução francesa da *Cidade de Deus*, completada em 1375, ao rei Carlos V (**FIGURA 9**, ver p. 440). Essa última representação é particularmente interessante, pois nela vemos também dois anjos que seguram um pano atrás do rei (demonstrando sua santidade) e, no canto à direita, atrás de Raoul (o tradutor ou “autor

secundário”), vemos a figura de Agostinho (o “autor original” da *Cidade de Deus*), aparentemente aprovando a tradução oferecida ao rei. Temos, assim, em uma mesma cena, várias figuras que visam conferir autoridade ao texto: o autor original, o autor/tradutor, o rei e os anjos (cf. KENDRICK, 1999, p. 203).

Convém que façamos um pequeno excuro pela experiência medieval de escrita e criação intelectual para que possamos melhor compreender as transformações que caracterizam a modernidade. Algumas perguntas devem ser colocadas, sobre como, na cultura manuscrita medieval, marcava-se a identidade. Podemos falar em identidade autoral medieval? Qual era a natureza dessa identidade: coletiva ou individual? Quais eram as marcas materiais atestatórias: selos, assinaturas, nomes simples, pseudônimos? Onde encontramos essas marcas individualizadoras: nas margens, no prólogo, na capa, no interior do texto? E quais eram as práticas de leitura e de ensino? E os critérios de classificação, por exemplo, nas bibliotecas?

São muitas as perguntas e dificilmente encontraríamos boas respostas para todas elas. Minha intenção, nas observações que se seguem, é apenas tentar apresentar um quadro geral, eliminando alguns equívocos e apontando para certas experiências específicas. Em primeiro lugar, não devemos ver o medievo como uma época longa e indiferenciada. A Baixa Idade Média, por exemplo, apresenta uma cultura escrita ampla e sofisticada, muito diversa do velho feudalismo. Essas complexas mudanças fazem com que o advento da modernidade deva ser também pensado de forma múltipla e gradual. O mesmo vale, no interior desse processo, para a emergência do autor moderno. É importante, de início, ter em mente que as posições-sujeito medievais não eram homogêneas, monolíticas, mas, pelo contrário, abundantes em tipos, graus, propriedades e aspectos, relacionando diferentes sistemas de classificação, variáveis no tempo e em função de práticas diversas: a esfera universitária, o comentário bíblico, aristotélico ou jurídico, o domínio literário, etc. (cf. ZUMTHOR, 2000, p. 130 ; BOMBART, 2001, p. 123). Apesar dessa complexidade, é preciso abandonar o senso comum de que a noção de “autor” na Idade Média era mais vaga que hoje. Ao contrário, tínhamos noções bastante precisas, com diferentes tarefas, funções próprias e denominações específicas.

É preciso também eliminar a confusão entre anonimato e falta de originalidade, como se apenas na modernidade o indivíduo original e a criatividade humana tivessem tido condições de aflorar e romper com as amarras da Tradição e com as fórmulas retóricas (cf. CHARTIER, 2001, p. 569-87). Os historiadores julgaram, por muito tempo, a criação medieval (os fenômenos recorrentes da glosa, da continuidade, dos empréstimos e do anonimato) segundo critérios modernos anacrônicos e reducionistas. Assim, os escritores

medievais eram vistos como menores, denunciados como plagiários ou falsários, estigmatizados como populares e sem originalidade. Buscava-se, ainda, a todo custo, encontrar os “verdadeiros autores”, os criadores originais que estariam escondidos em algum lugar no meio da confusão medieval. A contragosto, historiadores viam-se, muitas vezes, obrigados a atribuir determinada “obra” a uma escola ou ateliê, como se alguma informação importante tivesse escapado e ainda restasse por ser encontrada: a descoberta do autor. O anonimato era, em suma, um problema a ser resolvido, algo embaraçoso para os novos estudos. Em linhas gerais, os olhos modernos tenderam a ver nas “trevas medievais” um período no qual o homem não conseguiu desenvolver sua individualidade e força criativa.

Essa “atitude moderna” obstruiu, em grande medida, a análise das criações medievais e obscureceu sua recepção, sem que se atentasse para as condições históricas de sua elaboração. É preciso reconsiderar os julgamentos modernos, rever os conceitos empregados (como a autoria) e jogar uma nova luz sobre práticas que foram normalmente negligenciadas ou desvalorizadas.¹⁶⁵ Ao invés de plágio, o empréstimo característico da cultura escrita medieval deve ser visto como herança assumida. O fenômeno medieval da reescrita, que foi pejorativamente tomado como plágio, aproxima-se da técnica alusiva antiga (dos poetas latinos, como vemos na *Eneida* de Virgílio ou nas *Metamorfoses* de Horácio), que consistia em reproduzir, alterando ligeiramente e sem qualquer citação, os versos ou fragmentos de obras de alguém que se admirava (cf. MORA, 2001, p. 223). O processo do reemprego e da alusão decorre de uma estratégia que associa herança e criação, ou seja, consiste em fazer algo novo com o antigo. E o recurso constante às autoridades clássicas e cristãs, além da lógica da proteção eclesiástica ou nobre, deve também ser compreendido de uma nova maneira: ao invés de uma submissão medrosa e oportunista, trata-se de uma cultura diferente, com um sistema distinto de criação e atribuição de autoridade, no seio de um outro regime de poder.

Para discernir melhor as transformações em curso no início da modernidade, no que diz respeito ao exercício da função-autor, convém olhar um pouco mais de perto para as posições-sujeito existentes na Idade Média. Para ilustrar a complexidade e os lugares precisos que o indivíduo podia ocupar no seio da cultura escrita medieval, a historiadora norte-americana Elizabeth Eisenstein analisou a distinção proposta por Boaventura no século XIII, que ele empregou em seus comentários da *Bíblia*. Boaventura distingue, basicamente, três

¹⁶⁵ Curiosamente, essa percepção de que o medievo era caracterizado por uma cultura escrita distinta fica ainda mais nítida hoje em dia, momento no qual a cultura impressa moderna passa por uma significativa reformulação. A internet fez renascer práticas que marcaram, de certa forma, a ordem medieval, como o anonimato, a fragmentação e as colagens e apropriações, obviamente em um novo contexto, em outra escala, como novos instrumentos e com significados e funções muito distintos.

níveis de “autoria” no *Livro da Sabedoria*, atribuído a Salomão. A causa eficiente última, por inspiração, seria Deus. Salomão seria a causa eficiente, por meio da inspiração divina, sendo o *auctor* humano. E a compilação de seus ditos feita por Filo, o Judeu, seria a causa eficiente mais próxima. Quatro figuras encontram assim um lugar preciso no seio dessa cultura: o escriba ou copista (*scriptor*), que copia a obra de outros sem qualquer acréscimo ou alteração (*nihil mutando*); o compilador (*compilator*), que escreve os trabalhos de outros, com adições que não lhe são próprias; o comentador (*commentator*), que escreve tanto obras suas como alheias (dando lugar principal à alheia, reservando a sua para fins de explicação); e o autor (*auctor*), que escreve tanto obra sua como alheia (mas reserva o lugar principal para a sua e junta as outras para fins de confirmação). Como se vê, temos um *continuum* que vai do escriba ao autor, passando pelo compilador e pelo comentador, mas sem que haja lugar aqui para o autor moderno em sentido pleno, responsável por uma composição inteiramente original (cf. EISENSTEIN, 1998, p. 101-2; COMPAGNON, 2002).

A “obra” medieval, percebida como uma criação normalmente contínua, coletiva (ou aberta) e anônima, faz intervir outras entidades, que não necessariamente o autor, como o ateliê, a escola, o *scriptorium* ou a *chancellerie*, responsáveis por realizações como enciclopédias, florilégios, coleções, ciclos romanescos e todo tipo de montagens e colagens. No seio das ordens religiosas, por exemplo, era comum a formação de ateliês para se realizar uma obra coletiva, na qual não se distinguia nenhuma autoria ou atribuição individual de paternidade. Ligado a essa prática havia ainda uma retórica da humildade, que pregava o estrito anonimato na escrita cristã, obrigação essa que era, por vezes, explicitamente imposta pela ordem religiosa.

Um elemento comumente acentuado quando se fala na cultura manuscrita medieval é a instabilidade textual. Na reprodução oral ou manuscrita, há, simultaneamente, concorrência e continuidade entre a produção (criação), a transmissão (cópia, recitação ou canto) e o consumo (leitura ou audição). De acordo com o lingüista e medievalista suíço Paul Zumthor, é possível considerar que, no limite, na cultura manuscrita, todo exemplar é uma versão, toda edição uma variação e toda reprodução uma produção (cf. ZUMTHOR, 2000, p. 91-2). Diante dessa instabilidade quanto à origem, o trabalho anônimo da reprodução tende a prevalecer culturalmente sobre o evento que poderia ser a criação (onde poderia se situar a autoria). Em razão disso, é comum se associar o advento do autor moderno à “invenção” de Gutenberg da prensa tipográfica. A impressão, de fato, tende a reduzir as variantes textuais, estabilizando o texto e favorecendo, assim, a constituição de um produto padrão, uma obra fixada. Apesar disso, é preciso reconhecer que, ainda no seio da cultura manuscrita do final da Idade Média,

já encontramos uma clara preocupação com a estabilização textual e o desenvolvimento de diferentes dispositivos voltados para esse fim.

Uma prática que ilustra bem a instabilidade textual medieval é a escrita continuada, segundo a “técnica do empilhamento” (*technique de l'emboîtement*). Um texto literário medieval é geralmente um simples episódio imerso em uma grande narrativa, uma estória anônima que forma um ciclo, geralmente identificado pelo nome do herói principal (como *Tristão e Isolda*, *Lancelot* ou *Perceval*) ou pelo fio condutor da intriga (como *A busca do Cálice Sagrado*). As narrativas não possuem um início determinado nem um verdadeiro fim, de modo que os limites da narrativa não correspondem aos contornos de uma “obra”. E também não temos propriamente um *autor*, mas antes um *continuador*.

Como nos mostra Roger Dragonetti em *La vie de la lettre au Moyen Âge*, livro dedicado ao estudo do ciclo de estórias do Santo Graal, pode-se encontrar nessa massa textual vários continuadores, geralmente anônimos, em meio a alguns nomes identificáveis, como Chrétien de Troyes, Wauchier, Manessier, Gebert de Montreuil, Robert de Boron e Wolfram d'Eschenbach. Eles partem de versões diferentes e dão origem a um complexo emaranhado de narrativas. Ao invés de obras, seria mais adequado dizer que temos diversos “conjuntos textuais” (*ensembles textuels*). Em suma, prevalece, nos ciclos medievais, a “autarquia da Narrativa” (*l'autarcie du Récit*): para além das assinaturas múltiplas e incertas, é o romance que tece ele mesmo sua trama nunca acabada de aventuras, para além dos autores/transmissores/continuadores. O herói parece ter uma existência autônoma, sem pertencer propriamente a ninguém. Mais do que o senhor ou o pai de uma criação, o narrador das estórias está a serviço do herói e de suas aventuras, de modo que as estórias, de certa forma, aparentam transcender aos seus “autores” (cf. DRAGONETTI, 1980, p. 29-30; LECLERC, 1998, p. 212, 222).¹⁶⁶

Nessa prática de escrita, nenhum continuador da estória reivindica qualquer originalidade propriamente dita. Ao invés de uma associação direta entre autor e obra, é como se a criação estivesse sempre aquém ou além do criador. Como se a estória preexistisse à obra, fosse maior do que ela, e como se o autor fosse, assim, uma simples testemunha de um pedaço, de uma parte ou fragmento do todo. Assim, a própria noção de obra, em termos

¹⁶⁶ Outro exemplo nesse sentido é *Le roman de la rose*, uma das narrativas alegóricas mais célebres da França medieval, que teria sido iniciada por Guillaume de Lorris e finalizada por Jean de Meung por volta de 1270, mais de quarenta anos depois. Sobre a vida desses indivíduos, aliás, praticamente nada sabemos (cf. POMEL, 2001, p. 106). Já *Lancelot*, romance “sem autor conhecido”, escrito provavelmente entre 1220 e 1225, faz parte do mesmo ciclo de estórias do Graal, do rei Artur, de Perceval e de Merlin. A própria constituição desse romance como uma “obra” é fruto de muito esforço das edições críticas modernas, na tentativa de se conferir alguma unidade estilística e temática entre os diversos manuscritos e fragmentos que chegaram até nós (cf. MICHA, 1983, p. 9-10, 22-3).

modernos, não se aplica adequadamente. Ao invés de uma obra autoral, temos uma unidade complexa, fundamentalmente movente, mas facilmente reconhecível, que constitui a coletividade das versões, a síntese de sucessivas colaborações. A “obra”, assim concebida, é por definição dinâmica: ela cresce, transforma-se e declina (cf. ZUMTHOR, 2000, p. 93-4). Essa característica é visível na ausência de título em grande parte das “obras” medievais, tendo sido os títulos que hoje conhecemos geralmente atribuídos posteriormente, pelos editores modernos.

Vejamos alguns casos interessantes. Por exemplo, aquele que é considerado o maior escritor medieval francês: Chrétien de Troyes (ou Crestiens de Troies). Não dispomos de nenhuma informação biográfica a seu respeito, mas se acredita que sua produção se situa entre 1160 e 1190, sendo a ele atribuídas as seguintes “obras”, dentre outras: *Érec et Énide* (1170), *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* (1174) e *Perceval ou le Conte du Graal* (1181-1190). Logo de início, é importante observar que nenhuma linha escrita pela mão de Chrétien chegou até nós. Ao invés de uma origem autográfica, temos uma tradição manuscrita de cópias, quase totalmente anônima, formando um conjunto de manuscritos que pertencem a épocas e lugares diferentes e foram agrupadas em torno de um nome. Mais do que um indivíduo, esse nome serve para se referir a uma tradição narrativa, no seio da qual os indivíduos escreventes tendem a desaparecer no trabalho indiferenciado, misturado e disparate dos copistas, todos mais ou menos “autores”. Ao se mostrar nominalmente no interior das histórias narradas, Chrétien não se apresenta como um autor, segundo a retórica moderna da criação, mas sim como um “fazedor” (*faiseör*) de textos, alguém que realiza alguns “remanejamentos” (*remaniements*) a partir daquilo que lhe foi legado (cf. DRAGONETTI, 1980, p. 50-1). De maneira geral, suas narrativas não tem um início claro e nem um final. Ele diz apenas que leu ou escutou falar, sem propriamente “inventar” nada, como vemos na seguinte advertência ao final de *Yvain, le chevalier au lion*: “Chrétien termina aqui o romance *Cavaleiro do Leão*, pois ele mais nada escutou contar. Não se quer acrescentar mentiras. Sobre isso, mais nada direi” (apud LECLERC, 1998, p. 211).¹⁶⁷ Essa advertência deixa entrever que a invenção ou criação *ex nihilo* era, nesse contexto cultural, mal vista, assimilada à mentira, à negação da Tradição (e só ela poderia ser propriamente portadora de verdade).

É interessante perceber que, quando dois indivíduos narravam uma mesma história, a crítica, que por vezes um fazia ao outro, não era de plágio ou de apropriação da criação de outrem, mas sim de desrespeito à Tradição. De acordo com o sociólogo da cultura francês

¹⁶⁷ No original: “Du Chevalier au Lion, Chrétien termine ici le roman. Car il n’ouït conter davantage. On ne veut mensonge ajouter. Plus rien n’en entendrez conter”.

Gérard Leclerc, ao invés do *plágio*, era o *apócrifo*, ou o desvio em relação à Tradição, que era tomado como uma prática condenável. Enquanto o plágio é uma inflação de enunciadores visando a autoria, o apócrifo é uma inflação dos enunciados em uma massa institucionalmente restrita e estável de *actoritates*. Se no plágio temos uma reivindicação ilegítima de autoria e de autoridade, no apócrifo temos uma desindividualização ilegítima do texto, na tentativa de inseri-lo em uma respeitosa tradição anônima. No primeiro caso, temos um mero copista que se apresenta como verdadeiro autor, no segundo, temos um “autor” que se passa por mero copista (cf. LECLERC, 1998, p. 115). Em suma, o apócrifo é uma prática enunciativa comum a uma cultura centrada na Tradição, como a medieval, na qual os falsários, ao invés de colocarem seus nomes nos discursos alheios, procuram apagar seus nomes e alargar indevidamente, sem ter autoridade para tal, o campo enunciativo da Tradição. O que está em jogo são dois regimes de enunciação ou culturas do escrito distintas, com suas formas de atribuição de autoridade e seus respectivos desvios.

Foi assim que, por exemplo, por volta de 1210, Wolfram von Eschenbach agiu ao narrar os feitos de Lancelot, acusando Chrétien de Troyes de ter transmitido uma versão apócrifa, falsa e inautêntica da história. Em sua defesa, Wolfram ressaltou o respeito à Tradição, dizendo ter se baseado em uma versão manuscrita abandonada, em árabe, encontrada em Toledo, afirmando também nada ter inventado: “Sem acrescentar qualquer modificação de minha própria autoria, eu contei a vocês a história da linhagem nobre dos filhos de Parzifal” (apud LECLERC, 1998, p. 212-3).¹⁶⁸ Esse debate deixa claro que, embora os nomes dos indivíduos que narram as estórias sejam mencionados (Chrétien de Troyes ou Wolfram von Eschenbach), eles não reivindicam qualquer originalidade ou criatividade, o que era inclusive visto como mentira. Em suma, não se trata aqui de uma afirmação autoral em sentido moderno, mas sim do exercício de outras funções, como testemunha de algo ou transmissor da Tradição. Podemos, sem dúvida, dizer que já havia a assinatura de um “autor”, mas desde que tomemos o sentido dessa “autoria” de forma bem diferente daquilo que ela virá a significar na modernidade (cf. LECLERC, 1998, p. 214; ZUMTHOR, 2000, p. 88-9). Estamos, com certeza, muito longe de uma concepção segundo a qual o autor teria um direito moral sobre sua criação, sobre “seus” personagens, além de um direito à proteção da integridade de sua “obra”, devendo ser consultado para eventuais adaptações, compilações ou traduções.

¹⁶⁸ No original: “Sans apporter de modifications de ma propre autorité, je vous ai conté l’histoire de la noble lignée et des enfants de Parzifal”.

A instabilidade textual e as diferentes práticas de produção intelectual, que tentei descrever acima em suas linhas gerais, encontram uma clara repercussão nos critérios utilizados de classificação e ordenação discursiva. A atribuição de um autor a uma massa discursiva específica permite agrupar, juntar certos escritos, delimitar e distinguir alguns textos de outros, conformando aquilo que chamamos de uma “obra”, de modo a fazer a autoria exercer uma função classificatória, que envolve seleção, delimitação e exclusão. O nome do autor funciona, a partir da modernidade, como um mecanismo que permite unificar um feixe de discursos, conferindo-lhes um lugar e uma forma de existência. É nesse sentido que se pode dizer que o autor funciona como um procedimento que visa dominar a inquietante proliferação dos discursos, procedimento esse que não é neutro, mas exerce também um papel restritivo e coercitivo: controlando, classificando, ordenando e distribuindo os discursos.

Embora nomes de autores sejam atribuídos a textos desde há muito tempo, é preciso analisar qual a função exercida por eles. Como foi visto acima, nem sempre a simples presença de um nome ou de uma assinatura em um texto possuem o mesmo significado. Jean-Pierre Vernant, famoso helenista francês, também nos mostra que não encontramos na cultura grega clássica os mesmos lugares para os indivíduos, de modo que eles exercem funções distintas daquelas que caracterizam o sujeito moderno (cf. VERNANT, 1987). A criação autoral moderna implica, em suma, uma forma de enunciação, historicamente situada, e que não se confunde com outras enunciações ordinárias. A assinatura do autor funciona, portanto, como uma espécie de *shifter*, algo que, quando inserido, muda a posição e o estatuto da enunciação. Em certo sentido, todo indivíduo é “autor” de suas falas e todo escritor é o “autor” de seus textos. Mas, em sentido próprio, a cultura moderna reserva um estatuto próprio ao autor, àquele que cria uma obra textual ou um enunciado original (cf. LECLERC, 1998, p. 14, 26).

A obra autoral é dotada de um estatuto mais nobre, distinto da fala ordinária, algo que merece ser preservado em bibliotecas e respeitado em sua integridade. A autoria confere um valor ao texto, que varia em função da natureza (literária, científica, técnica, etc.) ou do suporte (livro, jornal, internet, etc.). Mas, de maneira geral, a identificação autoral confere um ar de nobreza ao texto, um estatuto mais digno de confiança e de respeito, que exige, por exemplo, uma leitura mais detida e um trabalho hermenêutico específico. Em suma, o autor funciona como um *mecanismo de enobrecimento do discurso*, atribuindo certo valor e impondo uma forma de recepção específica. Podemos chamar essa característica do funcionamento moderno da autoria de *função nobilitante*, que se insere no seio de uma função mais geral de classificação do discurso a partir da referência ao nome do autor.

Apenas na modernidade o nome do autor passará a ter uma função propriamente classificatória, fazendo o texto funcionar de determinada forma. O nome do autor moderno, na capa de um livro, implica a assinatura de uma obra (uma massa textual específica) e não simplesmente a assunção de um ato (uma marca que identifica um feito) ou de uma palavra (como a assinatura de uma carta, que confere autenticidade, ou de um contrato, que implica em assumir responsabilidades jurídicas específicas).¹⁶⁹ É preciso distinguir os diversos sentidos de uma assinatura, que nem sempre indicam a autoria em sentido mais próprio, como criador de uma obra. A assinatura autoral moderna está mais propriamente ligada à *poiesis*, à produção de um bem (mas que incorpora algo da individualidade do indivíduo criador), e não mais à *praxis*, à ação ou aos feitos humanos individualizáveis. A “assinatura da obra” (*signature de l'œuvre*), ou o “selo ou marca autoral” (*le sceau de l'auteur*), é algo característico da cultura escrita moderna, uma prática ligada a certas produções discursivas específicas (literárias, científicas ou filosóficas). A obra nada mais é do que um discurso que tem a marca da autoria, que está assentada nesse princípio de unidade: “um nome, uma vida, uma obra” (*un nom, une vie, une œuvre*) (cf. LECLERC, 1998, p. 37-8). A literatura moderna, em grande medida, é também uma coleção de *opera omnia*, muito distante do *corpus* medieval de textos incircunscritos e anônimos.

A associação de um nome de um indivíduo a um texto funciona como a atribuição de uma autoria quando ela desempenha determinadas funções, como a classificatória. Por isso podemos dizer que é apenas na modernidade que o autor propriamente dito passou a existir, pois antes, embora nomes fossem indicados, eles não exerciam as mesmas funções que caracterizam o que entendemos por um autor em sentido moderno. Na cultura manuscrita medieval, por exemplo, em geral não havia qualquer indicação do nome do autor, ou então eram feitas menções a origens falsas, genéricas ou fantasiosas. Por vezes, nomes apareciam,

¹⁶⁹ A própria prática de assinar ou inscrever um signo de identidade naquilo que se produz está longe de ser algo evidente, devendo ser compreendida no interior de um universo de signos e práticas. A história geral dos signos de identidade mostra que assinar algo é uma prática bem específica, típica de certas culturas escritas. O regime cristão-medieval era baseado no nome único, o de batismo, geralmente associado a uma cruz, que significava simbolicamente que se tratava de um filho de Deus e bom cristão, ou então acompanhado de outros símbolos distintivos de nobreza ou de pertencimento a determinados grupos ou origem. A partir do século XVI, instaura-se o sistema do nome hereditário e a assinatura é tornada obrigatória nos atos notariais (na França, isso se dá em 1554 com a *Ordonnance de Fontainebleau* do rei Henrique II), chegando o concílio de Trento em 1546 a proibir a prática do nome falso ou do anonimato (cf. FRAENKEL, 1992, p. 9-11; FAULTRIER, 2001, p. 193). Nas artes plásticas, a presença da assinatura é algo bem variável (cf. FERREIRA, 2009). Na arte bizantina religiosa, por exemplo, a assinatura não era permitida, cabendo ao indivíduo apenas a posição de mediador ou transcritor anônimo (cf. MAUREL-INDART, 1999, p. 4). Também a Idade Média se caracteriza pela raridade da assinatura, e quando ela aparece, geralmente já no século XII, é na iluminura ou escultura decorativa e não nas grandes imagens sacras. A partir do século XIII, na Itália, os pintores passam a colocar seus nomes, mas apenas na moldura e não na própria tela, e de forma inversa à afirmação autoral moderna, como se o próprio objeto-quadro falasse (“*x me fecit*” ou “*x me pinxit*”), o que remonta a uma tradição antiga presente nas cerâmicas ou nos objetos funerários (cf. SVENBRO, 1996, p. 21).

sobretudo no interior da narrativa ou no colofão ao final, mas a elaboração de catálogos e bibliografias, relacionando autores e obras, era algo extremamente raro. De maneira geral, apenas a partir do século XIV começam a aparecer de forma mais especializada listas de “obras” contemporâneas com os “autores” identificados (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 368; HOBBS, 2009, p. 25). Proponho analisar agora, brevemente, como se operou essa mudança e como ela está relacionada com o exercício da função-autor na modernidade.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que a elaboração de listas e de catálogos biobibliográficos é algo muito antigo e está associada à cultura do escrito desde a construção das coleções dos faraós ou das Bibliotecas de Alexandria e de Pérgamo. Alexandria, aliás, representa justamente o momento no qual a constituição de repertórios biobibliográficos adquiriu uma nova dimensão, em uma cultura já materializada no escrito, de modo que podemos dizer que a bibliografia, entendida como um esforço de levantamento e colocação em ordem do campo do escrito, encontra aqui um antecedente importante (cf. JACOB, 2008). Por exemplo, Ateneu de Náucratis escreveu no século II o *Banquete dos sábios* (*Deipnosophistas*), no qual identificou os escritos pela origem geográfica, pelo gênero literário, pelo campo do saber e pelo pertencimento a uma escola filosófica (eventualmente indicando seu mestre), estabelecendo o paradigma da literatura erudita e compilatória da época imperial (cf. JACOB, 2004). Para citar outro exemplo, agora do século III, temos o médico romano de origem grega Cláudio Galeno, que organizou o *De libris propriis liber* (ou *Peri ton idion biblion*), no qual apresentava uma lista com suas “obras” (cf. ESTIVALS, 1987, p. 6).

Esses casos antigos, contudo, não devem ser vistos como antecedentes das “mesmas” práticas de classificação e ordenação bibliográficas tipicamente modernas que são ainda, em grande medida, as nossas. Esses exemplos nos mostram, sem dúvida, que estamos diante de uma questão complexa, com deslizamentos por vezes sutis, e que temos de ter cuidado ao fazer afirmações peremptórias. De fato, o nome do “autor” aparece em diversos momentos da história, exercendo funções variadas e inserindo-se no seio de diferentes culturas. Com certeza, a Antiguidade reverenciava os grandes mestres, fundadores de escolas de pensamento ou de tradições literárias. Essas remissões aos seus nomes, contudo, não têm a mesma função que vemos na indexação autoral típica da bibliografia moderna.

Com certeza, o critério bibliográfico autoral não é algo absolutamente novo, que só veio a existir na modernidade. O que é novo, contudo, é a importância que esse critério passará a ter e a maneira como ele será articulado com os demais critérios, como o cronológico, temático, geográfico ou material. O que antes era, na maior parte das vezes, apenas mais um dado, em geral menos importante que a organização temática, torna-se aos

poucos algo central nas práticas modernas, cuja ausência chega a provocar certo embaraço e a estabelecer um grande obstáculo para o estudo crítico, científico ou filosófico.

Essa ênfase moderna concedida ao critério autoral fica visível na ciência dos livros, ou bibliologia, e no advento de uma disciplina voltada para o estabelecimento de critérios sistemáticos de ordenação do impresso: a bibliografia (cf. ESTIVALS, 1987, p. 4-6, 70). Todo um campo de estudo associado a essas ciências constitui-se em seguida, envolvendo, por exemplo, a documentologia, a biblioteconomia, a bibliotecnia e a ciência da comunicação e dos *media*. Dentre outros critérios de classificação, a bibliografia moderna adota uma atitude bem seletiva, que consiste em diferenciar qualitativamente os textos em razão de seus produtores, em particular seus autores e editores, concedendo aos outros agentes responsáveis pela realização de um livro (impressor, designer gráfico, etc.) um papel secundário, sendo normalmente relegados ao anonimato (cf. ESTIVALS, 1987, p. 75). Os fichários modernos, diferentemente das ordenações antigas ou medievais, não refletem de maneira idiossincrática o gosto ou as práticas de determinado bibliotecário. O intelectual medieval que se dispunha a organizar um compêndio ou preparar um índice para uso próprio, por exemplo, seguia qualquer método à sua escolha e não se sentia na obrigação de empregar um sistema usado anteriormente por alguém (cf. EISENSTEIN, 1998, p. 81). Encontramos diversos antecedentes, sem a mesma aura científica, em diversos trabalhos nomeados como *bibliotheca*, *index*, *inventarium*, *repertorium* ou *catalogus*, mas apenas na modernidade, sobretudo a partir do século XVI, novos padrões “científicos” serão claramente fixados.

Vejam os alguns casos. A *Bibliotheca universalis* de Conrad Gesner, publicada em Zurich em 1545, por exemplo, faz um recenseamento da produção intelectual até então, incluindo cerca de doze mil títulos e mais de três mil autores classificados. Nela, o nome do autor aparece como um operador de indexação (inicialmente o prenome, e geralmente classificados por categorias) (cf. BARBIER, 2006b, p. 127). Na França, temos a *Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, de 1584, e *La bibliothèque d'Antoine Verdier*, de 1585, que são catálogos em língua vulgar, organizados pelos primeiros nomes dos autores, listados em ordem alfabética, seguidos da indicação daqueles a quem os livros foram dedicados (os nobres mecenas ou reis) e os nomes dos livreiros/impressores (cf. CHARTIER, 1992, p. 50-1). Um pouco depois, em 1674, um erudito alemão chamado Vincentius Placcius levou adiante em Hamburgo um projeto, intitulado *De scriptis et scriptoribus anonymis et pseudonymis syntagma*, que ilustra bem a nova imposição do critério autoral de ordenação: trata-se de uma obra bibliográfica que pretende “desvelar” o nome dos autores de obras publicadas anonimamente ou sob pseudônimo. E a partir do século XVII, publicações

regulares, geralmente anuais, informam quais as novidades e seus respectivos autores, como, por exemplo, a *Bibliographia gallica* e *Bibliographie de la France* na França e o *Catalogue of the most vendible books in England* e *Mercurius librarius* na Inglaterra (cf. MCKITTERICK, 2008; CHARTIER, 2008).

Com a constituição desse novo “saber bibliográfico”, os critérios que organizavam a cultura escrita passaram a ser controlados “cientificamente”. E nossas práticas intelectuais, em grande medida, passaram a refletir essa nova ordenação, reproduzindo suas noções e fazendo, por exemplo, com que a função-autor moderna passasse a ser exercida de maneira praticamente hegemônica. Foucault, em *As palavras e as coisas*, já havia observado como o final da Idade Clássica foi marcado pela conservação cada vez maior do escrito, com a instauração de arquivos (com suas novas classificações), a reorganização das bibliotecas e o estabelecimento de catálogos, repertórios e inventários. Foucault vê nisso uma maneira de introduzir uma ordem na linguagem, uma grade e uma espacialização (cf. FOUCAULT, *MC*, p. 143-4). Como ressalta o historiador do livro italiano Armando Petrucci, as ciências bibliográficas (e suas remotas origens no século XV) caracterizam-se por um “profundo ideologismo disfarçado de tecnicismo abstrato e objetivo” (PETRUCCI, 1999, p. 208). Durante séculos, esse saber vem estabelecendo hierarquias de valores e critérios de escolha e de interdição, contribuindo enormemente para a organização da cultura escrita ocidental. O esquema de Dewey de 1876, por exemplo, reproduz valores cientificistas típicos da cultura positivista norte-americana.

A bibliografia moderna, centrada no critério autoral, e sua suposta objetividade ou cientificidade, pode ser inserida no seio de um novo regime de poder tipicamente moderno, marcado inicialmente pela preponderância do Soberano e, posteriormente, por razões comerciais. Como sugeriu Foucault em sua conferência de 1969, foi o perigo de transgressão que fez com que a identificação do autor se tornasse algo de suma importância. Como veremos mais adiante, a indicação da autoria de uma obra foi tornada obrigatória em diferentes reinos europeus a partir do século XVI, como parte das práticas de censura. Por exemplo, as grandes bibliotecas européias da modernidade foram erigidas, via de regra, a partir de depósitos legais obrigatórios (o que permitia a censura prévia) e tinha na identificação dos responsáveis pelas obras um elemento central nessa nova tecnologia de poder. A indicação do nome dos autores pode ser vista como expressão de um determinado “engajamento” (*engagement*), uma maneira de implicar ou fazer com que o indivíduo assuma certas responsabilidades com relação àquilo que está escrito ou dito. E mais do que catálogos organizados em função do nome do autor, as bibliotecas passam a realizar, sobretudo no

século XVIII, uma verdadeira pesquisa do estado civil das obras, levantando uma série de informações sobre a pessoa do autor e sua vida: datas biográficas, nacionalidade, língua, títulos, profissão, vínculos institucionais, etc. (cf. BERMANN, 1996, p. 196). O catálogo da *Bibliothèque royale*, por exemplo, que era composto em meados do século XVII por 14 grandes volumes de base, no qual se priorizava a ordem metódica das obras, foi completado à época por mais 21 volumes contendo uma lista alfabética dos autores e títulos (cf. BERMANN, 1996, p. 192). E além de exercer o controle sobre a origem e a circulação dos livros, as grandes bibliotecas eram também um símbolo da glória do soberano, com uma decoração e um conteúdo que remetiam ao seu poder político e cultural (cf. BARBIER, 2006b, p. 124).

E, para além da importância política que a identificação dos autores tinha para o controle da sedição e da heresia, é interessante considerar a significação comercial que o nome do autor passará a ter. Embora seja uma prática bastante antiga, ainda da cultura manuscrita, que remonta ao menos aos séculos XIV e XV, a publicação de catálogos de livros é aos poucos inserida no seio de uma lógica mercantil de promoção e venda das “novidades” (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 326-7). Os primeiros impressores tinham o costume de publicar seus catálogos ou listas de livros informando o nome dos autores, suas obras e dados sobre a firma (com o emblema e endereço de sua loja). Diferentemente do colofão medieval, que aparecia em último lugar, quase escondido, temos agora um novo regime de visibilidade para o autor no seio de novas técnicas promocionais, que contribuem para a criação de novas formas de celebridade (cf. EISENSTEIN, 1998, p. 45).

Outro ponto que merece ser tratado diz respeito às formas de regulação do mundo do livro e da circulação textual. Muitos acreditam, erroneamente, que apenas após a “invenção” da prensa tipográfica por Gutenberg no século XV que essa questão emergiu e recebeu determinações normativas explícitas, no seio de um sistema religioso e político de censura prévia e de concessão de privilégios reais de impressão e venda de livros. Embora seja verdade que o direito, de maneira geral, guardasse silêncio quanto ao tema, não existindo nada semelhante a um direito de autor ou de propriedade intelectual, isso não significa que a cópia e a venda de manuscritos ocorriam livremente, isentas de qualquer regulação. No final da Idade Média, no seio das nascentes Universidades, uma forma de controle emergiu, conferindo maior estabilidade textual, garantindo a autenticidade das obras e permitindo uma forma já com contornos mercantis de apropriação da criação intelectual: o sistema da *pecia*. A partir do século XII, a produção cultural não se limita mais ao trabalho dos copistas monacais no seio das *scriptoria*, passando a ter lugar também nos centros urbanos ao redor das

Universidades. É um engano imaginar que a cultura manuscrita medieval seja bem representada apenas pela tradicional imagem do monge beneditino copiando livros sozinho em seu *scriptorium*. Em 1200, o sistema da *pecia* já está em pleno funcionamento em Bolonha, espalhando-se em seguida para outras grandes cidades universitárias, como Paris, Londres ou Colônia (cf. EISENSTEIN, 1998, p. 24; HOBBS, 2009, p. 7).

A palavra '*pecia*' designa um pedaço ou peça de algo, em particular de um manuscrito ou caderno. Nas Universidades, circulavam várias "peças" formadas a partir de notas de curso (*relationes*), que eram conservadas e copiadas para serem consultadas. A partir delas, um texto supostamente "oficial", corrigido e controlado pela Universidade, era produzido e publicado (cf. LE GOFF, 1957, p. 96). Verificamos, a partir do século XIII, um interesse pelos manuscritos completos ou pelos textos integrais (*integri*), pelas versões de referência (*originalia*), que eram colecionadas e guardadas pelas Universidades. O original (*originalis*) é empregado no sentido de próprio, particular, em oposição ao que é comum, de todos (*communis*). Em suma, o original correspondia ao exemplar que fez fé, do qual se podia tirar cópias oficiais, autorizadas (*exempla*). Assim, no mundo de reprodução manuscrita, o original designava o modelo, o exemplar de referência, em oposição à mera cópia (cf. NEBBIAI, 2001).

A *pecia* manifesta, portanto, uma preocupação com a autenticidade do original e com a unidade e integridade de uma obra, conferindo, ainda no seio da cultura manuscrita, uma maior estabilidade textual e uma unidade fixa à obra. As listas de *exemplaria* incluem diversos textos produzidos pelos novos doutores, juntamente com as obras das *auctoritates* da tradição greco-latina e cristã. A circulação dos textos de Tomás de Aquino, nesse contexto, está intimamente ligada ao advento do sistema da *pecia*: 80% das cópias sobreviventes da *Summa contra Gentiles*, por exemplo, foram realizadas a partir de um mesmo exemplar, pelo livreiro/copista (*stationarius*) oficial da universidade (cf. HOBBS, 2009, p. 184). Essa estabilização textual na forma de uma obra determinada, atribuída não apenas aos grandes mestres do passado, mas também aos indivíduos contemporâneos, pode ser claramente associada ao advento do novo funcionamento da função-autor, com colorações mais modernas, como uma autoridade a quem se atribui um peso intelectual e que se situa na origem de uma obra que deve ser preservada em sua autenticidade (cf. NEBBIAI, 2001, p. 491-2).

O sistema da *pecia* era baseado no controle estrito da Universidade, que verificava e autenticava o texto de referência (*exemplar*), fiscalizava a qualidade dos livros e assegurava a fidedignidade das cópias, e ainda estabelecia tarifas e fixava os preços, impedindo a

especulação.¹⁷⁰ Ela concedia privilégios aos livreiros/copistas que faziam juramento, chamados de *magni librarii* ou *librarius juratus* (diferentemente dos demais, os *parvi librarii*) (cf. BARBIER, 2006b, p. 81-2; BONCOMPAIN, 2001, p. 28). Mas, além de uma regulação de ordem política e intelectual, o sistema estava ligado também a uma nova ordem econômica. Aos poucos, a circulação manuscrita passou a ganhar maior projeção, nos centros universitários e também fora deles, dando origem a um rico comércio do livro. Novos agentes apareceram, como os membros da corporação ou guilda (*stationarii*), que gozavam de privilégios concedidos pelas Universidades, e os livreiros/copistas em geral (*librarii* ou *cartolai*), que já trabalhavam em uma escala razoavelmente grande. Podemos ver nesses novos agentes, sem grande exagero, protótipos de capitalistas, dado que eles produziam livros em grande quantidade (realizando verdadeiras produções em série no seio de enormes ateliês), recebiam encomendas ou produziam livros sem comanda prévia para serem depois colocados à venda, abasteciam lojas, negociavam no varejo, anunciavam seus produtos, lutavam contra a competição e agiam de forma especulativa (cf. GRAFTON, 1999, p. 16; EISENSTEIN, 1998, p. 41; FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 36; HOBBS, 2009, p. 188; LE GOFF, 1957, p. 97). Assim, a imagem medieval do livro manuscrito que circulava em pequeno número e era, sobretudo, objeto de consulta, empréstimo, doação e troca, transforma-se radicalmente, inserindo-se cada vez mais no seio de uma lógica de mercado, baseada na busca de lucro, no estoque, na venda em regiões mais extensas e na tendência à concentração e ao monopólio. Como veremos mais adiante, o funcionamento da função-autor moderna está intimamente ligado a esse processo.

Após as considerações realizadas acima, direcionadas especialmente para o final da Idade Média, é chegado o momento de tentar delinear com mais precisão a figura emergente do autor renascentista, ainda na aurora da modernidade. O Renascimento ou Renascença nomeia, de forma vaga, um período histórico, situado entre os séculos XIV e XVI, e um movimento cultural, normalmente associado à “redescoberta” dos clássicos gregos e latinos. Embora seja simplificadora essa forma de ver a história, é indiscutível que esse período foi palco de significativas transformações na cultura europeia, que fez emergir novos valores, novas práticas e novos agentes.

¹⁷⁰ O sistema da *pecia* insere-se em um contexto no qual a Universidade adquiriu maiores poderes e uma relativa autonomia frente à Igreja e ao soberano. Em Paris, por exemplo, no século XIII, a Sorbonne chegou a realizar uma greve entre 1229 e 1231, funcionando nesse período em Orléans e só retornando a Paris após ter sua independência reconhecida e seus privilégios reafirmados pelo rei Luís IX. Também na Inglaterra vários conflitos ocorreram entre 1232 e 1240, tendo o rei Henrique III também cedido aos pedidos de Oxford (cf. LE GOFF, 1957, p. 76).

A tradição universitária escolástica, como nos mostra o medievalista francês Jacques Le Goff, tende a ser criticada e tomada como ultrapassada e esclerosada por uma nova geração de intelectuais chamados de “humanistas renascentistas”. No lugar da figura do professor universitário medieval, cercado de alunos, falando a um auditório, envolvido no tumulto das Escolas e tomando parte em um trabalho geralmente coletivo, o novo “intelectual humanista” é representado como um pensador solitário, tranqüilo em seu gabinete, escrevendo e trocando cartas com seus pares (cf. LE GOFF, 1957, p. 187-8). De maneira geral, os autores/artistas “humanistas” rejeitavam a cidade e suas corporações medievais, como a Universidade e os ateliês artísticos, vendo no convite de uma Corte uma grande oportunidade, que permitia maior liberdade de criação e melhores condições de vida, passando a viver da recompensa pelo seu talento (*virtus*) e não mais de suas produções (*opus*) (cf. WARNKE, 2001, p. 101-4; HABERMAS, 1984, p. 22; HEINICH, 1996, p. 25).

Uma manifestação da rejeição da postura intelectual escolástico-medieval pode ser percebida no desenvolvimento de uma nova relação com os textos, sobretudo clássicos, no seio de uma nova filologia. A prática escolástica da discussão (*quaestio*) e das disputas dialéticas (*disputatio*) tendia a enfatizar a verdade das proposições sustentadas, independentemente das circunstâncias de enunciação (cf. LE GOFF, 1957, p. 100-2). Assim, o leitor escolástico era levado a desconsiderar a época e o lugar de realização daquilo que se lia, bem como o indivíduo responsável pelo texto. Em suma, os eruditos medievais tendiam a ler de forma uniforme os textos, tratando-os como corpos de proposições impessoais componentes de um só sistema, e não como obras de indivíduos que viveram em um lugar e tempo determinados. Essa postura será substancialmente alterada no Renascimento. Os “humanistas” criticam e ridicularizam as distorções produzidas por esse tipo de apropriação escolástica, defendem uma leitura direta dos “textos originais” (deixando em segundo plano os comentários medievais) e preocupam-se em situar a obra em um contexto particular, tomando-a como fruto de um trabalho eminentemente individual. Desenvolve-se um interesse crescente pela pessoa por detrás dos livros, pelos clássicos “como realmente eram”.¹⁷¹

Assim, as referências do passado deixam de ser tomadas como *auctoritates* atemporais e ganham uma forma individualizada, situada em determinado tempo e lugar. Nasce, assim, uma tradição de julgar individualmente a habilidade técnica, a imaginação e o estilo do criador (cf. ERLANDE-BRANDENBURG, 2000, p. 52; GRAFTON, 1999, p. 7-8). Um

¹⁷¹ Essa busca pelo mundo antigo como ele “realmente” era, contudo, não passou de ilusão. De maneira geral, o “renascimento” consistiu em uma construção imaginária de um passado perdido e em uma recriação histórica que mesclou convenções clássicas, medievais e renascentistas (cf. GRAFTON, 1999, p. 14).

exemplo interessante, nesse sentido, pode ser encontrado nos trabalhos de Leonardo Bruni, talvez o mais famoso biógrafo do início do *Quattrocento*, que escreveu sobre as vidas de Aristóteles, Cícero, Dante e Petrarca. Convém observar também como a prática do ensino “humanista” incentivou um novo tipo de relação com os autores e suas obras, como veremos adiante. Os renascentistas passaram a conferir a seus pares o mesmo tratamento antes devido apenas (e raramente) às autoridades do passado, ou seja, passou-se a fazer um relato de suas vidas, sublinhando suas virtudes e excelências únicas. Essas mudanças contribuem para retirar da figura do *auctor* essa imagem de um mito do passado, algo ligado a uma antiga tradição, para lhe conferir um lugar no presente, encarnado em pessoas de nosso tempo. Estava, assim, aberta a todos a possibilidade de se tornar um autor, de sair do anonimato e ter seu nome associado a uma criação intelectual.

Essa nova postura se reflete em novas formas de referência ao passado e em novos padrões editoriais. Quanto ao primeiro ponto, é interessante observar que a citação ganhou nas práticas renascentistas uma nova função. Ao invés de um empréstimo ou recurso à tradição consagrada, com o fim de se conferir autoridade ao texto que se produzia, a citação às boas fontes passou a ser signo de acesso cultural e erudição, no seio de um trabalho que cada vez mais era visto como eminentemente criativo e individual (cf. ORNATO, 2001, p. 241). E quanto aos padrões editoriais, os “humanistas” abandonaram a forma típica dos manuscritos medievais: o texto disposto em colunas, em letras góticas (formais e pontiagudas) e cercado de uma série de comentários oficiais. Sobretudo os renascentistas italianos viram na escrita gótica um signo da estúpida e impenetrável cultura medieval. No século XV, esse padrão foi, aos poucos, substituído por novos caracteres mais elegantes e arredondados, e os livros ganharam formatos menores e menos formais, sem os comentários “canônicos” interferindo na relação do leitor com o “texto original” (cf. GRAFTON, 1999, p. 9-10).

Uma nova noção de unidade e coerência discursiva também emerge, ligada à figura autoral. Mais do que um mero indivíduo de carne-e-osso na origem da obra, o autor passa a ter um caráter idealizado, como um ser construído no seio de uma nova relação de projeção a partir das características presentes na obra. Nesse sentido, o autor não é apenas o criador da obra, mas sim algo criado a partir dela, uma projeção crítica. E é por ser uma construção ideal, uma projeção, que o autor passará a funcionar como um nível constante de valor, conferindo à massa textual juntada sob seu nome uma unidade estilística e uma coerência conceitual. Em suma, o nome do autor passa a exercer uma *função hermenêutica*. Aquilo que chamamos de autor depende do tratamento ao qual submetemos os textos, ou seja, das aproximações que fazemos, das características que consideramos pertinentes, das continuidades que admitimos

ou das exclusões que praticamos. Esse *esforço de construção do autor* está tão arraigado em nossas práticas modernas de leitura e interpretação que não seria exagerado dizer que compreender um texto envolve, em grande medida, ser capaz de projetar seu autor. Segundo as sugestões de Foucault, é assim que funciona a exegese cristã e a crítica literária moderna, nas quais encontramos o uso das mesmas regras de construção do autor, através da atribuição de um nível constante de valor, de um campo de coerência conceitual ou teórica, de uma unidade estilística e de um momento histórico definido. Daí, por exemplo, as constantes discussões sobre a evolução, a maturação ou as influências de um autor. Mais do que um indivíduo previamente existente, o autor é aqui concebido como um *foco de expressão*, cuja construção envolve a capacidade, por parte do leitor, de encontrar o ponto no qual as contradições se resolvem (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 829-30).

Nesse sentido, podemos entender mais facilmente o chamado problema do “falso reconhecimento de paternidade”. Era comum, em uma cópia, entre os leitores e eruditos renascentistas, alterar-se o nome do autor quando se acreditava que o nome atribuído não correspondia à obra. Esse fenômeno da falsa atribuição de autoria não era, contudo, um simples erro ou sinal de ignorância. Pelo contrário, essas “alterações” eram realizadas, muitas vezes, justamente pelos leitores mais cultos, que conheciam bem o *corpus* dos autores e procuravam fazer valer a unidade e coerência autoral (cf. PRADELLE, 2009, p. 94). Além de modificar a autoria, era comum também se reescrever o texto para adequá-lo ao estilo do autor presumido. Essa curiosa prática de troca do nome do autor mostra que, por vezes, a idéia de coerência conceitual e estilística prevalecia sobre a autenticidade. Em suma, nesses casos, a preservação da unidade do autor idealizado, construído hermeneuticamente a partir de uma massa textual, parece ser mais importante do que a correta identificação do indivíduo que estaria na origem da obra.

E se encontramos claras transformações nas práticas de leitura e nas formas como os textos passaram a ser apropriados nos primeiros séculos da modernidade, por certo temos também significativas mudanças nos procedimentos de produção textual. Cada vez mais o próprio indivíduo que escreve concebe sua atividade como uma criação autoral de uma obra. Tenta-se, a todo custo, conferir uma unidade estilística e uma coerência conceitual ao que se cria, fazendo com que a construção idealizada do autor acompanhe desde o início o processo de produção discursiva. Uma manifestação desse zelo por parte do indivíduo que escreve pode ser percebida em seu esforço para controlar as cópias e a circulação de seus textos, o que

reflete um conjunto bem moderno de valores relativos à preservação da integridade da obra e da indicação da paternidade.¹⁷²

Em geral, os indivíduos que escreviam na Antiguidade ou na Idade Média não faziam qualquer esforço para controlar as cópias que seriam feitas de seus textos. O próprio funcionamento da circulação textual no seio da cultura manuscrita antiga ou medieval tornavam esse tipo de preocupação descabida, pois nem se apresentava ao indivíduo da época a possibilidade de vir a assumir essa posição autoral capaz de unificar, ordenar e classificar um feixe de discursos sob seu nome próprio. Os manuscritos eram preparados e recebiam uma forma específica para serem apresentados a um público ou dados de presente a algum protetor importante ou autoridade eclesiástica, mas, para além dessa organização para uma destinação mais imediata, o indivíduo não tinha qualquer papel ou controle sobre a difusão daquilo que produzia (cf. LOUGH, 1987, p. 19).

A partir do século XIV, esse quadro muda. Embora não seja a atitude mais comum na época, já vemos alguns poetas e escritores apresentarem uma preocupação maior com a difusão de suas obras e assumirem, de certa forma, uma posição autoral. Assim ocorre como Guillaume de Machaut, compositor e poeta francês que coletava, compilava, comentava e supervisionava o processo de encadernação e ilustração de seus livros, tentando controlar a fixação de suas “obras” (cf. BESSIRE, 2010, p. 57). Acredita-se que, por volta de 1370, Guillaume de Machaud supervisionava pessoalmente as cópias do *Prólogo*, um tratado poético escrito no final de sua vida e concebido como um prefácio para suas “obras reunidas”, como fica claro na advertência que ele fez com a clara intenção de controlar as reproduções futuras: “Aqui está a ordem que G. Machaud quer que conste em seu livro...” (apud KENDRICK, 1999, p. 200).¹⁷³ Nessa obra, Machaud fala em tom autobiográfico de sua vocação poética e inclui dois grandes retratos de si mesmo.

Outro interessante exemplo de controle autoral sobre a produção e circulação textual no século XIV pode ser encontrado em Petrarca. Para assegurar o domínio sobre a cópia e a transmissão de seus textos, ele descarta o escriba ou copista profissional, que cometia normalmente muitos erros. Petrarca demonstra estar frustrado com a incompetência deles, sobretudo os iletrados, que ele chamava de “pintores de palavras” (*pictores*). Assumindo para

¹⁷² Isso, contudo, não significa que, já nessa época, algum tipo de direito de autor fosse reivindicado. O fato de haver um interesse do autor renascentista em controlar a publicação de seus textos não deve ser visto como uma percepção de algum tipo de direito de propriedade sobre as obras. Tratava-se, mais propriamente, de uma questão de prerrogativas morais (*matters of propriety*), não de um suposto direito de propriedade (*matters of property*), que emergirá apenas posteriormente, nos séculos XVII e XVIII (cf. ROSE, 1993, p. 18).

¹⁷³ No original: “Vesci l’ordenance que G. de Machaud vuet qu’il ait en son livre”.

si essa tarefa, Petrarca dedica-se a uma escrita e reprodução autográficas, destinadas a uma circulação limitada, mas com a “garantia autoral”. Produz-se, assim, uma espécie de “livro autoral”, que estabelece uma relação direta e autêntica entre autor e leitor (cf. CHARTIER, 1992, p. 63).

Conclui-se, então, a primeira parte da análise genealógica da emergência da função-autor, centrada nos séculos XIV e XV, que corresponde ao período final da Idade Média e da Escolástica, e à aurora da modernidade e do “humanismo” renascentista. Nas considerações traçadas até aqui, em diferentes domínios, procurou-se arregimentar elementos para conformar um quadro geral desses primeiros passos de construção do autor moderno. Entre outros temas, analisou-se a relação entre as *actoritates* tradicionais e as novas autoridades, as mudanças lexicais e iconográficas, o deslocamento/aproximação entre a imagem do Deus criador e a figura do indivíduo autor, as mutações na forma-livro e nas práticas de leitura, o desenvolvimento do sistema da *pecia* de regulação do mundo escrito no seio das Universidades, o aparecimento de novos critérios de ordenação e classificação bibliográfica e a construção hermenêutica idealizada do autor como um foco de expressão unitário e coerente. Enfim, novos objetos, práticas, representações, noções, saberes e instituições que, articulados de determinada maneira, fizeram emergir uma nova posição-sujeito, um lugar autoral para os indivíduos que escrevem, conferindo a essa figura do autor funções e contornos bem distintos daquilo que encontramos nas experiências antigas ou medievais.

A seguir, o foco será direcionado para os séculos seguintes, XVI e XVII, período no qual novas transformações técnicas, políticas, sociais e institucionais contribuíram de maneira decisiva para a emergência e conformação da figura moderna do autor.

3.2. O autor como transgressor: impressão, censura e privilégios reais

Livres ou libelles contre la religion, le service du Roi, le bien de l'État, la pureté des mœurs, l'honneur & la réputation des familles & particuliers, seront punis suivant la rigueur des ordonnances.

Artigo 96 do *Règlement sur le commerce du livre*, de 28 de fevereiro de 1723.

Fonction auteur et appropriation pénale: je crois que les textes que l'on peut rassembler autour de cette question de l'exercice des censures et des poursuites contre des auteurs jugés transgressifs, hérétiques, ou hétérodoxes, par des autorités telles que les désignait Foucault, sont tout à fait évidents et peut-être devraient même amplifier son argument.

R. Chartier, *Qu'est-ce qu'un auteur? Révision d'une généalogie*, 2000.

A partir dos séculos XVI e XVII, uma segunda etapa tem início na construção do autor moderno, um período que nos mostra que, antes de ser um bem ou produto, inserido no circuito das propriedades, o discurso foi visto, sobretudo, como um ato passível de punição. E, por sua vez, o indivíduo criador intelectual foi tomado como alguém a ser responsabilizado e punido pelas eventuais transgressões. O autor é então produzido pelo novo aparato de censura que se constitui no seio das Universidades, da Igreja e do Estado. Enfim, estamos diante daquilo que Foucault chamou de apropriação penal do discurso, que tem na identificação do nome do autor uma peça importante para o controle discursivo e a punição dos heréticos, sediciosos e heterodoxos, no seio de um novo regime de poder (cf. FOUCAULT, 1969, *DEI*, 69, p. 827; MOLLIER, 2010a, p. 23).

Embora a relação entre autoria, responsabilidade e punição não seja algo completamente novo e característico apenas do *Ancien Régime* que se consolida nos séculos XVI e XVII, é importante observar que aparecem nessa época formas emergentes de responsabilização explícita e sistemática dos autores, com um aparato institucional cada vez mais centralizado. Assim, novos contornos, significados e dimensão são conferidos àquilo que, anteriormente, era um conjunto de decisões isoladas e atos esporádicos, periféricos no seio das tecnologias de poder estabelecidas. Somente a partir do século XVI, depois da introdução da imprensa na Europa, que uma nova articulação se produz e o autor passa a exercer uma função eminentemente jurídico-penal, de natureza negativa, como um sujeito portador de deveres, que assume responsabilidades e riscos, podendo responder criminalmente por aquilo que escreveu e fez circular em seu nome. É dessa forma que o nome do autor aparece nos catálogos do *Index*, nos registros da polícia do livro e nas condenações penais. A imagem do autor como autoridade garantidora de um discurso é enfatizada, mas não mais no seio de um sistema de valorização discursiva. A relação de atribuição da autoria é com certeza ressaltada, mas servindo a outros propósitos. Agora, a função-autor liga-se,

primordialmente, a outro dispositivo: a censura. Em suma, a função-autor é apropriada penalmente.

Nas considerações que se seguem, pretendo acompanhar esse processo, analisando diferentes elementos: a passagem da cultura manuscrita para o mundo impresso; a constituição de novos espaços de consagração do autor, como a Corte, os salões e as Academias; o estabelecimento de uma política de proteção e domesticação dos autores no seio do mecenato real; o desenvolvimento de novos aparatos de controle e repressão, como o *Index* da Igreja e a censura real; a criação do sistema de concessão de privilégios reais para regular a edição e a venda de livros; e a centralização e burocratização da polícia do livro. Esses elementos heterogêneos serão apresentados como um mosaico, visando produzir ao final uma imagem geral mais nítida do autor transgressor dos séculos XVI e XVII.

Começemos pela “invenção” da impressão com tipos móveis por Gutenberg em 1450.¹⁷⁴ O aparecimento dessa técnica de reprodução na Europa provocou, em pouco tempo, uma grande transformação na difusão dos livros e teve importantes conseqüências na construção da figura moderna do autor. Apesar disso, não devemos superestimar a importância da impressão na conformação da modernidade européia, e nem supervalorizar seu papel na emergência da função-ator.¹⁷⁵ Chartier, juntamente com outros historiadores, colocou em questão o peso que muitas vezes foi conferido à passagem do manuscrito ao impresso, como se se tratasse de algo essencial para o aparecimento do autor moderno (cf. CHARTIER, 1992; HOBBS, 2009, p. xi; FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 355, 366). Em primeiro lugar, convém observar que várias transformações ocorreram ainda no seio da cultura manuscrita,

¹⁷⁴ Não é correto dizer que Gutenberg foi o inventor da imprensa, pois os primeiros ensaios de impressão por meio de caracteres móveis remontam a Pi Cheng, no século XI na China, fazendo uso de argila, o que deu origem a uma técnica que permaneceu pouco usual na tradição chinesa (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 107; CHARTIER, 1999, p. 20). O fato de a imprensa não ter sido “revolucionária” no oriente é um bom exemplo de como os dispositivos técnicos podem provocar diferentes repercussões em função da forma como são socialmente apropriados. A introdução dos tipos móveis na China teve um impacto limitado, esporádico e reservado a certos gêneros, entre outros motivos, em razão da complexa ideografia chinesa, do emprego da madeira ao invés do metal, do fato de não ter sido transformada em uma atividade industrial mecanizada (como ocorreu na Europa do século XV) e, sobretudo, pelo fato de essa técnica ter sido envolvida em circuitos de significação e de uso radicalmente diferentes. Enquanto na Europa a impressão tendeu a desenvolver-se como uma atividade comercial descentralizada e competitiva (sobretudo a partir do século XVIII), levando ao público novidades em todos os domínios da vida cultural, na China a impressão permaneceu um monopólio do Estado, publicando apenas a história oficial das dinastias e os clássicos do budismo e do taoísmo (cf. LÉVY, 1993, p.147). Curiosamente, hoje em dia, em um contexto muito diverso, assistimos a uma tentativa similar da China, no que diz respeito ao controle de uma nova tecnologia de difusão, posto que ela vigia como nenhum outro país do mundo o fluxo de informações na internet (ou pelo menos ela o faz de maneira mais explícita, impondo abertamente restrições).

¹⁷⁵ Encontramos esse tipo de perspectiva no famoso trabalho da historiadora norte-americana Elizabeth Eisenstein intitulado *A revolução da cultura impressa*. Eisenstein liga diretamente a idéia moderna de autor ao aparecimento da nova tecnologia de impressão, afirmando que os primeiros impressores tiveram um papel determinante na definição dos direitos de propriedade literária e na criação de novas concepções de autoria, distintas das velhas visões medievais (cf. EISENSTEIN, 1998, p. 102, 119).

como, por exemplo, na linguagem, na iconografia ou na ordem dos livros. Além disso, há várias continuidades, como diversas práticas medievais manuscritas, que tenderam a permanecer por muito tempo depois da impressão (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 111, 128-9; BARBIER, 2006, p. 242). Concordo, portanto, com a recusa da hipótese que sustenta ser o autor moderno um filho da cultura impressa. Apesar disso, admito (como também faz Chartier) o importante papel que a impressão teve na cristalização de alguns elementos ligados ao exercício da função-autor, conferindo também uma nova dimensão para a questão, o que explica, em grande parte, a constituição da censura e de um sistema de repressão e apropriação penal dos autores.

É comum a imprensa ser vista como uma grande conquista, um avanço, que permitiu o desenvolvimento de uma cultura mais democrática, leiga e profissional, superando uma longa tradição aristocrática, religiosa e amadora. Assim, muitas vezes, a impressão foi representada como uma dádiva divina, como vemos no frontispício de *Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'imprimerie*, livro de Prosper Marchand publicado em 1740 (FIGURA 10, ver p. 441). Na imagem, vemos o espírito da imprensa (com letras dos alfabetos latino, grego e hebraico adornando seu traje) descendo dos céus sob a égide de Minerva e Mercúrio. Abaixo na imagem, vemos aqueles que receberam esse presente de Deus, os impressores (representados por seus medalhões): inicialmente, à esquerda mais ao alto, os alemães (Gutenberg e Fust), seguidos, da esquerda para a direita, pelos holandeses (Laurens Coster), ingleses (William Caxton), italianos (Aldus Manutius) e franceses (Robert Estienne). Assim, espalhava-se pela Europa a civilização do livro impresso.

Essas representações fazem parte de uma espécie de mitologia iluminista do progresso e estão associadas a um ideário burguês que identifica o negócio livreiro e a impressão aos novos tempos da liberdade. Contrariando essa visão, a historiadora e crítica literária norte-americana Margaret Ezell, em seu livro intitulado *Social authorship and the advent of print*, mostra que a exaltação exagerada do progresso proporcionado pela impressão é claramente uma visão do homem burguês dos grandes centros urbanos da Europa. Ela chega a sustentar que a circulação manuscrita (que persistiu após a impressão) possuiria, inclusive, uma interessante face mais participativa (cada leitor era também um comentador e colaborador do texto), mais alternativa ou heterodoxa (fora do circuito comercial e dos rigores da censura religiosa ou real, servindo de canal privilegiado para tratados políticos e textos polêmicos) e até mais democrática (pois dava voz a alguns excluídos do mundo do livro impresso, como as mulheres e os escritores de lugares distantes dos grandes centros urbanos) (cf. EZELL, 1999, p. 40-2, 101). Em suma, a impressão e o negócio livreiro tenderam a alterar práticas sociais de

autoria, típicas da cultura manuscrita, de uma maneira que dificilmente podemos ver como uma pura libertação ou um mero avanço. Pelo contrário, uma cultura literária mais livre e colaborativa, na qual escritores e leitores se relacionavam diretamente no seio de uma troca intelectual entre iguais, acabou, aos poucos, cedendo lugar ao mundo do livro controlado politicamente e inserido no circuito das propriedades, no qual temos agentes de mercado, autores comerciais e consumidores passivos (cf. EZELL, 1999, p. 141-2).

Se é discutível o papel libertador e progressista da impressão, não cabe dúvida quanto ao seu sucesso econômico. O século XVI foi uma época de ouro para o negócio livreiro, um momento de grande prosperidade econômica e de poucos (e geralmente ineficientes) controles por parte da Universidade, da Igreja ou dos soberanos. Não é exagerado dizer que uma indústria editorial emergiu, nesse período, em diversos centros europeus, dando origem a um crescente comércio cada vez mais internacionalizado. A reprodução afastou-se das práticas artesanais, como se percebe pelos grandes ateliês, equipados como uma verdadeira indústria (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 187-8). O livreiro/impressor, por sua vez, assume os riscos e controla praticamente todo o processo, escolhendo os textos, definindo os materiais e estabelecendo os meios de difusão. Novos formatos reduzidos (*in-octavo*, mais baratos e de grande difusão), atendendo aos anseios humanistas, tenderam a ganhar mais espaço, como vemos, por exemplo, na célebre coleção dos clássicos em formato portátil (*libri portatiles*) lançada no final do século XV pelo livreiro/impressor veneziano Aldo Manúcio (*Aldus Manutius*) (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 131). Chegamos, em suma, à época dos grandes livreiros/impressores, mais ou menos humanistas, mais ou menos capitalistas, espalhados pela Europa, como Froben, Koberger, Birckmann, Aldo Manúcio, Elzevier, Plantin e Jean Petit (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 265). E, junto com eles, novos tempos chegaram também aos indivíduos que escreviam, que passaram a ficar cada vez mais próximos das oficinas de impressão e da fama proporcionada pelo sucesso comercial (cf. EISENSTEIN, 1998, p. 123). Esse processo ganhará mais intensidade no século XVIII e terá um papel determinante na conformação do autor proprietário de sua obra, como veremos mais adiante.

Juntamente com o advento dessa indústria editorial de viés “humanista”, associada ao ideário burguês de progresso, que difundiu os clássicos e os grandes pensadores, cientistas e literatos de seu tempo, é importante lembrar que, nos séculos XVI e XVII, uma intensa impressão popular também se desenvolveu pela Europa, como vemos nos *chapbooks* e nas *broadside ballads* inglesas, na *Bibliothèque bleue* francesa e nos *pliegos sueltos* ou *pliegos de cordel* espanhóis. São livros geralmente difundidos anonimamente e feitos para serem lidos em voz alta, transmitindo histórias da memória coletiva, mais próximas do folclore, ou textos

de origem letrada e erudita (romances de cavalaria, contos de fadas ou livros de devoção) deformados e simplificados para o grande público (cf. CHARTIER, 2004, p. 9, 14-5; VIALA, 1985, p. 144). Embora as ações do Estado absolutista e da Igreja tenham visado desqualificar as tradições populares e sufocar a riqueza dessa antiga cultura, é interessante perceber que o negócio livreiro estabelece uma tensão com os poderes reais e eclesiásticos, pois os livreiros/impressores claramente se orientavam pelo lucro (mesmo antes da impressão, os copistas das cidades universitárias medievais já funcionavam em uma lógica basicamente comercial), produzindo mercadorias que procuravam atender a um público cada vez mais amplo, independentemente da qualidade intelectual e dos valores “humanistas”, aristocráticos ou religiosos difundidos (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 350, 366).¹⁷⁶

Por fim, é preciso observar que a passagem da cultura manuscrita para a impressa foi marcada por muita insatisfação e diversos temores. A representação burguesa idealizada, que vê na imprensa uma espécie de realização da liberdade, é, com certeza, parcial. Esse ideário libertário não deixou, mesmo à época, de ser visto com desconfiança e marcado por inúmeras resistências. Alguns nobres dos séculos XV e XVI, por exemplo, não admitiam em suas bibliotecas livros impressos, por considerá-los populares e de baixa qualidade (cf. BARBIER, 2006a, p. 177). Grande parte da poesia espanhola do século XVI, por exemplo, não se valia, deliberadamente, dos circuitos de difusão impressa.¹⁷⁷ Além dessas resistências de coloração aristocrática, era normal, no século XVI, a expressão de um sentimento de desgosto com relação à impressão, sentimento esse que talvez fosse até mais comum do que as esperanças de progresso nela depositadas (apesar de as narrativas históricas modernas de viés linear e progressivo insistirem em nos dizer o contrário). A abundância de livros era vista não apenas como uma conquista e um avanço civilizatório, mas também como algo nocivo, que poderia

¹⁷⁶ Se levarmos em conta os estudos de Theodor Adorno, voltados, sobretudo, para o fenômeno posterior de industrialização da cultura (já no seio de um capitalismo tardio), essa “pseudodemocracia do mercado” estaria ligada a um processo de “semiformação” (*Halbbildung*). Ou seja, longe de ser uma porta de entrada para o mundo da cultura, a difusão massificada controlada comercialmente “contaminaria” ou “deformaria” as produções intelectuais, comprometendo, assim, tanto a seriedade da “alta cultura”, quanto a riqueza da “cultura popular”, fazendo de ambas uma cultura de massa domesticada, pronta para o consumo. Podemos ver, desde o advento da impressão, o início desse processo de mercantilização da cultura que, posteriormente, no calculado aparato de distribuição da indústria, ter-se-ia completado “até a insânia”, fazendo com que a cultura acabasse por “definhar” (cf. ADORNO T.W., 1998, p. 15; ADORNO T.W., 1996; ADORNO T.W., 2013).

¹⁷⁷ Nenhum dos poetas canônicos do século de ouro espanhol, como Gracilaso de la Veja, Luis de León, São João da Cruz, Luis de Góngora ou Francisco de Quevedo, fez imprimir seus poemas. Isso não significa que eram gênios desconhecidos, que só foram descobertos postumamente, mas sim que estavam envolvidos em outros circuitos de difusão: os poemas circulavam em antologias manuscritas chamadas de *cancioneros* ou *romanceros*. Lope de Vega, já na passagem do século XVI para o XVII, foi talvez o primeiro poeta e escritor espanhol a explorar abertamente as potencialidades da impressão (cf. DELAHAYE, 2002, p. 223, 230).

fazer o espírito se perder e divagar sem rumo diante de tantas palavras e “novidades”.¹⁷⁸ É apenas aos poucos, e em determinados domínios, que a publicação impressa será valorizada e conferirá um estatuto privilegiado aos indivíduos que tem suas “obras” reproduzidas mecanicamente. Talvez somente no século XVIII a difusão impressa venha realmente a gozar da valorização e do reconhecimento que ainda hoje conhecemos, fazendo do livro impresso por uma grande editora um sinal de qualidade e um signo de prestígio (e por outro lado, aqueles que não têm suas obras impressas são vistos com certa desconfiança, como se fossem improdutivos, medíocres ou alternativos demais, *outsiders*).

Quanto aos caminhos seguidos pela autoria diante desse cenário complexo instaurado pela introdução da impressão, é preciso reconhecer que são tantos e tão distintos que não seria adequado falar simplesmente em autoria moderna, como algo único e estável. Seria preferível dizer que temos uma “autoria moderna hegemônica” que, contudo, convive com várias outras funções-autor ou posições-sujeito alternativas, que são muitas vezes inferiorizadas, sufocadas ou silenciadas pelo modo de ser predominante que se tenta impor, dentre outros expedientes, por meio de narrativas mitificadas que nos apresentam uma marcha inexorável do progresso histórico. Dentre as múltiplas “autorias modernas”, temos a afirmação autoral no seio da grande cultura letrada impressa, ligada às práticas e valores “humanistas”, mas temos também outras formas de “autoria”, como aquelas ainda ligadas à tradição manuscrita ou à oralidade (como vemos na cultura popular), além daquelas relacionadas a práticas de resistência em relação ao impresso (de coloração aristocrática ou não). Essas práticas alternativas, não-hegemônicas, seguem seu caminho silencioso e marginal, vindo por vezes à superfície, aqui e ali, e se caracterizam pelo anonimato ou pela instauração de outras posições-sujeito (por exemplo, mais ligadas à performance, à sociabilidade nobre ou a formas de interação abertas e cooperativas).

Quanto à inserção social, um novo estatuto foi conferido aos indivíduos que escreviam nos séculos XVI e XVII. Por *estatuto*, entende-se um conjunto de características que envolvem a dimensão das condições materiais de exercício da atividade autoral (como as condições de trabalho, o processo de profissionalização e os sistemas de remuneração), a dimensão das representações (como o enquadramento institucional e o estatuto jurídico), e a dimensão simbólica do que significa ser um “autor” (como as categorias de pertencimento, os sistemas de valorização e as formas de consagração e reconhecimento). Seguindo Pierre Bourdieu, para se compreender a identidade social do escritor, devemos identificar o campo

¹⁷⁸ Medo talvez semelhante ao que hoje temos diante do pouco interesse que muitos jovens nutrem pelos livros e pela cultura consagrada, preferindo, em seu lugar, a navegação e a coleta de informações no “caos da internet”.

do possível, ou seja, aquelas que são as possibilidades legítimas oferecidas ao indivíduo que escreve em determinada época e cultura. A afirmação romântica da originalidade inscrita nas profundezas do “eu”, por exemplo, só poderia ser tomada por alguma atitude pretensiosa e insana antes do século XVIII. Em suma: *noblesse oblige*. As regras que estabelecem o espaço social do autor, seu lugar e suas possíveis ambições, podem ser bastante diversas: públicas e explícitas (como nas nomeações reais ou nos veredictos), ou oficiosas e tácitas (como na estigmatização e na reprovação social) (cf. BOURDIEU, 1992, p. 262).

Seguindo nessa linha de análise proposta por Bourdieu, o sociólogo da literatura Alain Viala desenvolveu, em *Naissance de l'écrivain*, um importante estudo sobre a figura social do escritor, identificando, no século XVII, duas estratégias básicas de reconhecimento e afirmação autoral. A primeira delas, mais comum, era a “estratégia da conquista” (*stratégie de la réussite*), que consistia em acumular posições nos setores institucionalizados, acedendo a lugares de maior influência e visibilidade. Um exemplo de indivíduo que conquistou posições junto ao mecenato real pode ser verificado em Racine, que chegou a ser próximo do rei e a atingir a nobreza. A segunda, mais rara (e também mais arriscada e de êxito geralmente efêmero), era a “estratégia do sucesso” (*stratégie du succès*), que consistia na tentativa de ter sucesso junto a um público mais vasto, buscando, assim, converter o renome público em signos de reconhecimento e legitimação. Corneille, por exemplo, simboliza bem essa estratégia do sucesso, posto que ele, primeiro, obteve sucesso de público e, depois, conseguiu transformar isso em reconhecimento, vindo também a obter, em 1637, um título de nobreza (cf. VIALA, 1985, p. 184-5; MARTIN, 1999, p. 913). E além dessas vias de ascensão, havia ainda várias outras posturas comuns aos escritores, como a assimilação da escrita a um passatempo nobre, como fez o Duque de La Rochefoucauld, ou ainda como um elemento do sacerdócio. Cada uma dessas posturas envolvia valores distintos e reivindicações muitas vezes contraditórias.

Assim, o indivíduo que escrevia estava envolvido, nos séculos XVI e XVII, em um jogo de conquista social que possuía vários trajetos possíveis, com estratégias diversas, como indicado acima. A advento e desenvolvimento da cultura impressa na Europa, nos séculos XVI e XVII, e o aquecimento do mercado livreiro, são, com certeza, fenômenos importantes na conformação da função-autor moderna, mas está inicialmente associada a uma estratégia específica de ascensão e reconhecimento autoral, tendo seu impacto e alcance ampliados, de maneira mais clara, apenas no século XVIII. Mais do que a imprensa ou o grande público, os espaços de consagração social dos indivíduos que escreviam nos séculos XVI e XVII eram de outra espécie. Os autores consagrados dessa época eram abrigados, sobretudo, por outro

sistema de visibilidade e valorização, de natureza eminentemente aristocrática: o mecenato privado e a proteção real. Nesse período, mais do que agentes de mercado, que buscam no sucesso das vendas sua afirmação como autor, os indivíduos que escreviam procuravam nos salões nobres, nas Cortes ou nas Academias reais o lugar privilegiado de reconhecimento e afirmação autoral (cf. VIALA, 1985). Como também ressalta Chartier, o exercício da função-autor harmonizava-se bem com as dependências instituídas pelo mecenato (cf. CHARTIER, 1992, p. 52).

O estatuto do escritor depende, em grande medida, dos dispositivos institucionais, em particular dos espaços de consagração, que, nos séculos XVI e, sobretudo, XVII, eram claramente controlados pelo poder soberano e refletiam a estrutura hierarquizada e elitizada do *Ancien Régime*. Em seu estudo, Viala identifica quais eram esses espaços de consagração e traça uma escala deles em termos de legitimação autoral. Em ordem crescente, até aquela que confere maior consagração, temos, inicialmente, o *clientelismo*, no qual o escritor é praticamente um empregado e vassalo, em seguida temos os *salões nobres*, no seio dos quais os escritores encontram seu lugar em meio a outras práticas de sociabilidade, depois temos as *Academias*, que proporcionavam aos seus membros maior reconhecimento e o sonho da “imortalidade” e, por fim, havia o *mecenato real*, que era a consagração mais seletiva e elevada (cf. VIALA, 1985, p. 165-6). Vejamos, rapidamente, cada um desses espaços de consagração e afirmação autoral.

O clientelismo é uma prática antiga no seio da nobreza, remontando às relações medievais entre vassalos e suseranos, e consiste no oferecimento aos indivíduos que escrevem, ou produzem algo considerado de valor intelectual, de um lugar subalterno no seio da Corte, como uma espécie de camareiro (*valet de chambre*), ainda que com uma posição ligeiramente mais privilegiada que a dos demais servidores, dado que, geralmente, possuíam trajas mais nobres, tinham acesso ao soberano e, nos cerimoniais, tinham lugar reservado próximo a ele. Na lógica clientelista ou de serviço, o homem de letras tinha um lugar meio-doméstico, meio-intelectual, e normalmente assumia algumas funções úteis, como preceptor, intendente (administrando os bens), secretário, encarregado de missões ou homem de confiança (cf. VIALA, 1985, p. 52-3; ROCHE, 1988, p. 334). Além disso, claro, ele deveria escrever elogios poéticos para eternizar a grandeza de seu protetor ou ainda produzir panfletos para defender seus interesses políticos. Assim, o autor tornava-se “parte do corpo do rei” (*pars corporis regis*), sendo assimilado como familiar/servidor fiel (*familiaris fidelis*).¹⁷⁹

¹⁷⁹ No livro *O artista da corte*, o historiador da arte alemão/brasileiro Martin Warnke desenvolveu um aprofundado estudo sobre o tema, mostrando que o clientelismo estava vinculado à esfera doméstica e às

Quanto aos salões nobres, eles foram, em particular a partir do século XVII, um fator essencial de reconhecimento e de promoção dos intelectuais. Os salões já apontam para um novo espaço de circulação intelectual: da corte para a cidade. Em seu seio, uma intensa teatralização da cultura tem lugar, baseado no culto das *belles lettres*, nas práticas mundanas e no gosto refinado aristocrático. Por volta de 1660, vemos prosperar em Paris cerca de quarenta salões, entre eles o de Mlle. de Scudéry, o de Mme. de Motteville e o da douta Mme. de la Sablière (cf. WALTER, 1990, p. 507). Os criadores intelectuais buscavam nesses espaços seu reconhecimento autoral, seja no domínio literário, como também nas artes, na música, nas ciências ou na filosofia. Somente depois de legitimados nesses salões é que suas obras poderiam ganhar a impressão e o grande público. Do contrário, a aura de inferioridade e de mau gosto dificilmente seria retirada da obra e do autor que ousou inverter essa ordem de legitimação social (cf. HABERMAS, 1984, p. 49).

Outro espaço de consagração autoral típico do século XVII é aquele constituído pelas Academias reais, voltadas para diferentes domínios da criação intelectual, como as letras, as artes plásticas, a música ou as ciências. O nascimento desse sistema honorífico de sociabilidade acadêmica ocorreu em 1635, com Richelieu, na França, com a fundação da *Académie française*, que foi acompanhada de várias iniciativas semelhantes por toda Europa, como a criação da *Royal Society* em Londres, em 1661, e da *Deutsche Gesellschaft* na Alemanha, em 1727. O academismo monárquico contribuiu para uma primeira forma de profissionalização no domínio da literatura e da ciência, favorecendo uma espécie de especialização no seio das atividades intelectuais, uma vitória dos escritores literários (*littérateurs*) sobre os eruditos ou letrados (*lettrés*), assim como dos *experts* ou homens de ciência (*savant* ou *hommes de science*) sobre os amadores e diletantes (*amateurs* ou *dilettantes*) (cf. CHARTIER, 1993, p. 352; TURNOVSKY, 2004, p. 38).

As Academias caracterizam-se ainda pelo estabelecimento de uma relação íntima da “elite intelectual” com o poder real, propiciando um contexto de grande subserviência e controle. O sistema honorífico instaurado por elas, assim como as pensões, permitiram à monarquia reforçar muito a dependência dos escritores (cf. ROCHE, 1988, p. 254). Todo discurso de recepção na *Académie française*, por exemplo, comportava um exagerado elogio do soberano, do “rei muito cristão” (*Roi Très Chrétien*), “vitorioso sobre a heresia” (*victorieux de l’hérésie*), “conquistador magnânimo” (*conquérant magnanime*), e, claro, “protetor das letras” (*protecteur des lettres*). Sobre isso, em tom irônico, Voltaire teria dito

relações de confiança, devendo o escritor ou artista abrigado prestar juramento de lealdade ao rei. Aliás, muitos “protegidos” chegaram a ser condenados por passarem por cidades inimigas ou por terem fugido quando da queda de seu protetor (cf. WARNKE, 2001, p. 26, 165, 170-3, 354).

que havia cinco proposições essenciais em um discurso de ingresso na Academia: “a primeira, que o cardeal Richelieu era um grande homem, o que não impede que, em segundo lugar, o chanceler Séguier também fosse outro grande homem, sem contar, em terceiro lugar, que Luís XIV tinha sido também um grande homem, e que, em quarto lugar, o acadêmico do qual se herda a cadeira foi, sobretudo, um grande homem...” (apud ROCHE, 1988, p. 164).¹⁸⁰ Em suma, é difícil imaginar alguma instituição na qual a subserviência e a exaltação em relação ao poder real acontecessem de maneira mais explícita do que no seio das Academias.

Por fim, o mais elevado espaço de consagração que um escritor do século XVII poderia ambicionar era a proteção direta do rei. O mecenato real, diferentemente do clientelismo privado, é uma política pública de promoção cultural (*patronage étatique*), que colocava o feito intelectual em primeiro lugar, sendo o serviço prestado algo secundário. Mas, certamente, é ingênuo pensar que o soberano fosse movido apenas por seu amor pela arte ou pelo conhecimento. O mecenato baseava-se em uma lógica de reconhecimento mútuo, ainda que assimétrico: o autor era dignificado ao ser protegido pelo soberano, que, por sua vez, absorvia a glória do feito realizado por seu protegido. A relação, portanto, era claramente interessada: o autor em busca de sustento e do reconhecimento, e o soberano/protetor de ostentação social e glória. Contudo, esses interesses eram ocultados no seio de uma desinteressada apresentação, na qual o autor era visto como alguém inspirado por nobres valores e pela grandeza de seu protetor, que, por sua vez, gratificaria as virtudes de seu protegido e o prazer estético/intelectual provocado por suas obras (cf. VIALA, 1985, p. 54-5).

Na França, a partir do século XVII, Richelieu multiplicou as pensões e colocou em funcionamento um sistema de mecenato real que teve a clara função de domesticar os autores. Nesse período, as Academias Reais foram criadas e o absolutismo monárquico estendeu seus domínios para as chamadas “coisas espirituais” (cf. MARTIN, 1999, p. 439). Essa política de “promoção das artes” continuou e intensificou-se com Colbert, colocando os grandes escritores e pensadores a serviço da grandeza real (cf. MARTIN, 1999, p. 669-70). A partir de 1660, foi criada por ele uma administração central regular, pública, de distribuição de gratificações aos “homens das letras” (*gens de lettres*). Data de 1655 a primeira lista (*Mémoire des gens de lettres en France*) com 122 nomes de autores a serem agraciados com

¹⁸⁰ No original : “La première que le cardinal de Richelieu était un grand homme; ce qui n’empêchait pas en second lieu le chancelier Séguier d’être de son côté un grand homme, sans compter troisièmement que Louis XIV avait été aussi un grand homme ; mais que quatrièmement l’académicien auquel on succède avait été surtout un très grand homme...”.

subsídios reais, incluindo poetas, juristas, historiadores e matemáticos.¹⁸¹ O mecenato real adquiriu, então, uma nova dimensão, de uma instituição oficial controlada nacionalmente, um ato público sistemático, seletivo e exigente (cf. VIALA, 1985, p. 81-2; MARTIN, 1999, p. 769-70). No seio dessa política, o rei assumiu a posição de patrão de todas as artes, o grande mecenas. Estamos em um típico regime de poder soberano, claramente assimétrico, no qual a visibilidade maior está no centro, na figura do rei, e os súditos são objetos marginais, agraciados pela magnanimidade real, sendo que a principal função dos autores consistia em contribuir para a grandeza do soberano, glorificando-a. Como observou Foucault ao analisar esse regime de poder, o poder soberano tende a fazer desaparecer a individualidade, trata-se de um poder que não tem função individualizante em sua incidência sobre os indivíduos. Apenas o soberano é propriamente individualizado, enquanto a sociedade é tornada uma massa anônima, envolta em cerimônias e narrativas comemorativas (cf. FOUCAULT, *PP*, p. 46-7).

Ao olharmos para as capas dos livros publicados nos séculos XVI e XVII, e para as dedicatórias que eram realizadas em suas primeiras páginas, encontramos uma clara manifestação da assimetria que marcava a relação protetor/protégido, seja no clientelismo aristocrático, seja no mecenato real. O mito de Mecenas tem ampla circulação em toda a Europa desde o Renascimento, manifestando-se no discurso dos poetas e artistas, nas dedicatórias e na heroicização alegórica dos benfeitores. Em linhas gerais, a autoridade por trás das obras, o protetor, tende a eclipsar o próprio criador. Molière, por exemplo, ao ser abrigado pelo mecenato real e tornado um servidor/comediante do rei (*comédien du roi*), ajudou a construir a imagem de um rei próspero, criando várias peças (como *Le Tartuffe* e *George Dandin*) especialmente para as festas em Versailles, recebendo inclusive encomendas precisas do rei, como foi o caso de *Bourgeois Gentilhomme*. Ele fez questão, aliás, de ressaltar frequentemente sua associação com a corte e a participação do rei em suas criações, o que ele sempre recordava ao público em suas peças (além, claro, de dedicá-las a membros da família real) (cf. HARRISON, 1996, p. 161, 167-8; CHARTIER, 2002, p. 31). Corneille, outro bom exemplo, dedica em 1640 a peça *Horace* a Richelieu, dizendo ser ele o primeiro autor de suas tragédias. O mesmo ocorre na ciência: Galileu, em 1610, dedica *Sidereus nuncius* a Cosimo II, grão-duque da Toscana e chefe da poderosa família *Medici*, fazendo dele o primeiro autor e

¹⁸¹ Poucos são, como se vê, os protegidos pelo sistema do mecenato real, que abrigava apenas uma “elite estrita de autores talentosos” (*élite étroite d’auteurs bien dotés*) (cf. CHARTIER, 1993, p. 355). Embora, em termos de capital simbólico, o incremento do mecenato real no século XVII tenha diminuído a importância do clientelismo privado, a maior parte dos escritores ainda dependia dos “laços de clientela” (*lien de clientèle*) ou da “proteção aristocrática” (*patronage aristocratique*) (cf. CHARTIER, 1993, p. 358).

concedendo-lhe a descoberta das luas de Júpiter, às quais nomeou astros medicianos (*astros medicus*) (cf. CHARTIER, 2012c, p. 108).

A página de título da publicação impressa de 1605 de *Don Quixote* de Cervantes é uma interessante ilustração disso (**FIGURA 11**, ver p. 441). Verifica-se que o nome de quem escreveu a obra, Miguel de Cervantes Saavedra, aparece em caracteres menores e tem menos destaque que o nome daquele a quem a obra foi dedicada, o Duque de Beiar, que vem seguido de uma enumeração extremamente longa de todos os seus títulos. Temos, ao todo, quatro nomes na capa desse livro: o do autor, o do nobre protetor (a quem a obra foi dedicada), e, abaixo, os nomes do detentor do privilégio real de impressão e o do livreiro/impressor responsável pela venda. Essas figuras estabelecem entre si um equilíbrio complexo e extremamente variável. A partir do final do século XVII, a tendência é conceder mais destaque ao nome do autor, mantendo ainda o nome do livreiro na capa e retirando, normalmente, o nome do protetor, que tende, aos poucos, a ser substituído por um novo sujeito: o público leitor. Ao invés de dedicatória ao mecenas protetor, o autor tenderá a incluir no início de seu livro algumas notas ao leitor, geralmente agradecendo o fato de ele ter tido a amabilidade de se interessar por sua obra (cf. CHARTIER, 1998, p. 41; HARRISON, 1996, p. 163).

O mecenato real, sem dúvida, foi uma clara política de glorificação do soberano e de controle sobre os escritores, artistas e cientistas. Se, por um lado, podemos dizer que os reis protegeram os criadores intelectuais, permitindo-lhes produzir obras de indiscutível valor estético ou científico, não devemos perder de vista que, juntamente com esse aspecto produtivo do poder real, um aparato estatal foi posto em funcionamento, assimilando e domesticando o discurso. Em suma, trata-se de um mecanismo inserido em uma economia de poder, que tem por objetivo conjurar o perigo presente na produção e na circulação discursiva. E mais do que um incentivador e apoiador dos autores, o soberano é, sobretudo, uma autoridade que faz uso de táticas repressivas de poder, como vemos especialmente na censura. O autor, mais do que alguém a ser protegido e valorizado, é um potencial transgressor, um sujeito perigoso, que deve ser vigiado e punido exemplarmente quando contrariar os interesses monárquicos. Em suma, mais do que um benfeitor que concede aos autores pensões e prêmios, o rei faz seu poder funcionar negativamente, como um grande não, mandando prender e castigar aqueles que atentam contra a ordem, a moral ou a religião.

Certamente, a censura, o medo da escrita e a necessidade de conjurar seu perigo são experiências muito antigas. Ao olharmos para os alvos da censura, que possuem natureza muito diversa (política, econômica, religiosa ou moral), é possível perceber o que uma

sociedade teme, quais são seus medos, e qual a ordem que se pretende preservar (cf. LECLERC, 1998, p. 88). Não seria exagero dizer que a censura, ou algum tipo de repressão e controle das criações intelectuais, sempre existiu. Por exemplo, o imperador romano Domiciano, ainda no século I d.C., mandou crucificar o historiador Hermógenes de Tarso e também os copistas (*librarii*) que divulgaram sua obra (cf. SALLES, 2010, p. 60). Apesar de encontrarmos muitos casos dessa natureza ao longo da história, é preciso reconhecer que a censura não tinha o mesmo significado nem o alcance que passará a ter nos primeiros séculos da modernidade, especialmente após a introdução da impressão. Foi somente a partir da difusão massiva de livros impressos que a censura se sistematizou e ganhou maior constância e centralidade. Em suma, foi a partir do século XVI que uma política inédita de controle dos livros, e de repressão dos responsáveis, foi colocada em funcionamento. No seio dessa nova economia de poder, o autor ganhou um lugar bem específico: seu nome foi tornado público, investigado e classificado no seio de uma apropriação penal, como um indivíduo que, por deter a palavra e difundi-la, mereceria ser identificado, nomeado e vigiado.

Embora seja algo antigo, que já assumiu diferentes contornos ao longo dos tempos, o medo da palavra livre, desordenada e descontrolada foi reavivado pelo aparecimento da impressão de uma forma talvez nunca vista. Nesse sentido, Filippo di Strata, um dominicano veneziano do século XV, ao observar a difusão de panfletos políticos, de versos eróticos latinos e de mitologia pagã, e de bíblias em língua vulgar, acentuou os três pecados da imprensa: ela ameaçaria a ordem social, a moral e a religiosa. Também o rei inglês Henrique VII, em 1487, expressou esse tipo de receio e reprovação, exigindo a eliminação das “notícias e estórias forjadas” (*forged tydings and tales*) e dos “rumores sediciosos” (*sedition Rumors*), assim como a “descoberta dos autores responsáveis” (*discovery of the authors*) (cf. PATTERSON, 1968, p. 23).

Em 1658, Furetière retratou esse medo em uma interessante alegoria, intitulada *Nouvelle allégorique des derniers troubles arrivés au royaume d'Eloquence*. Nesse texto, Furetière apresentou uma geografia fictícia com três países: o reino da Retórica ou da Eloquência, pátria da arte dos belos discursos e do bom gosto, o reino inimigo e oposto do Pedantismo, e as “terras da impressão” (*les terres d'imprimerie*), descritas como uma região mal governada, na qual alguns traficantes se enriqueciam do comércio de livros. Nessa alegoria, o autor que não encontrasse um lugar no País da Eloquência, ou seja, que não fosse protegido por nenhum mecenas, via-se obrigado a aventurar-se pelas terras da impressão, tomando parte em ingratas campanhas que permitiriam, ao máximo, alguns ganhos ínfimos e

indignos (cf. VIALA, 1985, p. 153). É sintomática essa visão do mundo impresso como uma espécie de “terra de ninguém”, na qual “vale tudo”.

De fato, a aventura pelas “terras da impressão” nos séculos XVI e XVII era árdua e arriscada. O retorno financeiro era ainda baixo, o ganho em termos de capital simbólico era, quando muito, limitado e efêmero, e a possibilidade de ser punido severamente estava sempre aberta, sobretudo aos autores marginais, aos colportores ou vendedores ambulantes e aos pequenos impressores ou livreiros distantes da capital (dado que as importantes famílias de livreiros parisienses ou londrinos dificilmente eram perseguidas ou condenadas). No século XVII, mesmo os livreiros dóceis, próximos ao poder, sofriam com os rigores da censura. Raros foram aqueles que nunca foram perseguidos ao menos uma vez (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 226-7, 336-7, 430-1).

E no seio do poder soberano, a repressão tendia a ser mais espetacular, assumindo a forma de um suplício que deveria ser oferecido ao deleite das massas. A partir do início do século XVI, começa uma política mais dura de repressão e censura, com uma série de execuções espetaculares. Na França, por exemplo, em 1534, um impressor e um livreiro foram levados à fogueira por terem publicado os livros de Lutero. Decidido a acabar com a heresia, o rei Francisco I resolveu, no ano seguinte, adotar uma medida extrema, proibindo qualquer livro de ser impresso no Reino, sob pena de o responsável ser levado à forca. Tal medida, surpreendente, era claramente impossível de ser executada. Em 1547, Henrique II na França instituiu no Parlamento uma Câmara Criminal encarregada de reprimir a heresia, o que produziu, em pouco mais de dois anos, mais de sessenta condenações à morte e algo próximo a quinhentas sentenças condenatórias (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 428-9).

E na Inglaterra, em 1526, a censura prévia foi explicitamente instituída, obrigando todo livro a, antes de ser publicado, obter o *imprimatur* do *Council of Ten*. E em 1529, Henrique VIII, preocupado com os “hereges” (*Heretykes*) e com os “perversores da religião cristã” (*perverters of Christes Relygion*), exibiu a primeira lista inglesa de livros proibidos, procedimento que foi refeito em 1530 e 1536 (cf. ROSE, 1993, p. 11; PATTERSON, 1968, p. 23). As Injunções (*Injunctions*) de 1559 e o Decreto (*Decree*) de 1586 desenvolveram ainda mais o funcionamento da censura prévia inglesa, prevendo um detalhado sistema especializado, no qual obras religiosas, por exemplo, deveriam passar pelo crivo do bispo de Canterbury ou de Londres, e as obras jurídicas tinham de ser aprovadas por autoridades do Judiciário (*chief justices* ou *chief baron*). E em 1643, os livros eram divididos já em nove categorias (inclusive os chamados livros de filosofia) e um novo sistema de censura, ainda

mais detalhado, foi estabelecido (cf. PATTERSON, 1968, p. 118, 131). Os impressores e livreiros continuaram seus trabalhos, mas sob uma vigilância cada vez maior.

No século XVII, na França, muitos autores foram presos (como Théophile, Beys, Girou ou Sarasin) e muito outros foram executados (como Siti, Vanini, Fontanier, Le Petit ou Morin) (cf. VIALA, 1985, p. 119). Milhares de pessoas foram encarceradas na Bastilha ou, como se dizia, “embastilhadas” (*embastillées*), por crimes ligados ao mundo da edição (*faits de lettres*), entre eles autores (cerca de trezentos entre 1659 e 1789), impressores, livreiros, colportores e panfletários. Tratava-se de um segmento particularmente privilegiado pela perseguição real do *Ancien Régime*, dado que eles correspondiam, a partir de meados do século XVIII, a cerca de um terço dos presos na Bastilha (cf. ROCHE, 1990b, p. 105-8; CHARTIER, 1990, p. 95). Além das pessoas, vários livros considerados escandalosos iam parar no depósito da Bastilha (*dépôt de la Bastille*), incluindo diversos textos filosóficos, por exemplo, de Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot ou Condorcet.

O excesso e a crueldade eram a tônica dessas punições, estando simbolicamente a serviço da afirmação do absoluto e completamente desproporcional poder que o soberano tinha em relação aos seus súditos (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 44). Partindo das análises foucaultianas, visualizamos com maior precisão o porquê de tantos rituais aparentemente exagerados, como a queima de livros em praça pública e o embastilhamento de um enorme contingente de indivíduos ligados de alguma forma à imprensa. Rituais que, embora severos, eram descontínuos, seguindo o fluxo dos caprichos do soberano. Fica mais fácil entender também porque a tomada da Bastilha e sua destruição é o símbolo da Revolução Francesa, uma clara reação contra a censura, a repressão e o arbítrio real em geral.

E apesar de a censura ser excessivamente rigorosa, com punições espetaculares, e baseada no capricho do soberano, ainda assim era uma instituição amplamente aceita pela maioria das pessoas nos séculos XVI e XVII, algo tão legítimo quanto a própria monarquia na época. Somente em meados do século XVIII que essa legitimidade foi seriamente discutida.¹⁸²

¹⁸² Alguns textos, contudo, já podem ser vistos no século XVII questionando a prática da censura prévia, mas sem contestar completamente o direito do monarca controlar a imprensa, como o panfleto (*tract*) de John Milton intitulado *Areopagitica* (1644). A causa mais imediata da escrita desse panfleto foi a decisão tomada pelo Parlamento inglês, no ano anterior, 1643, de restabelecer a censura rigorosa e nomear um colégio de vinte censores pertencentes à Comunidade de Livreiros e Impressores de Londres (*Stationers Company*) (cf. MILTON, 2009, p. 71). Milton, embora visse na censura um “fruto perigoso e suspeito” e no *imprimatur* uma “arrogante ditadura”, defendia a existência de uma censura *a posteriori*, pós-publicação, e, nesse sentido, sustentava que todo autor deveria identificar-se claramente em suas obras (cf. MILTON, 2009, p. 81, 83, 143). Embora seja normalmente lembrado como um crítico da censura, convém recordar que Milton chegou a ocupar, em 1649, com a vitória do Parlamento na Guerra Civil, o importante cargo de *Secretary for Foreign Tongues*, o que envolvia, entre outras atribuições, a organização da censura na Inglaterra. O que mais incomodava Milton na censura prévia não era exatamente a existência de um controle sobre os livros impressos, mas sim o fato de o autor/autoridade, o verdadeiro intelectual ou erudito (*learned man*), ser tratado como uma criança imatura,

É importante observar que, no caso da censura nos séculos XVI e XVII, haverá uma mistura evidente dos papéis do rei e da Igreja, em um típico casamento do *Ancien Régime* (que, como a maioria dos casamentos, também tem seus conflitos). Se as práticas de censura política são antigas, o mesmo se pode dizer da censura de natureza religiosa. Aliás, desde os primórdios da Igreja encontramos exemplos nesse sentido.¹⁸³ Com o advento da impressão no século XV, a posição da Igreja foi bastante dúbia. Por um lado, sobretudo em um primeiro momento, a Igreja viu nessa nova técnica uma “arte divina”, como afirmou o bispo de Mainz, Bertold de Henneberg, quando da invenção de Gutenberg. Via-se na impressão um meio eficaz para divulgar a palavra de Deus, as obras teológicas e as publicações de religiosidade popular. Nesse sentido, não devemos esquecer que a primeira impressão realizada por Gutenberg foi justamente da Bíblia. E, em grande medida, os séculos XV e XVI foram marcados pela importância da impressão religiosa, pela edição das obras monumentais dos Padres da Igreja e pela criação de inúmeras bibliotecas monásticas (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 248). Mas, com o passar do tempo, esse entusiasmo cedeu lugar ao temor da palavra potencialmente herética circular sem controle. Um acontecimento que contribuiu muito para a Igreja passar a condenar a imprensa e seus “desvios” foi, claro, a Reforma protestante e o fato de ela ter-se servido fartamente das possibilidades de difusão permitidas pelo impresso. Entre 1522 e 1546, ano da morte de Lutero, mais de quatrocentas edições completas ou parciais de sua tradução da *Bíblia* foram publicadas, conhecendo uma difusão massiva (cf. BARBIER, 2006a, p. 291; BARBIER, 2006b, p. 142). Lutero parece, de certa forma, ter percebido esse poder da imprensa, segundo ele: “o maior e último dom de Deus”. Aliás, logo em seguida à fixação na porta da capela dos agostinianos de Wittenberg, no dia 31 de outubro de 1517, das 95 teses sobre as indulgências, atitude que desencadeou a Reforma, suas teses foram impressas e espalhadas por toda a Alemanha (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 404-11).

alguém que precisava de um tutor ou mestre, o censor, para julgar do valor de sua obra (cf. MILTON, 2009, p. 106-7). Milton demonstra, de maneira geral, grande confiança na maturidade intelectual e moral do homem, assim como no espírito vivo, engenhoso e grandioso da Nação inglesa (cf. MILTON, 2009, p. 125). Na nova Inglaterra sonhada por ele: “o Estado será meu governante, não meu crítico” (MILTON, 2009, p. 108).

¹⁸³ A censura perpetrada pela Igreja Católica pode ser percebida desde o primeiro Concílio de Nicéia, organizado em 325 pelo imperador romano Constantino, que já expressava na ocasião uma preocupação explícita com o controle e a eliminação da informação considerada heterodoxa. Os livros arianos foram então condenados a serem sistematicamente destruídos, com previsão de severas sanções para aqueles que escondessem tais livros. Mais tarde, com o aparecimento das Universidades no final da Idade Média, várias medidas foram adotadas pela Igreja no sentido de reprimir a heresia, como vemos no Concílio de Sens de 1140, que condenou, por exemplo, os escritos de Abelardo (cf. BARBIER, 2006b, p. 132-3).

Como não ter medo de algo que se alastra assim tão rapidamente, sem nenhum controle, atingindo de forma contundente a fé dos católicos?¹⁸⁴

A impressão e o impacto do livro protestante provocou rapidamente o temor da Igreja, fazendo com que suas práticas de censura ganhassem novos contornos, extrapolando as Universidades e os Monastérios e adquirindo uma dimensão muito maior e mais severa. Antes mesmo da Reforma, em 1475, a Igreja já esboçava uma tentativa de colocar a impressão sob o controle da Igreja, autorizando a Universidade de Colônia a censurar as publicações locais. Em 1501, o papa Alexandre VI, na bula *Inter multiplices*, estabelece o *imprimatur*, uma censura prévia extensiva a toda a Alemanha. E em 1515, a bula *Inter sollicitudines*, estabelecida no seio do Concílio de Latrão, estendeu essas disposições ao conjunto da cristandade (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 344; BARBIER, 2006b, p. 135). A perseguição então se intensifica. Em 1520, vários livros considerados heréticos são apreendidos e atirados ao fogo. Em 1521, na França, em cumprimento à bula papal, o *imprimatur* concedido pela Faculdade de Teologia de Paris torna-se obrigatório para qualquer nova publicação, sobretudo para aquelas concernentes à Santa Escritura, e todo um sistema de autorização prévia começa a consolidar-se a partir de então. As primeiras traduções da Bíblia para o francês, que apareceram em 1528 e 1530, por exemplo, foram publicadas clandestinamente, sem indicação dos autores ou impressores (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 413). O mesmo se passa na Inglaterra, onde, a partir de 1520, o bispo de Canterbury assumiu a presidência de uma comissão de censura a novos títulos e de controle da importação de livros estrangeiros. Pouco após a ruptura com Roma, que se deu em 1534, o controle da censura inglesa passou a ficar apenas nas mãos da Coroa, que progressivamente confiou essa tarefa à corporação de livreiros/impressores de Londres.

E a partir de meados do século XVI, os *Indices* começaram a ser redigidos e publicados periodicamente, e o número de livros proibidos não parou de aumentar. A Faculdade de Teologia de Paris foi a primeira a publicar um *Index* em 1542, na forma de um catálogo de livros censurados, que recebeu em seguida diversas reedições. A classificação era organizada pelo nome do autor, que funcionava como princípio fundamental de identificação do livro: *secundum ordinem alphabeticum juxta authorum cognomina*. Os livros anônimos, por sua vez, eram identificados como tais e distinguidos pela língua: *Catalogus librorum*

¹⁸⁴ Embora a relação entre impressão e Reforma seja algo amplamente difundido nos estudos históricos, é preciso não exagerar o impacto dessa nova técnica, em seus primórdios, em uma sociedade ainda amplamente analfabeta (cf. GILMONT, 1999, p. 48). Também Lucien Febvre e Henri-Jean Martin ressaltam que não devemos exagerar a importância da impressão na difusão da Reforma, sendo ridícula a pretensão de afirmar que ela é filha da impressão, embora tenha tido um importante papel em sua repercussão (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 402-3).

quorum incerti sunt auctores (para os títulos em latim) e *Catalogus librorum gallicorum ab incertis auctoribus* (para aqueles em francês). O modelo foi logo seguido por Louvain (1546), Coimbra (1547) e Veneza (1549) (cf. CHARTIER, 1992, p. 57-8; BARBIER, 2006b, p. 149). Segundo Chartier, que confirma nesse ponto uma sugestão sobre a apropriação penal dos discursos feita por Foucault na conferência de 1969, as primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas alfabeticamente de nomes de autores encontram-se nos Índices dos livros e autores proibidos, estabelecidos no século XVI pelas diferentes faculdades de teologia e pelo papado, e depois nas condenações dos Parlamentos e nas censuras dos Estados (cf. CHARTIER, 1998, p. 34).

O primeiro *Index librorum prohibitorum* romano foi feito pelo papa Paulo III em 1549, possuindo um teor extremamente repressivo. Aproximadamente nove mil títulos foram condenados, organizados em três categorias. A primeira categoria era a dos autores não católicos que tiveram toda sua obra proibida. A segunda categoria era formada por títulos proibidos, incluindo diversas edições da *Bíblia* de mais de sessenta livreiros/impressores alemães. Por fim, a terceira categoria era composta pelas obras proibidas, o que incluía todo livro que não indicasse o nome do autor ou do impressor, que não informasse corretamente o local e a data de impressão, ou que não trouxesse impresso o *imprimatur* ou a aprovação das autoridades eclesiásticas. Autores como Erasmo e Maquiavel, por exemplo, são prescritos, e títulos como *Decamerão* de Boccacce também. Passa a ser obrigatória ainda uma autorização explícita para a leitura da *Bíblia* em língua vulgar, autorização essa que não poderia, em nenhuma hipótese, ser concedida a mulheres ou a pessoas que não dominassem o latim (cf. BARBIER, 2006b, p. 149). Em 1564, o *Index* do Concílio de Trento aprimora a política de repressão e fixa um modelo para as publicações posteriores desse gênero (cf. MARTIN, 1999, p. 7). Logo depois, em 1571, a Congregação do *Index* se encarregará dessa tarefa, vindo a realizar cerca de 2.400 condenações apenas até o final do século XVI. E o mais impressionante: o *Index* só será suprimido oficialmente pela Igreja em 1966.

Como se pode perceber pelas categorias utilizadas na organização do *Index*, tratava-se de um catálogo que enfatizava as obras cuja leitura era interdita aos fiéis, e não exatamente quais eram os autores condenados. Apesar disso, por vezes, o *Index* realizava uma espécie de condenação *ad hominem*, a proibição do conjunto da obra de um autor (*opera omnia*). Por exemplo, o *Index librorum prohibitorum et expurgatorum* da Inquisição espanhola, publicado pelo Inquisidor Geral Bernardo de Rojas y Sandoval em 1612, praticava esse tipo de condenação de toda a obra de um autor (*todas sus obras*), limitando-se não apenas às já escritas, mas estendendo a condenação também àquelas que poderiam vir a ser escritas e

publicadas no futuro (*no solo las que hasta aora han escrito i divulgado, mas tambien las que adelante escrivieren i publicaren*) (cf. CHARTIER, 2003, p. 23). Como ressalta Chartier, trata-se, nesse caso, de uma “condenação completamente foucaultiana” (*condamnation tout à fait ‘foucauldienne’*), que atinge e faz emergir, no seio de uma prática repressiva, a figura moderna do autor (cf. CHARTIER, 2001, p. 579).

Tendo desenvolvido uma tese sobre a censura da Igreja que se baseou na análise dos documentos da Congregação do *Index*, o historiador francês Jean-Baptiste Amadiou observou que a noção de autor era amplamente empregada nesses catálogos e nas condenações, ainda que, segundo o direito canônico, o alvo prioritário devesse ser a obra e não a pessoa do autor, que era atingida apenas de forma indireta (*non directe, sed oblique*). Nos votos dos cardeais (*vota*), os censores claramente misturavam e falavam indistintamente das intenções do autor (seus fins ou objetivos) e dos significados da obra. A prática dos censores parece, portanto, contrariar o discurso dos decretos e textos oficiais. É mais do que o autor como pessoa ou indivíduo de carne-e-osso (*persona auctoris*), o que era analisado era o autor tomado como um instituto, um ser de papel ou uma função de organização e interpretação do discurso (*institutum auctoris*). Nesse sentido, o papa Bento XIV, na bula *Sollicita ac provida*, de 1753, pediu aos censores que fizessem um exame completo e comparativo da obra, e não de passagens isoladas, para, dessa forma, não traírem a verdadeira intenção do autor, tomada não como um estado psicológico prévio, mas sim como uma estrutura, um sistema ou uma intenção em ato. Portanto, mais do que uma pessoa, o autor é tomado como *sensus* ou *institutum*, ou seja, um princípio associado à composição do conjunto da obra. Em outras palavras, o autor funciona aqui como um princípio de unidade e classificação do discurso. O que interessa ao *Index* é esse autor no texto, essa entidade ligada à obra, e não o indivíduo tomado em sua corporeidade ou em sua interioridade (cf. AMADIEU, 2010, p. 59-64, 70).

Em suma, autor e obra aparecem imbricados no *Index*. Esse aspecto torna essa censura da Igreja particularmente interessante, pois, ao contrário da tradicional e bem antiga perseguição aos indivíduos, trata-se de uma nova forma de perseguição que se assenta na função-autor moderna, em particular na função hermenêutica e classificatória operada pelo autor. Não se trata mais de um mundo da oralidade, no qual o transgressor, tomado como um indivíduo agente, era visto como alguém digno de punição. Trata-se, agora, de um sistema punitivo típico da cultura do livro impresso, que persegue a obra e o autor, entendidos como princípios de unidade discursiva. A partir da interpretação da obra em seu conjunto, um autor é construído, como um princípio que confere unidade e coerência ao conjunto da obra, e é esse autor-instituto que é alvo da repressão. Essa mistura autor/obra fica ainda mais evidente

na condenação *opera omnia*, que parte do princípio de que, se a obra é homogênea, dada que possui um mesmo princípio de unidade e coerência, podemos então rejeitá-la em bloco, sendo desnecessário examinar todo fragmento discursivo produzido pelo mesmo autor. Assim se procedeu, por exemplo, já no século XIX, com as condenações *opera omnia* de Eugène Sue, Dumas e Zola (cf. AMADIEU, 2010, p. 67). Em suma: as condenações *opera omnia* são um exemplo, entre outros, da prefiguração da função-autor por meio de uma exigência de repressão, proibição e censura (cf. CHARTIER, 2000a, p. 20).

E se a Igreja tinha motivos para temer os novos tempos trazidos pela palavra impressa, o mesmo acontecia com os monarcas. Além da heresia, temia-se a palavra sediciosa. Assim, em conjunto com a censura da Igreja, nasceu também uma legislação real que procurava controlar a impressão e circulação dos livros.¹⁸⁵ Milhares de impressos transgressores circulavam pela Europa, difundindo todo tipo de novas idéias e dando origem à chamada “guerra dos panfletos”. Os próprios termos em francês e em alemão usados para se referir aos “panfletos” deixam evidente a difusão rápida e descontrolada que eles possuíam: eram chamados, literalmente, de “folhas ou escritos voadores” (*feuilles volantes* ou *Flugschriften*). Estima-se que, entre 1501 e 1530, oito mil panfletos foram publicados na Alemanha (cf. BARBIER, 2006b, p. 142). Um exemplo do temor que isso produzia pode ser verificado em um decreto de 1565 da cidade de Laon, na França, que exigia que a população tapasse todas as aberturas de suas casas, sob o pretexto de que panfletos heréticos ou sediciosos estavam sendo jogados ou enfiados pelas frestas durante as noites (cf. GILMONT, 1999, p. 51).

Para fazer frente a esses novos perigos, um novo sistema de censura prévia e regulação da edição foi construído ao longo dos séculos XVI e XVII. Trata-se do sistema dos privilégios reais, que ficou inicialmente nas mãos da Igreja e das Universidades para, aos poucos, ser assumido pelo poder soberano. Um privilégio (*privilège, royal grant*) é um instituto jurídico que consiste na concessão de um monopólio ou um direito de fazer ou vender algo com exclusividade. O privilégio incorpora-se ao corpo do livro, sendo impresso em seu interior, e manifesta explicitamente a intervenção do poder real no processo de publicação. Para se publicar algo, somente *cum privilegio regis*.

¹⁸⁵ Por vezes, a Igreja encontrou nos soberanos um forte aliado no desafio de controlar a “selvageria discursiva”, mas, outras vezes, uma tensão ficará latente, visível, sobretudo, no conflito entre os interesses religiosos, os políticos e os econômicos. Em Veneza, no final do século XV, por exemplo, as disposições papais praticamente não surtiram efeito, em razão, sobretudo, da força dos livreiros/impressores da nascente indústria editorial veneziana. Na França, em um primeiro momento, os soberanos tenderam a ser mais flexíveis com a heterodoxia protestante, contrariando, em grande parte, os interesses da Igreja. Na Espanha, por outro lado, desde 1478 uma Inquisição integrada às estruturas administrativas da monarquia foi organizada com a aprovação do papa (cf. BARBIER, 2006b, p. 134-5).

A origem do instituto jurídico do privilégio real remonta ao final do século XV, quando foram expedidas as primeiras cartas patentes sobre invenções ou atividades industriais, dando origem à ficção legal da propriedade intelectual. Em 1469, em Veneza, foi a primeira vez que um impressor, Johannes von Speyer, foi agraciado com uma carta patente. Depois, em 1486, também em Veneza, foi a primeira vez que um autor recebeu uma carta patente protegendo a sua obra, foi o caso de Marc'Antonio Sabellico por seu *Decades rerum Venetarum*.¹⁸⁶ Após a primeira lei geral veneziana sobre patentes, de 1474, essa prática tendeu a generalizar-se, espalhando-se por outros reinos europeus. Na França e na Inglaterra, os primeiros privilégios de impressão datam do início do século XVI. Tratava-se, em suma, de um instrumento de proteção e apoio a certas atividades que se tinha o interesse de atrair ou fomentar, o que se fazia mediante a concessão de uma carta patente real que conferia ao seu titular o direito de explorar comercialmente com exclusividade determinada atividade por certo tempo. Historicamente, portanto, as patentes antecederam aos direitos de autor e esses, por sua vez, também têm sua origem no sistema de privilégios, baseados na graça real, e não em nenhuma teoria sobre o direito natural de propriedade dos inventores ou criadores intelectuais. Aos poucos, as cartas patentes de impressão tornaram-se mais generosas, concedendo prazos de proteção mais extensos ou mesmo indeterminados, e até cobrindo classes inteiras de obras, como almanaques, livretos de preces ou livros didáticos (cf. LONG, 1991, p. 875-8; DOCK, 1962, p.65; ROSE, 1993, p. 10-2; PATTERSON, 1968, p. 82-90; FEATHER, 1994, p. 192-3; KIRSCHBAUM, 1946, p. 47-8; PFISTER, 1999, p. 899; MARTIN, 1999, p. 444, 453-4, 594; FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 339-40).

O privilégio, que é um direito fundado na graça do rei, é visto como um meio para se recompensar alguém por um serviço prestado ao soberano e ao bem público. Trata-se de uma prerrogativa de natureza pública e não de um direito privado (cf. PFISTER, 1999, p. 20). Fica claro o caráter arbitrário dos privilégios, que dependiam diretamente da graça do rei, como vemos no uso comum da expressão “pois tal é o nosso desejo” (*car tel est notre plaisir*), característica do exercício de poder soberano e expressão clara de sua magnanimidade e de seu caráter absoluto (cf. PFISTER, 1999, p. 55).

No seio do instituto dos privilégios reais, não é difícil perceber como interesses políticos e econômicos são claramente articulados. Para além de realizar uma censura prévia,

¹⁸⁶ É importante lembrar que a *Signoria veneziana* não visava com a concessão dessa carta patente reconhecer algum tipo de direito devido ao autor, mas apenas oferecer uma recompensa oficial aos serviços prestados, agindo como patrono dos homens valorosos. Além disso, convém ter em mente que a obra contava a história da Sereníssima República de Veneza e Sabellico era o historiador oficial, responsável pela biblioteca San Marco, já sendo merecedor de um estipêndio anual de 200 ducados por seus serviços (cf. ROSE, 1993, p. 17).

visando impedir a circulação de textos heréticos ou sediciosos, o sistema dos privilégios reais, em particular na França e na Inglaterra, tinha uma clara motivação comercial, que convém investigar mais de perto para se compreender como a figura do autor adquiriu seu espaço no seio desse poder soberano de regulação e controle discursivo (cf. PFISTER, 1999, p. 107, 202). Se a aliança entre monarquia e Igreja tende a ser rompida do século XVI para o XVII, como veremos, o mesmo não se pode dizer da aliança entre o rei e os livreiros dos grandes centros, como Paris ou Londres, organizados em corporações fiéis ao soberano. Pode-se dizer que temos aqui um casamento duradouro e bem feliz. Privilégios cada vez mais generosos e extensos são concedidos a poucos livreiros parisienses ou londrinos próximos à Coroa, fazendo nascer um verdadeiro monopólio (cf. PFISTER, 1999, p. 168; NETZ, 1997, p. 24-5). Nesse processo, o poder real fará calar a tradicional hostilidade da Universidade (que tentava defender o acesso aos livros a melhores preços), do Parlamento (que pretendia aquecer o mercado dos livros) e dos pequenos livreiros/impressores das cidades periféricas (que desejavam ter lugar nesse mercado e poder imprimir e vender livremente).¹⁸⁷

Em suma, temos diversos interesses em jogo, em especial o desejo do soberano de impedir a sedição, a vontade da Igreja de interromper o avanço do protestantismo e reprimir os heréticos, e o interesse comercial dos livreiros e impressores. E os autores, nesse cenário, eram quase que completamente reduzidos a meros objetos manipulados por essas forças em conflito: reprimidos pelo soberano e pela Igreja, e explorados ou ignorados pelos livreiros e seus monopólios perpétuos. Em geral, os autores apareciam apenas de forma negativa, como alvo das regulações, ou seja, como portadores de diversos deveres e de praticamente nenhum direito. O autor aparecia nas leis apenas para se impor uma punição, para se dizer que ele corria o risco de ter de responder penalmente pelo que escrevia ou fazia circular, ou então para se estabelecer uma restrição, por exemplo, impedindo-os de imprimir e vender seus próprios livros, o que feria os monopólios comerciais vigentes e os interesses econômicos dos livreiros detentores de privilégios reais (que somente eles poderiam exercer o negócio livreiro). Para visualizar melhor a construção desse sistema de privilégios reais e a maneira como ele articulava, ao mesmo tempo, a censura prévia e a proteção dos interesses

¹⁸⁷ Na França, a reação da Universidade e do Parlamento será silenciada claramente a partir de 1660 pelo rei Luís XIV, que concentrou o poder de regulação da edição (*librairie*) nas mãos do Conselho do Rei (*Conseil du roi*) e selou a aliança entre a Coroa e os livreiros parisienses. Um aresto do Conselho de 15 de outubro de 1663, por exemplo, transferiu a competência de registro dos privilégios do Parlamento para a Câmara sindical de Paris (*Chambre syndicale de Paris*), que era um órgão interno à corporação dos livreiros parisienses, selando de maneira evidente a relação promíscua entre a vontade real de realizar uma censura prévia e o interesse comercial dos livreiros de explorar com exclusividade a impressão e venda dos livros aprovados pelo rei (cf. PFISTER, 1999, p. 171).

econômicos dos livreiros, convém acompanhar o desenvolvimento da legislação a respeito do tema, o que tentarei fazer a seguir, seguindo os meandros do direito francês e inglês.¹⁸⁸

Na França, em 1529, encontramos o primeiro ato jurídico voltado para a censura do impresso e a regulação do direito de publicar, que consiste em uma ordem (*ordonnance*) do rei Francisco I que atribuiu à Faculdade de Teologia de Paris o poder de analisar previamente e proibir que qualquer obra considerada herética ou contrária aos bons costumes pudesse vir a público. Em 1537, o mesmo rei instituiu o depósito legal (*dépôt légal*), tornando obrigatório o envio de um exemplar de toda obra impressa no Reino para a Biblioteca do Castelo de Blois (*Bibliothèque du château*).¹⁸⁹ Em 1551, o rei Henrique II estabeleceu o *Édito de Châteaubriant*, que teve a clara intenção de reprimir o avanço do protestantismo na França, procurando “extirpar os erros e as falsas doutrinas que proliferaram” (*l’extirpation des erreurs et faulses doctrines qui ont pullulé*). Esse documento legal marca o apogeu da colaboração entre rei, Igreja, Parlamento e Universidade, prevendo condenações severas para os autores, os livreiros ou os impressores, que poderiam todos ser conduzidos à fogueira. No artigo 8º desse édito vemos, pela primeira vez, uma menção direta à figura do autor em uma lei na França, ao obrigar que a obra indique o nome do autor (*nom de l’auteur*), o que será reiterado em vários textos legais posteriores (cf. CHARTIER, 1992, p. 58; PFISTER, 1999, p. 70-1; DOCK, 1962, p. 174-5; FRANCE, 1723).¹⁹⁰ Como se pode perceber, essas exigências

¹⁸⁸ Deixarei de lado outras experiências, como a alemã e a italiana. Nesses países, a tentativa de estabelecer um controle mais centralizado de censura prévia não funcionou, dado que o poder soberano não conseguiu impor da mesma maneira sua autoridade. Assim, os privilégios regionais permanecerão juntamente com os privilégios imperiais, gerando um sistema menos centralizado. A clandestinidade costumava ter livre curso e a proteção concedida pelos príncipes italianos ou alemães era, de maneira geral, ilusória (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 340-1).

¹⁸⁹ A partir de 1629, dois exemplares tinham de ser depositados, um para ficar na *Bibliothèque royale* e o outro na Chancelaria, que passou a assumir o trabalho da censura prévia e da concessão de privilégios. A obrigatoriedade desses dois depósitos ilustra bem o papel duplo desempenhado pelo soberano: como controlador e repressor, por um lado, e como incentivador e promotor da cultura, por outro (investindo na *Bibliothèque du Roi* e na *Imprimerie royale*). Além de reprimir a sedição, o controle exercido pelo Soberano sobre a impressão era movido também por motivos menos diretamente políticos, ligados à manutenção de um certo padrão de gosto, um ideal de erudição, uma defesa dos bons costumes e da moral. O termo “maus livros” (*mauvais livres*), por exemplo, permite visualizar essa ambigüidade da censura. O depósito legal, convém ressaltar, ainda existe na França, de forma ainda mais abrangente e detalhista, agora regulado pela lei de 20 de junho de 1992 e pelo decreto de 31 de dezembro de 1993, que exigem um formulário com várias informações: nome do editor, de seu representante legal, o endereço da sede social, o ISBN, o nome verdadeiro dos autores (em caso de pseudônimo), o título (também no original, no caso de tradução), o formato, o número de páginas, o nome e endereço do impressor, a data da impressão, a data de distribuição, a tiragem, etc. Em minhas constantes idas à BnF, entre 2010 e 2011, durante meu período de pesquisas na França, não pude deixar de notar que há ainda hoje uma placa lá em homenagem ao rei Francisco I, que instituiu o depósito legal no início do século XVI.

¹⁹⁰ Como, por exemplo, no artigo 10 da Declaração de 16 de abril de 1571, no artigo 1º da Declaração de 11 de maio de 1612, no Aresto do Parlamento de 1º de abril de 1620, no artigo 52 da Ordem do Rei de janeiro de 1629 e no artigo 8º do *Regramento sobre o comércio do livro* de 1723.

não dizem respeito a qualquer reconhecimento do direito moral de paternidade aos autores, mas sim a uma forma de controle e responsabilização dos transgressores.

Em 1566, essa cooperação entre rei, Igreja, Parlamento e Universidade se rompe com o *Édito de Moulins* do rei Carlos IX, que retirou o poder de censurar das mãos da Universidade, da Igreja e do Parlamento em prol de uma centralização dessa atividade na Chancelaria real, estabelecendo, de maneira clara, a obrigação de obter do rei, e apenas dele, um privilégio de impressão. Como assevera o artigo 78 desse documento legal: “Fica proibido a qualquer pessoa que seja imprimir ou levar à impressão livros ou tratados sem nossa licença, permissão ou carta patente, expedidas com nosso grande selo real” (FRANCE, 1566, p. 210).¹⁹¹ Em 1577, um aresto do Parlamento deixou claro que os autores não eram realmente aqueles a quem se queria beneficiar: a eles passou a ser estritamente proibido imprimir ou fazer imprimir seus próprios livros, assim como vendê-los.¹⁹² Era preciso fazer um pedido junto ao síndico da comunidade de livreiros de Paris, e apenas os livreiros registrados poderiam fazê-lo. É basicamente assim, sem qualquer direito reconhecido, que a figura do autor aparecerá nas leis.¹⁹³

E em 1629, o *Código Michau*, estabelecido pelo rei Luís XIII, consolidou e detalhou, ao longo de seus 461 artigos, o sistema dos privilégios reais e da censura prévia na França, tornando obrigatório o envio do manuscrito para o Chanceler ou Responsável pelos Selos Reais (*Chancelier* ou *Garde des Sceaux*), que, de acordo com o artigo 52 do referido instituto jurídico, tinha o poder de apreciar discricionariamente a atribuição do privilégio real e da permissão de impressão no Reino (cf. PFISTER, 1999, p. 66). De maneira geral, como se pode perceber, a censura francesa a partir da segunda metade do século XVII sofre um processo de laicização e o mundo da edição deixa de ser uma questão universitária ou religiosa para se tornar um problema basicamente de administração pública (cf. ROCHE, 1990a, p. 90). Nesse novo sistema, baseado nos privilégios reais, a aprovação pelos teólogos

¹⁹¹ No original: “Article 78. Défendons aussi à toutes personnes que ce soit d'imprimer ou faire imprimer livres ou traités sans nostre congé et permission et lettres de privilèges expédiées sous notre grand scel”.

¹⁹² Alguns autores, no final do século XVI e no século XVII, tentaram assumir diretamente a impressão, nas chamadas impressões “por conta do autor” (*à compte d'auteur*). Na França, pode-se citar as tentativas de Saint-Amant e de Cyrano, além de outros que agiram de forma semelhante na Inglaterra e na Alemanha, onde, posteriormente, Klopstock tentou criar a República dos Pensadores (*Gelehrtenrepublik*). Tais tentativas, contudo, eram geralmente mal vistas e enfrentavam a ferrenha objeção dos livreiros, que tentavam impedir a todo custo tais empreendimentos e esforçavam-se para tornar tal prática criminosa, o que conseguiram em grande medida (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 238).

¹⁹³ Esse mesmo tipo de disposição aparece no artigo 3º da *Declaração que regulamenta a edição e impressão de Paris*, de 21 de dezembro de 1630, nos artigos 3º e 12 do *Édito do Rei sobre os novos estatutos e regramentos da imprensa*, de 1649, no *Aresto do Conselho de Estado* de 6 de outubro de 1667, nos artigos 6º, 10 e 13 do *Édito sobre o regramento dos impressores e livreiros de Paris*, de agosto de 1686, e ainda no artigo 4º do Código da Edição (*Code de la Librairie*) de 1744.

vai se tornando um elemento secundário dentro do funcionamento das instituições de controle. Em suma, temos um deslocamento evidente do século XVI para o XVII na França, no qual a censura real, de natureza mais estritamente política (em defesa do soberano), tendeu a ganhar espaço e prevalecer sobre a censura da Igreja, de natureza mais religiosa e moral.

O longo reinado de Luís XIV, entre 1643 e 1715, apenas confirmam essa tendência, como vemos na política intervencionista e centralizadora implementada por Colbert, controlador geral das finanças, movido por concepções claramente mercantilistas. Em suma, o sistema dos privilégios reais é um típico exercício de poder soberano, que funciona de maneira centralizada, de forma repressiva e expresso em prescrições legais. No reinado de Luís XIV, os privilégios de poucos livreiros parisienses são renovados regularmente, promovendo uma concentração da produção livreira e um controle mais estrito da edição (cf. PFISTER, 1999, p. 900). Colbert chegou a reduzir pela metade o número de ateliês tipográficos, praticamente todos concentrados em Paris, geralmente nos arredores da Universidade, tornando a vigilância muito mais fácil e eficiente. Com essa redução e a generosidade na concessão de monopólios, o rei conseguiu reforçar a fidelidade dos poucos grandes livreiros e impressores beneficiados, que passaram, então, a auxiliar a monarquia na tarefa de censurar e punir os transgressores (cf. DARNTON, 2010, p. 27). Os síndicos e adjuntos da comunidade de livreiros de Paris, aliás, eram escolhidos a dedo entre os favoritos do soberano. E as ampliações concedidas aos monopólios e as restrições criadas para se impedir a entrada de novos agentes no mercado livreiro são de toda ordem, beirando, por vezes, o ridículo.¹⁹⁴

Para concluir essa breve crônica da legislação francesa sobre a instauração da censura real e do sistema de privilégios, resta mencionar o documento legal que foi talvez o ápice desse tipo de política de controle soberano sobre o mundo impresso, já no início do século XVIII: o *Regramento sobre o comércio do livro* de 1723. Trata-se de um massivo

¹⁹⁴ O *Édito do Rei concernindo os novos estatutos e regramentos sobre a imprensa*, de 1649, por exemplo, estabeleceu, em seu artigo 26, que até mesmo os textos de autores antigos ou estrangeiros precisavam da permissão real para ser impressos. E passou-se a exigir dos interessados em se tornar mestres impressores que eles soubessem grego e latim. É muito curiosa essa exigência em um momento no qual se publica cada vez menos nas línguas clássicas. Sob a capa de uma defesa da qualidade e da perpetuação de um certo ideal de erudição, esconde-se, por certo, uma clara estratégia para proteger o monopólio dos poucos livreiros parisienses próximos ao rei (que, aliás, poucos eram versados nas línguas antigas) (cf. MARTIN, 1999, p. 575). E quanto à ampliação dos monopólios concedidos, o *Aresto do Conselho do Rei* de 1665 assumiu uma postura bem concessiva, autorizando o prolongamento indefinido dos direitos exclusivos de impressão. E aqueles que ousassem desafiar as ordens reais e ferir os monopólios concedidos, passaram a ser alvo de diversas penas corporais, como previa o *Aresto do Conselho do Rei* de 27 de fevereiro de 1682. No édito de 21 de agosto de 1686, encontramos mais uma legislação extremamente favorável aos interesses dos livreiros fiéis ao rei, prevendo, entre outros benefícios, o prolongamento indefinido dos privilégios sem qualquer condição de aumento da obra, criando, assim, um verdadeiro monopólio perpétuo (cf. NETZ, 1997, p. 26).

regulamento dividido em 16 capítulos, tratando da composição da corporação, da censura, da polícia do livro, do direito dos autores, dos colportores e dos privilégios e permissões reais. Realizado em comum acordo entre a Comunidade de Livreiros de Paris e o soberano, o texto uniformizou a regulamentação sobre o tema em todo o Reino e foi mais um documento legal que aumentou o poder da corporação e as medidas de punição e vigilância. O artigo 4º deixa claro que apenas os impressores, livreiros ou colportores registrados poderiam participar do comércio do livro. Sendo assim, o autor não tinha outra saída senão vender seu manuscrito a eles, o que era, aliás, dito expressamente. E uma vez vendido o manuscrito, o adquirente podia renovar indefinidamente seu privilégio, o que caracteriza um evidente monopólio perpétuo. A propósito, esse artigo 4º é o único, dentre os 123 artigos do Regramento, no qual a palavra autor (*auteur*) aparece, mas, como se vê, não foi para lhe conceder algum direito. Ao contrário, ele é mencionado para reforçar uma proibição, sob pena de uma punição exemplar: o autor não pode imprimir ou vender seus próprios textos. E se o autor não tem qualquer direito, muito menos terão seus herdeiros. No artigo 6º e no Título II do Regramento (artigos 55ss.), ao tratar do direito das mulheres viúvas, menciona-se apenas o direito das mulheres dos impressores e dos livreiros, sem qualquer menção quanto à mulher do autor. Sem dúvida, nesse documento legal, o mundo do livro é uma questão de polícia e de repressão, e o autor um transgressor potencial a ser controlado (cf. FRANCE, 1723; DARNTON, 2010, p. 26-7).¹⁹⁵

Proponho agora dirigir o olhar para o outro lado do canal da Mancha. Na Inglaterra, assistimos a um processo semelhante de controle real do impresso por meio da censura prévia e da concessão de privilégios. O autor foi também apenas alvo de perseguição e objeto de punição nas leis inglesas dos séculos XVI e XVII. A principal diferença entre os modelos francês e inglês é que, enquanto o soberano assumiu uma centralidade maior e procurou controlar mais diretamente o mundo da edição na França, sobretudo com Luís XIV, o sistema inglês tendeu a ser mais corporativo, ocorrendo, em grande medida, no interior da

¹⁹⁵ Apesar do claro enfoque punitivo com relação ao autor das legislações francesas dos séculos XVI, XVII e do início do XVIII, convém observar que algumas decisões dos Tribunais desse período concederam algum tipo de “proteção” aos autores, sobretudo de ordem pessoal ou moral, embora sem qualquer unificação ou regularidade. Cito alguns exemplos nesse sentido. Ainda no início do século XVI, em 5 de março de 1504, Guillaume Le Coq obteve na Justiça o direito de assinar os exemplares de seu Almanaque que tinha sido posto anonimamente à venda por um livreiro (cf. PFISTER, 1999, p. 31-3). No mesmo ano, outro membro da Faculdade de Medicina da Universidade de Paris, André de La Vigne, obteve na Justiça o direito de imprimir e vender suas próprias obras (cf. PFISTER, 1999, p. 36). Em 1538, foi a vez de Clément Marot, protegido do rei Francisco I, obter um privilégio real para publicar uma edição integral de suas obras (cf. PFISTER, 1999, p. 44). Em 1606, Jacques Leschassier, que era filho de um secretário do rei e de uma mãe nobre, obteve na Justiça a condenação de um falsário que teria ferido sua honra e reputação (cf. VIALA, 1985, p. 87-8). Convém destacar que os autores beneficiados por essas decisões eram, geralmente, protegidos ou próximos do rei, o que indica que se trata mais propriamente da concessão de uma graça do que do reconhecimento de algum verdadeiro direito.

Comunidade de Livreiros de Londres (*Company of Stationers of London*), ainda que sob a vigilância e o beneplácito do soberano.¹⁹⁶ Foi uma barganha vantajosa, tanto para a Coroa, quanto para os livreiros londrinos, o que talvez explique o sucesso e a longa duração desse sistema de privilégios reais de impressão que, apesar das turbulências, funcionou na Inglaterra entre 1557 e 1710. Vejamos então uma breve crônica das legislações britânicas sobre o tema.

Em 1538, o rei Henrique VII estabeleceu o primeiro sistema de licenças reais (*royal licensing system*), marcando o início da censura prévia, que obrigava toda impressão religiosa a passar pelo exame do bispo ou do Conselho do Rei (*Privy Council*) (cf. PATTERSON, 1968, p. 24).¹⁹⁷ Assim como ocorreu na França, o foco inicialmente estava voltado para a heresia e a proteção dos interesses político-religiosos. Pouco depois, em 1557, assistimos a um deslocamento que irá marcar o modelo inglês de controle da edição: a rainha Maria I concedeu um privilégio real (*Royal Charter*) à Comunidade de Livreiros de Londres (*Honorable Company of Stationers*), que será confirmado depois, em 1559, pela rainha Elizabete I. E além do monopólio, um impressionante poder de polícia foi conferido à corporação, que podia queimar as cópias clandestinas e encarcerar as pessoas responsáveis.¹⁹⁸

Para cumprir essas funções, de proteção da exclusividade de comércio e de punição dos transgressores, foi estabelecido no seio da corporação um sistema de registro das licenças (*Stationers' Register*), que funcionava como um controle político-mercantil e, em pouco tempo, deixou de ser visto como um mero testemunho do direito concedido pelo rei para assumir o papel de fonte do próprio direito de imprimir. Para realizar a entrada ou registro, era

¹⁹⁶ A história dessa Comunidade remonta ao início do século XV, quando uma guilda de copistas, encadernadores, gravuristas e livreiros nasceu em Londres. Mas a partir de meados do século XVI, um privilégio de exclusividade na impressão e venda de livros foi concedido a eles (cf. FEATHER, 1994, p. 195; PATTERSON, 1968, p. 4). Esse mesmo tipo de deslocamento ocorreu em diferentes domínios e locais da Europa, fazendo dos corpos de ofício (*guilds* em inglês, *gilde* em francês, *Zünfte* em alemão, *Arti* em italiano, *gremios* em espanhol) uma corporação, baseada em monopólios reais. Da ênfase no ofício, o sistema mestre-aprendiz evoluiu para uma ênfase na classe (status econômico), tornando-se, basicamente, uma organização de “mestres” empregadores (cf. WILLIAMS, 2008, p. 59). Economicamente, entre as corporações existentes na Inglaterra, os livreiros ocupavam uma posição humilde, bem atrás, por exemplo, dos merceeiros (*Grocers*) ou ourives (*Goldsmiths*). Apesar disso, recebiam uma atenção muito especial da Coroa e tinham privilégios extremamente vantajosos, o que somente pode ser explicado pelo interesse da Coroa em controlar a impressão (cf. PATTERSON, 1968, p. 30; FEATHER, 1994, p. 194-5).

¹⁹⁷ Cito um trecho desse documento legal, conhecido como *Henrician Proclamation* ou *A Proclamation Prohibiting Unlicensed Printing of Scripture*, que é bem claro nesse sentido: “No person or persons in this realm shall henceforth print any book in the English tongue, unless upon examination made by some of his grace’s Privy Council, or other such as his highness shall appoint, they shall have license so to do” (ENGLAND, 1538, p. 271-2).

¹⁹⁸ Cito trecho, nesse sentido, da *Royal Charter of the Company of Stationers* de 1557: “if any person shall practise or exercise the foresaid art of mistery contrary to the foresaid form, or shall disturb, refuse, or hinder the foresaid Master or Keepers or Wardens for the time being or any one of them for the time being, in making the forsaid search or in seizing, taking, or burning the foresaid books or things, or any of them printed or to be printed contrary to the form of any statute, act, or proclamation, that then the foresaid Master and Keepers or Wardens for the time being shall imprison or commit to jail any such person” (ENGLAND, 1557, p. xxxi).

preciso indicar o título da obra e o nome da pessoa autorizada a explorá-la comercialmente com exclusividade. Em 1598, o órgão judicativo que funcionava no seio da corporação (e agia de forma mais arbitral do que legal, visando manter a ordem comercial), a *Court of Assistants*, impediu não-membros de obterem direitos de cópia, decisão que foi reafirmada em 1607, tornando ainda mais estrito o monopólio de impressão na Inglaterra. Restava ainda a possibilidade de se obter uma permissão de impressão diretamente do rei, na forma de uma carta patente, o que se tornava, contudo, cada vez mais raro (cf. FEATHER, 1994, p. 200; KIRSCHBAUM, 1946, p. 51-2, 74-7; PATTERSON, 1968, p. 33).

Durante pouco mais de um século, conviveu no sistema britânico de controle da impressão uma dupla possibilidade de permissão: uma que decorria do registro junto à corporação, chamada de direito de cópia (*right in copies*), e outra que era conferida diretamente pelo rei, na forma de uma carta patente. Em 1624, um documento legal mais abrangente sobre o tema, chamado de *Ato ou Estatuto dos Monopólios (Act ou Statute of Monopolies)*, procurou conferir uma base estatutária mais sólida para as patentes, reduzindo a discricionariedade real e atribuindo aos livreiros de Londres ainda mais poderes (cf. ENGLAND, 1624). Como se pode perceber, ao contrário da França, o sistema inglês será bem mais corporativo, baseado nos registros e nas práticas do mercado livreiro. Em suma, a regulação corporativa tendeu a absorver, na Inglaterra, o antigo sistema de proteção por meio de cartas patentes concedidas diretamente pelo soberano. Mas, ao invés de uma adversária da Coroa, que lhe retirava suas prerrogativas, a corporação de livreiros era, acima de tudo, uma grande aliada, capaz de exercer uma vigilância e um controle muito mais estrito sobre a impressão.¹⁹⁹

Verificamos a mesma tendência em um decreto de 1637 (*Star Chamber Decree*), que tornou obrigatória a exibição do registro corporativo que concedia a licença de impressão no início de todo livro, com a indicação do nome do autor, do impressor e do livreiro detentor do privilégio (o *copyright* moderno manteve uma exigência semelhante, do símbolo © seguido

¹⁹⁹ Para ilustrar esse ponto, convém recordar o fato de que, em 1643, a corporação de livreiros de Londres enviou documentos ao Parlamento defendendo que, em matéria de impressão, era ela que estava em melhores condições para controlar e punir os abusos. No mesmo ano, uma ordem real conferiu à corporação o que ela pedia. Esse argumento extremamente convincente à época foi muitas vezes utilizado pela corporação para aumentar seus poderes de polícia e intensificar o monopólio existente, reduzindo o número de livreiros privilegiados (cf. PATTERSON, 1968, p. 128). Nesse aspecto, aliás, verificamos na Inglaterra um processo similar ao da França, de concentração, na mão de poucos livreiros, do monopólio de impressão. Em 1615, o número de impressores habilitados a operar em Londres era de 22, o que foi sendo paulatinamente reduzido, chegando a apenas 16 em 1660. E, fora de Londres e das tradicionais Universidades de Oxford e Cambridge, praticamente não se permitia imprimir: na Escócia, por volta de 1680, havia apenas um impressor com privilégio real, assim como na Irlanda (cf. EZELL, 1999, p. 86).

do nome do titular do direito) (cf. PATTERSON, 1968, p. 120-1).²⁰⁰ Além disso, era obrigatório o assentimento do autor para a realização de uma impressão: “impressores não poderiam imprimir ou reimprimir o que quer que fosse sem o nome e o consentimento do autor” (*Printers do neither print or reprint any thing without the Name and Consent of the Author*), e se o impressor não conseguisse identificar o autor, ele próprio respondia como se o fosse. Essa exigência pode parecer, à primeira vista, um reconhecimento dos direitos morais do autor ao ineditismo e à integridade, de decidir o que quer levar a público e como. Mas, ao situarmos esse preceito, percebemos que a intenção dele era claramente responsabilizar os autores e impressores por possíveis transgressões. Trata-se de uma legislação de cunho penal, punitivo, e não civil, de proteção de direitos individuais, de ordem moral ou pessoal, e muito menos de concessão de direitos patrimoniais aos autores (cf. ROSE, 1993, p. 22; KIRSCHBAUM, 1946, p. 79). Como bem percebeu Foucault, a apropriação penal do autor antecedeu claramente a civil.

O “regime de regulação” (*regime of regulation*) estabelecido em 1637 permaneceu basicamente o mesmo até o final do século XVII, com pequenas modificações aqui e ali, como vemos em 1662, no *Ato de licenciamento (Licensing Act)*, que foi renovado diversas vezes.²⁰¹ Apenas em 1695 uma desordem maior seguir-se-á à expiração do ato de licenciamento, dando lugar a um intenso debate relacionado ao comércio livreiro e os direitos de liberdade de expressão, debate esse que colocou em conflito o regime tradicional de regulação (um sistema de privilégios e controles baseados em prerrogativas reais) e a emergente ideologia do mercado (cf. ROSE, 1993, p. 33-4). A linha de argumentação dos livreiros londrinos, pela manutenção da censura prévia, do controle real e dos privilégios, foi rejeitada pela *House of Commons* em 1698 e em 1703, forçando-os a mudarem de estratégia.

²⁰⁰ Cito, nesse sentido, o item VIII do *Decree of Starre-Chamber Concerning Printing* de 1637: “Every Person and Persons that shall hereafter Print or cause to be Printed, any Books, Ballads, Charts, Protraicture, or any other thing or things whatsoever, shall thereunto, or thereon Print, and set his or their own Name or Names, as also the Name or Names of the Author or Authors, Maker or Makers of the same, and by, or for whom any such Book, or other Thing is, or shall be Printed upon pain of for feiture of all such Books, Ballads, Charts, Protraictures, and other thing or things, Printed contrary to this Article; and the Presses, Letters, and other Instruments for Printing wherewith such Books, Ballads, Charts, Protraictures, and other thing or things shall be Printed, to be defaced and made unserviceable, and the Party and Parties so offending, to be fined, imprisoned, and have such other Corporal Punishment, or otherwise, as by this Honourable Court, or the said High Commission respectively, as the several Causes shall require, shall be thought fit.” (ENGLAND, 1637, p. 531).

²⁰¹ Cito, nesse sentido, alguns itens do *Licensing Act: An Act for Preventing Abuses in Printing Seditious, Treasonable, and Unlicensed Books and Pamphlets, and for Regulating of Printing and Printing Presses*, de 1662. O item II estabelece claramente que: “No private Person to print any Book, &c. unless first entered with the Stationers' Company of London”. Já o item VI reafirma a necessidade de informar o nome do autor em todo livro impresso (cf. ENGLAND, 1662).

Para resguardar seus interesses econômicos, ao menos parcialmente, os livreiros londrinos passam a defender o fim da censura prévia e a proteção do direito dos autores, na linha que veio a ser consagrada em 1710 pelo *Estatuto da Rainha Ana* (cf. PATTERSON, 1968, p. 115). Nesse sentido, vemos uma clara mudança de tática em 1706, em uma petição apresentada pelos livreiros londrinos (intitulada *Reasons Humbly Offer'd for the Bill for the Encouragement of Learning, and Improvement of Printing*), na qual não se menciona mais a religião ou a segurança do Reino. Nada mais é dito sobre a luta contra a transgressão e a importância de se censurar e punir os responsáveis. Ao invés disso, a petição acentua a importância de se garantir a propriedade do autor sobre sua obra como um meio de proteção dos “intelectuais” (*Learned Men*) e suas famílias, assim como de incentivo para novas criações (cf. PATTERSON, 1968, p. 142).²⁰² Temos aqui mais um exemplo histórico de como antigas práticas mercantis conseguem perpetuar-se sob nova roupagem. Muda o discurso, cai o rei, cria-se um novo direito, mas o negócio livreiro permanece vivo. Nessas mudanças, um novo sujeito, agora detentor de direitos, aparece e ganha destaque: o autor. A expiração do *Licensing Act* está ligada, assim, a uma importante mudança: o *copyright* moderno, como veremos adiante, deixará de ser algo voltado para a censura, o monopólio e a punição soberana para se tornar uma questão eminentemente de propriedade e assimilação do autor ao mercado.

O estudo do sistema de privilégios reais na França e na Inglaterra oferece à nossa análise, sem dúvida, uma visão mais acurada acerca da apropriação penal do autor nos séculos XVI e XVII. Mas é importante também olharmos para fora, e por detrás, da mera crônica da legislação. Para além de uma operação jurídico-administrativa, os privilégios reais, que eram obrigatoriamente reproduzidos (às vezes com grande destaque, logo após a página de título) em todos os livros impressos legalmente, funcionavam também como um dispositivo de valorização e glorificação do autor e do soberano (cf. SCHAPIRA, 2002, p. 123-4).

O privilégio era um mecanismo de legitimação da obra, como um selo de garantia. Simbolicamente, o rei assumia a posição da primeira instância leitora, uma espécie de leitor ideal que julga o texto antes dos leitores ordinários (cf. LÉVY-LELOUCH, 2002, p. 147). De certa forma, a figura do rei intrometia-se na relação entre autor e público, assumindo uma

²⁰² Nesse sentido, cito trecho bastante ilustrativo da petição: “It seems to be very reasonable, that when a Gentleman has spent the greatest Part of his Time and Fortune in a Liberal Education, he should have all the Advantages that may possibly be allow'd him for his Writings, one of which Advantages is the sole and undoubted Right to the Copy of his own Book, as being the Product of his own Labour; so on the other hand, after such Gentleman has made an Assignment of such Copy to a Bookseller, Printer, or other Person, whether for Mony or other valuable Considerations, the Person to whom such Copy is Assign'd, must necessarily claim the same full and undoubted Right as the Author himself originally had.” (ENGLAND, 1706).

posição de destaque. Sua intervenção era duplamente protetora, como um grande pai: protegia os autores com sua graça e benevolência (concedendo benefícios e contribuindo para seu renome), e protegia também seus súditos, erigindo-se como o leitor primeiro e privilegiado que, após seu julgamento soberano, deixava apenas que obras verdadeiramente úteis e belas fossem levadas a público.

O rei torna-se, em certa medida, em termos etimológicos, o verdadeiro *auctor*, dado que se coloca na posição da autoridade que garante a qualidade e a correção da obra. Se o autor continua sendo o pai da obra, então o rei é uma espécie de autoridade responsável pelo parto e pelo batismo dela, através da concessão do privilégio. Antes desse ato de benção real, é como se a obra não pudesse nascer plenamente, não pudesse ir a público (cf. LÉVY-LELOUCH, 2002, p. 154). O indivíduo que escrevia assumia, nessa relação, uma posição submissa, como fica claro na expressão normalmente empregada nos pedidos de privilégios: o autor literalmente suplicava ao rei “muito humildemente” (*tres-humblement supplyé*) (cf. LÉVY-LELOUCH, 2002, p. 150). Contudo, a imagem tipicamente medieval do autor oferecendo, ajoelhado, sua obra ao protetor, fica aqui ligeiramente alterada, pois, na relação autor/soberano dos séculos XVI e XVII, é como se o rei devolvesse a obra ao autor (ou ao livreiro que adquiriu o manuscrito) com sua permissão e aprovação, permitindo que ele a leve ao público (elemento que, por certo, era uma figura praticamente inexistente nas representações medievais).

Por vezes, o rei não se limitava nos privilégios a conceder determinado direito de impressão, mas ele elaborava também vários elogios. O primeiro privilégio concedido pelo rei da França com esse perfil elogioso foi conferido a Ronsard em 1554. Nele, o rei Henrique II desenvolve um verdadeiro discurso sobre a questão do benefício que as *bonnes lettres* trazem para o Reino. Mais tarde, a partir de 1620, tal prática irá sistematizar-se, de modo que todo privilégio concedido comporta um discurso (ainda que mínimo) sobre o autor, informando seus títulos e seu *status* social. Há uma espécie de relação pessoal entre o rei e o beneficiário do privilégio, entrando o autor na esfera da benignidade, do favor e da proteção real (cf. SCHAPIRA, 2002, p. 129, 132).

E sendo verdade que onde há poder, há resistência e luta, também não será diferente com o sistema de censura prévia do poder soberano nos séculos XVI e XVII. Um amplo campo de clandestinidade formou-se no mundo do livro, fazendo das prescrições legais, em grande medida, letras mortas. Uma das armas da imprensa negra era justamente o anonimato. Muitos livros eram impressos e circulavam sem qualquer indicação de seus autores ou dos

impressores e livreiros responsáveis.²⁰³ A motivação para fazer uso do anonimato pode, por certo, variar muito, dependendo das circunstâncias. Pode-se tratar de uma questão aristocrática (como vemos nas práticas dos *gentlemen writers*), de gênero (as mulheres deveriam agir segundo a “modéstia natural do sexo” e, no máximo, poderiam tomar parte na *écriture de salon*, restrita a círculos fechados) e, sobretudo, de medo de perseguição política ou religiosa. Esse apagamento da autoria mostra claramente como a indicação do nome do autor era uma peça importante no controle do mundo dos livros, e também de imposição de novos valores e deveres (cf. GRIFFIN, 1999, p. 885; GRANDE, 2001, p. 126; COUTURIER, 1995, p. 22).

E quanto mais centralizada e severa eram as práticas de repressão e censura, também mais explosivas tenderam a ser as reações e tanto maior ficou o mundo da clandestinidade. Os próprios livreiros mais próximos ao poder, quando havia um excesso muito significativo nas proibições e censuras, costumavam entregar-se à prática das edições clandestinas, dada a ineficiência da vigilância existente e os lucros atrativos que a publicação dessas obras acarretava (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 424). Grande parte das principais obras filosóficas dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, foram publicadas clandestinamente, de maneira anônima. Como veremos a seguir, a política mais “tolerante” de Malesherbes na França, a partir de meados do século XVIII, indica claramente o fracasso do rigor repressivo real e da censura prévia.

Mas o fim do sistema dos privilégios reais, que ocorrerá na segunda metade do século XVIII na Inglaterra e na França, não deve ser visto como uma evolução natural e uma afirmação da liberdade dos autores e do comércio livreiro. A Revolução Francesa, por exemplo, não deve ser vista como tão revolucionária assim nesse aspecto, não sendo capaz de realmente mudar por completo o regime da edição do *Ancien Régime*. É verdade que na noite de 4 de agosto de 1789 a *Assemblée nationale* aboliu vários privilégios reais e, teoricamente, acabou com o antigo regime. É verdade também que o artigo XI da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* afirmou, expressamente, que a livre comunicação de pensamentos e opiniões era um dos direitos mais preciosos do homem, podendo todo cidadão falar, escrever e imprimir livremente. Mas isso não significa que, de uma vez só, por meio de uma simples

²⁰³ Os livreiros clandestinos ou piratas ridicularizavam a repressão real e demonstravam possuir grande senso de humor, como vemos na criatividade que demonstram ao inventar endereços imaginários. Cito alguns exemplos curiosos: “no hospício, casa do autor” (*À l’hôpital de fous, chez l’auteur*), “Em pleno mar, na casa de Henrique Arenque” (*En pleine mer, chés Henry Hareng*), “Em todo lugar e para sempre” (*Partout et pour tous les temps*), “No céu” (*Au Ciel*), “Nos infernos” (*Aux Enfers*), “Impresso na imprensa, pelo impressor que a imprimiu, e vendido pelos livreiros que as têm. Ano 1688, que é o ano da enganação” (*Imprimé sous la Presse, chés l’Imprimeur qui l’a imprimée et se vend chez les Libraires qui l’ont. Anno 1688, qui est l’an de tromperie*) (cf. SAUVY, 1990, p. 140).

“canetada”, toda a censura e o controle tenham sido eliminados. Mas, para compreender como o novo poder de repressão foi exercido, é preciso olhar por detrás da crônica da legislação, dos atos oficiais, o que nos permitirá perceber que, ao invés de acabar, a vigilância tendeu a assumir novas formas.

Podemos dizer sim que os privilégios reais acabaram. Mas, de uma maneira insidiosa e não “declarada”, muitas práticas de vigilância e controle permaneceram, nas brechas que foram deixadas abertas (cf. HESSE, 1989, p. 73). Nesse sentido, logo após a abolição dos privilégios reais, um decreto transferiu certos poderes para a Câmara Sindical (*Chambre Syndicale*) da Comunidade de Livreiros e Impressores de Paris, perpetuando a exigência de que toda publicação indicasse o nome do autor quando de seu registro (cf. HESSE, 1989, p. 77). Alguns livreiros “clandestinos”, que agora passaram a ser os monarquistas, são perseguidos e punidos: cai o rei, os mestres mudam, mas muitas práticas continuam. A Declaração de 1789 e a lei Le Chapelier de 1791, que aboliu a Comunidade de Impressores e Livreiros e todo controle sobre o comércio do livro, gerou um curto momento de desregulação e “caos” no mundo da edição francês, mas isso durou apenas até agosto de 1792, quando se iniciou uma grande perseguição que implicou no fechamento de diversos jornais e na prisão e condenação a morte de vários escritores e livreiros. Em 29 de março de 1793, a *Convention* restabeleceu, de forma clara, a censura repressiva e mesmo prévia, com previsões de penas severas, sobretudo contra aqueles que defendiam a volta da monarquia. Também o depósito legal, que estava associado à vigilância real, foi suprimido em 1789 e logo restabelecido em 1793. Por certo, a instabilidade política pós-revolucionária fez com que algumas idas e vindas ocorressem nessas políticas repressivas. Com a queda de Robespierre, por exemplo, certa liberdade de imprensa chegou a ser prevista na Constituição. Mas, bastou a ameaça de um golpe de estado monarquista para, em 1797, uma nova lei ser aprovada impondo controles estritos à imprensa, processo esse que só se intensificou com a chegada de Napoleão ao poder.²⁰⁴

Napoleão Bonaparte, aliás, concedia grande importância à impressão como um veículo de propaganda política. Os jornais, a Universidade, a Igreja e os livreiros/editores foram forçados a entrar no sistema da propaganda napoleônica, de modo que a arbitrariedade real do *Ancien Régime* foi simplesmente substituída por uma organização rígida do mundo impresso

²⁰⁴ Nesse sentido, é interessante observar que o Decreto Imperial (*Décret impérial*) de 5 de fevereiro de 1810, já no período napoleônico, estabelecia claramente a exigência da indicação do nome do autor, se conhecido, em toda publicação (*nom de l’auteur, s’il lui est connu*), além de instituir um claro sistema de controle e repressão, como fica claro na seguinte passagem: “Il est défendu de rien imprimer ou faire imprimer qui puisse porter atteinte aux devoirs des sujets envers le souverain et à l’intérêt de l’État. Les contrevenants seront traduits devant nos tribunaux et punis conformément au Code pénal” (cf. FRANCE, 1810).

em nome da ordem imperial. Uma vigilância administrativa passou a informar detalhadamente o governo sobre todas as atividades literárias, por meio de um estudo do material publicado e de estatísticas. Assim, o governo napoleônico acompanhava e vigiava o mundo da edição sem que essa direção aparecesse claramente. É interessante perceber a diferença de estratégia, abandonando a via explicitamente repressiva. Por exemplo, a partir de 1811, um jornal passou a ser divulgado pelo próprio Estado anunciando todos os livros que seriam publicados, com a indicação do nome do autor e do editor, o número de exemplares e o respectivo preço. Dessa forma, a direção da impressão e da edição (*Direction de l'imprimerie et de la librairie*) podia reforçar sua vigilância sob a aparência de estar prestando um serviço público (cf. VOUILLOT, 1990, p. 694-6, 704-5). Ao invés de uma polícia montada para perseguir e punir, entramos na era do estrito controle administrativo e da promoção comercial.

Em suma, a Revolução representou uma mudança na economia do poder e nos mecanismos de controle. Mais do que uma libertação, a imagem da palavra completamente livre permaneceu sendo assustadora após a Revolução, vista ainda como uma espécie de confusão generalizada. Dar voz a todos significa colocar por terra o privilégio da palavra. Nesse sentido, uma gravura realizada em 1797 retrata a liberdade de imprensa como uma balbúrdia, uma loucura na qual cada um produz e consome palavras impressas em uma espécie de selvageria discursiva (**FIGURA 12**, ver p. 442). Ao invés de plena liberdade, o que se verifica é uma mudança no tipo de controle, que deixa de coibir a sedição ou a heresia e abandona o modelo do poder soberano, que era explicitamente centralizador e repressor. Novos interesses e novos mecanismos emergiram: ao invés do crime de lesa majestade, passou-se a coibir a pretensão à realeza. Ao invés dos dogmas da Igreja, passou-se a proteger os valores republicanos e a boa moral cívica. Ao invés da Bastilha e da fogueira da inquisição, o controle passou a ser exercido por meio de um imenso aparato burocrático. Por trás da palavra livre, o que vemos é uma outra estratégia de vigilância e adestramento da palavra.

Embora as estratégias repressivas e soberanas não deixem de ter seu lugar no regime de poder que caracterizará o século XVIII, podemos perceber alguns importantes deslizamentos e a emergência de novos sujeitos, envolvidos em novas práticas, no seio de instituições substancialmente reformuladas. A polícia, por exemplo, passará a adotar novos métodos de vigilância, baseados em técnicas mais estritas de investigação e captura de informação. Como ressaltou Foucault em *Vigiar e punir*, a polícia, vista por muitos como a expressão do absolutismo real, é mais propriamente uma máquina administrativa que acrescenta uma função disciplinar ao arbítrio real, que estende e refina sua grade de modo a capturar qualquer pequena ilegalidade. Para tal, a polícia tende a acumular uma série de

relatórios ao longo do século XVIII, em uma complexa organização documental que registra condutas, atitudes e desconfianças em uma observação permanente do comportamento dos indivíduos. O exame faz entrar a individualidade no campo documental, tomando cada indivíduo como um “caso” (*cas*) a ser observado e descrito em detalhe: realiza-se a crônica de um homem, a narrativa de uma vida. À medida que a instituição policial se consolida, a tendência é o poder disciplinar fazer as figuras espetaculares do poder soberano apagarem-se no exercício cotidiano da vigilância (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 93, 221-5, 248-53).

Em suma, inspirando-me em Foucault, podemos dizer que passamos, no século XVIII, da “censura dos enunciados” (*censure des énoncés*) para a “disciplina da enunciação” (*discipline de l'énonciation*), da “ortodoxia” (*orthodoxie*) para a “ortologia” (*orthologie*) (cf. FOUCAULT, *IDS*, p. 164). A forma por excelência de controle do mundo impresso, a partir de então, será baseada em práticas disciplinares, que tem na função-autor um de seus procedimentos fundamentais. O autor afirma sua liberdade, mas o faz impondo uma ordem, no seio de uma nova tecnologia de poder.

A exigência do nome do autor nos livros, nos catálogos e nas bibliotecas, além de um reconhecimento individual da criação, é também uma ferramenta técnica (*outil technique*) que serve para controlar, vigiar e assimilar. Essa exigência, que já existia no sistema dos privilégios reais, como foi visto, estava inserida em uma estratégia de poder de natureza eminentemente repressiva, que funcionava muito mal, sendo marcada pelo excesso, pela descontinuidade punitiva e pela criação de um imenso mundo da clandestinidade. Em linhas gerais, a dura repressão da Igreja e do soberano tinha um caráter arbitrário e pouco eficiente. As transformações ocorridas no século XVIII apontam para um novo funcionamento do nome do autor, no seio de uma nova economia de poder. Mais do que a afirmação de nobre ideais libertários ou o reconhecimento de direitos naturais dos indivíduos criadores, estamos diante de uma nova tecnologia de poder que, sobretudo, procura ser mais eficiente e onipresente. Em suma, da apropriação penal, de traços mais claramente negativos (um poder central que simplesmente pune e diz não), o autor passa a ser alvo de uma apropriação civil, de coloração mais positiva (um poder que confere direitos e “protege” os criadores intelectuais).

Antes de analisar, no próximo item, essa emergência do autor proprietário de sua obra, resta ainda considerar um importante ponto que diz respeito à maneira como o autor foi controlado e assinalado no seio da polícia do livro. Uma modificação significativa ocorreu nesse sentido, fruto de um novo aparato burocrático policial, que passou a realizar uma vigilância cada vez mais detalhista e contínua, tendendo a substituir a antiga repressão exemplar e descontínua dos autores transgressores. Com o desenvolvimento da polícia do

livro, sobretudo no século XVIII, o controle torna-se mais eficaz, a grade mais fina, e os autores mais domesticados.

Na França, em meados do século XVIII, a Direção Geral da Edição (*Direction Générale de la Librairie*) exercia uma vigilância bem mais minuciosa da impressão e difusão dos livros no Reino do que nos séculos anteriores. Um amplo aparato burocrático foi constituído para o exercício dessa função policial, envolvendo, por exemplo, o chanceler (*chancelier*), o encarregado da guarda do selo real (*garde des Sceaux*), o diretor de questões editoriais (*directeur de la librairie*), o presidente do escritório de negócios editoriais do Conselho Privado (*Président du bureau pour les affaires de librairie du Conseil privé*), o chefe de polícia (*lieutenant général de police*), os comissários de polícia (*commissaires*), os oficiais de justiça (*officiers de justice*), os inspetores da edição (*inspecteurs de la librairie*), os censores reais (*censeurs royaux*) os oficiais das câmaras sindicais de livreiros e impressores (*officiers des chambres syndicales*), entre outros, todos representantes da autoridade real. Até o final do século XVII, eles eram pouco mais de dez pessoas, na véspera da Revolução, já somavam mais de duzentos funcionários diretamente ligados à polícia do livro (cf. ROCHE, 1990a, p. 91; ROCHE, 1990b, p. 99-103; HESSE, 1991a, p. 14-5).

O mundo do livro passa a ser, basicamente, um problema da administração pública, sob o signo do registro e das práticas disciplinares, em uma grade mais fina que filtra e detecta as ilegalidades que antes passavam despercebidas pelo poder “soberano”. O sistema dos privilégios reais, sem dúvida, sempre exerceu algum controle, impondo também registros, mas o novo aparato burocrático tenderá a conceder à ação de vigilância do impresso uma dimensão bem mais meticulosa, com fichas policiais bem detalhadas e levantamentos mais completos do mundo do livro. Como observou Foucault em seu curso no Collège de France de 1973-1974, a disciplina policial envolvia, a partir de metade do século XVIII, uma mania da escrita, do registro, das fichas (como nas bibliotecas e nos jardins botânicos) e da vigilância do indivíduo, constituindo amplos dossiês com biografias (cf. FOUCAULT, *PP*, p. 52).

Um exemplo bastante ilustrativo do funcionamento dessa nova polícia do livro pode ser encontrado nos registros dos autores realizados pelo inspetor do comércio do livro (*inspecteur du commerce du livre*) Joseph d’Hémery, que foram estudados a fundo pelo historiador norte-americano Robert Darnton. Em cinco anos de trabalhos, entre 1748 e 1753, o inspetor escreveu mais de quinhentos relatórios sobre diversos escritores da época, tomando por base diversas fontes: jornais, interrogatórios realizados na Bastilha, espionagem, conversas de café e até boatos (“*son père disait...*”). Nessas fichas, encontramos uma

descrição única do mundo literário parisiense da época, indicando a origem e profissão dos escritores (alguns viviam de renda, outros da pena como jornalista, professor ou secretário, outros recebiam bolsas, etc.) (cf. DARNTON, 1984, p. 147). Essa massa de informações era selecionada e organizava em fichas classificadas em ordem alfabética pelo nome do autor. Sem dúvida, o recenseamento realizado por d'Hémery, na tentativa de identificar e eliminar os autores transgressores, confere à polícia do livro dessa época uma nova estrutura e um novo funcionamento, de tipo mais propriamente disciplinar.

Para visualizar melhor como ocorria essa vigilância policial, tomemos uma ficha específica: Diderot. Na ficha, aparece o nome do autor, sua data e local de nascimento, uma descrição de seus traços físicos, sua residência, uma curta biografia (sua origem, seu casamento e suas amantes), seus escritos, seus precedentes criminais (como sua prisão em Vincennes em 1749 em razão da famosa *Lettre sur les aveugles*), além de uma análise de seu caráter e de sua “periculosidade”. Quanto a esse último ponto, Diderot é descrito como alguém que representa uma forma insidiosa de perigo: o ateísmo e o livre pensamento (*libre pensée*) (cf. DARNTON, 1984, p. 173-4).²⁰⁵ É interessante perceber como o relatório realiza um misto de dados biográficos, documentos policiais e impressões pessoais, valendo-se de fontes heterogêneas e misturando a forma característica da escrita administrativa com algo que parece um texto de crítica literária ou uma narrativa sobre a vida dos autores investigados (cf. DARNTON, 1984, p. 149-53).

Outro personagem que ilustra bem esse novo mecanismo de controle do mundo do livro que se constituiu no século XVIII é Malesherbes, encarregado da Direção das Atividades Editoriais (*Direction de la Librairie*), que incluía a responsabilidade pela censura prévia, durante o reinado de Luís XV. D'Hémery, aliás, realizou seu trabalho como inspetor de polícia durante a direção de Malesherbes, de quem era subordinado. A postura de Malesherbes ilustra claramente o conflito que caracterizou a derrocada do *Ancien Régime*: a tentativa de preservar o absolutismo sem comprometer o imperativo econômico. Ele tentou conciliar a manutenção da ordem soberana (por meio da censura e da repressão) e o avanço do mercado livreiro. Malesherbes encarna perfeitamente essa contradição, como homem de alta nobreza, próximo ao rei e ao chanceler, mas com uma concepção iluminada, liberal e tecnocrática de governamentalidade (cf. ROCHE, 1990a, p. 90-1).

²⁰⁵ Cito dois trechos da descrição que d'Hémery fez de Diderot: “C’est un garçon plein d’esprit mais extrêmement dangereux. [...] C’est un jeune homme qui fait le bel esprit et se fait trophée d’impiété, très dangereux, parlant des saints mystères avec mépris” (apud DARNTON, 1984, p. 173-4).

A postura de Malesherbes permite rever a concepção simplista da relação entre monarquia e iluminismo. Não se trata, de modo algum, de uma oposição permanente e irreduzível (cf. MALESHERBES, 1994, p. 40). Malesherbes é um iluminista reformista, não utópico, que crê no casamento da monarquia com as novas idéias. Mas, embora Malesherbes tenha sido simpático às idéias iluministas e tenha ficado famoso por ter sido tolerante com as opiniões heterodoxas (protegendo, de fato, apenas os *philosophes établis*, não a *canaille de la littérature*) e por ter dado suporte ao projeto de publicação da Enciclopédia, é preciso perceber que, mais do que razões filosóficas esclarecidas, talvez tenha sido a nova economia de poder disciplinar que tenha feito cair por terra a tradicional repressão e censura real. Malesherbes representa, nesse aspecto, a nova racionalidade administrativa da polícia, que supõe a constituição de um arquivo e de um registro uniforme e rigoroso, de modo a permitir a identificação e a perseguição dos “maus sujeitos” (*mauvais sujets*) (cf. MALESHERBES, 1994, p. 26). Em sua época, cerca de mil títulos eram todos os anos submetidos à censura prévia, sendo que cerca de um quarto desse total tinha a permissão de impressão negada (cf. ROCHE, 1988, p. 34). O aumento significativo no volume de livros impressos tornava quase impossível a tarefa da censura prévia nos mesmos moldes do século XVI ou XVII. De maneira geral, passou-se a perceber a ineficácia do sistema existente e a necessidade de alteração. Às vésperas da Revolução, aliás, a censura prévia funcionava sem produzir praticamente nenhum efeito (*la censure fonctionne à vide*) (cf. ROCHE, 1988, p. 35).

Malesherbes, após sua experiência como diretor, ocupando um cargo de alta responsabilidade na estrutura da monarquia francesa, redigiu suas *Dissertações sobre a atividade editorial (Mémoires sur la librairie)*.²⁰⁶ Nesse texto, ele sustenta que a defesa da liberdade de expressão fortalece ao invés de enfraquecer a autoridade real. Ele defende que, do ponto de vista do comércio, o melhor seria a liberdade de imprensa, mas, do ponto de vista da polícia, o melhor seria ter poucos impressores privilegiados. Malesherbes discute, então, qual deveria ser a extensão da censura prévia, tendendo a adotar uma postura mais liberal quanto às permissões para imprimir. Ele estava convicto, por exemplo, que a Corporação de Livreiros e Impressores de Paris favorecia a corrupção, as fraudes e a própria clandestinidade (cf. BIRN, 1989, p. 60). E, de tanto proibir, reprimir e proteger esses poucos livreiros e impressores parisienses, a monarquia estaria fazendo o jogo dos livreiros e impressores

²⁰⁶ São quatro dissertações, sendo que as três primeiras foram enviadas ao chanceler em 1759. Já a última, intitulada *Mémoire sur la liberté de la presse*, foi redigida trinta anos depois, entre 1787 e 1788. Esses textos só vieram a ser publicados em 1809, bem depois da morte de Malesherbes (cf. MALESHERBES, 1994).

clandestinos estrangeiros, o que estaria levando a França a perder nos dois terrenos: o do comércio e o da polícia.

Interessante perceber como, nesse momento, a polícia estava em conflito com o comércio. Malesherbes aponta, assim, para um importante problema, que será mais bem equacionado com o novo controle instaurado pela apropriação civil dos autores, que abandona a censura prévia. Embora continue existindo, a censura assumirá uma posição secundária na ordenação do mundo impresso e no funcionamento do nome do autor a partir do século XVIII, não mais como faziam a Igreja e o soberano.

3.3. O autor como proprietário no século XVIII

La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable et, si je puis parler ainsi, la plus personnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage, fruit de la pensée de l'écrivain.

Le Chapelier, Pronunciamento de 13 de janeiro de 1791 na *Assemblée nationale*.

L'auteur tirant bénéfice de la vente des exemplaires d'un ouvrage par lui composé: ce système est aujourd'hui passé dans les mœurs, mais on mit longtemps avant de le concevoir et de l'admettre; on ne pouvait guère d'ailleurs l'imaginer avant l'apparition de l'imprimerie.

L. Febvre & H.-J. Martin, *L'apparition du livre*, 1958.

No século XVIII, finalmente, o autor adquiriu a visibilidade e o destaque que, muitos crêem, ele sempre mereceu: ao invés da Tradição, de Deus, do nobre protetor ou do soberano, é ao indivíduo criador que devemos atribuir os louros da realização de uma obra intelectual. E mais ainda: é também a ele que devemos, em razão de um direito natural universal, fundado na Razão, atribuir a propriedade sobre a criação, conferindo-lhe o direito de explorar comercialmente sua obra ou ceder tal direito a quem ele assim desejar. No seio da história do direito, a maioria dos juristas não tem qualquer dúvida: o autor, enfim, afirmou-se como pessoa, com plenos direitos, morais e patrimoniais, além do merecido reconhecimento social.

Devemos, contudo, evitar esse tipo de abordagem teleológica da história, que nos apresenta o autor moderno como fruto de uma evolução da consciência humana. Mais do que um processo de “conscientização” ou de reconhecimento de algum direito que sempre existiu, e que finalmente os homens teriam sido capazes de se dar conta dele, devemos buscar compreender como a idéia mesma de que indivíduos são autores, com plenos direitos morais e patrimoniais sobre suas criações, pôde vir a ter lugar em nossas práticas, leis, instituições e representações.

A partir do século XVIII, o autor passou a ser, acima de tudo, um produtor de bens culturais. A dimensão social e econômica da autoria foi traduzida juridicamente no direito de autor, que confere ao seu titular uma prerrogativa semelhante àquela conferida a um proprietário de um bem material qualquer. Conforma-se, assim, a imagem da propriedade sobre uma obra, não sobre o objeto-livro, dado que se trata da apropriação da forma ou da expressão do discurso, ou seja, do conteúdo intelectual, imaterial, literário ou espiritual. Uma vez escrito, o enunciado entra, juntamente com seu autor, em uma relação assimilada àquela da propriedade em geral. Assim, o texto torna-se uma mercadoria, mais uma no seio do nascente mercado dos bens culturais e artísticos, e o autor o seu legítimo proprietário (cf. LECLERC, 1998, p. 50-1).

Mas a autoria é mais do que uma apropriação privada de uma obra. Ela envolve também uma relação de paternidade, uma ligação que estabelecemos com nossas idéias que é mais íntima e mais intensa do que a que temos com os objetos, assim como ocorre na relação pai/filho. Ou seja, bem mais que uma relação de propriedade (*propriété*), fruto de uma apropriação, trata-se de uma relação de ordem pessoal ou moral, com aquilo que nos é próprio (*propre*), uma espécie de posse imediata daquilo que somos, expressão mesma de nossa identidade. Ou seja, autoria é feita de identificação, de uma ligação simbólica consigo mesmo, com o que nos é próprio e único (cf. LECLERC, 1998, p. 51). É em razão disso que, mais do que um direito de ordem patrimonial, o direito de autor envolve prerrogativas de ordem moral ou pessoal (como o direito ao respeito à paternidade, à integridade da obra e ao arrependimento), uma posse mais “natural” e “primeira” que o indivíduo tem sobre si mesmo, sobre suas idéias e criações intelectuais. E o nome do autor, em destaque na capa do livro, para além de indicar quem é o detentor de direitos civis (patrimoniais e morais) sobre a obra, é, sobretudo, assimilado em um novo jogo de promoção comercial. Acima de tudo, o nome do autor funciona como uma marca que agrega valor ao produto-livro.

Ao invés de ser, prioritariamente, alvo de uma apropriação penal, objeto da censura e da repressão, o autor passa ter outra função, como um procedimento de organização

discursiva que permite a apropriação privada e o comércio dos bens culturais. De um transgressor potencial e uma ameaça à ordem real e religiosa, o autor torna-se um mecanismo de controle que serve bem ao nascente capitalismo cultural. Ao invés de servir para reprimir e tentar impedir a livre circulação discursiva, a função-autor passa a funcionar como um procedimento interno que produz discursos que são, agora, desde sua origem, controlados e apropriados. Ou seja, inspirando-me nas análises que Foucault realizou em *Vigiar e punir*, pode-se dizer que assistimos aqui a uma passagem do princípio de poder baseado na censura e na extração ou tomada violenta de algo (*prélèvement*), que caracteriza a apropriação penal do autor dos séculos XVI e XVII, para o princípio “suavidade/produção/lucro” (*douceur/production/profit*), que caracteriza o autor proprietário do século XVIII. Ao invés de queimar livros na fogueira, no seio de uma cerimônia espetacular, passa-se a controlar os autores e livros de outra forma, bem mais eficiente e insidiosa, através da polícia do livro, do registro dos autores e do controle da edição comercial: da sociedade do espetáculo para a sociedade da vigilância constante e do adestramento minucioso das forças úteis. Mais do que o princípio de enclausuramento (*clôture*), é o princípio de localização elementar ou de enquadramento (*quadrillage*) que marca o poder disciplinar: a cada indivíduo, seu lugar (*emplacement*), e a cada lugar, um indivíduo. Novas posições-sujeito, como o autor proprietário, emergem desse misto de saber, dominação e utilização dos indivíduos (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 167-8, 252-6).

A mera repressão e censura mostraram-se ineficientes para controlar o mundo da edição. Os séculos XVI e XVII foram marcados, sobretudo, pelo domínio da ilegalidade. O mercado clandestino corria solto e a pirataria não conseguia ser impedida por uma polícia do livro impotente. A partir do século XVIII, mais do que a heresia ou a sedição, o grande inimigo a ser vencido será a pirataria ou a reprodução ilegal de livros. De uma afronta à Igreja ou ao soberano, percebemos um novo medo, tipicamente burguês, e uma nova estratégia de defesa, visando proteger a pátria e seus novos interesses econômicos e políticos. É interessante perceber como a noção de pirataria de livros é uma criação da cultura impressa e comercial, assim como a noção jurídica de contrafação, tratando-se de um ato que lesa de forma mais direta os interesses comerciais do livreiro-editor (cf. EZELL, 1999, p. 58-9). A luta contra a pirataria, além das evidentes questões comerciais, está associada também a uma espécie de batalha das Nações civilizadas (e os grandes centros europeus, como Paris, Londres e Leipzig) contra a barbárie (que se alastraria nas periferias). Os livreiros londrinos, por exemplo, associavam a pirataria ao irlandês selvagem (*wild Irish*) ou ao escocês bárbaro, vistos como rebeldes, desviados, fundamentalistas religiosos e criminosos, assim como os

parisienses condenavam os seus “pares” do interior ou da Bélgica e da Holanda. Daí a associação entre a reprodução não autorizada de livros e a pirataria dos mares, que é o típico estereótipo dos povos celtas incivilizados, desrespeitosos dos direitos de propriedade e da moral burguesa (cf. TEMPLE, 2003, p. 53-4).²⁰⁷

Vemos uma boa ilustração disso na gravura alegórica de 1781, intitulada *Obra de obscurantismo, ou contribuição à história da edição na Alemanha (Werke des Finsternis, oder Beitrag zur Geschichte des Buchhandels in Deutschland)*, de Daniel Chodowiecki, que foi um grande ilustrador da nascente vida burguesa (**FIGURA 13**, ver p. 442). Nessa imagem, que foi encomendada pelo livreiro/editor berlinense Christian Friedrich Himgurg (que, ironicamente, tinha sido acusado de piratear uma edição de Goethe em 1777), encontra-se um pirata bem alimentado e bem vestido, em sua caverna sombria, atacando e retirando a roupa de um viajante, o livreiro/editor legítimo, que tem sua propriedade espoliada. E abaixo, à esquerda, a Justiça dorme profundamente (cf. BARBIER, 2001, p. 38).

A prática da censura prévia, afora focalizar um alvo ultrapassado, mostrava-se cada vez mais contraditória. Além de fomentar a clandestinidade, a proibição severa ainda funcionava às avessas, como uma grande publicidade, que promovia a obra proibida. Ou seja, a condenação servia geralmente para aumentar a curiosidade do público e contribuir para o sucesso da obra no seio de um pujante mercado clandestino.²⁰⁸ Diderot deixa isso claro em sua *Carta sobre o comércio do livro*, escrita em 1763:

Vejo que a proscrição, quanto mais severa é, mais faz subir o preço do livro, mais excita a curiosidade de lê-lo, mais o livro é comprado, mais ele é lido. E quantos, cuja mediocridade condenava ao esquecimento, a condenação não fez conhecer? [...] Quando se grita a sentença de um livro, os artesãos da imprensa dizem: ‘bom, mais uma edição!’ (DIDEROT, 2002, p. 124-5).

²⁰⁷ Nesse sentido, em 1717, assim declara um advogado em juízo: “um pirata não pode pedir a proteção de nenhum príncipe, o privilégio de nenhum País, o benefício de lei alguma. Ele contradiz a humanidade comum e os próprios direitos naturais. Não se deve ter confiança nele e nem observar qualquer promessa ou manter qualquer testemunho, nem devemos estabelecer com ele negócio algum, dado que se trata de uma besta selvagem e incivilizada, que todo homem pode legitimamente destruir” (No original: “*a pirate can claim the Protection of no Prince, the privilege of no Country, the benefit of no Law; He is denied common humanity and the very rights of Nature, with whom no Faith, Promise nor Oath is to be observed, nor is he to be otherwise dealt with, than as a wild & savage beast, which every Man may lawfully destroy*”) (TEMPLE, 2003, p. 59).

²⁰⁸ Essa situação é similar àquela percebida por Foucault em *Vigiar e punir* ao analisar os efeitos do espetáculo do suplício, que costumavam se voltar contra o soberano, dado que a punição suscitava a solidariedade entre o infrator e o povo. Após as últimas palavras do condenado, o discurso do cadafalso (*discours de l'échafaud*), o povo saía, por vezes, em defesa dele, provocando motins e rebeliões. Mais ainda, não era raro os infratores que conseguiam escapar à pena serem cultuados, no seio de uma heroicização da ilegalidade. Em suma, a cerimônia do suplício canalizava mal as relações de poder (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 70-81).

A nova economia do poder age sobre o indivíduo que escreve de outra maneira, desde sua conformação, produzindo um novo sujeito: o autor proprietário de sua obra. Trata-se de um poder individualizante, que ajusta os indivíduos aos aparelhos de produção, assimilando-os, controlando-os em seus mínimos gestos, comportamentos e palavras. A disciplina transforma multiplicidades confusas, inúteis e perigosas, em multiplicidades ordenadas (*tableaux vivants*), devidamente analisadas, distribuídas e controladas. Como era o delinqüente no seio do novo poder de punir analisado por Foucault, também o autor proprietário é um novo sujeito que emerge no século XVIII e constitui uma peça importante na engrenagem do poder. Como no caso do criminoso, não vale a pena simplesmente reprimir e eliminar o autor transgressor: o melhor é fazer dele algo rentável, de que se pode apropriar e lucrar.²⁰⁹

O autor proprietário é, assim, a forma dócil, controlada, domesticada, utilizável e aperfeiçoável do antigo transgressor sedicioso e herético. Ele é assimilado, inclusive, ao burguês, ao proprietário do fruto de seu trabalho (embora seja, na prática, geralmente um funcionário ou empregado mal remunerado das editoras comerciais), que defende essa apropriação a partir de nobres valores e direitos naturais universais. Como nos ensina Foucault: o indivíduo no dispositivo é um colaborador, ele é sempre, ao mesmo tempo, vítima e algoz (cf. FOUCAULT, *PP*, p. 111; FOUCAULT, *SP*, 174, 327; TEMPLE, 2003, p. 13).

Em suma, o homem criminoso ou transgressor intelectual, que vivia na ilegalidade e era alvo da perseguição real, torna-se, no século XVIII, um novo sujeito, portador de direitos e útil para a sociedade. No caso dos delinqüentes, eles eram utilizados politicamente como delatores (*mouchards*), constituindo uma sub-polícia (*sous-police*) que agia de forma extralegal, exercendo uma vigilância muda, misteriosa e secreta: o olho incessante do governo que não se escrevia em lei alguma. Ou seja, os delinqüentes eram vigiados e controlados, mas ajudavam, por sua vez, no controle e vigilância da população. O exemplo de Eugène-François Vidocq mostra claramente como a delinqüência foi investida pelo poder, tornando-se uma de suas engrenagens: esse homem das velhas ilegalidades se tornou chefe de polícia de Paris (*chef de la Sûreté*) (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 327-30). O mesmo ocorre com o autor embastilhado e transgressor que se tornou proprietário e entrou no Panteão: como Vidocq, era

²⁰⁹ Em *Vigiar e punir*, Foucault descreve a delinqüência como uma ilegalidade que foi domesticada pelo sistema penitenciário: foi classificada, investida, isolada, penetrada, organizada, circunscrita a um meio definido, sendo conferida a ela um papel instrumental. No novo poder de punir, a pena deixa de ser vista como uma vingança do soberano para assumir um papel de docilização, baseado no trabalho e na função econômica, fazendo do delinqüente alguém útil economicamente, uma mão de obra barata e também um informante sobre a criminalidade, que assume muitas vezes o trabalho mais sujo da vigilância. Nesse sentido, a prisão foi bem sucedida: ela produziu a delinqüência, uma forma politicamente e economicamente menos perigosa, utilizável, que é aparentemente marginalizada, mas controlada (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 323).

um homem que vivia na ilegalidade e foi assimilado e mesmo condecorado pela nova tecnologia de poder.

Ao apontar para essas importantes diferenças no funcionamento do poder e no exercício da função-autor, não se pretende, contudo, defender uma estrita divisão entre o autor reprimido e censurado dos séculos XVI e XVII e o autor detentor de direitos civis do século XVIII. É importante ter em mente que há também um caráter produtivo no seio do poder soberano, que censura e pune, assim como há uma dimensão negativa e repressiva no poder disciplinar que faz emergir o autor proprietário. Além disso, as diversas funções-autor que marcam a autoria moderna não devem ser vistas como fases sucessivas. O autor proprietário do século XVIII, ao contrário, sobrepõe-se às figuras autorais anteriores, como o autor autoridade que emerge ainda nos séculos XIV e XV e o autor transgressor dos séculos XVI e XVII. Uma nova articulação dos elementos em jogo torna possível falar em um novo dispositivo da autoria, no seio de um novo regime de poder, mas isso não deve ser visto como uma mera ruptura com as construções anteriores da autoria.

O desafio, a seguir, será apresentar essa nova figura do autor, que emerge de forma multifacetada e complexa. Para isso, serão analisados, inicialmente (a), o mercado do livro e a emergência conjunta do autor comercial e do editor moderno. Em seguida (b), o foco será dirigido para o nascimento do direito autoral moderno e para a figura jurídica do autor proprietário de sua obra e detentor de prerrogativas morais. Por fim (c), a análise recairá sobre a estética romântica, o advento da crítica biografista e a consagração social dos autores.

a) O mercado do livro: a emergência do autor comercial e do editor moderno

L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes.

É. Zola, *L'argent dans la littérature*, 1880.

Naturalmente, o escritor deve ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas, em nenhum caso, deve viver e escrever para ganhar dinheiro. [...] A primeira liberdade para a imprensa consiste em não ser uma indústria.

K. Marx, *Debates sobre a liberdade da imprensa*, 1841.

Juntamente com a impressão, um novo negócio do livro desenvolveu-se pela Europa. Embora desde o século XVI se possa verificar nesse setor o aparecimento de uma indústria com traços protocapitalistas, é preciso reconhecer que o século XVIII será o palco de uma substancial mudança de escala. No período de aproximadamente um século, estima-se que o número de publicações tenha aumentado mais de quatro vezes (cf. WITTMANN, 1999, p. 152). Em pouco tempo, assistimos a um crescimento realmente exponencial do mercado do livro. Um fator importante, sem dúvida, foi a expressiva elevação da taxa de alfabetização (cf. CHARTIER, 1990, p. 101). E mais do que um simples aumento do público leitor, muitos historiadores acentuam o fato de uma nova cultura do livro e da leitura extensiva ter tomado a Europa.²¹⁰ As bibliotecas de empréstimo (*circulating libraries*, *Leihbibliotheken*, *bibliothèques de prêt*) e sociedades ou gabinetes de leitura (*book-clubs*, *Lesegesellschaften*, *cabinets de lecture*) proliferaram por toda parte. Só na Alemanha, estima-se que havia mais de 270 sociedades de leitura ao final do século XVIII (cf. HABERMAS, 1984, p. 92). Falava-se mesmo em um furor ou mania de leitura (*Lesewut*), que fez muitos temerem inclusive pela saúde pública.²¹¹

Diversas mudanças, em diferentes domínios, produzem-se aceleradamente. Em pouco mais de cem anos, passamos, na França, de Nicolas Fouquet, o típico mecenas aristocrata, para Charles-Joseph Panckoucke, comandante de uma poderosa indústria editorial. Como

²¹⁰ Verifica-se uma mudança na própria prática de leitura no século XVIII: da leitura intensiva (baseada na repetição de um pequeno cânone ou de um *corpus* limitado que é memorizado) para a extensiva (característica de um comportamento moderno, secularizado e individual, um consumo variado e sempre renovado por distração pessoal). O modelo acadêmico, baseado em autoridades reconhecidas, é substituído por um modo de leitura individual e emocional. Esse processo está ligado à emergência de um novo tipo de literatura (em particular na Inglaterra, França e Alemanha), como vemos nos romances *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1747) de Samuel Richardson, na *Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau ou ainda em *Der Messias* (1749) de Friedrich Klopstock e em *Die Leiden des jungen Werthers* de Goethe (1774). Obras que tiveram grande impacto, sobretudo nas jovens leitoras, algo comparável, hoje em dia, apenas ao êxtase dos adolescentes em concertos *pop* (cf. WITTMANN, 1999, p. 147). Essa leitura individual e emocional envolve uma celebração da pessoa do autor (por vezes até uma espécie de veneração, de adoração, um “sacerdócio” do escritor) e um ardente desejo por encontrá-lo, conhecê-lo (cf. CHARTIER, 2002, p. 119-21; CHARTIER, 2007, p. 281-4). Embora admita que algo tenha mudado na prática de leitura ao longo do século XVIII, concordo com Chartier que, talvez, não se trate de uma revolução, mas antes de uma ampliação nas formas de ler, vindo a conviver leituras intensivas e extensivas, absortas e desvoltas, estudiosas ou por divertimento (cf. CHARTIER, 2002, p. 98, 108-9; CHARTIER, 2007, p. 262-7).

²¹¹ Em 1795, o escritor e editor alemão Johann Georg Heinemann publicou um tratado intitulado *Sobre a peste da literatura alemã (Über die Pest der deutschen Literatur)*, no qual enumera as consequências físicas provocadas pelo excesso de leitura, como a tendência a ficar gripado, a ter dor de cabeça, a desenvolver problemas de vista e erupções na pele e males como gota, artrite, hemorróidas, asma, epilepsia, melancolia e doenças pulmonares, intestinais e nervosas (cf. DARNTON, 1992, p. 205). Em 1796, um religioso de Erfurt chamado Johann Rudolf Gottlieb Beyer registrou sintomas semelhantes decorrentes dessa febre de leitura, ressaltando que os leitores não largavam os livros (deitavam-se, sentavam-se à mesa, trabalhavam e passeavam sempre com eles) e, terminada uma leitura, estavam ávidos por iniciar outra, sendo esse vício considerado pior que o do álcool ou do tabaco (cf. WITTMANN, 1999, p. 136). É interessante comparar esse diagnóstico com aquele de nosso tempo em relação à nova geração de adolescentes que passa o dia diante dos computadores, *tablets* ou *smart-phones*.

parte desse mesmo movimento, passamos dos escritores que freqüentavam os salões nobres, as Academias e a Corte, sendo reconhecidos no seio de uma sociabilidade aristocrática, para uma nova forma de afirmação autoral, ligada ao mercado e ao reconhecimento público. Embora seja simplista falar desse processo em termos de uma mera passagem ou substituição, é indubitável que, de certa forma, vemos emergir um novo autor comercial e uma também inédita figura do editor/empreendedor capitalista.

Na tentativa de compreender melhor essas transformações, começo analisando as mudanças ocorridas no regime literário. Isso porque entendo que as modificações ocorridas nesse domínio ilustram bem as transformações em curso no século XVIII no que diz respeito à autoria. Diria até que a emergência do autor tipicamente moderno é algo primeiramente literário, ligado ao mundo do livro impresso, que contamina, de diferentes maneiras e em momentos variados, os outros domínios da criação e da produção humana.

De maneira geral, os escritores e eruditos dos séculos XV, XVI e XVII dividiam alguns valores comuns. Eles tendiam a menosprezar o comércio livreiro (que comprometia a integridade dos textos, introduzia a cobiça e a pirataria no mundo das letras e gerava uma circulação descontrolada), preferindo, em seu lugar, a circulação manuscrita de seus trabalhos, destinando-os a um público seletivo de pares (cf. CHARTIER, 1999, p. 21). Em geral, uma civilidade aristocrática e uma ética da reciprocidade caracterizavam a República das Letras (*Res Publica Litterarum*), que correspondia a uma construção idealizada, bem arraigada no imaginário dos intelectuais do *Ancien Régime*, remetendo à idéia de um reino sem fronteiras, sem censura, que tem como autoridade apenas o talento. A figura de Erasmo, na virada do século XV para o XVI, ilustra bem esse tipo de erudito: holandês de nascença, viveu em Bruxelas, Paris e Londres, e trocou correspondências com humanistas de toda a Europa, tornando-se uma espécie de aglutinador da República das Letras.

Nesse contexto, a prática de se obter algum tipo de remuneração direta em troca do manuscrito não era comum. Ao invés disso, quando algum livreiro assumia a tarefa de imprimir e colocar no mercado determinada obra, o costume era o escritor receber apenas certo número de exemplares, para poder presentear seus pares e protetores (cf. CHARTIER, 1998, p. 61). Descartes, por exemplo, assinou um contrato com o livreiro de Leyde para a publicação em 1637 do *Discours de la méthode*, recebendo, em troca, 200 exemplares pelas duas primeiras edições (cf. CHARTIER, 1990, p. 88-9). Em verdade, um escritor do século XVI ou XVII mantinha sempre a esperança de receber uma recompensa de gente poderosa. No século XVII, e mesmo no XVIII, diversos levantamentos realizados mostram que dificilmente alguém poderia viver apenas da venda de seus escritos (cf. CHARTIER, 1990, p.

85; HARRISON, 1996, p. 22; DARNTON, 1992, p. 116; VIALA, 1985, p. 108, 113; FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 234; LOUGH, 1987, p. 206).

A imagem de uma República das Letras passa a remeter no século XVIII a um modelo de erudição humanista ultrapassado. Torna-se uma espécie de utopia renascentista que não encontra mais lugar nos novos tempos. Rompe-se com a figura do *gentleman writer* ou *gentleman amateur*, que desprezava o impresso e afirmava o valor dos espaços aristocráticos restritos às pessoas de bom gosto (cf. CHARTIER, 1992, p. 48). A atividade do comércio, que era geralmente mal vista, recebe no século XVIII uma nova significação, sendo valorada de uma maneira inédita e passando a constituir um espaço legítimo de afirmação autoral. A tradicional oposição entre *otium* (nobre, criativo, desinteressado) e *negotium* (artesanal ou industrial, interessado) é claramente revista, dando origem à possibilidade de um *negotium cum dignitate* (cf. ROCHE, 1988, p. 240).

O século XVIII passa a aplaudir o modelo do negociante ou comerciante inglês: o empreendedor editorial do nascente capitalismo. O comerciante ou empresário (*négociant*, *homme d'affaires*, *businessman*) torna-se um dos heróis do século XVIII: suas virtudes são tomadas como exemplo e sua moral e suas atividades definem um ideal novo de comportamento social. A exaltação desses novos valores é visível, por exemplo, na Enciclopédia de Diderot e d'Alembert. No verbete dedicado à “profissão” (*Profession*), elas são divididas em “gloriosas” (*glorieuses*), “honestas” (*honnêtes*) e “baixas ou desonestas” (*basses ou déshonnêtes*), asseverando-se o seguinte: “as profissões gloriosas, que produzem mais ou menos a estima de distinção, e que tendem todas à busca do bem público, são: a religião, as Forças Armadas, a Justiça, a administração fazendária estatal, o comércio, as Letras e as Belas-Artes” (apud ROCHE, 1988, p. 235).²¹²

Assistimos à constituição de um modelo cultural novo, antagônico, em grande medida, aos valores aristocráticos. É nesse contexto que uma nova figura do autor moderno se desenha como uma espécie de profissional liberal, que se afirma como produtor e proprietário de bens intelectuais, contrariamente ao escritor dos salões, da Corte e da Academia, que, geralmente, desprezava o mercado editorial. Em suma, verificamos um claro deslocamento das práticas do mecenato para a economia do mercado cultural (cf. ROCHE, 1988, p. 261; FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 242). Na França, as últimas décadas de derrocada do *Ancien Régime* e a Revolução ilustram claramente essa mudança. Na Inglaterra, a ascensão de Jorge I ao trono

²¹² No original: “Les professions glorieuses qui produisent plus ou moins l'estime de distinction et qui toutes tendent à procurer le bien public, sont la religion, les armes, la justice, l'administration des revenus de l'État, le commerce, les Lettres, les Beaux-Arts”.

em 1714 coincide com o nascimento da Inglaterra moderna (*modern England*) e com o declínio da esfera social do mecenato real, rompendo com o estilo pseudoclássico e os ideais de bom gosto que marcaram a Idade Augusta (*Augustan age*) e a velha ordem aristocrática (*old aristocratic order*) (cf. COLLINS, 1927, p. 118-9).

Podemos perceber aqui uma clara transição, na qual alguns escritores abandonaram a “estratégia da conquista” (*stratégie de la réussite*), que consistia na busca de um gradual aumento de reputação e de convites para participar de salões e Academias, pela “estratégia do sucesso” (*stratégie du succès*), baseado em um reconhecimento do público que os colocaria na posição de escritores proeminentes. No século XVII, esse processo estaria ainda em pleno movimento, pois se buscava, ao mesmo tempo, obter a proteção (*patronage*) e também agradar o público (cf. VIALA, 1985, p. 184-5; HARRISON, 1996, p. 21). No século XVIII, em grande medida, a via da busca do sucesso junto ao mercado do livro passou a receber uma coloração de modernização, enquanto a resistência ao circuito da impressão comercial passava a ser percebida cada vez mais como um gesto retrógrado, uma nostalgia e um apego a instituições ultrapassadas (cf. TURNOVSKY, 2004, p. 37).²¹³

Uma prática que ilustra bem a mudança em curso é a tendência de os escritores estabelecerem novas bases contratuais com os livreiros/editores na venda de seus manuscritos, prevendo remunerações financeiras cada vez mais significativas. O historiador francês Henri-Jean Martin considera que o aparecimento dessas relações comerciais de compra e venda entre autores e livreiros, antes mesmo de qualquer lei conceder algum tipo de propriedade aos autores, já permite falar em uma espécie de “pré-história do direito de autor” (cf. MARTIN, 1999, p. xiii). A partir do século XVII, receber dinheiro pela venda de um manuscrito passa a ser visto, cada vez mais, como algo aceitável e até mesmo como um reconhecimento e uma afirmação do valor autoral. Aliás, o dinheiro advindo do fruto do próprio trabalho, decorrente de uma propriedade legítima, passa a ser visto como a mais merecida das remunerações, que, por óbvio, só poderia ser digna. Como dizia a máxima burguesa: “somente a propriedade purifica o dinheiro” (*seule la propriété purifie l’argent*).²¹⁴

²¹³ Como ocorre em toda mudança, também aqui percebemos a expressão de diversos temores e receios frente ao novo que se apresenta. Os tradicionalistas, defensores do sistema do mecenato e da sociabilidade aristocrática, ressaltavam sempre o fato de tal sistema ter dado sustento a diversos homens talentosos e permitido que muitas obras de grande valor fossem criadas. Acreditava-se que a assimilação do autor ao mercado tornaria as grandes criações do intelecto irrealizáveis. Interessante perceber como, hoje em dia, algo similar se passa: teme-se a pirataria e, em defesa do direito autoral moderno, destaca-se com frequência que, graças a ele, tantas e tão valorosas obras foram criadas, permitindo a muitos autores viverem de sua criação. Mais ainda, alguns chegam a crer que, sem essa proteção jurídica, os homens deixariam de criar ou produzir obras intelectuais.

²¹⁴ De certa forma, a relação entre atividade intelectual e dinheiro é um tema recorrentemente abordado na história, de diferentes maneiras, com significados diversos e envolvendo práticas e noções as mais variadas. Por

Diferentes estudos mostram que um novo tipo de relação se estabelece entre escritor e livreiro a partir do século XVII, assumindo novas bases contratuais, que prevêm normalmente uma remuneração pela venda do manuscrito ou pelo serviço que se vai realizar. Na lógica do mecenato, eram recompensadas, sobretudo, a virtude (*virtus*), a honradez pessoal (*probitas morum*) e as qualidades espirituais do autor (que se manifestavam em seu dom inconfundível ou *ingenium*). No imaginário que nutria o campo intelectual de então, dizia-se que a virtude, por ser incomensurável, não poderia ser calculada ou paga, mas apenas patrocinada, encorajada ou estimulada (cf. WARNKE, 2001, p. 65, 198). Pode-se ver aqui uma herança da antiga concepção de que o conhecimento e a arte são um dom de Deus que, como tal, não poderiam dignamente ser colocados à venda (*scientia donum Dei est, unde vendi non potest*). As representações da cena da dedicatória deixam claro que o autor oferecia sua obra ao seu protetor como um presente, esperando, em retorno, reconhecimento e gratificações que eram tomados como atos de liberalidade (*liberalitas*), de graça (o que explica, em parte, a arbitrariedade dos valores oferecidos pelas obras), e não como contrapartida obrigatória inserida em um ato de compra e venda. Ao invés de uma relação próxima a de um trabalho assalariado, tratava-se mais propriamente de um serviço honorífico. Na Alemanha do século XVII, por exemplo, era comum a cultura do *honorarium*, no seio da qual a remuneração percebida pelos autores era tomada como uma honraria, um sinal de estima ou de reconhecimento (cf. WOODMANSEE, 1994a, p. 42).

As novas relações contratuais entre autor e livreiro, que aparecem a partir do século XVII, mostram claramente que essa cultura estava em transformação. Em um primeiro momento, era comum apenas aos tradutores receberem algum tipo de remuneração em dinheiro por seus trabalhos intelectuais (cf. CHARTIER, 2007, p. 105). Aos poucos, essa prática se torna cada vez mais comum. La Fontaine, Molière e Corneille, por exemplo, já começam a vender suas peças e escritos aos livreiros, embora os valores recebidos não permitam a eles viver desse negócio (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 236-7; HABERMAS, 1984, p. 54).

exemplo, vemos algo nessa direção na crítica socrática aos sofistas, quando Sócrates se defendeu em seu julgamento alegando não cobrar pela busca da sabedoria, que, aliás, ele dizia não ser detentor (cf. PLATÃO, *Defesa de Sócrates*, 19d-20c). Outro exemplo interessante de discussão que toca neste tema ocorreu no seio das Universidades medievais, onde ganhou espaço a concepção de que o professor/mestre exercia um *métier* e, como qualquer trabalhador da nova vida cidadina, merecia ser remunerado, o que se fazia por meio da *collecta* entre os alunos. Essa mentalidade mercantil no seio da Universidade, contudo, foi condenada pela Igreja, por exemplo, pelo papa Alexandre III, que proclamou em 1179, no 3º Concílio de Latrão, o princípio da gratuidade do ensino. Entendia-se que a ciência era um dom de Deus e não poderia ser objeto de venda. Além disso, o ensino faria parte integrante do ministério (*officium*), de modo que cobrar pelo ensino acarretaria em um lucro indecoroso (*turpis quaestus*). E para além de todos esses nobres argumentos, convém lembrar que, ao impedir a “venda do conhecimento”, a Igreja obrigava os professores a demandarem benefícios eclesiásticos para poderem ensinar, de modo a frear o movimento que levava a uma laicização do ensino (cf. LE GOFF, 1957, p. 105-7).

Um caso ilustrativo nesse sentido, e muito citado, é o de John Milton, que é visto por muitos como o primeiro escritor a assinar um contrato formal prevendo uma remuneração em dinheiro, o que ocorreu na cessão ao livreiro Samuel Simmons em 27 de abril de 1667 do manuscrito de *Paradise Lost*. Ao invés de um número de exemplares, o contrato previa o pagamento de cinco libras, de imediato, e mais cinco após cada reimpressão (valor, aliás, muito baixo, mesmo para a época). Além da remuneração, o contrato conferia a Milton o direito de ser informado do estado das vendas, deixando-o, portanto, a par de como estava a circulação de sua obra (cf. LINDENBAUM, 1994, p. 176-9).

Outro exemplo interessante nesse sentido é o de Pierre Corneille, considerado por muitos um precursor, em razão da importância que conferia aos lucros que poderiam advir da impressão de suas obras (chegando, inclusive, a adquirir a má reputação de avaro e ambicioso). Nele vemos um esforço por um novo tipo de reconhecimento: mais do que a graça dos protetores, Corneille buscava no sucesso de público sua afirmação como autor (cf. HARRISON, 1996, p. 30). Em *L'Excuse à Ariste*, publicado em 1637, Corneille chega a afirmar que devia apenas a si mesmo todo seu renome (*Je ne dois qu'à moi seul toute ma Renommée*) (cf. TURNOVSKY, 2004, p. 39). Sua postura desencadeia uma grande querela e Corneille é extremamente criticado por sua vaidade e orgulho exagerados. Ao invés de adotar uma postura distante, desinteressada ou de repugnância em relação à comercialização de suas obras, ele cuidava diretamente de tudo e procurava abertamente aumentar seus lucros, fazendo o livreiro de suas peças, Maury de Rouen, trabalhar diretamente sob suas ordens. Visando deter um direito exclusivo sobre suas criações, Corneille chegou a fazer um pedido de privilégio em 1643 (de suas peças *Cinna*, *Polyeucte* e *La Mort de Pompée*), o que lhe foi negado na ocasião (cf. VIALA, 1985, p. 99).²¹⁵

Outro exemplo muito citado é o de Alexander Pope, que, na virada do século XVII para o XVIII, dizia preferir viver independentemente de qualquer protetor. Mas, embora proclamasse que os escritores não deveriam ser submissos a ninguém e exaltasse a emergente indústria do impresso, Pope participava também ativamente da cultura manuscrita e de seus círculos, chegando a escrever várias peças curtas que circularam anonimamente, ou ainda enviando cartas e participando de trocas de versos. Em suma, ele mantinha uma criação manuscrita colaborativa e restrita a pequenos círculos, típica de um *gentleman writer*, e uma

²¹⁵ O pedido de privilégios pelos autores era mais comum do que se imagina nessa época. Contudo, tal tipo de pedido não necessariamente deve ser visto como um manifesto em defesa da profissionalização da atividade literária. Mais do que a afirmação de um direito natural de propriedade, o ato de pedir um privilégio em nome do autor era um mecanismo utilizado para se afirmar como *honnête homme* mesmo colocando a obra no mercado, posto que o privilégio valia como uma chancela real de grande importância para uma elite que, à época, exigia certo decoro nos gestos autorais (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 45, 80; TURNOVSKY, 2004, p. 45).

atividade de publicação de livros, adotando uma postura pública de autor comercial (postura que, aliás, parece ter sido posterior e secundária em sua vida) (cf. EZELL, 1999, p. 61-5; COLLINS, 1927, p. 127).

Também Jean-Jacques Rousseau ilustra uma nova postura autoral, que rejeita os espaços tradicionais de consagração baseados no clientelismo e no mecenato, assim como se nega a aceitar as restrições impostas aos autores pelo sistema do privilégio (no seio do qual os escritores alienavam seus direitos com a venda do manuscrito) (cf. BIRN, 2001, p. 249; ROCHE, 1988, p. 331). Rousseau assume claramente a posição de um *écrivain de métier* e anunciava, mesmo antes das reformas francesas do final do século XVIII que concederam diversos direitos aos autores, sua propriedade literária e seu direito moral, queixando-se da pirataria e das edições não autorizadas de suas obras. Essa percepção do direito moral fica visível na maneira como Rousseau negociava com os livreiros/editores o valor do *honorarium* por seus manuscritos. Em uma carta escrita ao livreiro/editor parisiense Rey em outubro de 1759, diz Rousseau: “mesmo entregando um manuscrito ao editor, eu não pretendo abrir mão, após a primeira edição, do direito de reimprimir eu mesmo a obra quando quiser” (apud BIRN, 2001, p. 10).²¹⁶ Pensando dessa forma, Rousseau vendeu o manuscrito de *La Nouvelle Héloïse*, que foi uma novela de grande sucesso que lhe garantiu uma boa renda, a três editores diferentes (Rey, Robin-Grangé e Duchesne). E quatro anos antes de sua morte, em 1774, Rousseau redigiu a *Declaração relativa às diferentes reimpressões de suas obras*, denunciando como não autorizadas todas as edições, com exceção da primeira publicação de cada uma (cf. BIRN, 2001, p. 44). Rousseau chegou a enviar uma carta a Malesherbes, que era o diretor das atividades editoriais na época, propondo uma regulamentação internacional sobre o direito dos autores, defendendo o direito à remuneração e condenando a desfiguração dos textos feita pelos livreiros e impressores (cf. PERRIN, 1999, p. 93-4).

Um escritor que também ilustra bem a passagem do mecenato para o mercado, com todas as turbulências que isso envolve, é Friedrich Schiller. Em 1781, Schiller resolveu abrir mão da proteção conferida pelo duque de Württemberg e tentou sua sorte como escritor profissional. No ano seguinte, tentando viver da venda de seus manuscritos, Schiller redigiu uma paródia de dedicatória: “a seu mestre, a morte”. Essa experiência de “independência”, contudo, durou pouco tempo. Sem recursos, Schiller chegou inclusive a ser preso por dívidas, vendo-se obrigado a produzir textos mais comerciais em detrimento de outros projetos. Em 1784, escreveu Schiller ao amigo Huber: “o público alemão força o escritor a escolher de

²¹⁶ No original: “quoiqu’en livrant un Manuscrit à un Libraire, je ne prétende pas m’ôter le droit après la première édition de la réimprimer de mon côté toutes les fois qu’il me conviendra”.

acordo com os cálculos comerciais e não de acordo com os ditados do gênio” (apud WOODMANSEE, 1994a, p. 80). Em outra carta escrita em 1791 ao poeta Baggesen, Schiller concluiu que era “impossível satisfazer, no mundo das letras alemão, as estritas exigências da arte e, ao mesmo tempo, encontrar um mínimo de incentivo para sua empreitada” (apud WOODMANSEE, 1994a, p. 41). E pouco mais de uma década depois, ele retornará à proteção do duque e avaliará sua decisão de abandonar o mecenato como precipitada (cf. WOODMANSEE, 1994a, p. 41).²¹⁷

E posteriormente, já no século XIX, um escritor foi capaz de perceber e, de maneira bem realista, descrever o que ocorreu com a literatura: Émile Zola. Ao invés de lamentar a mercantilização e industrialização, Zola afirmava que foi o dinheiro que emancipou o escritor e criou as letras modernas.²¹⁸ Segundo Zola: “é preciso aceitar sem queixume nem infantilidade, é preciso reconhecer a dignidade, a força e a justiça do dinheiro, é preciso entregar-se ao novo espírito” (ZOLA, 1989, p. 78). É impressionante como Zola demonstra uma fina consciência da assimilação e uma resignada aceitação do processo de entrada das letras no mercado, como deixa ainda mais claro na seguinte passagem:

Novos meios de existência estão dados ao escritor: e, de repente, a idéia de hierarquia deixa de existir, a inteligência torna-se nobreza, o trabalho uma dignidade. Ao mesmo tempo, como conseqüência lógica, a influência dos salões e da Academia desaparece, a chegada da democracia ocorre nas Letras [...] Pois que seja! Digo que é preciso olhar decididamente de frente para essa situação e aceitá-la com coragem. Lamenta-se clamando que o espírito literário se foi, o que não é verdade: ele se transforma. Espero tê-lo provado. E quer-se saber o que pode hoje nos fazer dignos e respeitados: é o dinheiro (ZOLA, 1989, p. 70).²¹⁹

E como toda transformação, também essa que tentei delinear através de alguns exemplos foi acompanhada de diversas resistências e tensões. Muitos livreiros queixavam-se

²¹⁷ Em 1795, diz assim Schiller no início da segunda carta de *A Educação Estética do Homem (Über die Ästhetische Erziehung des Menschen)*: “a arte é filha da liberdade e quer ser legislada pela necessidade do espírito, não pela privação da matéria. Hoje, porém, a privação impera e curva em seu jugo tirânico a humanidade decaída. A utilidade é o grande ídolo do tempo; quer ser servida por todas as forças e cultuada por todos os talentos. Nesta balança grosseira, o mérito espiritual da arte nada pesa, e ela, roubada de todo estímulo, desaparece do ruidoso mercado do século” (SCHILLER, 2002, p. 21-2).

²¹⁸ Bourdieu observa que Zola, que foi alvo de descrédito em razão do sucesso de venda de seus livros, sendo acusado de vulgaridade, conseguiu, ao menos parcialmente, alterar os princípios de percepção e apreciação em vigor, produzindo uma figura nova do intelectual (cf. BOURDIEU, 1992, p. 186).

²¹⁹ No original: “Des moyens nouveaux d’existence sont donnés à l’écrivain; et tout de suite l’idée de hiérarchie s’en va, l’intelligence devient une noblesse, le travail se fait une dignité. En même temps, par une conséquence logique, l’influence des salons et de l’Académie disparaît, l’avènement de la démocratie a lieu dans les lettres [...]. Eh bien! je dis qu’il faut résolument se mettre en face de cette situation et l’accepter avec courage. On se lamente en criant que l’esprit littéraire s’en va; ce n’est pas vrai, il se transforme. J’espère l’avoir prouvé. Et veut-on savoir ce qui doit aujourd’hui nous faire dignes et respectés: c’est l’argent”.

da nova postura dos escritores, que, ao pretenderem ganhar a vida escrevendo, tornaram-se ávidos por dinheiro (cf. LOUGH, 1987, p. 84).²²⁰ Mas a nova postura autoral suscitou, sobretudo, muita reação contrária entre os escritores inscritos no sistema do mecenato, que acusavam os novos “profissionais” de rebaixar as Letras ao mesmo nível das demais atividades mercantis.²²¹ Outros escritores, por sua vez, procuravam conciliar as diferentes posturas autorais, de modo a preservar as vantagens da sociabilidade aristocrática e também a difusão e as recompensas do sucesso de vendas, como vemos na figura do *philosophe* do século XVIII.²²² E já no século XIX, se algumas vezes, como a de Zola, ergueram-se em defesa dos novos tempos do mercado literário, outras vezes, por sua vez, opuseram-se firmemente aos novos rumos assumidos pelas Letras, como foi o caso de Sainte-Beuve.²²³ A

²²⁰ Nesse sentido, cito o panfleto (*factum*) de 1685 intitulado *Mémoires sur la contestation qui est entre les libraires de Paris et ceux de Lyon*, no seio do qual afirma o livreiro: “Autrefois, les auteurs donnaient de l’argent aux libraires pour contribuer aux frais d’impression de leurs ouvrages, et cet argent leur venait des pensions et des gratification du Roi [...] Aujourd’hui, l’usage est contraire, et soit qu’il doive son origine au besoin ou à l’avarice de quelques auteurs, soit que quelqu’autre l’y est introduit, on s’y est accoutumé que l’art de composer est pour ainsi dire devenu un métier pour gagner sa vie” (apud MARTIN, 1999, p. 915).

²²¹ Boileau, no século XVII, ilustra bem esse tipo de reação, como nos mostra o seguinte trecho do canto IV de *L’art poétique*: “Je sais qu’un noble esprit peut sans honte et sans crime / Tirer de son travail un tribut légitime, / Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés / Qui dégoûtés de gloire et d’argent affamés / Mettent leur Apollon aux gages d’un libraire / Et font d’un art divin un métier mercenaire” (apud BONCOMPAIN, 2001, p. 25). Esses versos expressam claramente a oposição entre a glória (*l’art divin*) e o dinheiro ou o ganho do mercado do livro (*métier mercenaire*). Boileau concebe a “nobreza das Letras” (*noblesse des Lettres*) de maneira similar à “alta nobreza” (*noblesse de l’épée*). Seu canto IV conclui-se com um convite aos escritores para louvarem a glória de Luís XIV. Em suma, a sátira de Boileau contra o negócio livreiro e os autores comerciais é consequência de sua adesão militante à política do mecenato de Estado (cf. VIALA, 1985, p. 105-6).

²²² A identidade do *philosophe* é fruto de um grande esforço de síntese. Aqueles que eram bem sucedidos nesse esforço, conseguiam manter certa independência intelectual juntamente com a sociabilidade aristocrática. Eles não demonstravam grande interesse em defender seus direitos de autor, mas isso não se deve ao fato de serem ricos e de terem bons contatos, mas porque se afirmar como proprietário e mercador de livros implicava em assumir uma identidade intelectual específica, que poderia comprometer a aceitação e o reconhecimento deles no seio do circuito aristocrático (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 100-1). Voltaire é a melhor ilustração dessa postura. No verbete dedicado aos “autores” (*Auteurs*) de seu *Dictionnaire philosophique* de 1764, Voltaire critica os autores que escreviam para ter o que comer e saíam às ruas pedindo à polícia “permissão para vender suas drogas” (*permission de vendre leurs drogues*) (cf. VOLTAIRE, 1878a, p. 499-500). Sem nunca tentar viver de seus escritos, Voltaire criticou diversas vezes a “baixa literatura” (*la basse littérature, la canaille de la littérature*) e a “espécie infeliz que escreve para viver” (*la malheureuse espèce qui écrit pour vivre*) (cf. VOLTAIRE, 1878b, p. 141). Sobre o comércio dos livros, Voltaire se queixa em uma carta escrita em 1733 (*Lettre à un premier commis*) que “os pensamentos dos homens viraram um importante objeto do comércio” (*Les pensées des hommes sont devenues un objet important du commerce*) (VOLTAIRE, 2001, p. 23). Apesar de todas essas críticas, ele reconhece o papel da impressão e do comércio dos livros na difusão das Luzes. Voltaire encontra um lugar e adota estratégias que estão entre a sociabilidade intelectual típica do século XVII (o mundo dos salões, das Academias e do mecenato) e a nova formulação de legitimidade e autonomia ligada ao mercado do livro. Trata-se, em suma, de uma negociação instável entre dois sistemas de legitimação autoral (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 22).

²²³ Em 1839, o famoso crítico literário Charles-Augustin Sainte-Beuve cunhará a expressão “literatura industrial” (*littérature industrielle*), em um famoso artigo publicado na *Revue des Deux Mondes*, para se referir às novas produções voltadas para o grande público, em particular os folhetins de jornais (cf. SAINTE-BEUVE, 1999, p. 33; DURAND, 2010, p. 83). Cito uma impressionante passagem de Sainte-Beuve, que mostra bem sua repugnância pela nova apropriação mercantil do discurso literário: “l’industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme lui; le démon de la propriété littéraire monte les têtes [...]

noção de um campo de forças pode ajudar a tornar o quadro mais complexo e interessante: o autor profissional, que emerge de maneira mais nítida nos séculos XVII e XVIII, conjuga, em certo sentido, a aura da elite intelectual e também o sucesso do homem de negócios, o que ele faz de forma instável e, às vezes, contraditória, tendendo ora mais, ora menos, para um dos pólos. Em suma, o autor profissional da escrita tenta ser, ao mesmo tempo, o portador da glória e do papel civilizador que define o intelectual, mas também o proprietário, profissional liberal e empreendedor de si mesmo (de sua imagem autoral).

Os casos analisados acima, em especial dos escritores do século XVII que adotaram posturas críticas frente ao mecenato, embora sejam ilustrativos de uma mudança em curso, não devem ser vistos como premonitórios. Os indivíduos que buscaram uma remuneração financeira ao negociarem suas obras com os livreiros não devem ser tomados como precursores. Devemos evitar esse tipo de caracterização idealizada da transição histórica em curso, como se as novas práticas contratuais prefigurassem algum tipo de concepção posterior. Essa leitura parece pressupor a imagem de uma noção de autoria moderna autônoma que estava lá, reprimida, aguardando uma oportunidade para emergir. Como se o desejo de “viver da pena” (*vivre de la plume, live by the pen*) fosse algo praticamente natural nos criadores e bastasse que as circunstâncias adequadas e os indivíduos certos aparecessem na história para que pudesse aflorar.

Com certeza, o aquecimento do negócio livreiro, a ampliação dos lucros obtidos e as novas relações contratuais contribuíram para esse processo de passagem do mecenato para o mercado. Mas, embora esses elementos tenham tido um papel importante nessa transição, devemos nos precaver do equívoco de acreditar que se tratou de uma causa direta. Como sustenta de forma bem convincente Geoffrey Turnovsky em *The Literary Market: Authorship and Modernity in the Old Regime*, essa mudança envolveu, acima de tudo, um processo de busca de legitimação a um novo campo intelectual e a atribuição de autoridade a uma nova figura: o escritor profissional ou *homme de lettres*. Baseado no modelo de Bourdieu, Turnovsky sustenta que a emergência do mercado editorial foi menos o resultado de um aquecimento da venda de livros *per se* do que o efeito de uma reconceitualização do legítimo “campo da autoria” (*field of authorship*), entendido como um campo da produção cultural que

Chacun s'exagérant son importance, se met à évaluer son propre génie en somme rondes; le jet de chaque orgueil retombe en pluie d'or. Cela va aisément à des millions, l'on ne rougit pas de les étaler et de les mendier. Avec plus d'un illustre, le discours ne sort plus de là: c'est un cri de misère en style de haute banque et avec accompagnement d'espèces sonnantes” (SAINTE-BEUVE, 1999, p. 28). Mais ainda: “Des hommes ignorants des lettres, envahissant la librairie et y rêvant des gains chimériques, ont fait taire les calculs sensés et ont favorisé les rêves cupides” (SAINTE-BEUVE, 1999, p. 36). Ao criticar “os novos tempos industriais”, Sainte-Beuve não deixa de dar mostra de seu conservadorismo estético e de sua nostalgia dos velhos tempos da elite intelectual e de seus circuitos fechados de consagração autoral (cf. SAINTE-BEUVE, 1999, p. 31, 39).

define a lógica do mundo literário e artístico com referência a uma visão especificamente moderna de autonomia intelectual (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 5-7).

Ou seja, não são nos contratos *per se* que encontraremos o aparecimento do autor moderno. Ao invés da causa, os contratos são, sobretudo, causados por uma rearticulação da legitimação autoral e do campo literário, no seio da qual os indivíduos que escreviam passaram a enxergar-se como produtores com direitos. Ou seja, as mudanças verificadas nos contratos editoriais estão associadas a uma nova afirmação de legitimidade autoral. Sendo assim, o esforço por encontrar o “primeiro autor moderno” (*first modern author*), que quis ser remunerado por sua criação, só pode ser o resultado de uma incompleta e inadequada compreensão das experiências anteriores. Uma consequência disso, segundo Turnovsky, é a “noção ridícula” (*ridiculous notion*) de que os autores eram, anteriormente, indiferentes aos benefícios financeiros que a impressão poderia render-lhes (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 17-9). Corneille, por exemplo, que foi mencionado acima, não foi reprovado por ter procurado ganhar dinheiro no mercado editorial, mas sim por seu senso de auto-suficiência e por sua arrogância e tendência exagerada à autoconsagração, desrespeitando suas obrigações sociais como escritor (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 37-42; TURNOVSKY, 2004, p. 40-2).

Acreditar nessa indiferença dos escritores dos séculos XVI e XVII com relação ao comércio livreiro, como sustenta Alain Viala, é parte de um “mito histórico” (*historical myth*) (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 32). Não são os ganhos auferidos pelos autores ou o valor dos contratos de venda de manuscritos para os livreiros que concederam aos indivíduos que escreviam a sonhada autonomia e liberdade. Esse tipo de concepção apresenta uma visão teleológica, como se houvesse um progresso que nos conduzisse em direção à autoria moderna. Procedendo assim, a história nada mais faz do que projetar no passado a imagem atual e, assim, não é nada espantoso que ela encontre precursores e um claro progresso. Ao invés de olhar apenas para as mudanças objetivas ou materiais e procurar, baseado nisso, o reflexo dessas transformações nas idéias e concepções intelectuais, como muitas vezes se fez nas análises históricas, é preciso compreender como se reconceitualizou o campo literário e a figura do autor. Ou seja, devemos investigar como a emergência dessa figura específica que é o autor moderno definiu e conformou uma visão particular acerca do desenvolvimento das práticas intelectuais (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 28-9).

Acreditar que foi o mero aumento da venda de livros que produziu o autor moderno (profissional e proprietário de suas obras), parece pressupor que o indivíduo que escreve sempre possuiu, dentro de si, as concepções tipicamente modernas, que estavam bem guardadas em sua natureza inata, aguardando apenas a ocasião propícia e o avanço material

para que ele pudesse, enfim, lutar por seus direitos naturais e reivindicar sua merecida autonomia. Ora, não devemos ver a emergência do autor moderno como o “despertar de um longo desejo adormecido” (*the awakening of a long-dormant desire*) entre os indivíduos que escrevem por sua independência (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 20).

A comercialização dos livros é, sobretudo, um resultado dessas mudanças no campo literário, expressão de um novo tipo de julgamento social com relação às *gens de lettres*, e não exatamente a causa delas. O comércio literário não deve ser visto como um fenômeno natural ou instintivo, como se se tratasse da expressão dos “verdadeiros desejos” dos criadores. Não devemos ficar em busca de nenhum suposto “desejo inato”, que seria distinto dos meros interesses acidentais ou circunstanciais. Não há nada de verdadeiro ou natural na defesa do direito de autor ou no desejo do escritor de fazer de sua obra sua propriedade. Não se trata de uma descoberta, mas sim de uma invenção, de uma construção contingente, que tem lugar em determinada cultura e época. É um equívoco imaginar que os escritores estavam, ao longo dos tempos, apenas esperando o momento oportuno ou a chance para “automaticamente” abandonar as restrições do mecenato e encontrar sua liberdade e realização no mercado. Ao invés de uma libertação, o mercado dos livros deve ser visto, mais corretamente, como uma nova possibilidade aberta aos escritores de consagração e remuneração (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 61-2).

Isso não significa, certamente, que as transformações no negócio livreiro sejam irrelevantes ou que a passagem da produção manuscrita artesanal para a indústria mecanizada seja algo a ser desconsiderado. Mas é imprescindível analisar como essas novas possibilidades foram culturalmente investidas de significado, como foram percebidas e valoradas. Nesse sentido, convém considerar como os escritores mobilizaram em sua auto-apresentação intelectual e na construção de sua imagem autoral uma nova retórica comercial (*commercial rhetoric*) (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 20-1). O mercado literário das publicações impressas foi investido simbolicamente de uma maneira inédita ao longo dos séculos XVII e XVIII. A autoridade autoral deixou de ser uma questão de respeitabilidade e elegância, como ocorria com as *honnêtes gens*, para se associar à difusão impressa por meio do circuito da edição comercial (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 10).

Não devemos, tampouco, compreender a autoria moderna em termos de uma mera ruptura com a antiga cultura da atividade intelectual nobre, *honnête*. Ao invés disso, é importante perceber os deslizamentos, as permanências e as tensões. De maneira geral, o mecenato e a sociabilidade aristocrática não eram percebidos, mesmo no século XVIII, como limitadores da liberdade dos autores. Pelo contrário, eles eram experimentados como

possibilidades abertas aos escritores e, em geral, muito cobiçadas. Mais do que uma chance de escapar da dependência do mecenato, a publicação impressa comercial era vista, sobretudo, como algo que abria novas possibilidades, aos indivíduos que escreviam, de legitimação e valorização como autor, para além dos salões, das Academias e da Corte (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 54-6).

E se o autor moderno possui uma estreita relação com o mercado livreiro, há um outro personagem que tem seu lugar justamente nessa mediação. Juntamente com o autor proprietário, que negocia contratualmente sua obra mediante remuneração, outra figura emerge claramente no século XVIII: o editor moderno. Se o autor proprietário não se confunde mais com os escritores do final da Idade Média, ou com aqueles que estavam, nos séculos XVI e XVII, inseridos na lógica do mecenato, o mesmo se pode dizer do novo editor/empreendedor dinâmico do século XVIII, que se distingue claramente do antigo mestre de uma corporação ou dos tradicionais livreiros e impressores que exerciam uma prática mercantil monopolística baseada em privilégios reais. O campo editorial, aliás, é algo em permanente mudança, sendo extremamente sensível ao estado da arte, às condições econômicas, aos regimes políticos, às construções jurídicas, às representações coletivas e aos costumes e práticas sociais (cf. BESSIRE, 2010, p. 66).

Para compreender a transformação em curso, convém, inicialmente, clarear o que se entende por um editor. O termo *editio*, em latim, vem do verbo *edere*, que significa “fazer sair” ou “fazer nascer”. Etimologicamente, portanto, editar uma obra é fazê-la nascer.²²⁴ Quanto ao emprego do termo “editor” para se referir àquele que “faz sair” uma obra, trata-se algo que não se vê antes do século XVIII.²²⁵ A grande variação nos termos empregados para nomear essa atividade de fazer nascer uma obra é sintoma justamente de sua complexidade e instabilidade, envolvendo diferentes indivíduos que exercem diversas funções. Creio que a

²²⁴ Entre os séculos VIII e XI, encontramos vários exemplos do termo *editor* sendo usado no sentido de “autor” (alguém que fez nascer) e o verbo *edere* no sentido de compor ou criar (e às vezes de publicar, *edere in publicum*). Quanto ao termo *auctor*, como foi visto, ele era normalmente reservado aos indivíduos que possuíam alguma *auctoritas*. Em seu sentido medieval, a *editio* estava ligada tanto à criação, quanto à “publicação” ou exposição ao público de um escrito (estando os termos *publicacio* e *publicare* geralmente reservados à difusão de cartas oficiais ou atos dos soberanos). Lembrando que é preciso cuidado ao falar em “publicação” na Antiguidade ou no Medievo, pois não devemos pensar em um único ato, mas sim em um longo processo no qual o escritor e os leitores podiam sempre intervir, alterando ou complementado como bem entendiam a forma do texto, fazendo-o circular em diferentes versões (cf. BOURGAIN, 1989; HOBBS, 2009, p. 153-4).

²²⁵ O Dicionário francês *Petit Robert*, por exemplo, data de 1732 o aparecimento do termo “*éditeur*” no sentido de “*personne qui fait paraître un texte*” (cf. LE PETIT ROBERT, 2001). Essa noção moderna de editor figura no *Dictionnaire de Trévoux* de 1743 e no *Manuel lexique* de Prévost de 1750 como “*personne qui fait imprimer un livre*”. O termo “edição” (*édition*), contudo, tem um uso um pouco mais remoto no mundo do livro, remontando aos séculos XVI e XVII, como já se vê no *Dictionnaire de Furetière* de 1690, que define “*édition*” como a impressão e publicação de uma obra (cf. DURAND; GLINOER, 2005, p. 13).

compreensão dos meandros dessas alterações pode contribuir bastante para jogar uma luz no exercício da nova função-autor moderna. Vejamos.

Até meados do século XVI, o impressor (*printer, imprimeur*) era, de maneira geral, a figura central no mundo da edição, que controlava todo o processo e assumia a maior parte dos riscos. Aos poucos, com a expansão do mercado, o livreiro (*bookseller, libraire*) passou a controlar o processo editorial e a fazer do impressor um mero contratado para a execução dos serviços de impressão, sem grande poder de controle. Essa perda em importância do impressor em relação ao livreiro ilustra a passagem de um modelo centrado na arte ou técnica (naqueles que detêm e controlam a prensa tipográfica) para um modelo comercial, centrado no mercado livreiro. O termo “impressor”, sem dúvida, destaca o *savoir-faire*, o domínio de uma tecnologia, entanto o termo “livreiro” acentua o exercício de uma atividade comercial, de venda de livros. Essa mudança está associada a uma transformação na escala e na própria natureza no mercado livreiro: dos pequenos empreendedores corporativos (ligados à tradição medieval das guildas artesanais) aos protocapitalistas da edição (mais voltados para o mercado, embora ainda ligados a um regime regulado por privilégios reais).

Já o editor moderno ou livreiro/editor (*publisher, éditeur*) é uma figura que emerge aos poucos e atinge uma forma mais cristalina com o fim do sistema de privilégios reais e a formalização jurídica do direito de autor. A edição moderna, pode-se dizer, tem sua origem na França, Inglaterra e Alemanha no final do século XVIII, época de grande aumento demográfico e de universalização da escolarização. Nessa época, tornam-se mais comuns os grandes empreendimentos editoriais, que envolvem investimentos mais altos, como coleções de “clássicos” em múltiplos volumes, obras completas, dicionários ou enciclopédias. No editor (figura responsável por uma editora comercial) podemos visualizar uma nova posição-sujeito, distante daqueles “homens de chumbo e de prata” (*hommes de plomb et d’argent*), como eram os impressores e livreiros. Ao invés de um trio com o impressor e o livreiro (no plano do *métier*), o editor forma um trio com outras duas figuras emergentes no jogo cultural: o autor comercial e o público consumidor. Mais do que um homem dotado de uma capacidade técnica ou que exerce uma atividade mercantil, o editor moderno é um personagem investido de um poder específico, capaz de fazer o autor entrar no ciclo de consagração (que passa pelo mercado do livro) (cf. DURAND; GLINOER, 2005, p. 129).²²⁶

²²⁶ Empregarei o termo livreiro/editor para me referir ao editor moderno do final do século XVIII, marcando, assim, a diferença com relação aos papeleiros/livreiros (*cartolai*) ou livreiros/copistas do final da Idade Média, aos livreiros/impressores dos séculos XV e XVI, ou aos livreiros característicos dos séculos XVI, XVII e início do XVIII. Importante deixar claro também que me refiro aqui apenas ao editor como agente comercial e não à figura do mero editor científico ou literário (comum hoje nas publicações acadêmicas, que não se ocupa

Acima de tudo, o editor moderno exerce uma *função editorial*. Por função, entende-se aqui não apenas o papel prático assumido pelo editor na publicação de uma obra, mas também seu papel social e simbólico no seio do sistema de produção do livro. A função editorial entra em jogo quando o nome do editor passa a valer como uma marca, uma *griffe* que confere autoridade (assim como o nome do autor). Mais do que um simples comerciante, o editor é um agente duplo, um ponto de interseção do campo cultural com o econômico, a meio caminho entre o comerciante e o escritor, com quem ele estabelece, aliás, uma relação de quase co-criação, colocando também sua assinatura na capa (enquanto o autor assina o texto, o editor assina o livro, ambos contribuindo para a conformação espiritual e material da obra).

E mais do que o autor ou o responsável por “fazer nascer” obras, conferindo valor econômico a esse bem intelectual, o editor é, sobretudo, um autor de autores (*auteur d’auteurs plus qu’auteur d’œuvres*) (cf. FAULTRIER, 2001, p. 64). O autor proprietário e o editor moderno são figuras que nascem juntas, no seio de um mesmo arranjo. Por um lado, os autores fazem o editor, constituindo seu fundo de edição e reforçando sua autoridade como uma casa de edição séria. Por outro lado, o editor faz o autor, tirando-o da sombra, lançando-o no mercado e assegurando sua difusão. Trata-se de um jogo de troca e de reforço mútuo de autoridade. E assim como o autor conforma uma obra, o editor também constitui seu fundo, seu catálogo, por vezes com as mesmas pretensões tipicamente autorais de coerência e unidade (sobretudo nas coleções, que seguem linhas editoriais específicas).²²⁷

Nesse sentido, ao estudarem o nascimento do editor, Pascal Durand e Anthony Glinoyer afirmaram categoricamente: “função autoral e função editorial emergem conjuntamente, correlativamente, como o verso e o reverso de uma mesma moeda, dois atores de uma mesma

diretamente com a impressão, venda ou difusão do livro). Na língua inglesa essa diferença fica mais clara, na distinção entre os verbos “*to edit*”, que preserva um sentido estritamente técnico-científico, de composição (daí a figura do *editor*), e “*to publish*”, que assumiu o sentido daquilo que chamamos editar ou publicar comercialmente um livro (daí a figura do *publisher*).

²²⁷ A postura comercial típica do editor do século XVIII pode ser aproximada daquilo que Pierre Bourdieu chamou de “empresas com ciclo de produção longo”, que são aquelas que aceitam os riscos inerentes ao investimento cultural e, mesmo sem um bom mercado no presente, voltam-se para a constituição de um *stock* de produtos. Na leitura de Bourdieu, uma empresa seria tanto mais comercial quando mais seus produtos respondessem diretamente a uma demanda preexistente em formas pré-estabelecidas, como ocorre posteriormente com as “empresas com ciclo de produção curto”, que procuram minimizar seus riscos ajustando-se mais à demanda e dotando-se de um circuito de comercialização mais eficiente (publicidade, relações públicas) com o fim de acelerar os lucros em uma circulação rápida (de produtos fadados a uma obsolescência também acelerada). Sendo assim, o modelo comercial do editor do século XVIII não se confunde com aquilo que será mais tarde o modelo da indústria cultural, do *star system* e dos *best-sellers* (cf. BOURDIEU, 1992, p. 203, 470-1; BENHAMOU, 2007, p. 117).

peça, dois componentes de uma mesma estrutura” (DURAND; GLINOER, 2005, p. 22).²²⁸ Defende-se, assim, a indissolubilidade do casal autor/editor e sua aparição sincrônica, o que justifica uma comum genealogia, no seio de um mesmo sistema editorial (incluindo ainda uma terceira figura: o público).²²⁹

O nascimento conjunto do editor e do autor mostra que a figura autoral está intimamente atrelada a um modelo comercial e a uma forma específica de apropriação econômica dos bens culturais.²³⁰ Se a figura do autor foi, no século XVIII, glorificada e levada ao Panteão dos grandes homens da Nação, tal valorização não ocorreria (ao menos não da mesma maneira) sem a contribuição dos editores. A afirmação do autor vem de par com a consolidação do mercado editorial, que adquire nova feição e tende a fazer do autor uma marca para seus produtos.

O nome do autor, como foi visto, já aparecia nas capas dos livros ao menos desde o século XV e funcionava, muitas vezes, como um argumento de venda, sendo correto dizer que a impressão serviu de meio de promoção do valor autoral (cf. BARBIER, 2006a, p. 246; EISENSTEIN, 1998, p. 149). Contudo, é importante destacar que o sistema editorial estabelecido a partir do século XVIII conferiu novos contornos a essa apropriação comercial do nome do autor. Na nascente publicidade literária, as estratégias editoriais modelam-se

²²⁸ No original: “Auteur et éditeur, fonction auctoriale et fonction éditoriale émergent conjointement, corrélativement, comme l’avers et le revers d’une même médaille, les deux acteurs d’un même jeu, les deux composantes d’une même structure”.

²²⁹ O casamento entre o autor e o editor, contudo, é marcado por diversos atritos (como são, aliás, a maioria dos casamentos). De um lado, o autor considera o editor um explorador vil que deixa de lado o nobre propósito intelectual em vista do mero ganho financeiro, que, aliás, ele se recusa a dividir. Nesse sentido, diversos escritores, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, optaram pela publicação por conta própria (*self-publishing*), assumindo o controle sobre a forma, os ônus do empreendimento e, claro, gozando sozinho dos possíveis lucros auferidos com as vendas. Somente na França, onde essa prática se tornou indiscutivelmente legal a partir de 1777, foram mais de trezentos escritores a fazer essa opção (cf. FELTON, 2010, p. 242). Por outro lado, o editor vê no autor uma “espécie difícil” (*espèce difficile*) que, por mais espirituoso e nobre que seja, no momento de assinar o contrato parece dominado pela cupidez. O testemunho de Frédéric-Samuel Ostervald, um dos associados da STN (*Société Typographique de Neuchâtel*), é interessante nesse sentido: ele considerou que até mesmo d’Alembert, sem dúvida um grande e honrado autor, pareceu-lhe “preocupado demais com a parte lucrativa de suas obras” (*Il m’a paru tenir beaucoup à la partie lucrative de ses œuvres*) (cf. DARNTON, 1992, p. 179).

²³⁰ É preciso ter o cuidado de não tratar todo modelo comercial do domínio intelectual ou todo processo de mercantilização dos bens culturais àquilo que poderíamos chamar de indústria cultural (típica do mundo administrado do capitalismo tardio). Nesse sentido, Raymond Williams aponta para algumas diferenças importantes, distinguindo quatro tipos básicos de produção e comércio cultural: a artesanal (do produtor independente que coloca a própria obra à venda), a pós-artesanal (que conta com um distribuidor que, muitas vezes, torna-se o empregador do produtor), a fase do profissional de mercado (típica dos editores modernos, que estabelecem relações contratuais com autores/profissionais liberais e exploram a propriedade imaterial), e a fase do profissional empresarial (associada a avanços nos meios de produção cultural e ao uso dos novos meios de comunicação de massa, que faz do autor um empregado dentro das novas estruturas empresariais) (cf. WILLIAMS, 2008, p. 44-54). Williams ressalta que “seria gravemente reducionista dizer que a ordem de mercado generalizada transformou toda produção cultural em um tipo de produto de mercado” (WILLIAMS, 2008, p. 49).

segundo uma produção cada vez mais industrializada. O que se vende não é mais um livro, como um produto qualquer, mas sim o seu produtor, o nome do autor. Do “valor da obra” somos conduzidos ao “valor do nome do autor”, que funciona claramente como uma marca que agrega valor ao produto e faz dele algo diferenciado (cf. LECLERC, 1998, p. 98-9). Vemos aqui um primeiro passo claro na direção de uma nova relação consumista com os objetos culturais: a tendência é cada vez mais que a obra seja consumida em função da marca/autor e não mais fruída em razão de seu valor de uso ou gozo.

Pierre Bourdieu descreve essa transformação do autor em marca como uma aquisição de capital simbólico que se converte, com o tempo, em lucro econômico. O autor, ao invés de ter por finalidade primeira construir uma grande obra, passa a agir prioritariamente com o objetivo de “fazer um nome”. Como ressalta Bourdieu, “o artista que produz uma obra é ele mesmo produzido, no seio do campo de produção, por todo um conjunto de agentes (críticos, prefaciadores, comerciantes) que contribuem para a sua descoberta e consagração enquanto artista ‘conhecido’ e reconhecido” (BOURDIEU, 1992, p. 238).²³¹ Em suma, o autor/criador é ele mesmo criado como autor. O nome passa a ser para o autor o seu “capital de consagração” (*capital de consécration*), que funciona como uma *griffe* ou uma assinatura que confere valor à obra (cf. BOURDIEU, 1992, p. 211).

Novas estratégias comerciais estão claramente ligadas a esse emergente fenômeno do autor/marca. Nesse sentido, florescem, ao final do século XVIII, diversos periódicos científicos e revistas literárias. Essas novas formas de publicação ilustram a passagem de uma circulação literária ou científica restrita a pequenos círculos aristocráticos (a Corte, os salões, as Academias e a República das Letras) para uma nova difusão voltada para um público bem mais vasto, valendo-se, para tal, da impressão e da edição comercial. Em suma, do *grand goût* de Versailles à nova opinião pública. A publicação literária e científica insere-se, assim, em um jogo comercial, marcado pela publicidade e pelo valor das marcas (o prestígio e o mercado de certas instituições e pessoas). As revistas literárias ou científicas funcionam em um duplo registro: elas permitem a acumulação simultânea de capital simbólico (consagrando os autores e editores) e capital econômico (servindo de motor para a indústria editorial periódica).

Ao estudar o advento da esfera pública na sociedade burguesa do século XVIII, Jürgen Habermas ressaltou o nascimento da imprensa periódica no final do século XVII e seu

²³¹ No original: “l’artiste qui fait l’œuvre est lui-même fait, au sein du champ de production, par tout l’ensemble de ceux qui contribuent à le ‘découvrir’ et à le consacrer en tant qu’artiste ‘connu’ et reconnu – critiques, préfaciers, marchands, etc.”.

crescimento exponencial no século seguinte, fenômeno que transformou significativamente o campo da cultura letrada. Do mundo elitizado, das correspondências manuscritas e dos pequenos círculos aristocratas, entra-se no mundo impresso das revistas e jornais (cf. HABERMAS, 1984, p. 58).²³² Novos espaços de socialização intelectual não aristocráticos também florescem, como os cafés (*coffeehouses*) e os clubes literários e científicos (cf. HABERMAS, 1984, p. 47-8). E mais do que o aumento no número de impressões ou de leitores, o que se verifica é uma mudança na lógica da produção, circulação e apropriação cultural, que assume uma feição cada vez mais mercantil, privilegiando, por exemplo, a vulgarização científica e literária. No século XVIII, um novo termo é cunhado e uma nova figura passa a ter papel de destaque no mundo da cultura (que, à medida que assume a forma de mercadoria, transforma-se propriamente em “cultura”): a “opinião pública” (*opinion publique, public opinion, öffentliche Meinung*) (cf. HABERMAS, 1984, p. 41, 44).

Novos instrumentos publicitários e uma nova crítica nascem, como se vê na figura do “árbitro das artes” que, em nome de uma instância crítica, exerce uma função pedagógica e organiza o julgamento do público (cf. HABERMAS, 1984, p. 39, 57). Vemos surgir um novo tipo de publicação voltada para o mundo das letras, como a *Bibliographie de la France*, a *Nouvelliste littéraire* ou ainda o *Télégraphe littéraire*, que traziam indicações e comentários críticos de obras (cf. BARBIER, 1990, p. 750). Essas novas práticas, sem dúvida, fomentam a mitificação dos grandes autores da literatura e das ciências. Como ressalta Habermas, a esfera pública torna-se a esfera na qual se publicam biografias privadas, os “astros planejadamente fabricados” (cf. HABERMAS, 1984, p. 203).

Também os prêmios literários ou científicos (que têm origem antiga na tradição acadêmica e também no sistema do mecenato) são claramente inseridos na nova lógica comercial do sistema editorial. Da imortalidade pretensamente conferida pela Academia, os

²³² Habermas observa que, apenas na segunda metade do século XVIII, em menos de um quarto de século, a publicação de diários e hebdomadários foi duplicada na Inglaterra (entre eles o *Observer* de Toutchin, o *Examiner* de Swift, as *Philosophical transactions*, a *London Gazette*, o *Daily Courant*, a *Review* de Defoe, as *Muses Mercury*, o *Evening Post*, o *Spectator*, o *Daily advertiser* e o *Gentleman's Magazine*) (cf. HABERMAS, 1984, p. 68, 77; KEWES, 1998, p. 227; BARBIER, 2006b, p. 188-9). Na França, o número de periódicos existentes no século XVII, cerca de duzentos (entre eles os famosos *Gazette* de Renaudot, o *Journal des Sçavans*, o *Journal de Trévoux* e o *Mercure galant*) é quadruplicado no século seguinte. E na Alemanha o progresso é ainda mais acelerado, sendo estimado em mais de dois mil o número de periódicos (entre eles os tradicionais *Acta Eruditorum* e as *Monatsgespräche*, ambos criados ainda no século XVII) e em mais de 180 o número de jornais quotidianos no século XVIII, alguns com grande difusão e tiragem de mais de duzentos mil exemplares (cf. BARBIER, 2006b, p. 188). E fora desses três centros europeus também vemos florescer diversas publicações periódicas nos séculos XVII e XVIII: as *Nouvelles de la République des lettres* de Pierre Bayle, na Holanda, o *Giornale de letterati* em Roma, e, fora da Europa, no “novo mundo”, vemos aparecer, entre muitos outros, o *Publick occurences*, a *Boston Gazette*, o *New England Courant*, a *Pennsylvania Gazette* e o *Poor Richard's Almanack* de Benjamin Franklin, que chegou a ter uma tiragem de dez mil exemplares por ano (cf. BARBIER, 2006b, p. 238).

prêmios passam a ter outras funções, bem mais mundanas, tornando-se verdadeiros selos editoriais ou rótulos que fazem vender (cf. DUCAS, 2010a, p. 151). Ou seja, embora “permaneçam”, os prêmios literários e científicos mudam seu sentido e função nos séculos XVIII e XIX, inseridos em outra economia de poder e passando a servir a outros propósitos. De algo que recompensava a *virtus* de um criador e servia para afirmar sua *auctoritas*, somos conduzidos a uma verdadeira máquina de fabricar sucessos que produz capital simbólico e permite aos editores um retorno fabuloso aos seus investimentos (cf. DUCAS, 2010b, p. 279, 285).

Com o objetivo de ver com mais clareza as características principais da figura do editor moderno (e do autor comercial), gostaria de analisar alguns casos ilustrativos retirados da Inglaterra e da França, nos quais vemos nitidamente a emergência desse novo sistema editorial a partir do século XVIII.

Na Inglaterra, a *Collection of Poems by Several Hands*, publicada entre 1748 e 1756 pelo livreiro/editor Robert Dodsley, é um bom exemplo de grande empreendimento editorial do século XVIII. No início de cada obra, foi incluída uma pequena apresentação da vida do autor e, em cada volume da coleção, há uma breve história do advento e do progresso da literatura inglesa (cf. EZELL, 1999, p. 129-30). Enfim, misturam-se, nesse projeto editorial, a pessoa do autor e a construção de uma literatura nacional no seio de um grande empreendimento comercial. Outro exemplo inglês que merece ser mencionado é o do livreiro/editor John Cooke, que colocou no mercado em 1794 a *Cooke's Pocket Edition of Select British Poets*, o mais ambicioso projeto editorial da época, que consistia em uma grande biblioteca de “clássicos” da literatura nacional, com uma aparência padronizada, de formato reduzido e baixo custo. Tal projeto ilustra uma nova estratégia de *marketing* e mercantilização da cultura, com métodos inovadores de venda e de promoção literária (cf. EZELL, 1999, p. 123-4).²³³

Na França, os livreiros parisienses tradicionais da Rua Saint Jacques, que viviam às margens da Universidade e sob proteção dos privilégios reais, tornam-se uma figura do passado diante dos novos e dinâmicos empreendedores do emergente sistema editorial. O final do século XVIII é marcado por uma significativa renovação, e, como na Inglaterra, diversos

²³³ Seguindo essa mesma linha de “clássicos” em formato comercial, vários outros projetos foram levados a cabo na Inglaterra, como a *Oxford World Classics*, a *Signet Classics*, o *Everyman Classics*, a *Virago Classics* e o *Penguin Classics*. Tais projetos, por certo, só foram possíveis em razão da efetiva aplicação do novo sistema do *copyright* inglês a partir de meados do século XVIII, que acabou com os privilégios perpétuos dos livreiros londrinos e abriu caminho para novos editores/empreendedores imprimirem clássicos em edições de baixo custo (cf. RAVEN, 2001, p. 23-4).

grandes projetos são levados a cabo.²³⁴ Mas, de todos eles, nenhum foi mais significativo do que a *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, que possuía uma proporção gigantesca para a época, envolvendo investimentos de grande monta (tanto financeiros quanto intelectuais). E nenhum editor ilustra melhor o novo sistema editorial do que o dinâmico empreendedor Charles-Joseph Panckoucke, de Lille, que adquiriu de Le Breton e seus associados em 1768 os direitos das futuras edições da Enciclopédia (cujo primeiro privilégio de impressão foi obtido em 1745).

Panckoucke tinha o típico perfil do empreendedor burguês: prontidão para tomada de decisão, coragem, imaginação, tenacidade, agressividade, perspicácia e recusa de tudo o que fosse obsoleto (cf. MOLLIER, 2010b, p. 24, 27; MOLLIER, 2000, p. 22). Ele foi um dos primeiros a apostar pesado na imprensa periódica, publicando os maiores jornais da época, como o *Mercur*, a *Gazette*, o *Journal de Bruxelles* e o *Journal de Genève*. Além disso, investiu em grandes compilações, como o *Grand Vocabulaire français* (30 volumes), o *Abrégé de l’histoire générale des voyages* (33 volumes) e o *Répertoire universel et raisonné de jurisprudence* (86 volumes). Em 1794, ele detinha uma imensa casa de impressão para a época, com 27 prensas tipográficas e uma centena de operários que, somados aos demais trabalhadores da impressão (papeleiros, ilustradores, etc.), totalizavam mais de 600 pessoas diretamente envolvidas. Pode-se dizer que se tratou do primeiro império editorial europeu (cf. DARNTON, 1982, p. 73).

A Enciclopédia, evidentemente, foi um grande projeto intelectual, talvez o mais utópico e simbólico de todo o século XVIII. Mas, como bem adverte o historiador Robert Darnton: “negócios são negócios, mesmo quando se trata da difusão das Luzes” (DARNTON, 1982, p. 40).²³⁵ Percebendo claramente seu potencial econômico, Panckoucke, ao assumir o projeto enciclopedista, mudou sensivelmente seus rumos: da aventura audaciosa de Diderot somos conduzidos a um negócio levado adiante por uma equipe de autores remunerados. Da postura política e intelectual combativa e inovadora que marcou o projeto inicial, a Enciclopédia é claramente assimilada ao nascente mundo da gestão (cf. WALTER, 1990, p. 513). Com Panckoucke, a Enciclopédia transforma-se no maior sucesso editorial já existente,

²³⁴ Como exemplo, cito o *Dictionnaire philosophique* de Voltaire (entre 1738 e 1763), o *Nouveau dictionnaire historique* de Chaudon (1765), a *Bibliothèque universelle des romans* de Bastide e d’Argenson (entre 1775 e 1789), o *Le Cabinet des fées* (41 volumes publicados entre 1785 e 1789) e as *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (39 volumes publicados entre 1787 e 1789) (cf. RÉTAT, 1990, p. 233; KIRSOP, 1990, p. 17).

²³⁵ No francês: “Les affaires sont les affaires même quand il s’agit de la diffusion des Lumières”.

vendendo por volta de 24 mil exemplares em edições mais acessíveis (*in-quarto e in-octavo*) apenas até a Revolução, em 1789 (cf. CHARTIER, 1993, p. 371).²³⁶

Não é de se espantar que um negócio tão grande como esse contasse com muitos apoiadores e também diversos detratores. Não foram poucas, aliás, as tentativas da Igreja e do próprio rei para frear o projeto, dado seu caráter controverso e heterodoxo.²³⁷ Mas é interessante observar que, apesar do potencial transgressor do empreendimento e das perseguições perpetradas, a Enciclopédia persistiu, vencendo a batalha que se travou na ocasião.²³⁸ Talvez tal vitória se deva aos novos tempos e seus agentes emergentes. Dada a amplitude do negócio envolvido, a queda de braço fica aparentemente desfavorável à Igreja e às práticas tradicionais de repressão do *Ancien Régime*.

Mas, para viabilizar seu negócio, Panckoucke soube, é verdade, conquistar apoio dentro da Corte, guiando a Enciclopédia em direção a uma ortodoxia oficial.²³⁹ Ao mesmo tempo, porém, ele apontava para a superação do sistema existente e defendia a proteção da propriedade literária, elogiando sempre o sistema inglês do *copyright*. Em suma, Panckoucke representa a transição para o mercado burguês e, mais do que um mero defensor ou adversário do *Ancien Régime*, ele aprendeu, sobretudo, a viver e agir estrategicamente com os privilégios reais (cf. DARNTON, 1982, p. 76-7, 375, 395, 405).

Contudo, por mais que Panckoucke tenha sido um hábil articulador, conseguindo astutamente viabilizar seus empreendimentos, parece-me que só mesmo a emergência de uma nova economia de poder baseada na apropriação civil dos discursos pode explicar seu sucesso. Se foi importante para Panckoucke ter apoiadores nos bastidores do *Ancien Régime* para conseguir vencer a censura, talvez tenha sido ainda mais importante para seu sucesso o

²³⁶ Para se ter uma idéia da mudança, cito alguns números. A primeira edição realizada por Le Breton já poderia ser considerada um grande negócio, com uma tiragem de mais de quatro mil exemplares em edições de luxo (*in-folio*), em uma época na qual as tiragens dificilmente passavam de dois mil (cf. RÉTAT, 1990, p. 234).

²³⁷ Por exemplo, no dia 5 de março de 1759 a Enciclopédia foi posta no *Index* da Igreja e no dia 3 de setembro do mesmo ano o papa Clemente XII decretou que todos os católicos que possuísem exemplares dela deveriam entregá-los para que seu padre os queimasse, sob risco de excomunhão. E quanto à perseguição real, no dia 8 de março de 1759 o Conselho de Estado (*Conseil d'État*) revogou seu privilégio, proibindo sua impressão e venda, e determinou ainda a apreensão e destruição de todo exemplar encontrado (cf. DARNTON, 1982, p. 30).

²³⁸ A Enciclopédia ilustra muito bem esse jogo entre o controle real e o mercado editorial. Desde seu início o projeto dependeu do arbítrio real e de um jogo de influências: quando, em 1749, Le Breton deu início ao projeto, foi feito um pedido ao rei que libertasse Diderot, que se encontrava preso em Vincennes na ocasião. A batalha pela impressão e reimpressão da Enciclopédia exemplifica bem o complexo e contraditório sistema francês: foram vários privilégios concedidos, retirados, mudanças de nome, publicações com tolerância tácita, etc. Por exemplo, em 1770, reinado de Luís XV, seis mil exemplares são retidos na Bastilha. Em 1776, já no reinado de Luís XVI, sob influência de liberal Turgot, os livros são liberados, assim como é permitida a impressão de novas edições (cf. DARNTON, 1982, p. 45).

²³⁹ De tantos favores que recebeu de Versailles, Panckoucke chegou a ser considerado um secretário do diretor das atividades editoriais e mesmo como uma espécie de “ministro da cultura *ex officio*” (cf. MOLLIER, 2010b, p. 29-30).

uso de novas armas e táticas comerciais, como o recurso a uma campanha publicitária nunca antes vista no mundo da edição: panfletos são distribuídos, anúncios são feitos em jornais e planos de assinatura são propostos por representantes espalhados por toda a Europa.²⁴⁰

Para concluir essa análise sobre a emergência do editor moderno no final do século XVIII, convém deixar claro que essa figura, juntamente com o autor comercial, inseria-se ainda naquilo que podemos chamar de um primeiro tipo de capitalismo cultural. Marx já havia apontado para a diferença entre a situação de John Milton, que vendeu seu manuscrito de *Paradise Lost* a um livreiro, e a do novo escritor proletário de Leipzig do século XIX. Segundo Marx, um escritor torna-se um operário produtivo não por produzir e vender suas obras, mas por exercer um trabalho assalariado sob a direção de um editor capitalista (cf. MARX; ENGELS, 1986, p. 33-4). No *Manifesto do Partido Comunista*, Marx e Engels sustentaram, nessa direção, que a burguesia despojou de sua auréola mítica todas as atividades até então respeitadas e encaradas com temor reverente, convertendo, por exemplo, os poetas e homens da ciência em trabalhadores assalariados (cf. MARX; ENGELS, 1986, p. 68).

Podemos situar as figuras do autor e do editor do século XVIII no seio daquilo que Adorno considerou como uma forma de mercantilização da arte que não atingiu ainda, de maneira geral, o conteúdo das obras, que mantinham, portanto, certa autonomia. Em suma, obras eram realizadas e, depois, colocadas à venda no mercado, diferentemente do que virá a ocorrer no capitalismo avançado e na indústria cultural, que atingirá a forma mesma das obras, fazendo-as intrinsecamente mercadorias. Adorno associa, assim, a “depravação da cultura” à sua transformação em mercadoria, mas acentua que, para que essa “depravação” seja completa, não basta simplesmente tratar a obra também como mercadoria, colocando-a no mercado, mas é preciso que a obra seja o resultado de um processo mercantil desde sua origem. A arte autônoma burguesa do século XVIII, por exemplo, era arte verdadeira e, ao mesmo tempo, mercadoria, de modo que sua assimilação aos bens de consumo não tinha ainda sido completada.²⁴¹

²⁴⁰ Apesar das estratégias publicitárias adotadas, não devemos assimilar o modelo de negócios de Panckoucke àquilo que, posteriormente, será o modelo da indústria cultural. A publicidade comercial só alcançará realmente volume no capitalismo avançado, após o século XIX, com a aceleração do processo de concentração. Embora os folhetins do século XVIII já tivessem anúncios, eles ocupavam apenas 1/20 do espaço e anunciavam geralmente “curiosidades” ou mercadorias novas e não usuais. Os reclames eram ainda vistos como indecentes pela maioria das casas comerciais (cf. HABERMAS, 1984, p. 223).

²⁴¹ Nesse sentido, cito Adorno: “As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens da cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas. Tornam-se depravadas. O consumo, destituído de relação, faz com que se corrompam. [...] O processo de coisificação atinge a sua própria estrutura interna” (ADORNO, 1983, p. 174-175).

Assim, no século XVIII, tínhamos um contexto mercantil simples, no qual a obra tinha apenas a *forma de mercadoria*. Com o desenvolvimento da indústria cultural, o autor é cada vez mais transformado em marca, a obra perde cada vez mais sua autonomia (sendo padronizada), o editor também se apaga no interior das estratégias anônimas das grandes corporações multinacionais, e o público é cada vez mais manipulado e expropriado de sua capacidade de gosto e de uma verdadeira fruição cultural (cf. HABERMAS, 1984, p. 202; SCHIFFRIN, 2006, p. 19-23; BENHAMOU, 2007, p. 118). Ou seja, a mercantilização do século XVIII cede lugar a um processo industrial desde o início, em um mundo marcado pelos novos quadros gerenciais, pela rentabilidade rápida e pela produção de massa, no seio do qual o autor tende a desaparecer. Dessa maneira, na visão adorniana, o autor comercial, o editor e o público do século XVIII estão associados a um capitalismo que ainda não teria “matado” a arte verdadeira e a cultura autenticamente popular, e nem “destruído” ou “engolido” os sujeitos no seio da máquina do mundo administrado.

Contudo, os casos mencionados acima, em particular a experiência de publicação da Enciclopédia na segunda metade do século XVIII, mostram claramente a emergência de um novo sistema editorial. Essas novas práticas mercantis encontram também um interessante reforço/apoio no seio do pensamento econômico emergente à época, de viés liberal: a fisiocracia. Os chamados “fisiocratas” estão associados, inicialmente, a François Quesnay (que em 1758 publicou o clássico *Tableau économique*, considerado por muitos o livro fundador da ciência econômica), e, depois, a Mirabeau e Turgot, formando um “clube” que se reuniu por mais de uma década e cujos membros chegaram a ocupar postos importantes na administração pública, especialmente nos últimos decênios do *Ancien Régime*.

Os fisiocratas, em geral, sustentavam um liberalismo bastante paradoxal, pois defendiam o livre jogo da máquina econômica, a liberdade de imprensa e a importância da opinião pública, mas, ao mesmo tempo, apoiavam o despotismo e tomavam como exemplo o modelo administrativo da China Imperial. Há, sem dúvida, no seio do pensamento fisiocrata, uma relação conflituosa entre a dimensão hierárquica da ordem e a afirmação igualitária da liberdade formal do liberalismo econômico. Assim como vimos em Panckoucke e Malesherbes, essa postura paradoxal dos fisiocratas ilustra também claramente a transição para o mercado burguês.

O fato de os fisiocratas ilustrarem uma transição não deve, contudo, levar-nos a fazer deles uns precursores ou fundadores de uma *science nouvelle*, embora eles mesmos assim se proclamassem. Acima de tudo, eles foram homens que, como se tornou comum à época, acreditaram na “necessidade física” e na “evidência matemática”. O objetivo principal da

reflexão conduzida pelos fisiocratas consistia em revelar as “leis da natureza”, ou seja, em saber como funcionaria “naturalmente” a vida social. As leis da economia, assim, seriam apenas parte de uma grande “ordem natural” (*ordre naturel*) (cf. LARRÈRE, 1992, p. 13).

Mais do que uma ciência econômica, a fisiocracia foi, portanto, um pensamento moral e político que procurou elaborar uma ciência global da sociedade visando o “governo da natureza” (*gouvernement de la nature*). Em seu curso de 1977-1978 no Collège de France, intitulado *Segurança, território e população*, Foucault desenvolveu esse tema (que foi retomado no ano seguinte, no *Nascimento da biopolítica*) e afirmou, nessa direção, que o liberalismo, mais do que uma doutrina econômica, foi uma nova arte de governar que emergiu no século XVIII. Trata-se de uma nova governamentalidade que procurou respeitar os chamados “processos naturais”. Ao invés de intervir e tentar controlar a sociedade com regras e interdições, essa nova arte de governar buscou “deixar fazer” (*laissez faire*), ou seja, procurou facilitar, promover, corrigir, manipular e gerir a vida social a partir daquilo que lhe seria “natural” (cf. FOUCAULT, *STP*, p. 72, 360).

Há um esforço, no seio do pensamento da fisiocracia, para se deduzir da propriedade (considerado o direito mais natural) o conjunto das liberdades econômicas (aproximando-se da *labor theory* de John Locke). A liberdade de comércio ou livre iniciativa é alçada, assim, a um princípio político-econômico fundamental, que encontra sua razão de ser no direito natural e na natureza mesma da vida em sociedade. Defendê-la, ou seja, ir a favor daquilo que seria o “natural”, consiste na melhor maneira de maximizar a riqueza (cf. LARRÈRE, 1992, p. 205). E a crítica aos monopólios, às corporações e às infundáveis regulamentações do comércio que marcavam o *Ancien Régime*, mais do que uma simples objeção a um modelo de gestão econômica, insere-se no interior de uma crítica mais geral àquilo que seria “antinatural”.

Essa visão sobre o que é “natural” foi claramente estendida ao domínio das criações intelectuais e dos “bens imateriais”, o que levou os fisiocratas a defenderem o direito natural do autor de gozar livremente de seu bem (a obra), liberto de todo monopólio de exploração corporativo. Ou seja, os fisiocratas insistiram na liberdade que o autor deveria possuir de imprimir e vender o fruto de seu próprio trabalho, contrariando assim, em grande medida, as pretensões monopolísticas dos livreiros detentores de privilégios reais. Ou seja, o individualismo fisiocrata entra, ao menos inicialmente, em conflito com a organização corporativista do Antigo Regime. Em suma, os monopólios são criticados como propriedades artificiais, injustas e danosas ao bem comum. Por outro lado, a propriedade intelectual do autor seria, acima de tudo, a afirmação daquilo que é natural, decorrente do esforço individual que, como tal, permitiria maximizar a riqueza.

Essas novas construções político-econômicas encontrarão um claro reflexo nas novas leis sobre os direitos dos autores e a propriedade intelectual que serão produzidas no século XVIII, como veremos a seguir. Além disso, a “naturalização” da relação de propriedade entre o autor e a sua obra é um elemento importante na conformação da nova retórica autoral típica do século XVIII.

b) O direito autoral: o nascimento do *copyright*, do *droit d’auteur* e o debate alemão

For the Encouragement of Learned Men to Compose and Write useful Books [...] the author of any book or books already composed, and not printed and published, or that shall hereafter be composed, and his assignee or assigns, shall have the sole liberty of printing and reprinting such book and books for the term of fourteen years, to commence from the day of the first publishing the same, and no longer.

England, *Statute of Anne*, 1710.

Art. 1^{er}. Les auteurs d’écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d’en céder la propriété en tout ou en partie.

France, *Décret de la Convention Nationale du 19 juillet 1793*.

Pode-se dizer que o direito moderno de autor nasceu no século XVIII na Inglaterra, com o estatuto da Rainha Ana de 1710 e sua efetivação na decisão do caso *Donaldson v. Beckett* de 1774, dando origem à tradição do *copyright*, e na França, com as reformas de 1777 e as leis pós-revolucionárias de 1791 e 1793, dando origem à tradição do *droit d’auteur*. Antes disso, é verdade que os autores já apareciam em textos legais, mas, como vimos, não como claros detentores de direitos (nem patrimoniais, nem morais). Mas não era raro vermos autores negociarem seus manuscritos, serem remunerados por suas obras, controlarem a impressão e a venda de seus textos ou ainda serem eles mesmos os detentores dos privilégios reais de exploração. Sendo assim, poderíamos falar, como fez o historiador Henri-Jean

Martin, em uma espécie de pré-história do direito do autor, que remontaria ao século XVII e até mesmo ao XVI (cf. MARTIN, 1999, p.424-9; MOLLIER, 2010a, p. 13-4).

Mas é preciso muita atenção com esse termo, “pré-história”, pois ele sugere que teria havido, antes do século XVIII, uma espécie de conscientização incipiente dos autores com relação aos seus direitos de propriedade (cf. TURNOVSKY, 2010, p. 32). Nesse sentido, o historiador do direito francês Laurent Pfister, expressando uma visão comum na área, chega a afirmar que teria havido, no século XVIII, uma “tomada de consciência” (*prise de conscience*) dos escritores com relação aos seus direitos (cf. PFISTER, 1999, p. 189). Ora, não se trata de buscar no passado formas menos desenvolvidas daquilo que virá a emergir posteriormente, traçando uma linha evolutiva que conduz até o presente. É comum, infelizmente, a história ser concebida dessa maneira causal, linear e triunfal, com seus heróis e mitos. Por exemplo, os decretos franceses de 1791 e 1793, pós Revolução Francesa, são vistos comumente como leis libertadoras, o apogeu de uma evolução doutrinária, que “superou” todos os conflitos e contradições. Nesse sentido, é lapidar a opinião da jurista francesa Marie-Claude Dock, acerca da disputa que envolveu autores e livreiros: “essa batalha, que durará mais de meio século, de 1725 até 1791/1793, terminará com a vitória e o *triunfo dos direitos da inteligência*” (DOCK, 1962, p. 4. [grifo meu]).²⁴²

E mais do que uma percepção linear e evolucionista da história, o que salta aos olhos na maneira como os juristas normalmente concebem o direito de autor moderno é a tendência à “naturalização” da autoria e dos direitos advindos da relação de criação intelectual (cf. JASZI, 1991, p. 459). Ao invés de algo contingente, o direito dos autores tende a ser visto como uma idéia antiga e eterna, como uma necessidade natural do espírito humano. A jurista mencionada acima, Marie-Claude Dock, chega ao disparate de afirmar que já havia uma clara percepção moral e patrimonial do direito de autor na Roma Antiga, e que o fato de as leis serem silentes quanto à matéria é sinal não da inexistência desse direito, mas sim uma “ilustração eloqüente” (*l'illustration la plus éloquente*) de que se trata de um direito natural e eterno, que sempre existiu sem necessidade de qualquer legislação positiva (cf. DOCK, 1962, p. 41, 52). É simplesmente inconcebível para essa jurista que o direito de autor possa não ter existido, de tão natural e espontâneo que ele lhe parece. Aliás, a primeira frase do livro em questão, que se intitula *Contribuição histórica ao estudo dos direitos de autor (Contribution historique à l'étude des droits d'auteur)*, deixa muito claro qual o ponto de partida da “contribuição histórica” que se propõe: “a criação humana é velha como o mundo. A partir do

²⁴² No original: “Cette bataille qui durera plus d'un demi-siècle – de 1725 à 1791/1793 – se terminera par la victoire et le triomphe des droits de l'intelligence”.

momento que um pensamento foi emitido e que sua emissão foi percebida com a ajuda da fala, da escrita ou de qualquer outro meio de comunicação com os outros homens, uma obra nasceu” (DOCK, 1962, p. 2).²⁴³

É preciso prevenir-se contra esse tipo de perspectiva que reduz a complexidade histórica a uma sucessão do “mesmo”, que, ao longo do tempo, vai apenas evoluindo e assumindo formas mais nítidas até chegar ao presente. Também é importante, por outro lado, não reduzir todas as transformações a momentos de pura ruptura, que fazem nascer figuras e noções absolutamente novas, que não encontrariam qualquer raiz histórica. Por certo, há muitas continuidades e permanências naquilo que chamamos de autoria moderna e também no direito dos autores.²⁴⁴

Se por direito de autor entendemos a retribuição financeira feita por um livreiro a um autor quando da aquisição de um manuscrito, então devemos admitir que se trata de algo mais antigo, que remonta ao menos ao século XVII, como vimos em diversos casos analisados anteriormente. Ou seja, embora o sistema dos privilégios reais previsse, diretamente, direitos apenas aos livreiros, em decorrência de uma graça do soberano, é importante observar que os escritores eram também, muitas vezes, remunerados pela venda de seus manuscritos. O direito do autor, contudo, se é que existia, não passava de um direito real, sobre a coisa, que não tinha a dimensão espiritual ou imaterial que terá a propriedade intelectual. Talvez seja o caso de admitir a existência de uma espécie de prerrogativa pessoal, como o respeito ao ineditismo, ou seja, a necessidade da autorização do autor para poder levar sua obra ao público (cf. PATTERSON, 1968, p. 65-9). Em suma, o autor tinha um direito sobre o manuscrito (tomado em sua materialidade), podendo escolher se desejava ou não cedê-lo a um livreiro, mas não detinha nenhum direito de exploração comercial da obra com exclusividade.²⁴⁵

²⁴³ No original: “La création littéraire est vieille comme le monde. Dès qu’une pensée a été émise et que son émission a été constatée à l’aide de la parole, de l’écriture ou de tout moyen quelconque de communication avec les autres hommes, une œuvre est née”.

²⁴⁴ Nesse sentido, por exemplo, encontramos algumas discussões no seio da tradição jurídica medieval, baseada na herança romana, que aborda temas próximos daquilo que, posteriormente, chamou-se de propriedade intelectual. Podemos mencionar, para ilustrar esse ponto, a famosa *tabula picta*, cuja questão era basicamente a seguinte: quem teria direito sobre a tela (ou tábua de madeira) pintada? E sobre o pergaminho escrito? O dono do suporte material ou o responsável pelos pigmentos e traços? Essa pergunta, longe de ser um problema estritamente jurídico, envolve uma série de considerações sobre a relação que o homem estabelece com as coisas, e também muitas outras relativas à história social da arte (cf. MADERO, 2004, p. 19-20).

²⁴⁵ No sistema inglês, de certa forma, a venda do manuscrito envolvia algo mais do que uma mera venda de um tanto de papel, mas também era algo menos do que um contrato de cessão de algum direito detido pelo autor. O autor não podia ceder nem um direito de cópia (que pertencia apenas ao livreiro mediante registro na corporação), nem um direito de publicação (posto que o *imprimatur* dependia da censura). Tratava-se, em suma, de uma permissão de natureza negativa, na qual o autor simplesmente se obrigava a não objetar ou interferir na publicação, comprometendo-se, por exemplo, a não ceder o mesmo manuscrito a outro livreiro (cf. PATTERSON, 1968, p. 73).

E mais ainda: se por direito de autor entendemos alguma prerrogativa concedida aos indivíduos criadores, então também teremos de admitir que tal direito remonta ao menos ao século XV, quando ocorreram os primeiros casos de cartas patentes concedendo aos indivíduos que produziam algo novo um monopólio de exploração comercial temporário. Mas esses privilégios, embora fossem, por vezes, concedidos aos autores, não tinham na condição de autor o seu fundamento. Ou seja, não eram verdadeiras prerrogativas autorais, mas sim privilégios concedidos por liberalidade real a determinados súditos. Não era fruto de um direito, mas de uma graça. E, como tal, podia ser concedida pelo rei a quem ele bem entendesse, inclusive para alguns escritores que lhe eram próximos ou queridos.

Vejamos agora, com um pouco mais de detalhe, como se deu a construção jurídica do autor proprietário, inicialmente na Inglaterra e, logo depois, na França, dando origem às duas tradições mais significativas sobre o direito de autor: o *copyright* e o *droit d'auteur*. Além disso, gostaria de tecer, ao final, alguns comentários sobre a experiência alemã e as considerações feitas por Kant e Fichte no final do século XVIII sobre a questão.

A palavra *copyright* é encontrada pela primeira vez nos registros da Corporação de Livreiros de Londres em 1703, no lugar do tradicional *right in copies*. Essa sutil mudança de vocabulário no direito inglês acentua a desmaterialização do antigo direito sobre a cópia manuscrita (*copy*), que era depositada e registrada na Corporação e garantia ao livreiro a exclusividade sobre a reprodução e a venda, em direção a um novo direito conferido ao autor sobre sua obra (cf. PATTERSON, 1968, p. 71).²⁴⁶ Em suma, o que difere o *copyright*, que nasce no início do século XVIII, do *right in copies*, que remonta ao século XVI, é o fato de o primeiro ser baseado na idéia de um direito de propriedade do autor e não em algum tipo de prerrogativa real (cartas patentes ou privilégios). Havia, antes do século XVIII, sem dúvida, um “regime de regulação” (*regime of regulation*), mas não um claro “regime de propriedade” (*regime of property*) (cf. ROSE, 1993, p. 15).

Apesar das diferenças no sistema de controle, nos discursos de legitimação e nos sujeitos reconhecidos juridicamente, é importante ressaltar que o *copyright* moderno não deve ser visto como uma mera ruptura com relação ao antigo sistema do *right in copies*. Trata-se, acima de tudo, de um rearranjo, ao mesmo tempo comercial, político e jurídico. Em grande

²⁴⁶ Chartier concede grande importância a esse processo de desmaterialização das obras. Para ilustrar essa mudança, ele cita o processo julgado em 1741 na Inglaterra que envolveu Pope contra o livreiro Curl, que tinha publicado suas cartas sem seu consentimento. A Corte concedeu ganho de causa a Pope e expressou então, claramente, a diferença entre aquele que detém o objeto escrito e aquele que tem o direito de propriedade sobre o texto. A decisão expressa a aliança entre a *property*, que é a possibilidade de transformar um escrito em bem negociável, e a *propriety*, que é a reivindicação de um possível controle sobre a difusão de um texto, de modo a preservar a reputação, a honra e a intimidade (cf. CHARTIER, 2003, p. 21; CHARTIER, 2000a, p. 18).

parte, o *copyright* teve sua origem na política real de controle da impressão e nas práticas monopolísticas de comércio livreiro. Aliás, as corporações, em suas práticas mercantis, também raciocinavam em termos de “propriedades”, mas no seio de um arcabouço de regulação baseado em privilégios reais, em práticas monopolísticas e na censura prévia (não como uma propriedade em sentido moderno/burguês, entendida como um direito do indivíduo).

Talvez a imagem da ruptura que as mudanças jurídicas ressaltam (dos privilégios reais para o direito individual de propriedade) não seja capaz de perceber algumas importantes continuidades, que só se fazem visíveis ao olharmos para a organização do mercado livreiro (cf. FEATHER, 1994, p. 191; ROSE, 1993, p. 4). Ao invés de um completo rompimento com o antigo sistema, as inovações legais do início do século XVIII basearam-se em arranjos comerciais já existentes, dado que a prática da venda do manuscrito e da remuneração dos autores no seio de uma relação contratual já era comum no século XVII na Inglaterra. Mais do que o resultado de um reconhecimento de um suposto direito natural do homem, o *copyright* é fruto, sobretudo, de uma construção contingente para regular um mercado instável tecnicamente, economicamente e culturalmente (cf. SAUNDERS; HUNTER, 1991, p. 499). Pode-se dizer que o *copyright* pôde desenvolver-se aos poucos no seio da corporação e de suas práticas mercantis, gozando de certa indiferença da Coroa, que estava mais preocupada com a censura prévia (cf. PATTERSON, 1968, p. 19, 36). Nesse processo, ficam nítidos quais são os dois principais interesses em jogo: um penal, da Coroa, e outro civil, dos livreiros. Daí a dupla apropriação do autor, primeiro como transgressor, nos séculos XVI e XVII, e depois como proprietário, a partir do século XVIII.

O marco jurídico do novo rearranjo é, sem dúvida, o Estatuto da Rainha Ana (*Statute of Anne*) de 1710, considerado o primeiro texto legislativo moderno a conceder direitos diretamente aos autores. O Estatuto, aprovado pelo Parlamento inglês, acabou com a perpetuidade do monopólio dos livreiros, limitando o tempo de proteção da obra, e ainda eliminou a censura e o controle prévios, permitindo a qualquer um, não apenas aos membros da corporação privilegiada, imprimir ou vender livros na Inglaterra (cf. ENGLAND, 1710).

Evidentemente, essas mudanças provocaram a inquietação dos livreiros londrinos, que gozavam de um direito exclusivo e perpétuo sobre seus títulos há mais de 150 anos, o que deu início à chamada “batalha dos livreiros” (*Battle of the Booksellers*). Houve uma queda de braço entre o Parlamento, que tinha uma mentalidade mais liberal, contrária à concessão de monopólios que poderiam comprometer a vivacidade do mercado, e os livreiros londrinos, que pressionavam para restaurar o máximo possível o controle do mercado livreiro por meio

dos privilégios. A batalha opôs ainda dois grupos de livreiros com interesses distintos: a corporação londrina, que gozava das proteções reais e mantinha ainda um controle centralizado das publicações inglesas, e os livreiros escoceses, que eram vistos como piratas e pleiteavam o fim dos monopólios de edição.

Nessa disputa, a partir do início do século XVIII, os editores londrinos alteraram o discurso do privilégio real, que passou a não ter mais peso na Inglaterra liberal e parlamentar, pelo do reconhecimento ao direito do autor. Essa mudança já aparece claramente em uma petição enviada pelos livreiros londrinos para o Parlamento em 1706, na qual, pela primeira vez, não mais eram feitas referências aos privilégios reais. Em suma, vemos uma clara mudança de estratégia. Um texto que parece ter influenciado essa mudança foi o *Essay on the regulation of the press*, escrito em 1704 por Daniel Defoe, que critica o regime de licenciamento e privilégios, mas defende a necessidade de algum tipo de regulação, sugerindo a criação de uma lei em proteção dos direitos de propriedade dos autores (cf. ROSE, 1993, p. 34-8; DEFOE, 1704).²⁴⁷

Os livreiros londrinos conseguiram durante um bom período o reconhecimento nos Tribunais do chamado *common-law copyright*, que reconhecia a perpetuidade do direito natural dos autores sobre suas obras, o que atingia também aqueles que o substituíam em um contrato de cessão. O argumento era simples: o autor, desde que criou sua obra, possuiria sobre ela um direito natural perpétuo, que poderia ser cedido ao livreiro/editor. É clara a inspiração lockeana aqui, e pode ser resumida assim: o trabalho (*labour*) confere ao homem um direito natural de propriedade àquilo que ele produziu; composições literárias são resultado de um trabalho intelectual; logo, autores devem ter um direito natural de propriedade sobre suas obras (cf. ROSE, 1993, p. 54, 85; LOCKE, 1973, p. 51-60, cap. V, §§25-51).²⁴⁸

²⁴⁷ É difícil falar na Inglaterra do século XVIII e não pensar em Defoe, que foi, além de escritor, um homem de negócios experiente, um importante polemista (*dissenter*), defensor do comércio, e um astuto observador da sociedade de seu tempo. Seu romance *Robinson Crusoe*, por exemplo, pode ser lido como uma clara ilustração do homem individualista, o paradigma do nascente capitalista (cf. THOMPSON, 1996, p. 104; JASZI, 1991, p. 470). A propósito, Daniel Defoe foi, em razão da boa vendagem de *Robinson Crusoe*, um dos primeiros autores britânicos a receber *royalties*, tendo inclusive afirmado, na ocasião, que “a literatura iria tornar-se um ramo importante do comércio britânico” (cf. GREFFE, 2005, p. 18).

²⁴⁸ John Locke, além de toda justificativa do direito de apropriação privada realizada em 1690 no capítulo V do *Segundo Tratado sobre o Governo* (*Second Treatise of Government*), chegou a escrever um *Memorandum* em 1694 que tratou diretamente da questão da propriedade intelectual, texto que foi enviado ao seu amigo e membro do Parlamento Edward Clarke, com pedidos de que seus argumentos fossem levados às discussões parlamentares. Locke mostra-se contrário à censura prévia e ao regime de licenças, criticando a renovação *ad eternum* dos privilégios de impressão e chamando os membros da *Stationers' Company* de “preguiçosos” (*lazy*) e ignorantes (*ignorant*) (cf. LOCKE, *Memorandum*, apud KING, 1830, p. 381). Locke considera ainda “absurdo” (*absurd*) e “ridículo” (*ridiculous*) que os livreiros pudessem gozar de algum tipo de privilégio de impressão sobre obras escritas antes mesmo de haver impressão (cf. LOCKE, *Memorandum*, apud KING, 1830, p. 387). O

É curioso observar que, embora se valendo do argumento do direito natural do autor, foram os livreiros/editores, e não os autores, quem foram litigar. A estratégia era óbvia: aceitando-se o direito natural e perpétuo dos autores sobre suas obras, o monopólio permanente dos livreiros/editores estaria salvo. Pode-se perceber esse tipo de defesa do *common law copyright* em *A letter from an author to a member of Parliament* de 1735, que foi seguida de uma série de outras cartas-panfleto que faziam parte da campanha conduzida pelos livreiros londrinos (cf. PATTERSON, 1968, p. 15, 18, 153, 158; ROSE, 1993, p. 47, 54-7).

De fato, o monopólio permanente dos livreiros londrinos não foi rompido com o Estatuto da Rainha Ana no início do século XVIII, mas apenas décadas depois, no julgamento do caso *Donaldson v. Beckett* em 1774, quando a *House of Lords* definiu o *common-law copyright* como o simples direito natural do autor à primeira publicação e aplicou então o prazo previsto pelo Estatuto para o gozo do *copyright*, que era de quatorze anos renováveis por mais quatorze. A efetiva aplicação do Estatuto substituiu, enfim, a forma de regulação marcada pelo controle da Coroa e pelas licenças reais perpétuas por um novo modelo, do moderno *copyright*, através da concessão aos autores de um direito temporário de exploração exclusiva sobre suas obras (cf. PATTERSON, 1968, p. 173-5).²⁴⁹

Mas, apesar das inovações e da clara mudança de tom, a nova lei envolveu, sobretudo, uma mera extensão legislativa de uma longa prática regulatória que tinha lugar no seio da *Stationers' Company* (cf. ROSE, 1993, p. 4, 55; JASZI, 1991, p. 468; PATTERSON, 1968, p. 43, 143). Alguns chegam a sustentar que o Estatuto foi apenas uma codificação inadequada e imprecisa das práticas comerciais já existentes no mercado livreiro inglês, nada mais do que um reconhecimento estatutário dos “direitos do comércio” (*trade right*) (cf. FEATHER, 1994, p. 208-9). Na verdade, é difícil distinguir no novo arranjo legal qual o interesse protegido, do

privilégio de exploração exclusiva deveria, segundo propõe Locke, limitar-se às obras de autores vivos e, ao invés de um monopólio eterno, ele sugere uma limitação do direito de exploração exclusiva sobre as obras a 50 ou 70 anos após a primeira impressão do livro ou a morte do autor (cf. LOCKE, *Memorandum*, apud KING, 1830, p. 379-80). Mas, apesar de Locke falar em propriedade literária, ele parece tratar a questão como um problema de mercado livreiro e não em termos de direitos naturais dos autores (cf. ROSE, 1993, p. 32-3). Aliás, em nenhum momento do *Memorandum* Locke realiza alguma conexão explícita entre o direito dos autores e sua teoria da propriedade (cf. HUGHES, 2006, p. 4).

²⁴⁹ Processo semelhante ocorreu nos Estados Unidos. O art. 1º, seção VIII, cl. 8 da Constituição de 1787 adotou um texto muito próximo daquele do Estatuto da Rainha Ana, estabelecendo o dever de se “promover o progresso da ciência e das artes úteis, garantindo, por tempo limitado, aos autores e inventores, o direito exclusivo aos seus escritos ou descobertas” (No original: *To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries*) (UNITED STATES OF AMERICA, 1787). A primeira legislação federal norte-americana sobre o *copyright* data de 1790, que concedeu, como fez o Estatuto da Rainha Ana em 1710, uma exclusividade aos autores ou aos proprietários das cópias (*authors and proprietors of such copies*) de quatorze anos, também subordinada às formalidades do registro. E a Suprema Corte tendeu a seguir o precedente inglês *Donaldson v. Beckett* de 1774, como se pode perceber no caso *Wheaton v. Peters* de 1834 (cf. PATTERSON, 1968, p. 7, 203).

autor ou do livreiro/editor, e em que medida eles se confundem. Mais do que um mero reconhecimento dos direitos dos autores ou do que uma simples regulação do mercado livreiro, vemos no Estatuto tanto uma regulação mercantil voltada prioritariamente para a proteção dos interesses dos livreiros/editores, após o colapso do monopólio concedido à *Stationers' Company*, como também a atribuição de direitos individuais ao escritor. A propósito, convém notar que o termo 'autor' (*author*) é usado no Estatuto sempre alternadamente aos termos 'adquirente da cópia' (*purchaser of copy*) 'proprietário da cópia' (*proprietor of copy*), 'livreiro' (*bookseller*) ou ainda 'cessionário' (*assignee*) (cf. PATTERSON, 1968, p. 145). Aliás, essa oscilação fica clara desde o título do Estatuto, que diz se tratar de "um ato para a promoção do conhecimento através da concessão ao *autor* ou *adquirente das cópias* de um monopólio temporário sobre sua reprodução impressa" (cf. ENGLAND, 1710. [grifo meu]).²⁵⁰

Com exceção do direito à renovação do *copyright* por mais quatorze anos, que era concedido exclusivamente aos autores, todos os demais direitos são extensivos aos livreiros/editores adquirentes das cópias. Os autores, certamente, passaram a ser detentores de um direito de propriedade, mas isso não significa que os livreiros perderam seus direitos de exclusividade na reprodução dos livros. Em suma, os livreiros continuam gozando de monopólios (cf. PATTERSON, 1968, p. 146-7). A diferença é apenas que tais monopólios deixam de ser permanentes e fundados na graça do soberano para serem temporários e obtidos dos autores das obras mediante cessão contratual. Perde-se o monopólio real, a censura prévia cai por terra, mas a necessidade de registro permanece no seio de uma nova lógica comercial: não mais para impedir a sedição ou a heresia, mas para proteger os detentores do *copyright* e o mercado do livro contra a ameaça da pirataria.

Se na Inglaterra assistimos, no século XVIII, à passagem dos *right in copies* para o moderno *copyright*, um processo semelhante pode ser verificado na França, na passagem dos *privilèges en librairie* e dos *privilèges d'auteur* (previstos a partir de 1777) para o *droit d'auteur* afirmado claramente no final do século, após a Revolução. Também na França não é adequado ver esse processo como uma pura ruptura, mas antes como um rearranjo dos elementos em jogo e uma mudança de estratégia: o discurso em defesa da propriedade dos autores sobre suas obras decorreu, sobretudo, de uma tentativa dos livreiros/editores de manter o monopólio de exploração. Quando o poder real intensificou a limitação aos monopólios e revogou grande parte das prerrogativas concedidas aos livreiros de Paris, eles

²⁵⁰ No original: "An Act for the Encouragement of Learning by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the times therein mentioned".

então, como fizeram seus colegas londrinos, abandonam o discurso dos privilégios reais e abraçaram a defesa do direito de propriedade do autor (cf. CHARTIER, 2000a, p. 13-5; PFISTER, 1999, p. 19-20). Vejamos, com mais detalhe, como esse processo ocorreu na França ao longo do século XVIII.

Logo após o *Regramento sobre o comércio do livro* de 1723, começou-se a perceber uma clara mudança na relação entre a Coroa e os livreiros parisienses, indicando que o sistema dos privilégios reais começava a dar sinais de crise. Em um Aresto de 1725, por exemplo, o Conselho do Rei decidiu por fim aos “abusos” (*abus*) e à “avareza” (*avarice*) de alguns livreiros que prolongavam seus privilégios com o único fim de prejudicar seus concorrentes (cf. PFISTER, 1999, p. 211). Em resposta a essa mudança na postura real, os livreiros parisienses utilizaram-se de uma estratégia muito semelhante àquela empregada por seus colegas londrinos: ao invés de defender seus privilégios, eles passam a argumentar em termos de direito de propriedade.²⁵¹

Apesar das constantes oscilações políticas, a necessidade de uma reforma mais radical no sistema francês dos privilégios reais tende a aparecer de forma cada vez mais nítida em meados do século XVIII. O rei inclina-se em favor de um mercado livreiro mais aquecido (ainda que controlado) e tende a condenar vivamente a teoria e a prática monopolística dos livreiros parisienses (cf. PFISTER, 1999, p. 342). Malesherbes, que assume a direção das atividades editoriais francesas a partir de 1750, tem um importante papel nesse sentido, defendendo abertamente a necessidade de revisão no regramento ainda amplamente em vigor de 1723 (que foi estendido a todo o Reino em 1744) (cf. MALESHERBES, 1994; BIRN, 1989, p. 61).²⁵²

²⁵¹ Um interessante exemplo nesse sentido pode ser encontrado no mesmo ano de 1725 em um panfleto intitulado *Mémoire en forme de requête à M. le Garde des Sceaux*, que foi escrito pelo advogado dos livreiros parisienses Louis d'Héricourt. A propriedade literária é então comparada a uma propriedade material qualquer e, em decorrência do direito de sucessão, defende-se a perpetuidade do direito detido pelos livreiros. Encontramos esses mesmos argumentos por diversas vezes ao longo do século XVIII. Por exemplo, no verbete dedicado ao “direito de cópia” (*droit de copie*) da Enciclopédia, escrito pelo livreiro parisiense David em 1755, defende-se que, tendo o autor vendido sua obra ao livreiro, este se sub-roga de todos os direitos de propriedade do primeiro (cf. LOUGH, 1987, p. 171; PFISTER, 1999, p. 231).

²⁵² Algumas decisões tomadas pelo Conselho do Rei a partir de então apontam nessa direção, como o caso das netas de La Fontaine, que conseguiram em 1761 uma importante vitória sobre a Comunidade de Livreiros de Paris, alegando que as obras de seu avô lhes pertenciam naturalmente, por direito sucessório. Outra decisão no mesmo sentido foi a que envolveu o autor dramático e membro da Academia francesa Crébillion, que em 1752 obteve um privilégio de quinze anos para publicar o conjunto de suas obras. Esse caso é bastante curioso, pois os livreiros parisienses se valeram de argumentos baseados no direito de propriedade contra o próprio autor. Fica claro que o discurso proprietário está a serviço, sobretudo, dos interesses dos livreiros, não dos autores. O advogado dos livreiros, Roux, bate insistentemente na tecla que o autor teria vendido livremente, e por dinheiro, toda a propriedade sobre suas obras, de modo que sua demanda repousaria sobre uma manifesta má-fé (cf. PFISTER, 1999, p. 318-21).

Receosos e revoltados com as mudanças em curso, os livreiros parisienses procuraram contra-atacar logo, e, para isso, serviram-se de um porta-voz de peso, Denis Diderot, a quem encomendaram um texto que foi escrito em 1763 e ganhou o título de *Carta sobre o comércio do livro (Lettre sur le commerce de la librairie)*. Esse texto merece, em razão de sua importância, clareza e provocação ostensiva, ser analisado com um pouco mais de calma. Diderot seguirá a mesma linha empregada pelos livreiros londrinos e pelo jurista Louis d’Héricourt quase trinta anos antes, ou seja, ele procurará “salvar” a perpetuidade dos privilégios dos livreiros parisienses fazendo deles um direito dos autores, uma espécie de *common law right* ou uma propriedade como outra qualquer que lhes foi cedida e que não se funda na graça do soberano, mas sim na natureza e na justiça.

No seio de sua retórica em defesa do sagrado direito dos autores, Diderot sustenta a manutenção dos privilégios de edição, “provando” que não se trata de um filho da censura, mas sim de uma decorrência da liberdade absoluta que os homens possuem de estabelecer contratos entre si. Cito algumas das perguntas formuladas por Diderot que deixam clara a comparação realizada entre a propriedade material e a imaterial e, também, a extensão do direito do autor aos “substitutos”, que são os livreiros/editores que legitimamente compram as obras de seus criadores, sub-rogando-os em seus direitos:

Uma obra não pertence a seu autor tanto quanto sua casa ou suas terras? Não pode ele alienar para sempre sua propriedade? Seria permitido, por qualquer razão ou pretexto que seja, espoliar aquele que livremente o substitui em seus direitos? Esse substituto não merece ter para esse direito toda proteção que o governo concede aos proprietários contra os outros tipos de usurpadores? (DIDEROT, 2002, p. 52).

A propriedade intelectual ganha assim o *status* de um direito fundamental do cidadão e apenas um tirano ousaria espoliar os proprietários de seus bens. E estende-se este direito ao livreiro/editor, que o adquire do autor: “ora, o direito do proprietário é a verdadeira medida do direito do comprador” (DIDEROT, 2002, p. 68). Indo além, Diderot não se contenta em apenas comparar a propriedade intelectual às demais formas de propriedade, mas ressalta o caráter mais natural dela, ainda mais inviolável e sagrada:

Com efeito, que bem pode um homem possuir se uma obra do espírito, fruto único de sua educação, de seus estudos, de suas noites insones, de seu tempo, de suas pesquisas, de suas observações; se as mais belas horas, os melhores momentos de sua vida; se seus próprios pensamentos, os sentimentos de seu coração, sua porção mais preciosa, aquela que nunca morre, que o immortaliza, não lhe pertencer? Como comparar o homem, a própria substância do homem, sua alma, e o campo, a pastagem, a árvore ou a vinha que a natureza ofereceu no início igualmente a todos, de que o

indivíduo só pôde apoderar-se pela cultura, o primeiro meio legítimo de posse? Quem teria mais direito de dispor de sua coisa pelo dom ou pela venda do que o autor? (DIDEROT, 2002, p.67-8).

Diderot é bem enfático em sua defesa do respeito à propriedade dos autores e dos livreiros/editores. Mesmo no caso de obras esgotadas, Diderot não permite que cópias não autorizadas sejam realizadas. A solução, mesmo neste caso, estaria no fortalecimento dos privilégios, na manutenção das leis de propriedade e na caça aos piratas: “persiga severamente os contrafactores, vá até as cavernas destes ladrões clandestinos” (DIDEROT, 2002, p. 104). Reforçando a extensão do direito do autor sobre suas obras ao livreiro/editor que paga por esse direito, afirma Diderot:

Repito, o autor é o mestre de sua obra, ou ninguém na sociedade é mestre de seu bem. O livreiro a possui do mesmo modo que a obra pertencia ao autor; ele tem o incontestável direito de utilizar-se dela como lhe convier em repetidas edições. Seria tão insensato impedir que o faça quanto condenar um agricultor a deixar suas terras incultas, ou um dono de casa deixar seus cômodos vazios (DIDEROT, 2002, p.68-9).

Esse tipo de discurso exemplarmente ilustrado pelo texto de Diderot tende a naturalizar o direito do autor sobre suas obras e a conferir ao criador a mais absoluta e inviolável das propriedades, transmissível a quem este desejar, através de simples contrato, por tempo indeterminado. Essa retórica autoral, claramente a serviço dos interesses comerciais dos livreiros/editores, confere ao titular do direito de propriedade um grande controle sobre as obras, substituindo-se um monopólio por outro. Não mais amparado pelo rei, o negócio editorial permanece, agora baseado no direito natural do autor. Aliás, essa mudança espelha exemplarmente o espírito do século XVIII: destrona-se o rei e eleva-se o indivíduo burguês. Saímos da censura prévia da Coroa e dos privilégios reais perpétuos para cairmos no individualismo possessivo burguês.

Mas é preciso cuidado com a retórica empregada: não se trata exatamente de defender nenhum direito individual inato. Mais do que uma defesa dos autores, o discurso autoral é, claramente, uma estratégia para manter e reforçar um monopólio corporativo. Isso fica claro no fato de não encontramos, nos inflamados discursos dos livreiros/editores, qualquer referência à proibição de o autor imprimir e vender seus próprios livros (como previa o artigo 4º do Regramento de 1723). Pelo contrário, o que se ressaltava era o fato de o contrato de cessão implicar na *transferência de todos os direitos*. Aliás, quando recorriam à Justiça, os livreiros parisienses não hesitavam em evocar essa proibição contra o interesse dos autores, o

que mostra como a defesa da propriedade natural sobre os frutos do intelecto era usada contra os próprios criadores.²⁵³

Assim, o autor, longe de ser um livre proprietário que podia dispor como bem entendesse de seu bem, estava antes submetido a uma organização corporativa, forçado a transferir seus “direitos inatos” a um livreiro/editor. Essa obrigação, evidentemente restritiva e lesiva ao suposto “direito natural e inviolável” dos autores, não era questionada e, quando muito, como fez Diderot, era dito que havia um casamento de interesses entre o autor e o livreiro, pois o primeiro não deveria lidar diretamente com a questão mercantil. Em suma, em nome do direito dos autores, o que os livreiros/editores realmente fizeram foi manter e mesmo reforçar o seu monopólio corporativo.

Certamente, esse discurso de Diderot e dos livreiros parisienses provocará diversas reações contrárias, das quais gostaria de mencionar três. A primeira delas trata-se de um panfleto/resposta intitulado *Mémoire sur les abus qui se sont introduits dans la Librairie à l'occasion des privilèges*, escrito pelo inspetor de polícia Joseph d'Hémery em 1764. Nele, o inspetor propõe conceder privilégios apenas aos autores e, após a morte deles, os mesmos deveriam cessar e cair em domínio público (não seriam nem dos editores, nem da família) (cf. PFISTER, 1999, p. 301-8). Outra reação crítica veio dos livreiros do interior da França, que defendiam uma ampliação do domínio público e uma restrição maior aos privilégios detidos pelos livreiros parisienses. Nesse sentido, em 1776, é redigido o panfleto intitulado *Mémoire à consulter pour les librairies et imprimeurs de Lyon, Rouen, Toulouse, Marseille, Nismes concernant les privilèges de librairie et continuation d'iceux*, que argumenta contra a noção de propriedade intelectual e a favor de uma circulação mais livre dos impressos em nome da instrução pública (cf. PFISTER, 1999, p. 278). Por fim, a última reação, de natureza mais teórico-filosófica, é aquela que vemos em um texto de Condorcet de 1776, intitulado *Fragments sobre a liberdade da imprensa (Fragments sur la liberté de la presse)*, que defende o fim da apropriação privada e a livre circulação das criações do espírito. Vejamos com mais calma os argumentos contidos nesse texto.

A crítica à censura realizada por Condorcet é movida por um claro ideal iluminista: “O que exige a utilidade pública? Que os homens se iluminem. Ora, o que há de mais contrário às

²⁵³ Um claro exemplo disso pode ser visto no caso Luneau, julgado em 1768, que envolveu o escritor Luneau de Boisjermain e o livreiro Granjé, a quem ele teria cedido a obra *Histoire universelle* e depois se arrependido do negócio em razão dos “erros grosseiros” (*erreurs grossières*) verificados na impressão (cf. FELTON, 2010, p. 255-7). Linguet, o advogado de Luneau, procurou proteger seu cliente das restrições corporativas acusando os livreiros de exercerem um despotismo e uma tirania que contradizia a natureza, a Razão e as leis. Inspirado em Locke e no próprio discurso dos livreiros/editores da época, Linguet sustentou que a proibição que recaía sobre os autores, impedindo-os de venderem suas próprias obras, era algo que feria claramente o direito natural do legítimo proprietário (cf. PFISTER, 1999, p. 332-40).

Luzes que a censura dos livros? O espírito perde sua força ao perder sua liberdade” (CONDORCET, 1847, p.304-5).²⁵⁴ Mas, além de ser contrário à censura prévia e ao monopólio real, Condorcet argumentou também contra o monopólio comercial, criticando a idéia individualista de que o autor seria o legítimo proprietário de suas obras. Contrariando o interesse dos livreiros/editores parisienses, Condorcet não admitia o caráter natural da propriedade literária e afastava qualquer assimilação dela às demais formas de propriedade material:

Sente-se que não pode haver qualquer relação entre a propriedade de uma obra e a de um campo, que pode ser cultivado por apenas um homem, ou de um móvel que serve apenas a um homem, a qual, por conseguinte, a propriedade exclusiva é fundada sobre a natureza da coisa. Assim, a propriedade literária não é derivada da ordem natural, e defendida pela força social, mas é uma propriedade fundada pela sociedade mesma. Não é um verdadeiro direito, é um privilégio (CONDORCET, 1847, p.308-9).²⁵⁵

Sobre esses privilégios concedidos aos autores ou livreiros/editores, Condorcet dizia ser preciso examinar se eles eram de fato necessários, úteis ou nocivos ao progresso das Luzes (cf. CONDORCET, 1847, p.309). A resposta dele a essas questões foi bastante clara: a propriedade literária seria desnecessária, inútil e até injusta. Ao invés de influenciar positivamente a descoberta de “verdades úteis” (*vérités utiles*), a propriedade literária atingiria de maneira nefasta a difusão dessas verdades, sendo uma das principais causas da separação na sociedade entre os homens esclarecidos e a massa inculta, para quem a maior parte das verdades úteis permanecia ainda desconhecida. Imaginando um mundo em que as idéias pudessem circular livremente, Condorcet defendeu que progresso das Luzes exigia a liberdade de criação, reprodução e difusão do conhecimento e da arte, o que tornaria indevida qualquer apropriação individual dos bens culturais.²⁵⁶

²⁵⁴ No original: “Que demande l’utilité publique? Que les hommes acquièrent des lumières. Or, qu’y a-t-il de plus contraire aux lumières que la censure des livres? L’esprit perd sa force en perdant de sa liberté”.

²⁵⁵ No original: “on sent qu’il ne peut y avoir aucun rapport entre la propriété d’un ouvrage et celle d’un champ, qui ne peut être cultivé que par un homme ; d’un meuble qui ne peut servir qu’à un homme, et dont, par conséquent, la propriété exclusive est fondée sur la nature de la chose. Ainsi ce n’est point ici une propriété dérivée de l’ordre naturel, et défendue par la force sociale ; c’est une propriété fondée par la société même. Ce n’est pas un véritable droit, c’est un privilège”.

²⁵⁶ A importância das Luzes aparece também claramente em um texto posterior de Condorcet, *Esquisse d’un tableau historique des progrès de l’esprit humain*, escrito entre 1793 e 1794. No amplo quadro apresentado do progresso do espírito humano, Condorcet concede um lugar de destaque à imprensa. Graças a ela, juntamente com a instrução pública, as verdades solidamente estabelecidas teriam sido expostas a todos os homens, permitindo o exercício universal da razão e libertando-nos do jugo político ou religioso (cf. CONDORCET, 1822, p. 149-52).

A contraposição entre as teses expostas por Diderot e as defendidas por Condorcet mostra o quão amplo era o campo de dissensão existente à época e também como eram múltiplas as possibilidades que se encontravam abertas para a futura reordenação do mundo do livro (cf. HESSE, 1991a, p. 101-5; HESSE, 1991b, p. 114-7; RIDEAU, 2008). Em suma, o século XVIII foi palco de uma intensa batalha em relação ao tema da propriedade que os autores deveriam ou não ter sobre suas obras. Construções filosóficas, doutrinas jurídicas, práticas corporativas e interesses comerciais ou políticos os mais diversos entraram em disputa. Nessa guerra, foram muitas as armas empregadas e bem variadas as táticas de que se fez uso, de modo que tentar conceber o nascimento do direito moderno de autor como uma simples conquista da Razão, ou como um mero reconhecimento praticamente consensual de um direito natural, é uma simplificação grosseira, uma evidente deturpação e mesmo uma cegueira desonesta com relação à complexidade que marcou esse processo.

Voltemos então à crônica da legislação francesa para identificar com mais precisão quando e de que maneira foi atribuído formalmente aos autores um direito de propriedade sobre suas obras. Bem antes das leis pós-revolucionárias de 1791 e 1793, vários textos reais já haviam atribuído um direito de exploração ao autor, submetendo tais prerrogativas ao regime de direito privado comum (cf. PFISTER, 1999, p. 15, 207). Os seis arestos do Conselho do Rei de 30 de agosto de 1777 (conhecidos pelo título de *Arrêts de Necker*) constituem o principal documento legal nesse sentido. Pode-se dizer que vemos, pela primeira vez na França, a figura do autor aparecer como detentora de direitos. Embora ainda estejamos no seio do *Ancien Régime*, é nítido o deslizamento que faz com que o privilégio real se assemelhe cada vez mais a um direito do autor (cf. DARNTON, 2010, p. 28-9; PFISTER, 1999, p. 349, 364; HESSE, 1991b, p. 111).²⁵⁷

Dos seis arestos, o mais significativo deles é o que trata da duração dos privilégios, pois nele vemos o claro reconhecimento de um direito de autor.²⁵⁸ Trata-se de apenas treze artigos antecedidos por uma longa e esclarecedora exposição de motivos, da qual cito o trecho seguinte: “o privilégio de edição (*privilège en librairie*) é uma graça fundada na justiça que

²⁵⁷ Os arestos foram preparados por Turgot e Malesherbes, que representavam a voz fisiocrata em favor de um absolutismo esclarecido. Embora Turgot não fosse mais ministro em 1777, suas reformas levadas a cabo no ano anterior criaram um contexto favorável para o fim dos monopólios, prevendo uma ampla reforma na regulação do comércio livreiro (que foi confrontado a várias resistências e terminou por fracassar). O princípio da liberdade de trabalho defendido por ele antecipou, em certo sentido, o reconhecimento do direito do autor de viver de sua atividade intelectual (cf. PFISTER, 1999, p. 376).

²⁵⁸ Dos outros arestos, convém mencionar apenas aquele dedicado à luta contra a contrafação, comprometendo-se o rei a punir mais severamente a pirataria e, para tornar a lei mais eficaz, ele, por um “ato de indulgência” (*acte d’indulgence*), eximiu de punição aqueles que, embora tivessem pirateado no passado, comprometessem a cumprir a nova lei (um prazo foi conferido para que esses livreiros regularizassem suas posses ilegais com um carimbo assinado pelo inspetor de polícia na primeira página dos livros) (cf. FRANCE, 1777b).

tem por objeto, quando concedida ao autor, a recompensa por seu trabalho, e quando concedida ao livreiro, a garantia do retorno de seus investimentos e a compensação por seus gastos” (FRANCE, 1777a).²⁵⁹ Como o texto deixa claro, o direito do autor é visto ainda como fruto de uma graça real, não o reconhecimento de um direito natural do indivíduo, embora tal graça seja considerada “fundada na justiça”. No seio do privilégio real passa a residir uma espécie de ambivalência, dado que o mesmo passa a possuir natureza diferente (com regimes jurídicos distintos) quando concedido ao autor ou ao livreiro. E, invertendo a tendência das legislações dos séculos anteriores, é agora ao autor que o direito será prioritariamente concedido: “o autor tem, sem dúvida, um direito mais garantido a uma graça mais ampla” (*l’auteur a sans doute un droit plus assuré à une grâce plus étendue*) (cf. FRANCE, 1777a).

Nesse sentido, o artigo 5º do Aresto em questão garante ao autor o direito de vender seus próprios livros, desde que detenha seus privilégios, direito esse que é considerado perpétuo e transmissível aos herdeiros. Porém, uma vez que tal direito é cedido ao livreiro, a natureza jurídica dele se modifica e o monopólio de exploração passa a extinguir-se com a morte do autor, como determina o artigo 6º. Ou seja, a nova legislação atribui ao livreiro um direito de gozar do privilégio apenas enquanto o autor estiver vivo, afirmando que conceder um período de proteção superior a esse seria converter o “gozo de uma graça” (*une jouissance de grâce*) em uma “propriedade de direito” (*propriété de droit*), além de perpetuar “um favor” (*une faveur*) e consagrar um monopólio abusivo. Nesse sentido, o artigo 2º impede o livreiro de solicitar qualquer prorrogação do privilégio. Em suma, enquanto permanece nas mãos do autor, o privilégio é uma propriedade dele e constitui um elemento de seu patrimônio privado (transferível a seus herdeiros), mas, uma vez nas mãos dos livreiros, o privilégio muda sua natureza e duração, perdendo o caráter de uma propriedade e ganhando a natureza de uma graça temporária (o que contrariou, evidentemente, a pretensão dos livreiros parisienses).²⁶⁰

Os livreiros parisienses, certamente os grandes derrotados com essa mudança, reagiram imediatamente à nova legislação e provocaram uma intensa discussão jurídica (cf.

²⁵⁹ No original: “Que le privilège en librairie est une grâce fondée en justice et qui a pour objet, si elle est accordée à l’auteur, de récompenser son travail, si elle est accordée au libraire de lui assurer le remboursement de ses avances & l’indemnité de ses frais”.

²⁶⁰ Em sua justificativa, o rei afirmou explicitamente que pretendia, com tal determinação, “aumentar a atividade do comércio” (*augmenter l’activité du commerce*), argumentando que mais valia um “gozo limitado, mas certo” (*une jouissance limité, mais certaine*) do que um “gozo indefinido, mas ilusório” (*une jouissance indéfinie, mais illusoire*) (cf. FRANCE, 1777a). Posteriormente, essa dupla natureza do privilégio de edição ficou ainda mais evidenciada no relatório (*compte rendu*) realizado em 1779, a pedido do Parlamento, pelo advogado geral do rei (*l’avocat général du roi*) Antoine Louis Séguier. Depois de analisar os novos arestos, as diversas requisições e consultas feitas e a história do instituto do privilégio de edição, ele concluiu, em defesa da nova legislação, que as prerrogativas do criador e as do cessionário não tinham realmente a mesma natureza jurídica, de onde decorria a diferença na duração do privilégio.

HESSE, 1991a, p. 40-5). Embora argumentassem em defesa de uma prática corporativa monopolística, é interessante perceber que o advogado dos livreiros parisienses, Cochu, defendia de maneira radical a “propriedade sagrada” (*propriété sacrée*), “evidente” (*évidente*) e “incontestável” (*incontestable*) que os autores tinham sobre suas obras (cf. DOCK, 1962, p. 134). Por certo, é baseado nesse novo direito afirmado e reconhecido pelo rei que os livreiros prosseguirão com seus argumentos e criticarão a distinção feita em razão da qualidade do titular do privilégio, tomado tal discriminação como um grave erro jurídico e uma violação ao direito natural. Isso porque, de acordo com o direito comum (*droit commun*), a transferência de um direito confere ao seu adquirente a mesma duração e prerrogativas idênticas àquelas possuídas pelo primeiro detentor (cf. PFISTER, 1999, p. 386). Ou seja, os livreiros não atacam o direito concedido aos autores, mas sim a restrição que recai sobre esse direito quando cedido ao livreiro. Procura-se, sem qualquer dúvida, misturar os direitos do autor/criador com os do editor/empresário, dizendo-se que, ao restringir-se a possibilidade de cessão da propriedade, não é ao cessionário que se despoja, mas sim ao próprio autor. Como fica claro, defende-se o direito do autor, mas apenas para, através dele, proteger o monopólio da edição e as práticas corporativas características do mercado livreiro.²⁶¹

Apesar das reações contrárias, as disposições dos arestos de 1777 não sofreram grandes alterações até 1789, quando a Revolução desencadeou novas mudanças. Grupos mais libertários, influenciados por Condorcet, voltaram-se contra todo resquício da censura e defenderam o exercício ilimitado da liberdade de imprensa, sem qualquer monopólio ou propriedade sobre as criações intelectuais. Em oposição a tal postura, com o apoio dos livreiros parisienses, defendeu-se o respeito à propriedade literária sagrada, inviolável e eterna. Grupos mais moderados, por sua vez, reivindicaram uma propriedade literária limitada, na forma de um monopólio temporário de exploração. De certa forma, nos anos que se seguiram à Revolução, diversos projetos de lei, panfletos e discursos apontaram para as mais variadas direções, em uma batalha que encontrou uma conciliação instável com a aprovação das leis de 1791 e 1793.

²⁶¹ Nessa mesma linha, o ensaísta político Simon-Nicolas-Henri Linguet escreveu em 1777 nos *Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle* vários ensaios sustentando que os privilégios eram declarativos (e não constitutivos), ou seja, que eles “nada davam aos autores” (*le privilège ne donne rien à l’auteur*) que já não fosse deles por direito, de modo que a concessão do privilégio aos autores não passava de um mero reconhecimento oficial de uma propriedade natural (e não o resultado de uma liberalidade do rei). Linguet sustentou ainda que a afirmação de que o privilégio seria uma “graça fundada na justiça” era uma contradição nos próprios termos, posto que uma justiça não poderia nunca ser uma graça. Reforçando o caráter natural da propriedade dos autores, ele também considerou ilógico o privilégio mudar de natureza simplesmente porque mudou o beneficiário. Sendo assim, ele defendeu a duração ilimitada do direito do autor: “dado que é a propriedade que o motiva, então não pode perecer” (*parce que la propriété qui le motive, ne peut pas périr*) (cf. LINGUET, 1777, p. 9-57; DOCK, 1962, p. 135).

Enquanto uma nova regulação era discutida, os livreiros parisienses tentaram insistentemente influenciar a Assembléia Nacional, destacando o perigo político e cultural que poderia advir da livre circulação do impresso.²⁶² Em setembro de 1790, os livreiros parisienses chegaram a enviar uma requisição à Assembléia pedindo a inteira restauração de seus privilégios. Contudo, no mesmo ano, Emmanuel Joseph Sieyès, sob influência de Condorcet, redigiu e apresentou à Assembléia um projeto de lei que não veio a ser aprovado, no qual a instrução pública tinha um papel de destaque.²⁶³ No ano seguinte, outro projeto também não aprovado foi apresentado pelo deputado alsaciano François-Antoine-Joseph de Hell, defendendo uma propriedade literária perpétua e dando voz às reivindicações dos livreiros parisienses. Esse texto, aliás, é um dos primeiros a empregar a expressão “direito de autor” (*droit d’auteur*) como sinônimo de “direito de propriedade literária” (*droit de propriété littéraire*).²⁶⁴

Em 13 de janeiro de 1791, finalmente, uma lei foi aprovada, tratando do direito de representação teatral. Le Chapelier, encarregado de escrever o relatório, pronunciou na ocasião a famosa frase: “a mais sagrada, a mais legítima, a mais inatacável e, se posso assim dizer, a mais pessoal de todas as propriedades, é a obra fruto do pensamento de um escritor” (apud PFISTER, 1999, p. 445; DOCK, 1962, p. 152).²⁶⁵ Aboliu-se, assim, o privilégio exclusivo da *Comédie française*, que era uma corporação semelhante à dos livreiros

²⁶² Logo após a Revolução, embora a liberdade de imprensa tenha sido declarada e diversos privilégios reais tenham sido suprimidos, um Comitê provisório municipal de polícia de Paris, na tentativa de impedir a circulação de panfletos contrários aos novos ideais, confiou à Comunidade dos Livreiros de Paris a tarefa de controlar toda a publicação na França. Sendo assim, como ressalta Carla Hesse, a corporação continuou exercendo sua função principal, de policiamento de seu monopólio, de modo que, ao menos em um primeiro momento, ela parecia sair vitoriosa da Revolução (cf. HESSE, 1989, p. 77; PFISTER, 1999, p. 410).

²⁶³ Em seu artigo 14, o projeto previa a proteção da propriedade literária, limitada a dez anos após a morte do autor, nos seguintes termos: “le progrès des lumières, et par conséquent l’utilité publique se réunissent aux idées de justice distributive, pour exiger que la propriété d’un ouvrage soit assurée à l’auteur par la loi” (apud PFISTER, 1999, p. 426). O projeto associava também a propriedade e a responsabilidade sobre o texto, exigindo dos autores “virtudes cívicas” (*des vertus civiques*). Sieyès apresentou, assim, um típico argumento utilitarista, dizendo que proteger legalmente a propriedade e o comércio das obras do espírito constituiria um meio eficaz para encorajar a criação intelectual, a utilidade pública e o progresso das luzes (cf. PFISTER, 1999, p. 428; HESSE 1991a, p. 105-8).

²⁶⁴ A proposta de Hell, em seu artigo 3º, previa a conversão de todos os privilégios reais em propriedades invioláveis. Trata-se, na prática, ainda que envolvido por um discurso lockeano, de uma volta ao Regramento de 1723, com direitos exclusivos aos livreiros de duração ilimitada. No seio desse projeto, a pirataria era tratada, mais do que como um roubo (*un vol*), como um desrespeito aos direitos humanos, sendo alvo de um arsenal repressivo extremamente vasto e severo (cf. PFISTER, 1999, p. 436-42; HESSE, 1991a, p. 112-3).

²⁶⁵ No original: “la plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable et, si je puis parler ainsi, la plus personnelle de toutes les propriétés, est l’ouvrage, fruit de la pensée de l’écrivain”.

parisienses, que gozava dos favores reais (privilégios exclusivos perpétuos) no domínio das representações teatrais.²⁶⁶

E pouco mais de dois anos depois, em 19 de julho de 1793, um decreto tratando do direito de reprodução em geral em apenas sete artigos foi votado pela Convenção e aprovado na França, a pedido de Joseph Lakanal, que, fazendo eco às palavras de Le Chapelier, afirmou: “de todas as propriedades, a menos susceptível de contestação [...] é, sem dúvida, aquela advinda das produções do gênio” (apud DOCK, 1962, p. 155).²⁶⁷ Edifica-se, assim, um regime privado para a propriedade literária, baseado no princípio da livre disposição dos bens, de modo que autor e livreiro/editor passaram a ser submetidos a um mesmo regime jurídico. Além disso, a lei manteve a obrigação do depósito legal e previu penas severas para os piratas, incluindo o confisco e a aplicação de uma multa equivalente ao valor de três mil exemplares (cf. FRANCE, 1793, arts. 3º e 4º).

Normalmente, essa lei é vista pelos juristas como o marco do nascimento do *droit d’auteur*, a afirmação de um nobre ideal centrado na pessoa do autor e fundado em direitos naturais. Tal otimismo é algo a ser certamente problematizado. Nascendo de uma colagem de perspectivas e de interesses dificilmente conciliáveis, fica mais fácil entender a eterna dúvida sobre a natureza do direito de autor que vai caracterizar as discussões doutrinárias a partir de então. Afinal, trata-se de um direito natural, de uma propriedade do autor, de um direito da personalidade ou apenas de um monopólio temporário que serve para a promoção do conhecimento e das artes? Em suma, a natureza do direito de autor permanecerá um enigma jurídico, cabendo à doutrina e à jurisprudência atribuir, com grande esforço, algum contorno mais ou menos nítido. E apesar de seu caráter lacunar e ambíguo, essas leis de 1791 e 1793 regerão, em suas linhas gerais, o direito de autor francês até 1957, influenciando também diversas legislações pelo mundo afora, inclusive no Brasil (cf. PFISTER, 1999, p. 493).

²⁶⁶ A nova lei estabeleceu um compromisso entre a liberdade de representação e o direito do autor dramático. Não é de se estranhar que os dramaturgos tenham sido um dos primeiros a reivindicar os direitos de autor na França, haja vista a situação particularmente difícil que a *Comédie française* lhes impunha (cf. BONCOMPAIN, 1976, p. 92; KEWES, 1998, p. 12-3). A discussão dos direitos dos autores/dramaturgos é, aliás, particularmente interessante, pois ilustra a passagem de uma cultura teatral coletivista e performática (que priorizava o palco, a oralidade e a criação colaborativa) para uma nova cultura que passou a aproximar o teatro da poesia e a conceber a criação das peças de forma mais autoral, priorizando o texto e o indivíduo criador. Um personagem importante nesse processo foi Beaumarchais, que além de escritor e homem do teatro, era um empreendedor editorial. Em 1780, ele redigiu o *Compte rendu de l’Affaire des auteurs dramatiques et des comédiens français*, atacando a *Comédie française* e defendendo o “direito dos autores dramáticos” (cf. BEAUMARCHAIS, 2001a, p. 47). Ainda no *Ancien Régime*, o Regramento de 9 de dezembro de 1780 acolheu em parte suas solicitações (cf. BONCOMPAIN, 1976, p. 323). Após a Revolução, em 1791, Beaumarchais, ainda o porta-voz dos autores dramáticos, encaminhou uma petição à Assembléia Nacional, que foi decisiva para a aprovação da lei sobre a questão no mesmo ano (cf. BEAUMARCHAIS, 2001b; HESSE, 1991a, p. 115-6).

²⁶⁷ No original: “De toutes les propriétés, la moins susceptible de contestation [...] c’est sans contredit celle des productions du génie”.

Para finalizar as considerações sobre o nascimento do direito moderno de autor, gostaria de direcionar meu olhar rapidamente para o outro lado do rio Reno, focalizando, especialmente, o debate que ocorreu no final do século XVIII sobre o tema da propriedade literária. Em linhas gerais, travou-se entre os juristas e pensadores alemães da época uma rica discussão, ao mesmo tempo jurídica, estética e filosófica, sobre a própria natureza da criação intelectual. Talvez como resultado desse debate, o direito de autor alemão (*Urheberrecht*) tendeu a afastar-se da questão da propriedade sobre bens intelectuais ou espirituais (*geistiges Eigentum*) em direção a um direito mais fundamental, ligado à personalidade.

Do ponto de vista jurídico, verificamos na Alemanha, que possui a mais antiga tradição impressa do ocidente, um processo ligeiramente diferente daquele que se observou na Inglaterra e na França.²⁶⁸ Na ausência de uma unidade política e de um arcabouço legal que permitisse controlar de maneira mais eficaz as reproduções não autorizadas e a circulação clandestina em seus domínios, os novos empreendedores alemães do mundo do livro organizaram eles mesmos, ao final do século XVIII, uma rede para regular e permitir que o novo sistema editorial pudesse ter lugar também por lá (e em sua área de influência cultural, que se estendia pela Europa Oriental) (cf. BARBIER, 2001, p. 36). Assim, em 1765, foi criada a Sociedade de Edição Alemã (*Buchhandlungsgesellschaft in Deutschland*), por iniciativa de Philipp Erasmus Reich e de outros editores de Leipzig. Inspirada no modelo do *copyright* inglês, ela se propunha a garantir a propriedade individual, a fomentar a concentração do mercado livreiro alemão em Leipzig e a definir regras de funcionamento da edição. Estabeleceu-se, no seio dessa associação, uma lei fundamental (*Erstes Grundgesetz*) e um conjunto de usos ou costumes permitidos (*Usancen*). Basicamente, o objetivo era constituir um cartel de editores que se comprometeriam a não praticar a reimpressão ou “pirataria” (*Nachdruck*), além de suspenderem seus negócios com os “piratas”. Unidos, os editores de Leipzig exerceram grande pressão na tentativa de impor seu modelo de negócio, influenciando de maneira decisiva as regulamentações estatais produzidas na época, como o estatuto saxão de 1773 e a regulamentação prussiana de 1774 (cf. REICH, 1765; BARBIER, 2001, p. 38-40). Em suma, os editores alemães procuraram preparar o terreno institucional

²⁶⁸ O sistema de privilégios reais funcionava melhor em um Estado centralizado, como eram a França e a Inglaterra, de modo que a Alemanha, sem unidade política, tinha grande dificuldade de administrar e controlar seu mercado livreiro. Viveu-se por lá aquilo que se chamou de “idade da pirataria” (*Nachdruckzeitalter*). A edição integral de Goethe (entre 1827 e 1842) é considerada a primeira publicação alemã a beneficiar de um privilégio integral no conjunto do território alemão (tendo sido preciso um autor da estatura e da influência de Goethe para conseguir tal proteção). A Alemanha só terá uma lei propriamente dita de direito de autor em nível nacional em 1870 (cf. SAUNDERS, 1992, p. 106).

para que o nascente sistema editorial moderno pudesse desenvolver-se em seus domínios, atribuindo também, por vezes, direitos aos autores.²⁶⁹

Contudo, ao invés de investigar a experiência jurídica alemã da época, gostaria de priorizar aqui a análise do debate que se travou por lá após a criação da Sociedade de Edição Alemã em 1765 e, especialmente, depois do anúncio de Klopstock da edificação de uma República dos Intelectuais Alemães (*Deutsche Gelehrtenrepublik*) em 1772, na qual os próprios autores assumiram as funções de livreiro/editor, levando suas obras diretamente ao público (cf. WOODMANSEE, 1994a, p. 47-8). Vários textos sobre o tema do direito dos autores passaram a circular pela Alemanha a partir de então, atraindo o interesse de muitos intelectuais da época. Dentre eles, dois importantes filósofos, Kant e Fichte, cujas contribuições para o debate gostaria de analisar com mais calma.²⁷⁰

Em 1785, Kant publicou na *Berlinische Monatsschrift*, que era à época o canal habitual da *Aufklärung*, um ensaio intitulado *Sobre a ilegitimidade da reprodução dos livros (Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks)*.²⁷¹ O texto de Kant é famoso por deslocar o debate centrado na propriedade sobre os bens intelectuais para o direito pessoal dos autores sobre suas próprias palavras e também sobre a maneira como as mesmas poderiam ser levadas a público. Em sua argumentação, Kant destaca a complexidade ontológica do objeto *livro*, que é, ao mesmo tempo, uma realidade material, um exemplar (*Exemplar*), e algo ideal, um

²⁶⁹ Os textos legais alemães do século XVIII que regulavam o direito de reprodução de livros, de maneira geral, privilegiavam a figura do livreiro/editor e tendiam a ignorar os autores ou a reservar-lhes um lugar secundário. Somente a partir do início do século XIX o autor será explicitamente detentor de direitos na Alemanha. Nesse sentido, o artigo 577 do Código Civil de Baden de 1810 estabelecia que todo escrito era originalmente propriedade da pessoa que o compôs, salvo nos casos de obra produzida por encomenda. E o artigo 397 do Código Penal da Bavária de 1813, com redação de Ludwig Feuerbach, previa a punição de quem publicasse uma obra de arte ou de ciência sem a permissão de seu criador, protegendo-se ainda, nos termos da lei, a “forma original” (*eigentümlicher Form*) (cf. WOODMANSEE, 1994a, p. 52-3).

²⁷⁰ Além das contribuições de Kant e Fichte que analisarei a seguir, outros textos importantes foram: *Zufällige Gedanken eines Buchhändlers über Herrn Klopstocks Anzeige einer gelehrten Republik* de Philipp Erasmus Reich (ele mesmo, o livreiro/editor fundador da Sociedade de Edição Alemã) (cf. REICH, 1773), *Betrachtungen über die Rechte des Schriftstellers und seines Verlegers*, que é uma tradução feita por Reich (novamente ele) do ensaio comentado mais acima de Simon-Nicolas-Henri Linguet, *An Joseph den Einzigen* de Joachim Heinrich Campe (cf. CAMPE, 1784), *Vom Büchernachdruck* de Johann Jakob Cella (cf. CELLA, 1784), *Das Eigentumsrecht an Geisteswerken* de Rudolf Zacharias Becker (cf. BECKER, 1789), e *Der Bücherverlag in Betrachtung der Schriftsteller, der Verleger, und des Publikum, nochmals erwogen* de Johann Albert Heinrich Reimarus, que foi o texto que mais diretamente suscitou o ensaio/resposta de Fichte dois anos depois (cf. REIMARUS, 1791).

²⁷¹ A palavra *Nachdruck*, que aparece no título do ensaio de Kant (e também no de Fichte, que tratarei a seguir) é traduzida, por vezes, como “contrafação” ou “pirataria”, mas seu sentido mais próprio é “reprodução” ou “reimpressão”. Aliás, muitos Estados que compunham a Alemanha nessa época facilitavam a prática da *Nachdruck* ou das reproduções depois da primeira publicação. Dado que havia, à época, controvérsia quanto ao caráter dessa prática, se seria legítima ou não, entendo que não convém traduzi-la simplesmente como “contrafação” ou “pirataria”, como foi feito na tradução inglesa de John Richardson intitulada *Of the Injustice of Counterfeiting Books* (cf. KANT, 1994). Sigo, portanto, a mesma linha utilizada por Jocelyn Benoist na tradução francesa intitulada *De l'illégitimité de la reproduction des livres* (cf. KANT, 1995).

discurso (*Rede*). No livro, não temos como separar o produto, que é um bem alienável, de seu aspecto espiritual, do pensamento do autor que se torna público através dele. Por isso, um livro é considerado por Kant uma exceção ao regime ordinário de propriedade.

Na *Metafísica dos Costumes*, que foi publicada pouco mais de dez anos depois do ensaio em pauta, Kant dedicou um capítulo na *Doutrina do Direito* (31, II) ao que é um livro. A intenção de Kant, ao voltar a esse tema, não era tratar novamente do problema da reprodução ilegítima de livros, mas mostrar como o livro é um objeto que escapa ao direito real. Na mesma linha do ensaio, Kant deixa claro que um livro é, ao mesmo tempo, um “produto da arte material” (*ein körperliches Kunstproduct - opus mechanicum*), que dá origem a um direito real legítimo sobre a coisa, o exemplar, mas também é “puro e simples discurso” (*bloÙe Rede*), que ninguém tem o “direito de tornar público” (*praestatio operae*) sem ter a procuração ou o “pleno poder do autor” (*Vollmacht vom Verfasser*). Em suma, o direito que o autor cede para o livreiro/editor é um “direito pessoal” (*ein persönliches Recht*) (cf. KANT, 2003, p. 134-6, AA VI, 289-91).

Resumindo, o livro não é, para Kant, um simples objeto passível de alienação (*alienare, veräußern*), não é apenas uma “obra” (*opus*), mas uma “operação” (*opera*), um trabalho do pensamento, uma ação (*Handlung*) que não pode ser separada da coisa. Por consequência disso, a atividade de edição e venda de livros não deve ser tomada como um comércio qualquer, mas sim como a realização de um negócio *sui generis* em nome de outrem (cf. POZZO, 2006, p. 15).²⁷²

Assim, Kant começa seu ensaio observando a diferença existente entre a propriedade sobre um exemplar de um livro e a propriedade que um escritor tem sobre seus pensamentos (*das Eigentum des Verfassers an seinen Gedanken*), que ele a conserva apesar da reprodução (*Nachdruck*). Partindo daí, Kant defende que possuir um exemplar, manuscrito ou impresso, garante apenas um direito real sobre um objeto (*ius reale, ius in re* ou *Sachenrecht*), mas não o direito de levar a público o discurso de alguém. Em outras palavras, o “direito pessoal” de falar em nome de alguém não pode nunca ser deduzido da “mera propriedade sobre uma coisa” (*dem Eigentum einer Sache allein*) (cf. KANT, 1785, p. 403).

²⁷² Em uma nota, Kant tece curiosas e criticáveis considerações, ao mesmo tempo jurídicas e estéticas, sobre esse ponto. Ele distingue a literatura das outras artes, dizendo que somente no livro temos em destaque a *opera* ou discurso em ato, enquanto nas obras de arte temos em primeiro lugar o *opus*, o produto ou a materialidade. A obra de arte teria, assim, a essência de uma coisa (*Kunstwerke als Sachen*), de um resultado exterior, passível, portanto, de alienação. E somente o livro, ao contrário, teria a essência de um discurso, de um pensamento no qual o autor está sempre imediatamente presente. Por mais bela e preciosa que seja a obra de arte, Kant parece sugerir que ela cabe no campo do direito real, ou seja, ela é uma coisa passível de alienação ou reprodução/imitação sem necessidade de qualquer consentimento do autor (cf. KANT, 1785, p. 407).

Em razão do caráter pessoal da relação entre autor e obra, que não se reduz à relação de posse de um produto que pode ser colocado no comércio, Kant defende a inadequação de tratar o direito do autor como um direito de propriedade. Ao invés de uma cessão de um direito de propriedade, a relação estabelecida entre o autor e o livreiro/editor tem a forma de um mandato (*mandatum*), de uma espécie de procuração. Ao tornar público o livro, é o pensamento de uma pessoa que é publicado, o que não pode ser feito sem seu consentimento. As definições apresentadas por Kant de autor (*Autor, Schriftsteller, Verfasser*) e livreiro/editor (*Verleger*) já deixa bem claro o tipo de relação em jogo: o primeiro é “aquele que fala ao público em seu nome próprio”, e o segundo “aquele que dirige um discurso público ou um escrito em nome de outrem (o autor)” (cf. KANT, 2003, p. 135, AA VI, 290).

A relação entre autor e livreiro/editor não é, portanto, meramente mercantil, mas, sobretudo, pessoal: um contrato específico, de pessoa a pessoa. O autor não cede (*concedere, verwilligen*) seu discurso, mas apenas o direito exclusivo de sua difusão.²⁷³ O direito que o autor tem sobre seu próprio pensamento permanece sempre seu e é inalienável (*jus personalissimum*), não sendo passível de qualquer tipo de transação. Assim, o livreiro/editor não poderia reivindicar qualquer propriedade sobre o livro/discurso, mas apenas um poder de representar o autor por via de seu consentimento expresso. O editor é, assim, claramente colocado na função de mediador entre o autor e o público. E essa mediação é vista como uma condição necessária para a constituição de um espaço público da Razão (uma das bases da *Aufklärung*), o que talvez explique, em grande medida, o inusitado interesse de Kant pela questão.

Resumindo: embora condene a prática da reprodução não autorizada dos livros, Kant o faz baseado na idéia de uma procuração que o autor concede com exclusividade a um livreiro/editor para falar em seu nome, levando ao público seu discurso, sem que haja aqui

²⁷³ Kant chega a perguntar se seria possível ao autor conceder a autorização a mais de um editor, ao que ele responde negativamente. Muitos se perguntaram sobre o porque dessa “exclusividade” concedida ao livreiro/editor (cf. BENOIST, 1995, p. 90-5). Ou seja, por que o autor não poderia simplesmente ceder seu discurso a quem quisesse, quantas vezes desejasse, dado que se trata de um direito personalíssimo seu? Em suas considerações, Kant alega simplesmente que se dois livreiros/editores levassem um mesmo discurso para o mesmo público, o trabalho de um tornaria o do outro inútil e cada um prejudicaria ao outro (cf. KANT, 1785, p. 407-8, 414-5). Ou seja, diferentemente de uma argumentação fundada no direito natural de propriedade, Kant, ao tentar justificar a exclusividade de impressão concedida a um livreiro/editor, responde em termos meramente de utilidade ou eficácia, alegando que somente assim seria viável o negócio editorial e, por consequência, a difusão dos discursos. É interessante observar como Kant parece ter percebido a íntima relação existente entre a questão do direito de autor e os meios de difusão disponíveis (o “estado da arte”), pois, em grande medida, o direito sobre a reprodução só se justificaria para Kant por uma questão de eficácia em um mundo impresso. E, sendo assim, dado que hoje as condições de difusão são outras, o argumento kantiano precisaria ser amplamente revisto (poderíamos, por exemplo, colocar a questão acerca da necessidade dos intermediários e de qual seria a nova função deles com a internet e o meio digital) (cf. PIEVATOLO, 2004; PIEVATOLO, 2008; CHARTIER, 1998, p. 18).

nenhum direito de propriedade (a não ser o direito real sobre o objeto/livro). Ou seja, ao invés de um ladrão, de alguém que espolia a propriedade alheia, o pirata seria mais propriamente um falsário, que comete uma espécie de crime contra a honra, desrespeitando um direito pessoal do autor e devendo, por isso, indenizar os danos provocados pelo uso fraudulento (*furtum usus*) de um direito que não lhe foi conferido. A esse direito do autor, que, repito, não se confunde com um direito de propriedade, Kant também confere um nobre estatuto, dado que ele retiraria seu fundamento dos “conceitos elementares do direito natural” (*Elementarbegriffen des Naturrechts*) (cf. KANT, 1785, p. 405). Mostrando-se confiante com seus argumentos, Kant acredita ter mostrado em termos “simples e claros” (*leicht und deutlich*) a ilegitimidade da reprodução não autorizada dos livros e termina seu texto afirmando que se a idéia que ele apresenta fosse levada aos tribunais, nas queixas contra a pirataria, então nem seria preciso pedir uma nova lei para coibir tal prática (cf. KANT, 1785, p. 404, 417).

A estratégia argumentativa kantiana, sem dúvida extremamente engenhosa, como era de se esperar de um pensador de seu quilate, aponta para a outra dimensão do autor moderno que procurei acentuar anteriormente. Mais do que um mero proprietário de suas criações intelectuais, o autor estabelece com sua obra uma relação pessoal, fazendo dela a expressão mesma de sua identidade, daquilo que ele possui de singular: seu pensamento. Percebemos, desse modo, uma dimensão mais profunda e complexa envolvida na autoria moderna, que será também explorada por Fichte em seu ensaio, apontando para uma série de questões de natureza estética e/ou moral.

Vejamos então a instigante contribuição do jovem Fichte para o tema, presente no ensaio intitulado *Prova acerca da ilegitimidade da reprodução dos livros (Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks)*, publicado originalmente em 1793 também no *Berlinische Monatschrift*.²⁷⁴ Fichte começa seu ensaio discutindo com Johann Albert Heinrich Reimarus, que tinha publicado em abril de 1791 no *Deutsches Magazin* um artigo intitulado *A edição dos livros, com relação aos escritores, aos editores e ao público: avaliação da questão (Der Bücherverlag in Betrachtung der Schriftsteller, der Verleger, und des Publikum,*

²⁷⁴ Esse texto é um dos primeiros trabalhos publicados por Fichte, que contava então com menos de trinta anos e era basicamente movido pelo kantismo (cf. LÉON, 1922, p. 6, 114). Tendo recusado a carreira do sacerdócio logo após concluir o curso de teologia em Leipzig, aos 22 anos, Fichte perdeu a pensão que recebia e enfrentou um grave problema de sustento, chegando a passar fome. Tornou-se inicialmente preceptor, mas tinha apenas um único aluno, com quem, aliás, tinha problemas. Tentou também viver da pena, chegando a escrever um pequeno romance, em 1790, intitulado *O vale dos Amantes (Das Thal der Liebenden)*. Apenas em 1794 Fichte tornar-se-ia professor em Iena, o que lhe garantiria um maior conforto financeiro. Na época da produção do ensaio em pauta, sem lugar na Igreja ou na Universidade, sem sustento e perseguido pela censura real e religiosa, Fichte tinha motivos pessoais de sobra para se interessar pela questão do direito de difundir suas idéias e viver de seu trabalho intelectual.

nochmals erwogen), no qual sustentava que a ilegitimidade da pirataria ainda não havia sido provada (cf. REIMARUS, 1791). O ensaio de Fichte pretende justamente responder a esse desafio, assumindo a posição de que a pirataria é um procedimento com relação ao qual todo espírito correto experimentaria um “nojo interior” (*inner Abscheu*) (cf. FICHTE, 1793, p. 443).

Embora Fichte tenha confessado, em uma nota ao final do ensaio, que ignorava o texto de Kant quando escreveu o seu, podemos ver em suas argumentações muitos pontos em comum, tendo o próprio Fichte ressaltado que foi encorajador perceber que seguia, sem saber, a mesma via trilhada anteriormente por Kant (cf. FICHTE, 1793, p. 472). Mas, apesar de Fichte destacar algumas semelhanças, a estratégia adotada por ele para condenar a pirataria afasta-se, em vários aspectos, da proposta kantiana. Fichte toma o direito de autor como um direito de propriedade, baseado na originalidade individual expressa em uma forma própria, e concede ao “pirata” (*Nachdrucker*) e “plagiário” (*Plagiator*) o mesmo tratamento concedido ao “ladrão” (*Dieb*) (cf. FICHTE, 1793, p. 461).²⁷⁵

A argumentação apresentada por Fichte para condenar a prática da pirataria ou da reprodução ilegítima dos livros apresenta três momentos intimamente relacionados: primeiro, afirma-se a singularidade da forma do pensamento humano; em segundo lugar, apresenta-se uma visão da criação intelectual como expressão de uma obra original, que encarna o mais

²⁷⁵ Apesar de Fichte, diferentemente de Kant, conceber o direito do autor em termos de um direito de propriedade, ele percebe, como Kant, que há uma especificidade nessa propriedade pessoal que a torna inalienável (*jus personalissimum*). Buscando nas categorias jurídicas clássicas aquela que melhor corresponderia a esse tipo particular de propriedade, de modo a explicar o direito cedido ao livreiro/editor, Fichte sugere que o contrato de edição deveria ser definido como “o direito a uma espécie de *usufruto* da propriedade do autor” (*das Recht eines gewissen Niessbrauchs des Eigenthums des Verfassers*), ou seja, o autor conservaria a propriedade absoluta e inalienável de sua obra (enquanto forma singular) e cederia ao livreiro/editor apenas o direito de usar e explorar a obra para fins econômicos (cf. FICHTE, 1793, p. 457). Assim, o livreiro/editor não receberia do autor nenhum direito de propriedade propriamente dito, nenhum direito sobre a obra ela mesma, que, em razão de sua essência pessoal/singular, permaneceria sempre fora do comércio. Nesses termos, o pirata cometeria duas infrações distintas: uma contra a propriedade do autor, e outra contra o usufruto cedido ao livreiro/editor (cf. LÉON, 1922, p. 114). Ao concentrar sua reflexão na questão da propriedade literária e sua legitimidade, Fichte deixou de lado considerações de ordem econômica ou de eficácia e utilidade, como fez Kant ao tratar da exclusividade de impressão e venda conferida ao livreiro/editor. Em certo sentido, podemos dizer que Fichte foi mais kantiano que Kant, pois manteve sua argumentação no nível puramente deontológico. Fichte chegou a admitir que a pirataria poderia vir a ajudar na difusão das Luzes, mas não é nesse nível da utilidade que ele desenvolveu sua argumentação (cf. LÉON, 1922, p. 115). Ao final de seu ensaio, Fichte expôs uma parábola que mostrou claramente seu desprezo pelo argumento da utilidade. Ele nos conta que no tempo do califa Harun al Rachid, conhecido por sua sabedoria em *Mil e uma noites*, um homem desenvolve um medicamento e vê sua invenção ser copiada e vendida por um mercador. O inventor o acusa de ladrão e vai ao califa reclamar. Em sua defesa, o mercador diz ter sido útil à sociedade, ter levado o remédio a várias pessoas e ter salvado várias vidas. Ele ressalta o bem que a difusão do remédio provocou e condena o desejo de exclusividade do inventor. Ele diz ainda ser um mártir pelo bem do mundo, posto que apesar do bem e da utilidade de seu serviço, ele tem sua dignidade arranhada e é acusado de ladrão diante de todos. Por fim, o mercador pede ao califa que ordene que respeitem seu honroso comércio e que, inclusive, o agradeçam publicamente pelo serviço prestado. Comentado o caso, Fichte chama esse mercador de charlatão, de alguém cuja prática do mercado fez crescer a impudência e a eloquência. E o califa, segundo Fichte, julgou como julgaria todo homem amante da justiça: esse homem útil foi enforcado (cf. FICHTE, 1793, p. 474-83).

íntimo do “eu” do autor; por fim, concede-se ao autor o direito de propriedade sobre o fruto desse seu trabalho intelectual. Proponho, então, seguir mais de perto esses passos dados por Fichte.

Como Kant, também Fichte começa ressaltando o estatuto ontológico específico do livro, distinguindo o seu aspecto “físico” (*körperliche*), que corresponde ao papel impresso, e seu aspecto “ideal ou espiritual” (*geistiges*), que suscita um problema de propriedade bem particular. Mas Fichte, nesse ponto, opera uma distinção suplementar no seio do elemento espiritual, que tinha sido deixado na sombra por Kant, na indeterminação daquilo que ele chamou de “discurso” (*Rede*). Segundo Fichte: “este aspecto ideal é, por sua vez, divisível entre um aspecto material, o conteúdo do livro, as idéias que ele apresenta; e a forma dessas idéias, a maneira, a combinação, as frases e as palavras nas quais elas são apresentadas” (FICHTE, 1793, p. 447).²⁷⁶ Se as idéias são livres e podem ser apropriadas por qualquer um, o que estaria inclusive pressuposto no processo de ensino e mesmo na comunicação em geral, a forma de expressar essas idéias é vista como algo sempre único e pessoal. Segundo Fichte, não existem “idéias ou pensamentos” (*die Gedanken*) sem uma “maneira de pensar” ou uma “forma própria” (*die Form dieser Gedanken*). Em suma, pensar é sempre pensar de certa forma. Não pensamos em abstrato, posto que as idéias são concatenadas e expostas de certa maneira, o que individualiza o pensamento. Fichte atribui, assim, um *modo de ser individual ao discurso*, como expressão de um “eu” singular. Essa expressão singular não deve ser entendida apenas esteticamente, como um estilo próprio, posto que a forma é, para Fichte, um fenômeno propriamente intelectual: mais do que um mero estilo, essa forma única expressa a singularidade do pensamento do autor.

Ao pensar, ao organizar e concatenar idéias, o sujeito expressa algo original, novo, que traz a marca daquilo que ele tem de mais íntimo e próprio. Na leitura, nós nos apropriamos das idéias e as fazemos nossa, integrando-as ao nosso pensamento, à nossa própria forma de pensar. O leitor transforma-se em autor, seguindo essa ótica, na medida em que se apropria dos pensamentos (e não da forma singular) e, ao fazer isso, confere uma nova forma. Fichte ressalta que aquele que compra o livro adquire, além do objeto, a possibilidade de se apropriar dos pensamentos do autor, o que lhe exige um “trabalho” (*Arbeit*) (cf. FICHTE, 1793, p. 448). Trabalhando nesse sentido, o leitor *cria* e faz-se *autor*. Sustentando que é extremamente inverossímil que dois homens pensem a mesma coisa de algo, com a mesma seqüência de

²⁷⁶ No original: “Dieses Geistige ist nemlich wieder einzuteilen: in das *Materielle*, den Inhalt des Buchs, die Gedanken die es vorträgt; und in die *Form* dieser Gedanken, die Art wie, die Verbindung in welcher, die Wendungen und die Worte, mit denen es sie vorträgt”.

idéias e as mesmas imagens, dado que cada indivíduo é único e tem seu próprio “processo de pensamento” (*Ideengang*), sua maneira específica de formar conceitos e conectá-los, Fichte então afirma que é absolutamente impossível que os pensamentos de indivíduos distintos assumam exatamente a mesma forma (cf. FICHTE, 1793, p. 450). Há, assim, uma impossibilidade ontológica, posto que ninguém pode apropriar-se de um pensamento de outrem sem mudar sua forma. E, por isso, a forma “permanece, para sempre, uma propriedade exclusiva do autor” (*bleibt auf immer sein ausschliessendes Eigenthum*) (cf. FICHTE, 1793, p. 451).

Pensar é, para Fichte, apropriar-se de uma idéia, conferindo-lhe uma forma singular. Assim, todo pensamento é, por sua própria natureza, original e individual. Nesse sentido, em *Comunicado claro como o sol*, que é um texto de 1801, Fichte afirma que entender Kant, ou mesmo entender a sua doutrina da ciência, só é possível se o leitor reconstrói ou reinventa por si mesmo a invenção. O próprio Fichte recusa o mérito de ser o “descobridor” de um sistema totalmente novo, mas afirma que, “segundo a forma”, sua doutrina da ciência é integralmente propriedade sua. Com essas palavras, Fichte parece recomendar uma postura aos seus leitores, tomando sua relação com Kant como modelo para uma nova prática de leitura filosófica, na qual o leitor deve apropriar-se de uma teoria de modo a torná-la sua própria invenção. Daí Schlegel dizer que a doutrina da ciência é “uma exposição fichtiana do espírito fichtiano na forma fichtiana” (SCHLEGEL, *Philosophische Lehrjahre*, p. 144 apud SUZUKI, 1998, p. 120). Ou seja, assim como o autor, o leitor também tem de ser inventor e filósofo crítico, reinventando o sistema para poder compreendê-lo (cf. SUZUKI, 1998, p. 93-5, 141). Em suma, a posição-autor e a posição-leitor aproximam-se na medida em que envolvem a apropriação de uma idéia no seio de um pensamento original, que lhe confere uma nova forma. E quem age ou trabalha com seu intelecto dessa maneira, pensa. E pensando, cria. E criando, torna-se proprietário de sua criação ou da expressão de seu pensamento.

Essa imagem de uma fonte subjetiva, que confere uma forma própria a um discurso, está intimamente associada a um discurso de natureza moral, que confere um direito natural ao indivíduo: o direito de se apropriar do seu discurso, de colher os frutos de sua maneira de pensar, da forma que ele impôs às idéias e que traz consigo a marca de sua individualidade. O sujeito pensante, na medida em que confere uma forma própria às idéias, é um *autor*. O autor é exatamente esse *modo de ser do sujeito*, que, ao pensar, cria, ao conferir uma forma às idéias, deixa impressa a marca de seu eu. O autor é, portanto, uma especificação do sujeito moderno, como “coisa pensante” (*res cogitans*), que pensa dando uma forma singular e original às idéias (cf. VAN EYNDE, 2005, p. 116). E, ao fazer isso, o sujeito/autor adquire

um direito natural sobre as “suas” idéias. Não sobre as idéias em geral, nem sobre um pensamento tomado abstratamente, mas sobre aquilo que é fruto do trabalho de seu pensamento.²⁷⁷

Essa distinção entre a forma (ou expressão) e o pensamento (ou a idéia) é fundamental para a construção jurídica da proteção autoral: as idéias são livres, apenas a forma é protegida. O direito de autor protege somente a expressão de uma idéia, o resultado de um trabalho singular de composição de idéias, tal como ela se manifesta em determinado meio. O direito vale-se, assim, de um vocabulário de origem estético-filosófica, que é extremamente flutuante e impreciso, como as noções de *expressão* e *forma original*, para fundar aí, em grande medida, um direito específico de apropriação e de exploração econômica exclusiva.²⁷⁸

Em suma, do sujeito pensante somos levados ao autor, e deste ao proprietário. Quem pensa, pensa de certa forma, criando algo novo. Torna-se, assim, autor. E, como tal, tem o direito de se apropriar de “suas” idéias, da forma que conferiu a elas mediante seu trabalho intelectual. Logo, torna-se um legítimo proprietário. O ensaio de Fichte explicita de maneira cristalina a união conceitual sobre a qual reside a noção moderna de autor proprietário. No seio dessa articulação conceitual, pode-se perceber uma flutuação no sentido conferido à

²⁷⁷ A importância concedida por Fichte à originalidade da criação e à singularidade da forma fica evidente no momento em que diferencia o direito de autor (a propriedade literária e artística) do direito de invenção ou patente (a propriedade intelectual dos inventores). Fichte indica que haveria uma gradação entre o objeto puramente técnico, produzido no seio de uma “arte mecânica” (*der mechanischen Kunst*), e a obra no sentido forte do termo, como expressão da individualidade. Apesar da proximidade, posto que ambas são intelectuais, Fichte ressalta que elas não obedecem ao mesmo regime, nem possuem a mesma ontologia. No objeto técnico, o elemento espiritual é puramente intelectual, ele escapa à personalidade de quem o produziu. Ou seja, não há uma “forma pessoal”, cunhada pela individualidade. Assim, o inventor não tem, em sentido estrito, um direito de propriedade sobre sua invenção, posto que as idéias sem uma forma singular não são apropriáveis. Porém, Fichte defende que deveria ser concedido aos inventores um privilégio (*Privilegium*) temporário, posto que não seria equitativo ou justo que o homem que trabalhou com zelo por anos fosse privado completamente do fruto de seu trabalho. Mas, como fica claro, o inventor, por não agregar algo seu à idéia, não goza de um direito pessoal natural para Fichte (cf. FICHTE, 1793, p. 463-7; BENOIST, 1995, p. 110-111).

²⁷⁸ Essa forma de pensar fica muito clara na argumentação realizada pelo jurista William Blackstone em seus *Commentaries on the Laws of England*, que é tido normalmente como o mais importante tratado inglês de jurisprudência do século XVIII, referência indiscutível na tradição do *common law*, cujos quatro volumes vieram a público entre 1765 e 1769, antes mesmo de Fichte aprofundar o tema e conferir maior precisão aos conceitos em jogo. Para se ter uma idéia da importância desse Tratado, ainda hoje ele é mencionado ao menos duas vezes por ano em decisões da Suprema Corte Norte-Americana e, para não restar dúvida da importância de Blackstone, uma estátua sua em bronze de quase três metros de altura, com imponentes trajes judiciais e o *Commentaries* na mão, está erigida na *Constitution Avenue* em Washington. Ao tratar das coisas, no capítulo 26 do segundo volume desse famoso Tratado, Blackstone observa que existem outras espécies de propriedade, como aquela fundada no trabalho e na invenção, tratando então do “direito que um autor deve ter sobre suas próprias composições literárias originais” (*the right, which an author may be supposed to have in his own original literary compositions*). Ao tratar desse direito, Blackstone afirma claramente que o *copyright* não protege o manuscrito propriamente dito, nem as idéias puras, mas sim a obra, entendida como uma composição ou forma específica. Nas palavras de Blackstone, “a identidade de uma composição literária consiste inteiramente no sentimento e na linguagem: concepções iguais, revestidas pelas mesmas palavras, são necessariamente a mesma composição” (*the identity of a literary composition consists intirely in the sentiment and the language; the same conceptions, clothed in the same words, must necessarily be the same composition*) (cf. BLACKSTONE, 1765-1769, p. 405-6).

“propriedade”. Por um lado, quando nos referimos a um autor “em suas próprias palavras”, atribuímos a ele uma certa propriedade sobre suas palavras, como se elas lhe pertencessem. Esse sentido de propriedade pode ser chamado de moral-psicológico, atribuído ao autor como “senhor de suas palavras”, como alguém que se identifica com elas. Por outro lado, temos o sentido propriamente econômico-jurídico da propriedade intelectual, na qual o autor é tomado como o detentor de um direito sobre sua obra de exclusividade de exploração comercial. Fichte, claramente, passa de uma noção de propriedade para a outra: do “próprio” no sentido moral, ligado à preservação da reputação, da honra e da intimidade (*propriety*), para o “proprietário” no sentido econômico, ligado à possibilidade de transformar um escrito em bem negociável (*property*). Essa ambigüidade é claramente visível na concepção que se consolidará na doutrina jurídica, segundo a qual haveria no direito de autor uma dupla dimensão: uma patrimonial e outra moral. Enquanto direito moral ou pessoal, trata-se de um *direito natural*: fundamental, inalienável e imprescritível, como são ainda hoje os direitos de integridade, paternidade ou arrependimento detidos pelo autor. Mas enquanto direito patrimonial, trata-se de uma prerrogativa temporária de exclusividade de exploração comercial. E seguindo a linha de raciocínio de Fichte, hoje a pirataria é condenável juridicamente tanto por ferir a exploração comercial do editor, quanto por lesar o direito moral ou pessoal do autor (cf. FICHTE, 1793, p. 451-2).

O ensaio do jovem Fichte exemplifica perfeitamente a conexão que se operou no pensamento do século XVIII entre a singularidade do autor, a originalidade da obra e a propriedade intelectual, uma maneira de pensar que é ainda, em grande medida, a nossa, e que encontra eco no direito autoral, nas práticas editoriais e nas formas de regulação da produção, circulação e apropriação discursiva. Temos a tendência a naturalizar ou tornar evidente essa concepção, que, contudo, reflete apenas um *modo de ser e de perceber* a criação, específico de uma certa época e cultura, e influenciado por uma determinada materialidade na ordem dos discursos.²⁷⁹

Para finalizar, convém ressaltar a presença, nesse ensaio do jovem Fichte, de uma série de temas que receberam, um ano depois, na *Doutrina da Ciência*, cuja primeira versão data de 1794, um grande aprofundamento filosófico, que inspirou, em grande medida, as nascentes

²⁷⁹ Para Fichte, apenas a personalidade, o modo de organizar as idéias de um sujeito, sua originalidade e singularidade, é que importavam na atribuição da forma ao pensamento, como se o sujeito pensasse no vazio, sem uma tradição, sem uma prática social, sem um suporte de fixação. Isso fica claro na passagem na qual ele afirma que também os autores antigos detinham o mesmo direito, ainda que tenham renunciado a ele, pois “aquilo que é justo hoje, sempre o foi” (*denn was heute Recht ist, war es ewig*) (cf. FICHTE, 1793, p. 463).

concepções românticas de criação e de gênio original. Pretendo explorar essas questões a seguir, no último item da tese.²⁸⁰

c) A estética autoral: a elevação do gênio original e o advento da crítica biografista

Jeder vollständige Mensch hat einen Genius. Die wahre Tugend ist Genialität.

F. Schlegel, *Ideen* [36], 1800.

A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissímiles – o Tao Te King e As Mil e Uma Noites, digamos –, atribui-as a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante homme de lettres...

J. L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, 1940.

Para finalizar o esforço genealógico desta tese, que procurou acompanhar a emergência do autor na modernidade, gostaria ainda de considerar mais alguns elementos característicos do século XVIII, que estão intimamente relacionados entre si: as práticas de criação artística ou intelectual; as construções estéticas, com suas novas metáforas, ênfases e noções; o novo formato editorial de publicações de obras completas; a nascente crítica literária (e também história das idéias) de viés biografista; e, por fim, a consagração do autor como herói e símbolo da Nação.

Começo, então, apontando para algumas práticas de produção artística ou intelectual que tendem a tornar-se mais comum, especialmente a partir do século 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

²⁸⁰ Friedrich Schlegel e Novalis tinham em Fichte uma espécie de mestre. Aliás, os jovens românticos chegaram a cunhar um neologismo para designar o único método filosófico que lhes parecia válido: o “fichtizar” (*fichtisieren*) (cf. SUZUKI, 1998, p. 89). Em linhas gerais, eles acreditaram, sobretudo em um primeiro momento, que Fichte iria completar a crítica kantiana e libertar o espírito humano da escravidão da coisa-em-si, propondo-se, em seu lugar, um *eu em si*. O eu puro realizar-se-ia a si mesmo, em um processo de auto-atividade absoluta. Partindo daí, os jovens românticos operaram, contudo, uma transformação (ou traição) na concepção de Fichte, sustentando que a tarefa do triunfo da liberdade pertenceria à arte: só ela poderia criar um mundo no qual o espírito seria soberano (cf. AYRAULT, 1961, p. 199-203 ; LÉON, 1924, cap. IV).

desrespeito às convenções do bom gosto para se converter na marca mesma da autenticidade e na condição primeira para a genialidade (cf. 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*).²⁸¹

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, pseudo-autores ou 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*) (cf. KEWES, 1998, p. 146, 178).

Não é difícil perceber esse novo *ethos* na iconografia autoral. Já foi visto anteriormente que se tornou comum, desde os primeiros séculos da modernidade, a inserção de um retrato do autor na folha de rosto ou na contra-capas dos livros. 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*), como se pode perceber na capa do volume que veio a público em 1645 com os *Poems* de John Milton (**FIGURA 14**, ver p. 443). Esse tipo de formato editorial contribuiu, sem dúvida, para a elevação da figura autoral e para a formação de um cânone literário

²⁸¹ Apesar de o ideal da autoria individual prevalecer, isso não significa que as criações colaborativas deixam de existir. Essa sensação decorre, em grande parte, do fato de as edições passarem a destacar o nome do autor e a suprimir ou deixar quase invisível a proveniência colaborativa de uma obra (cf. KEWES, 1998, p. 176).

nacional (cf. KEWES, 1998, p. 184-5). 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 despidos 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 (**FIGURA 15**, ver p. 443).

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 (**FIGURA 16** e **FIGURA 17**, ver p. 444). 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 idéia 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 (cf. BÉNICHOU, 2004, p. 291-2).

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 européias 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 (cf. JASZI; WOODMANSEE, 2003, p. 195-9; JASZI; WOODMANSEE, 1994, p. 11; WOODMANSEE, 1994b, p. 27; JASZI, 1994, p. 38, 50-1).

É interessante observar como, no século 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. Um claro exemplo nesse sentido 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 mais completa, *The Works of Ossian*. No percurso dessas publicações, a insistência na autoridade de Ossian como autor torna-se cada vez mais visível (cf. TEMPLE, 2003, p. 100-1).

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 (cf. 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 (cf. 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 (cf. TEMPLE, 2003, p. 79).

Não é difícil perceber como, em grande medida, os escoceses e irlandeses absorveram ao longo do século XVIII a cultura autoral londrina, vindo 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 lingüísticos e o sonho da consagração autoral (cf. TEMPLE, 2003, p. 83-4). 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.

Essas transformações modificam substancialmente as práticas autorais e a percepção sobre o que significa ser um autor. Isso não significa que, no século XVIII, 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 idéia 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* (cf. 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 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 (cf. 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 européia do século 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 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.²⁸²

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 (cf. 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.

²⁸² 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*) (cf. 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” (cf. KEWES, 1998, p. 54-62).

Gostaria, agora, de tentar esclarecer um ponto muito recorrente: é comum vermos a emergência do autor moderno ser associada ao advento do romantismo. Mas como podemos compreender tal aproximação? Na tentativa de jogar alguma luz sobre essa questão, proponho dirigir minha atenção para as transformações que podemos verificar no século XVIII no que diz respeito às concepções estéticas. Em linhas gerais, pode-se dizer que houve uma mudança de metáfora: do espelho que copia uma imagem, para a lâmpada que irradia sua luz sobre as coisas. Ou da mente como algo que reflete objetos externos, para a mente como um projetor que conforma os objetos. Ou ainda, em suma: da *imitação* para a *expressão*. É nesses termos que Abrams descreveu a transformação ocorrida no século XVIII em seu famoso estudo sobre o romantismo e a tradição crítica intitulado *The mirror and the lamp*. Sua tese central é que, acima de tudo, a diferença entre a antiga e a nova concepção estética pode ser pensada em termos de uma mudança na escolha das metáforas. Mais do que algo completamente inédito, a estética romântica caracterizar-se-ia por deslocar o foco e a seleção dos exemplos, ressaltando aspectos que, embora já existentes, eram normalmente minimizados ou tratados de forma marginal (cf. ABRAMS, 1953, p. 53, 70; DE MAN, 1984, p. 1-2).²⁸³

A dita “teoria expressiva” da arte é definida por Abrams como aquela na qual o autor/artista é erigido a elemento central, gerador do produto artístico e, ao mesmo tempo, critério para seu julgamento. A obra passa a ser vista, então, como algo interno, que é exteriorizado por um processo criativo marcado pelos sentimentos espontâneos que encarnam os pensamentos, percepções e emoções do autor/artista. Em suma, a principal fonte da arte seria a mente ou a “alma do homem” (*the Soul of Man*) (cf. ABRAMS, 1953, p. 22). O próprio termo usado para nomear a “expressão” (*Ausdruck, expression*) significa, etimologicamente, “pressionar para fora” (*ex-pressus, ex-premere*). Tal termo ressalta, sem

²⁸³ Na poesia lírica, por exemplo, os sentimentos e a “fala do coração” sempre foram valorizados, mas tendiam a ficar restritos a esse gênero, sem conformar uma imagem geral da criação intelectual e artística (cf. ABRAMS, 1953, p. 84-5). Um claro exemplo da antiguidade de algumas noções consideradas românticas pode ser verificado em *Do sublime*, texto escrito provavelmente no século I ou II a.C. e equivocadamente atribuído ao retórico grego clássico Longino. Nesse texto, as emoções, tomadas como uma das fontes do sublime, são opostas à mediocridade da mera arte tecnicamente impecável. A genialidade e a paixão são tratadas como uma questão de natureza e não de arte ou técnica. A excelência do estilo é vista como intimamente relacionada com a grandeza inata da alma e as fortes emoções. Nada superaria uma forte emoção quando ela se mostra apropriada ao material. Em suma, o grande diferencial de Longino (ou Pseudo-Longino) foi ter apontado para certos elementos que parecem resistir às regras e preceitos, não sendo adquiridos pela mera virtuosidade técnica. Esse aspecto fez com que suas considerações fossem aproximadas da idéia de que deve haver um “gênio individual” no poeta, tornando-o uma espécie de precursor de vários temas e métodos familiares ao romantismo (cf. ABRAMS, 1953, p. 72-3; BLAMIRE, 1991, p. 16).

dúvida, o movimento no qual aquilo que é interno se faz externo, como se o “eu” fosse uma fonte de onde irrompe ou transborda (*overflow*) a obra (cf. ABRAMS, 1953, p. 48).²⁸⁴

Certamente, é no seio daquilo que chamamos de “romantismo” que essas concepções ganharam força e evidência, de uma maneira tão intensa que, segundo Paul De Man, seus temas dominam até hoje as discussões em história e crítica literárias. E mesmo as posturas contemporâneas, como o *new criticism* ou a *nouvelle critique*, nada mais seriam que oposições e rejeições ao cânone romântico (cf. DE MAN, 1984, p. 48). Contudo, não é tarefa fácil definir o que foi o romantismo, movimento concebido, ao mesmo tempo, como uma escola, uma tendência, uma forma de pensar, um fenômeno histórico ou um estado de espírito. Sínteses comparativas parecem prematuras e, de maneira geral, a tendência é priorizar a investigação de certos autores, de modo o ficarmos presos no “labirinto das interpretações individuais” (*the labyrinth of individual interpretations*) (cf. DE MAN, 1984, p. 49). Tal dificuldade decorre, de início, do fato de que aqueles que são comumente chamados “românticos” não terem assumido uma conceituação ou uma proposta comum, tendendo, ao contrário, a priorizar, em suas posturas, a ultrapassagem e o apagamento de qualquer fronteira. Todo fundamento supostamente conquistado era, de maneira geral, rapidamente derrubado no seio do próprio movimento romântico.²⁸⁵

Tentando desenhar uma imagem mais geral, talvez se possa, ao menos, afirmar o seguinte: ao se reabilitar esse terno no século XVIII, o que chamamos de “romantismo”, ou

²⁸⁴ É preciso ter cautela ao falar dessa suposta “teoria expressiva” da arte, pois não devemos imaginar que tenha havido uma escola com um conjunto comum de doutrinas, mas simplesmente que uma direção mais ou menos convergente foi tomada, envolvendo idéias com fontes diversas, com diferentes vocabulários e pressupostos filosóficos os mais variados (cf. ABRAMS, 1953, p. 100). A própria caracterização de Abrams e a sua tese de uma mudança de metáfora, segundo Pedro Duarte, não funciona bem para os primeiros românticos alemães, embora possa servir para caracterizar os chamados pré-românticos (cf. DUARTE, 2011, p. 91).

²⁸⁵ Talvez os únicos parâmetros que possam ser utilizados para circunscrever com maior precisão o movimento romântico sejam de natureza espacial e temporal: trata-se de algo que teve seu núcleo em Iena, na Alemanha, entre 1798 e 1800, período correspondente ao da existência da revista *Athenäum* (cf. DUARTE, 2011, p. 11, 17). Ainda que seja aceitável admitir a existência desse “núcleo” do movimento romântico alemão, intitulando os agentes nele envolvidos de “os primeiros românticos”, é preciso ter em mente que a palavra “romantismo” tem uma história bem mais vasta, associada inicialmente ao gênero dos velhos romances de cavalaria, provenientes de culturas românicas neolatinas. O termo tendia, em geral, a assumir uma conotação pejorativa, como se se tratasse de uma produção literária menor, distante dos ideais clássicos de equilíbrio e proporção (cf. DUARTE, 2011, p. 23). Além disso, apesar de ser comum se conferir primazia à vertente alemã, é preciso reconhecer que o romantismo foi uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais (cf. NUNES, 2002, p. 52-3). E mesmo na Alemanha, há desde meados do século XVIII posturas que são chamadas normalmente de “pré-românticas”, como vemos no movimento conhecido pelo nome de “Tempestade e Ímpeto” (*Sturm und Drang*), que já enfatizava a expressão da subjetividade humana na criação artística, concebida como uma “rebelião do coração”, e também exaltava a figura do gênio, condenando as regras clássicas, a retórica de Boileau e o *bel esprit* neoclássico (cf. DUARTE, 2011, p. 72; GOMES; VECHI, 1992, p. 17). No final do século XVIII, contudo, os românticos de Iena tendem a aprofundar as reflexões sobre essas idéias e a abandonar, em grande medida, a ingenuidade e a exaltação imoderada características de alguns pré-românticos (cf. DUARTE, 2011, p. 77).

ainda de “pré-romantismo”, pode ser compreendido, *grosso modo*, como um movimento de reação à tradição retórica e aos cânones da *ars poetica* de matriz aristotélica, tendo na noção de gênio um de seus temas mais recorrentes. Sendo assim, proponho apontar, nas considerações que se seguem, para algumas diferenças do romantismo com relação à tradição retórica aristotélica ou ao neoclassicismo. E, em seguida, gostaria de aprofundar o que podemos entender por gênio original e analisar como essa noção impregnou nossa percepção da autoria moderna.

Desde os primórdios da modernidade, no seio do Renascimento italiano, que a poética aristotélica assumiu um sentido normativo, passando a ditar as regras das belas artes. Essa tendência foi retomada e intensificada na França do século XVII, dando origem ao que chamamos de neoclassicismo. A característica mais marcante dessa concepção estética pode ser identificada na submissão aos ideais clássicos de perfeição e aos padrões de gosto aristocráticos da época. Embora houvesse espaço para o talento pessoal, a vocação natural e a inspiração criativa, nada disso poderia dar origem a uma obra verdadeiramente bela sem o respeito às regras de equilíbrio, ordem, harmonia, ponderação, proporção, serenidade e disciplina. A tendência, em suma, era submeter-se ao bom gosto, mesmo entre os autores mais talentosos e inovadores (cf. DUARTE, 2011, p. 86; DOBRÁNSZKY, 1992, p. 37).²⁸⁶

A imitação dos modelos antigos e a “pilhagem criadora” (*pillage créateur*) dos clássicos eram, à época, um procedimento padrão nas artes e na literatura. Esperava-se do criador intelectual que ele exercesse seu trabalho dentro das barreiras herdadas, das quais ele se liberava por poucos instantes apenas para melhor enriquecer esse legado. Valorizava-se, assim, a boa escolha dos modelos, a continuidade e capacidade de aprender com os bons exemplos, o discernimento para saber o que e como imitar, e também a invenção capaz de enriquecer aquilo que se imitava. A imitação não servil e a invenção terminavam por se identificar, posto que a invenção era tida por um enriquecimento ou prolongamento das obras que eram tomadas por modelo. A imitação, em suma, era a base segura para a invenção: sem ela, seríamos conduzidos a formas degeneradas de desordem ou desregramento. Pensando dessa forma, percebemos que não é contraditório Louis Racine afirmar em 1747, em suas

²⁸⁶ O principal expoente do neoclassicismo francês foi Nicolas Boileau, que escreveu *L'art poétique* em 1674 e foi alçado ao posto de árbitro ou juiz do gosto clássico. Outras obras que são referências importantes são *Traité du poème épique* (1675) de René Le Bossu e *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (1674) do professor de retórica jesuíta René Rapin. E na versão inglesa do movimento, convém mencionar *The compleat gentleman* (1622) de Henry Peacham, que exaltou o modelo de Virgílio e *A short view of tragedy, its original, excellency, and corruption, with some reflections on Shakespeare and other practioners for the stage* (1693) de Thomas Rymer, que criticou Shakespeare e tomou Ésquilo como modelo a ser seguido no teatro (cf. BLAMIRE, 1991, p. 70, 105-6).

Réflexions sur la poésie, que Boileau, “ao imitar sempre, é sempre original” (*en imitant toujours, est toujours original*) (cf. MORTIER, 1982, p. 60; ALBALAT, 1991, p. 28-9).

Se a metáfora da lâmpada que irradia sua luz sobre o mundo tende a mover as concepções estéticas românticas a partir do século XVIII, é interessante perceber como as antigas metáforas da criação humana apontam, em geral, para o valor da tradição e dos modelos que nos foram legados. Nesse sentido, era comum se comparar a atividade de criação intelectual com a da abelha que faz seu mel retirando o pólen de diversas flores. Ou seja, são as flores, ou os grandes modelos herdados, que fornecem a base para a produção do mel, ou da obra a ser criada. Diversas outras metáforas apontam para a importância da continuidade e dos empréstimos em relação aos modelos clássicos. Por exemplo: a metáfora do mosaico, na qual cada obra é uma pedra sobreposta a outras, a metáfora da digestão, que acentua a necessidade de ingerir e assimilar o que nos foi legado, a metáfora da colheita e do buquê, que apresenta a criação como uma junção de diversas flores colhidas aqui e ali, e a metáfora da árvore e do enxerto, na qual os modelos servem de caule para a inserção de novos ramos (cf. SCHNEIDER, 1990, p. 107-110).

Como se pode perceber, não é correto dizer que não havia espaço para a invenção ou para a expressão da criatividade humana. Ao invés de excluída ou recusada, a originalidade era, apenas, mais claramente confinada dentro de certos limites do conveniente e do bom gosto (cf. MORTIER, 1982, p. 134-7). O contraste entre esses diferentes elementos, e sobre a importância deles, moveu, em grande medida, a famosa *querelle des Anciens et des Modernes* (cf. NUNES, 2002, p. 55). Em meio a tantos temas, a questão do respeito à tradição e de qual poderia ser o papel do autor moderno na criação de uma nova obra é também colocado em pauta. Abaixo, gostaria de analisar sucintamente três textos que trataram desse problema, assumindo uma postura crítica frente ao mero respeito devido aos modelos do passado e afirmando, cada um ao seu modo, um novo lugar para o autor criador.

Um texto ainda do início do século XVI que colocou claramente a questão do lugar da imitação e da originalidade na criação humana foi *O ciceroneano (Ciceronianus)*, escrito por Erasmo de Roterdã em 1528. Trata-se de um diálogo com valor pedagógico que aborda qual deve ser a relação que o escritor deve manter com o passado e, em particular, com o modelo de elegância e lucidez legado por Cícero. Um dos personagens do diálogo, Nosoponus, o ciceroniano, é descrito como alguém que sofre de uma nova doença, a “escravidão da imitação”, sustentando uma retórica baseada nos ornamentos, nos lugares-comuns, nos tropos e no recurso às expressões utilizadas por Cícero (cf. ERASME, 1970, p. 263). Já o personagem Bulephorus, que aparentemente encarna o ponto de vista do próprio Erasmo,

sustenta uma versão mitigada da imitação, na qual não se deve imitar um único autor, mas sim vários, como fazem as abelhas na produção do mel, recolhendo o pólen de diversas flores, ou as cabras na produção do leite, comendo um pouco de tudo (cf. ERASME, 1970, p. 317). Em suma, Erasmo, nesse texto, confere destaque ao *ingenium* ou à afirmação do talento individual, condenando a imitação servil ou símia de um único modelo em nome de uma imitação mais ampla e qualificada, na qual o criador deveria ser um “espírito nutrido pelo pensamento de todos” (cf. ERASME, 1970, p. 350-7).

Outro texto, também do século XVI, no qual se pode perceber uma problematização da relação ambígua com o passado literário ou filosófico, são os *Ensaio*s (*Essais*) de Montaigne. Também aqui vemos uma afirmação do talento individual, novamente conciliado com o legado da tradição. Seguindo a mesma recomendação de Erasmo, Montaigne diz ser preciso digerir as máximas alheias e não apenas regurgitar o que foi lido. Os *Ensaio*s destoam de outras produções filosóficas da época, como as traduções, compilações e comentários de Platão, Cícero, Sêneca ou Plutarco. Causa especial estranheza a afirmação de Montaigne de sua originalidade, tomada como fruto de introspecção e julgamento pessoal. Sem dúvida, os *Ensaio*s são marcados também pelo estilo dos empréstimos e colagens (*centons*), como se pode perceber no constante uso de citações alheias interpoladas por comentários e reordenadas para compor novos argumentos. Mas, apesar disso, é interessante observar como esses elementos tendem a assumir uma posição secundária na obra. Ao privilegiar a introspecção pessoal e a escrita mais autoral, Montaigne parece ter consciência de estar realizando uma empreitada inédita, chegando a dizer que seus *Ensaio*s eram “o único livro no mundo de sua espécie” (*le seul livre au monde de son espèce*) (cf. MONTAIGNE, 1969, p. 11). Na primeira edição publicada em 1580, Montaigne mistura uma auto-afirmação autoral com um pedido de desculpa, talvez irônico, em sua “advertência ao leitor” (*au lecteur*), dizendo: “eu quero que me vejam aqui em minha maneira simples, natural e ordinária, sem esforço e artifício: pois é a mim mesmo que eu pinto. [...] Assim, leitor, eu sou eu mesmo o conteúdo do meu livro: não é o caso que você gaste seu tempo com um assunto tão frívolo e vão” (MONTAIGNE, 1969, p. 35).²⁸⁷ Como toda inovação, também essa, apesar da advertência inicial, não escapou das críticas: Pascal, por exemplo, reprovava o autor dos *Ensaio*s por contar muita história e falar demais de si mesmo (cf. MONTAIGNE, 1969, p. 11; COMPAGNON, 2002).

²⁸⁷ No original: “Je veus qu’on m’y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice: car c’est moy que je peins. [...] Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre: ce n’est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain”.

Um último exemplo de problematização do respeito aos modelos antigos que gostaria de mencionar encontra-se no prefácio da tragédia *Sejanus*, escrita em 1605 por Ben Jonson. Nesse texto, o dramaturgo inglês defende-se da crítica de que não estaria seguindo o modelo estrito dos antigos, como a unidade do tempo e o uso do coro, e afirma respeitar o mais importante: a verdade do argumento, a dignidade das personagens e a gravidade da elocução (*gravitas*) (cf. BLAMIRE, 1991, p. 64). Segundo Jonson: “nada é mais ridículo do que fazer de um Autor um Ditador, como as escolas tinham feito com Aristóteles” (apud BLAMIRE, 1991, p. 65).²⁸⁸ Trata-se, novamente, de uma defesa da apropriação adequada da tradição e de um uso criativo das regras, sem um apego exagerado e servil aos modelos antigos.²⁸⁹

Nessas diferentes experiências dos séculos XVI e XVII, retiradas de diferentes domínios e lugares, pode-se perceber uma problematização da questão da imitação e o aparecimento de variadas formas de afirmação autoral. Não me parece correto dizer, como já foi visto anteriormente nesta tese, que o autor moderno é um filho do pensamento romântico do século XVIII acerca do gênio original. Sem dúvida, tal construção estética conferirá novos contornos à figura autoral, mas é importante perceber que, mesmo no seio da retórica renascentista, da escrita erudita da República das Letras ou do neoclassicismo do século XVII, há também um lugar para a defesa do talento individual e para a afirmação da originalidade e da figura autoral.

Como foi dito, o romantismo trouxe, mais do que algo completamente novo, uma nova ênfase: a idéia de “irrupção ou transbordamento de sentimento” (*overflow of feeling*) deixa de ser periférica para assumir o papel de princípio central da criação (cf. ABRAMS, 1953, p. 84; TODOROV, 1977, p. 141). É nesses termos que considero admissível dizer que os pré-românticos configuraram uma nova maneira de entender o poder do criador original. Não se trata mais da habilidade do homem engenhoso e talentoso, mas sim de um verdadeiro poder criador espontâneo, característico de um demiurgo, que expressa de maneira sincera sua individualidade. A serenidade e a erudição tendem a ceder lugar para a explosão e o surto irracional da emoção, sem se ater a qualquer regra prévia. O pré-romantismo enfatizava o valor conferido ao engenho (*ingenium, ingegno, esprit, wit*), dando origem à figura do gênio, que não mais precisava aliar a leveza, rapidez e perspicácia do engenho (*celeritas mentis*) com

²⁸⁸ No original: “Nothing is more ridiculous than to make an Author a Dictator, as the schools have done Aristotle”.

²⁸⁹ Interessante lembrar que Jonson foi um dos primeiros escritores britânicos a afirmar claramente sua identidade autoral ao organizar em 1616 a publicação de suas *Works*, rompendo com a prática tradicional de se transferir os manuscritos das peças para as companhias de teatro, que os publicava geralmente anonimamente, como criações coletivas (cf. CHARTIER, 2002, p. 72-4; CHARTIER, 2000a, p. 16).

o gosto clássico e a qualidade de discernimento e juízo (*judicium*) (cf. DOBRÁNSZKY, 1992, p. 48-9). A obra bárbara, irregular, original e emotiva de Shakespeare, por exemplo, passa a servir de novo modelo para a criação (cf. ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 267). E uma nova figura autoral, criadora de uma obra radicalmente original, desenha-se mais nitidamente a partir de então.

Voltemos então o foco para um ponto com íntimas relações com a noção de autoria: afinal, o que caracteriza a noção moderna de gênio original? Primeiro, por gênio, entende-se um indivíduo que possui um grande talento, uma capacidade excepcional. Mas de onde vem ou quem lhe concede esse poder? Para os antigos, tratava-se de um *daimon* exterior, uma espécie de sopro divino inspirador sem o qual o homem não poderia ambicionar nenhuma grande criação. De certa maneira, o gênio moderno foi o resultado de um processo de “interiorização” (*Innerlichung*), no qual uma faculdade sobrenatural foi transformada em talento pessoal inato. A velha idéia do entusiasmo poético de origem sacerdotal, do delírio ou da possessão divina, assumiu, progressivamente, a forma de uma nova força interior. No *genius* moderno a inspiração claramente vem do próprio criador. Ela também não se adquire pelo estudo, decorrendo mais propriamente de uma espécie de entusiasmo, de um *furor poeticus* ou ímpeto quase natural (*lymphaticus impetus*) (cf. ZILSEL, 1993; OSBORNE, 1978, p. 188-9).

E a originalidade, o que seria? Mais do que uma mera novidade (*nouveauté*), no sentido de um afastamento em relação à Tradição, tal noção está ligada à singularidade da obra, ao fato de a criação do gênio ser uma expressão de seu “eu único”. O autor original, que era visto normalmente de forma pejorativa, como um ser bizarro ou excêntrico, passa a ser valorizado justamente em razão de sua originalidade. Essa mudança, contudo, não deve ser tomada como uma afirmação da subjetividade do autor que, finalmente, pôde expressar seu “verdadeiro eu” e ver sua “obra original” valorizada como tal. O que está em jogo é uma maneira distinta de conceber o sujeito e a sua criação e não uma mera emancipação da individualidade ou realização da criatividade humana.²⁹⁰

A tradicional desconfiança em relação à originalidade exagerada, que era normalmente vista como um desregramento ou uma desmesura inaceitável, é revista. O homem original, de uma figura possuidora de uma maneira singular e estranha de ver as coisas, é alçado à posição

²⁹⁰ Em linhas gerais, a idéia de uma obra original entendida como uma expressão autoral tem múltiplas raízes, estando relacionada à valorização do original e do autêntico sobre as meras cópias (algo antigo na cultura ocidental, que remonta, por exemplo, ao culto cristão das relíquias), a valorização da invenção sobre a mera imitação (algo que também é antigo e remonta ao valor concedido à *novitas* e à *inventio*) e a elevação do gênio e não de um mero virtuose técnico. Somente mediante a junção desses elementos que se pode compreender um pouco melhor o aspecto subjetivista do culto à originalidade (cf. SCHAEFFER, 2004, p. 81-9).

de gênio singular, que dita as regras e produz algo absolutamente novo, expressão de sua individualidade única (cf. DOBRÁNSZKY, 1992, p. 193). E valorizar a originalidade do gênio significa, sobretudo, afirmar, como fez Joseph Warton em seu *Essay on the genius and writings of Pope* (1756), que o “verdadeiro poeta” (*true Poet*) não se identifica mais com o “homem espirituoso ou de bom senso” (*Man of wit* ou *Man of Sense*), que conhece e respeita com talento e engenhosidade as regras do bom gosto, mas sim com o autor de alma impetuosa que afirma sua singularidade conformando uma obra verdadeiramente única (cf. BLAMIRE, 1991, p. 187).

Um caso que ilustra bem 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 as regras clássicas e por produzir obras que, como avaliou Voltaire, eram vistas como “farsas monstruosas, chamadas tragédias”, que seriam “desprovidas de conveniência” (cf. VOLTAIRE, *Cartas inglesas*, apud DUARTE, 2011, p. 74). Essa “monstruosidade” decorreria, 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 (cf. 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 (cf. FEATHER, 1994, p. 203-4; ROSE, 1993, p. 25-6). 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 (cf. 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 (cf. ROSE, 1993, p. 122-3; 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 sob anonimato, como as próprias obras eram fragmentadas, servindo de base em 1600, por exemplo, para uma antologia de “lugares-comuns” intitulada *Belvedere* (cf. CHARTIER, 2012b, 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 (cf. CHARTIER, 2012b, 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*) (FIGURA 18, ver p. 445).

Além do exemplo da construção autoral de Shakespeare como um gênio original, convém considerar ainda os diversos ensaios dedicados à noção de gênio que passaram a circular pela Europa a partir de meados do século XVIII. Tais textos contribuíram para conferir maior visibilidade e consolidação às nascentes noções estéticas, além de dar origem a uma nova geração literária ou artística movida por concepções estéticas românticas ou pré-românticas que eram, em ampla medida, críticas em relação ao bom gosto neoclássico dominante.

Um texto bastante interessante e influente sobre o tema foi *Conjectures on original composition* de Edward Young, de 1759. Trata-se de um panfleto contrário à imitação que concedeu à originalidade uma grande preponderância, assumindo um radicalismo que, de maneira geral, terá mais eco na Alemanha do que na própria Inglaterra.²⁹¹ Ele contribuiu para mover a questão da originalidade da periferia para o centro do debate estético, influenciando também a justificação legal do direito de autor ao ressaltar a dimensão moral ou pessoal do vínculo autor/obra (cf. WOODMANSEE, 1994a, p. 39). Cito uma passagem das *Conjectures* de Young bastante clara nesse sentido:

O homem que reverencia a si mesmo logo encontrará a reverência do mundo seguindo a sua própria. Suas obras serão elevadas e distinguidas, sendo apenas sua a propriedade sobre elas, propriedade essa que, apenas ela, confere o nobre título a um *Autor*, ou seja, àquele que (para falar com exatidão) *pensa e compõe*, enquanto outros invasores da imprensa, quão volumosos, que, por mais eruditos que sejam (com todo respeito, seja dito) apenas *lêem e escrevem* (YOUNG, 1759, p. 54). [grifos no original].²⁹²

O gênio original é descrito por Young como alguém que possui algo divino, efeito de uma graça ou um dom, um mistério que não se explica, devendo simplesmente ser admitido. Uma metáfora vegetal é empregada para explicar o gênio: ao invés de um trabalho detido, a obra original é vital, crescendo espontaneamente (cf. SUZUKI, 1998, p. 60). Vários exemplos de gênios modernos são mencionados, como Bacon, Boyle, Newton, Shakespeare e Milton. Shakespeare, aliás, encarnaria o gênio imenso, em estado quase bruto. A imitação dos antigos, ao invés de algo louvável e mesmo exigível do grande autor, passa a ser descrita como uma forma de plágio ou de roubo sórdido. Em Young, fica clara a tendência de se misturar o

²⁹¹ No ano seguinte à sua aparição, o panfleto ganhou uma tradução para o alemão, que foi publicada em Leipzig, e tornou-se um texto fundamental para Herder e o *Sturm und Drang*, como veremos adiante (cf. ABRAMS, 1953, p. 201-2; SUZUKI, 1998, p. 59).

²⁹² No original: “The man who thus reverences himself, will soon find the world’s reverence to follow his own. His works will stand distinguished; his the sole Property of them; which Property alone can confer the noble title of an *Author*; that is, of one who (to speak accurately) *thinks*, and *composes*; while others invaders of the Press, how voluminous, and learned soever, (with due respect be it spoken) only *read*, and *write*”.

campo estético com o moral, associando a originalidade com a autenticidade e a sinceridade. Imitar passa a ser visto como uma fraqueza de caráter, uma forma de mentira ou de falsidade. A única imitação legítima, em seu ponto de vista, consistiria não em copiar uma obra, mas sim em se igualar ao modelo. Nasce, assim, uma máxima: “quanto menos copiarmos os ilustres Antigos, mais nós nos pareceremos com eles” (*moins nous copions les illustres Anciens, plus nous leur ressemblerons*) (cf. MORTIER, 1982, p. 79).

Outro texto influente sobre a noção de gênio vindo da Inglaterra é *An essay on original genius* de William Duff, de 1767. A genialidade é descrita como um “poder inato e radical” (*native and radical power*), possuído pela mente, de descobrir algo novo e incomum, o que pode ocorrer na literatura e nas artes, mas também nas ciências ou na filosofia (cf. DUFF, 1767, p. 86). Três características são verificadas no gênio, sendo elas a imaginação (*imagination*), o juízo (*judgement*) e o gosto (*taste*). Acima de tudo, o gênio original possui uma imaginação mais vívida, capaz de conceber algo “nunca antes contemplado ou concebido” (*never before contemplated or conceived*) e expressar essas idéias em “cores mais fortes” (*strongest colours*) e com uma “luz intensa” (*the most striking light*) (cf. DUFF, 1767, p. 89-90).

Convém ainda considerar o texto de Alexander Gerard intitulado *An essay on genius*, escrito parcialmente em 1758 e publicado em 1774. Novamente uma grande importância é concedida à faculdade da imaginação e à capacidade de inventar, que pode manifestar-se nas artes, sendo o gênio artístico possuidor de brilho e bom gosto, capaz de produzir obras de arte originais, e também nas ciências, sendo o gênio científico possuidor de grande penetração e memória, capaz de realizar novas descobertas (cf. GERARD, 1774, p. 8). Em Shakespeare é identificado, mais uma vez, o exemplo de representação natural da paixão, distinto do discurso elaborado e artificial (cf. GERARD, 1774, p. 7; BLAMIRE, 1991, p. 210; ABRAMS, 1953, p. 157).

Ainda entre os ingleses, gostaria de mencionar um último texto sobre o tema do gênio: o prefácio das *Lyrical Ballads* escrito em 1798 (e ampliado em 1800) por William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, dois dos maiores escritores e críticos da época. Uma famosa definição romântica da criação poética é então oferecida: “Poesia é o transbordamento espontâneo de poderosos sentimentos” (*Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings*) (apud ABRAMS, 1953, p. 21). Se o conhecimento, para ser verdadeiro, deve corresponder ao estado de coisas no mundo, a poesia, para ser verdadeira (*true poetry*), deve ser espontânea, genuína e sincera, uma explosão dos sentimentos. E o verdadeiro poeta ou autor original é definido justamente como aquele homem capaz de expressar aquilo que sente,

que detém a habilidade de colocar pra fora suas paixões interiores (cf. BLAMIRE, 1991, p. 220).

Coleridge, em sua atividade como crítico, como se vê em *Biographia Literaria* (1817), volta sua atenção para o processo de criação, para a mente do poeta, interessando-se inclusive pelos estudos empíricos da época sobre o funcionamento do cérebro e a faculdade de imaginar. O poeta, em linhas gerais, é então visto como alguém que coloca “toda a sua alma em atividade” (*the whole soul of man into activity*), que encarna um “espírito de unidade” (*spirit of unity*), de quem se pode dizer: “Assim ele é, assim ele escreve” (*such he is: so he writes*) (cf. READ, 1968, p. 45; BENNETT, 2005, p. 61).

E vendo no texto literário uma emanção genial da própria individualidade do autor criador, não é de se estranhar que Wordsworth tenha abertamente defendido o direito perpétuo dos autores sobre suas obras, chegando inclusive a escrever, no início do século XIX, um ensaio sobre o tema, no qual defendeu que o prazo de proteção concedido pelo *copyright* inglês, que tinha sido à época ampliado para 28 anos ou até a morte do autor, era curto demais para acomodar a obra de um verdadeiro gênio. Mais ainda: passagens das *Lyrical Ballads* foram citadas nos discursos parlamentares com a clara intenção de se fortalecer os direitos dos autores por meio da retórica do gênio original (cf. JASZI; WOODMANSEE, 1994, p. 4; SWARTZ, 1992, p. 492-4). A postura de Wordsworth parece, de certa forma, acomodar pretensões estéticas românticas com uma lógica de mercantilização da cultura, moldando aquilo que se pode chamar de “mercadorias do gênio” (*commodities of genius*) (cf. SWARTZ, 1992, p. 487-8). Como seu próprio nome indica, Wordsworth parecia conhecer como ninguém o “valor das palavras”.

E se os ingleses tiveram um papel importante e talvez precursor na elaboração das idéias estéticas românticas, foram os alemães que, sem dúvida, radicalizaram e levaram adiante tal perspectiva, dando forma àquilo que veio a se tornar um grande movimento artístico, literário e filosófico. Gostaria de mencionar e analisar alguns textos que contribuíram para isso.

Em 1767, Johann Gottfried von Herder escreveu o ensaio intitulado *Dos meios de despertar o gênio na Alemanha* (*Über die Mittel zur Erweckung des Genies in Deutschland*). Nesse texto, encontramos um jovem Herder exaltando a originalidade e inventividade do gênio original e deixando clara a importância que a leitura de Young teve para toda uma nova geração de intelectuais e artistas alemães. Cito Herder:

Por que será que certa chama se ilumina em nós com a leitura da obra de Young sobre o gênio original, algo que nós não sentimos diante de meras

pesquisas aprofundadas? Isso ocorre porque o espírito de Young reina ali, fala diretamente de seu coração ao nosso, de gênio a gênio, comunicando-se como uma faísca elétrica (HERDER, 1827, p. 14).²⁹³

Alguns anos depois, em 1778, no texto intitulado *Sobre o conhecimento e o sentimento na alma humana (Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele)*, Herder retoma inclusive a metáfora vegetal empregada por Young, ressaltando o nascimento espontâneo e vital das obras dos gênios e a necessidade, para os críticos, de penetrarem na “alma dos autores” (*die Seele des Urhebers*) (cf. HERDER, 1778).

Outro texto que concedeu grande destaque à idéia de gênio criador foi *Espírito original e obra original (Originalgeist e Originalwerk)* de Johann Georg Sulzer, parte da grande enciclopédia de estética em quatro volumes chamada *Teoria geral das belas artes (Allgemeine Theorie der schönen Künste)*, publicada entre os anos de 1771 e 1774. A “obra original” é definida, inicialmente, de forma negativa, como aquela que não é cópia nem imitação, sendo mais propriamente, em sentido positivo, algo que jorra da plenitude do sentimento e responde a uma pulsão irresistível, de modo que a originalidade residiria essencialmente na “expressão” (*Ausdruck*) (cf. SULZER, 1799). A alma do artista é então tomada como o ponto de partida do processo de composição, sendo a teoria aristotélica da imitação claramente rejeitada em nome da expressão espontânea dos sentimentos (cf. ABRAMS, 1953, p. 89).

Já ao final do século XVIII, em 1790, não podemos esquecer de Kant, que reservou os parágrafos 46 ao 50 de sua *Crítica da Faculdade do Juízo (Kritik der Urteilskraft)* para o estudo da noção de gênio (cf. KANT, 1993). A conhecida análise kantiana faz do gênio um “favorito da natureza”, que dita suas regras e não se curva aos modelos previamente existentes. Ao invés de produto das regras, a obra original do gênio edifica novas regras.

Para finalizar esse apanhado geral acerca das concepções sobre o gênio original, gostaria de observar como o núcleo romântico de Iena dos últimos anos do século XVIII radicalizou essa noção. Uma distinção foi traçada entre o gênio, figura alçada às alturas, e o autor/artista empírico, que seria, mais propriamente, um escravo da genialidade, um simples indivíduo de carne-e-osso que seria arrebatado por ela. Ao aprofundar a figura do autor ou do sujeito criador, o romantismo de Iena levou a uma radicalização que tendeu a exterminar a própria figura do indivíduo empírico, que deveria ser aniquilado para que o gênio pudesse verdadeiramente criar. Ao invés de senhor da criação, o autor, entendido como um indivíduo

²⁹³ No original: “Woher glühet uns bei der Youngschen Schrift über die Originale ein gewisses Feuer an, das wir bei bloß gründlichen Untersuchungen nicht spüren? Weil der Youngsche Geist drinn herrscht, der aus seinem Herzen gleichsam ins Herz, aus dem Genie in das Genie spricht; der wie der electrische Funke sich mittheilt”.

que cria, vê-se submetido à própria criação, faltando-lhe um domínio completo sobre aquilo que faz, ou que se faz *malgré lui*. Sendo assim, dado que a obra ultrapassa toda intenção originária, é fácil entender por que os românticos de Iena recusaram a simples prioridade hermenêutica do autor, fazendo a genialidade residir mais propriamente na obra em si mesma (cf. DUARTE, 2011, 78-9).²⁹⁴

Como se pode perceber, a postura dos românticos de Iena com relação à autoria não pode ser resumida a uma simples celebração do gênio original. Acima de tudo, o pensamento romântico, também nesse aspecto, é marcado pelo conflito, por diversos paradoxos e por uma insuperável instabilidade (cf. BENNETT, 2005, p. 71). Apesar disso, pode-se dizer, sobre esse ponto, que os românticos de Iena do final do século XVIII, ao aprofundarem as noções de originalidade e singularidade, tenderam a ultrapassar a culto simples ao “eu” empírico do autor, distanciando-se dos pré-românticos. De certa forma, eles operaram uma subversão do princípio autoral a partir do interior mesmo de sua valorização.²⁹⁵

Sem entrar no mérito desses desdobramentos e aprofundamentos dos últimos anos do século XVIII, creio que é possível, *grosso modo*, retirar algumas conclusões sobre o tratamento romântico ou pré-romântico da idéia de gênio original e traçar algumas relações com a noção moderna de autoria. Os diferentes textos mencionados acima, cada um a sua maneira, contribuíram para conformar uma nova visão acerca da criação e do indivíduo criador, na qual a identificação entre a obra e o autor tendeu a ser intensificada. A obra passou a ser vista, em linhas gerais, como nada mais que a expressão daquilo que o autor teria de mais próprio e íntimo: seus sentimentos e sua maneira única de ser e pensar. Embora não seja verdade que a figura do autor como proprietário de sua obra seja uma decorrência desse tipo de concepção estética, pode-se dizer que tal visão, em alguma medida, contribuiu para a valorização da figura do autor e também para a atribuição a ele de prerrogativas de natureza moral ou pessoal. Dado que a obra é uma expressão daquilo que o autor tem de mais íntimo e próprio, nada mais “natural” do que conferir ao criador o direito de ter sua obra respeitada em

²⁹⁴ Como salientou Walter Benjamin, o centro do romantismo de Iena não era a tradição nem o “eu” empírico: era a obra, tomada de forma imanente. A crítica, nesse sentido, é vista como uma continuação da obra, que parte dela e propicia seu autoconhecimento (cf. BENJAMIN, 2002, p. 75). E indo além da obra singular, a crítica deveria buscar o absoluto da arte no conjunto e na comunicação das obras entre si, na idéia da “obra das obras”. Como se vê, a abolição das regras neoclássicas levou os românticos de Iena a susterm uma posição bem além do mero elogio das subjetividades desenfreadas. Tal postura, contudo, não deve ser vista como uma negação da figura do autor em benefício da obra em si mesma, mas sim como a instauração de uma instância autoral em certo sentido transcendental, liberada das caricaturas biográficas e tomada em toda a sua potência (cf. DUARTE, 2011, p. 92-7; VAN EYNDE, 2005, p. 131).

²⁹⁵ Dessa maneira, fica mais compreensível o aparente paradoxo de os jovens românticos entregarem-se à chamada *simposia* ou *simfilosofia*, entendidas como o poetizar ou o filosofar em conjunto, no seio de uma comunidade sem “eus” empíricos identificáveis (cf. DUARTE, 2011, p. 20; VAN EYNDE, 2005, p. 132).

sua integridade, em sua forma própria e original, ou ainda de ter a paternidade protegida e de poder se arrepender e retirar a obra de circulação, caso o autor entenda que ela não mais expressa seus verdadeiros sentimentos ou pensamentos. Mais do que uma ofensa a um bem detido pelo autor, ferir esses direitos implicaria em um atentado à pessoa mesma do autor, lesando sua imagem autoral e seu próprio “eu”.

E se a noção moderna de autor foi influenciada pela concepção estética de gênio original, sem dúvida foi também fruto de uma construção no seio da nascente crítica literária de viés biografista, que tinha na pessoa do autor, em sua vida e personalidade, o foco de sua análise. Por certo, a realização de biografias é algo bem antigo em nossa cultura, remontando à tradição hagiográfica da vida dos santos, às memórias e confissões, às anedotas lendárias de feitos heróicos e às narrativas sobre os homens ilustres. Assim, Jerônimo, em *Sobre os homens ilustres (De viris illustribus)* do século IV, já havia escrito uma coleção de 135 breves biografias e narrativas de martírio, conformando um modelo moralizante de contar a vida exemplar dos santos da Igreja. Agostinho, também no século IV, conta-nos ele mesmo sua vida e o processo de sua conversão ao cristianismo nas belas e famosas páginas de suas *Confissões (Confessiones)*. Diversos são também os elogios patrióticos de vários reis em diferentes cidades européias. E Plutarco, nas *Vidas paralelas dos homens ilustres (Bíoi Parállêloi)* do século II, apresenta 46 biografias de famosos gregos e romanos, estabelecendo também um modelo biográfico baseado em anedotas e no recurso às mais variadas fontes (hoje amplamente questionáveis).

Sendo assim, é preciso reconhecer que diversos textos biográficos ou autobiográficos foram produzidos muito antes da modernidade, tanto na Antiguidade quanto na Idade Média. Mas, por trás dessa aparente semelhança, residem importantes diferenças e rupturas. O que há de novo a partir do Renascimento não é o fato de se narrar a vida de alguém, ou a sua própria vida, mas sim a função e o significado que esses textos passam a assumir, assim como as novas posições-sujeito que emergem no seio dessas escritas. Até então, nem se falava em “biografia literária”, mas apenas em “vidas”, “histórias” ou “memórias”. Embora os textos mencionados acima constituam modelos indiscutíveis para a tradição crítica ocidental, é preciso ter em mente as inflexões que o gênero sofrerá a partir dos primeiros séculos da modernidade e, sobretudo, após a propagação de algumas idéias pré-românticas e românticas (cf. REGARD, 1999, p. 18).

Certamente, os modelos antigos influenciaram a emergência de uma nova perspectiva biográfica no Renascimento italiano, tornando-se cada vez mais comum se narrar a vida dos novos escritores ou artistas (*virii litteris illustre*), com uma preocupação crescente com as

fontes. No seio da tradição biográfica renascentista, já se pode perceber um interesse maior pelo indivíduo criador ou pelo autor em carne-e-osso, não mais pela força edificante decorrente da vida exemplar dos santos ou pelo reforço patriótico advindo do fato de se contar os feitos heróicos de grandes reis. A biografia perde, aos poucos, seu caráter moralizador e sua forma regrada e solene. Novos objetos aparecem: saem os santos e reis e entram os autores.²⁹⁶

Contudo, embora se possa falar em um interesse pela vida do autor na cultura renascentista, é importante perceber que tal preocupação ganhará uma nova dimensão a partir dos séculos XVII e XVIII. Mais do que o exemplo de fé, o papel político-social de um indivíduo, ou mesmo sua vida ou feitos, o que passará a ser privilegiado nas novas biografias literárias será a interioridade do autor, seu retrato psicológico. Nos traços característicos de uma obra, é o próprio caráter ou a marca distintiva e *sui generis* de seu autor que se desenha. O estabelecimento de uma relação entre o estilo de uma obra e a mente do autor, que aparecia, na antiga poética ou na retórica tradicional, apenas esporadicamente, como vemos em Longino, passará a ser feita com muito mais frequência e intensidade (cf. ABRAMS, 1953, p. 228). Passa-se a ler a obra sempre na busca de sua explicação última, que estaria na singularidade do “eu” do autor, de modo que o olhar do crítico tende a deslocar-se daquilo que foi produzido, a obra, para quem foi seu produtor/criador. Dois livros, um do século XVII e outro do XVIII, chamam particularmente a atenção no que diz respeito ao novo tratamento crítico/biográfico conferido à figura autoral, de modo que gostaria, abaixo, de realizar alguns breves comentários sobre eles.²⁹⁷

O primeiro intitula-se *A new catalogue of English plays* (1688), mais conhecido como *Momus triumphans*, de Gerard Longbaine. Esse livro é, de fato, um levantamento das peças teatrais inglesas que segue a tradição dos catálogos de venda elaborados pelos

²⁹⁶ Indico alguns exemplos que ilustram essa nova postura biográfica. O primeiro deles, ainda do século XIV, é o *Trattatello in laude di Dante* de Boccaccio, que se insere ainda na tradição das biografias poéticas. Em um texto posterior, intitulado *De poetis latinis* (1505), de Petrus Crinitus, já verificamos uma biografia mais preocupada com a verdade histórica e com a confiabilidade das fontes. Na mesma linha, também no século XVI, pode-se citar *Elogia virorum literis illustrium* (1577), de Paul Jove, *Vita Petrarcae* (1587), de Jean Papire Masson, e *La vie de Pierre de Ronsard Gentil-homme Vandomois* (1586), de Claude Binet, que é considerada a primeira biografia de um *homme de lettres* em francês. No campo das artes plásticas e da arquitetura, convém mencionar o famoso *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550), de Giorgio Vasari, um clássico da história da arte.

²⁹⁷ Essa tendência crítica de priorizar o estudo biográfico e de conferir mais importância ao homem do que à própria obra torna-se muito comum e pode ser percebida em diferentes ensaios dos séculos XVII e XVIII. Por exemplo: *Life of Donne* (1640), de Izaak Walton, *Account of the life and writings of Mr. Abraham Cowley* (1668), de Thomas Sprat, *An essay on criticism* (1711) e *The works of Shakespeare* (1725), de Alexander Pope, *Essay on the genius and writings of Pope* (1756 e 1782), de Joseph Warton, e *The Life of Johnson* (1791), de James Boswell, que apresenta cartas, documentos pessoais e um grande interesse pelos detalhes da vida e da personalidade de Johnson (cf. VIVIÈS, 1999, p. 75; BLAMIRE, 1991, p. 147-53).

livreiros/editores, com o fim de informar e “instruir” o público leitor, sendo o primeiro catálogo do gênero organizado alfabeticamente pelo sobrenome (*Sirnames*) dos autores, e não mais pelo título das peças ou pelas Companhias que as encenaram (cf. KEWES, 1998, p. 96).²⁹⁸ O catálogo é dividido em três partes, que expressam uma clara preocupação com a autoria: a primeira contém peças de “autores declarados” (*Declared Authors*), a segunda traz peças das quais sabemos quais são os “autores presumidos” (*Supposed Authors*) e, por fim, “em último lugar” (*in the last Degree*), as “peças anônimas” (*Anonemous Plays*) (cf. KEWES, 1998, p. 103-4). Mais do que um estudo crítico das peças, a verdadeira obsessão do trabalho de Longbaine consistia em tentar descobrir a identidade dos verdadeiros autores de peças anônimas ou semi-anônimas (cf. KEWES, 1998, p. 104). Essa busca incessante ilustra bem a colocação de Foucault: o anonimato tornou-se insuportável na literatura.²⁹⁹

O segundo texto que gostaria de conferir um destaque maior é *Lives of the most eminent English poets (1779-1781)*, de Samuel Johnson, com curtas biografias e ensaios críticos de 52 poetas do século XVIII, entre eles Milton, Dryden, Pope, Addison e Swift, que foi escrita originalmente como uma série de prefácios biográficos que seriam publicados em uma coleção dedicada aos poetas ingleses em dez volumes. É considerada uma obra inovadora na história da biografia literária, exatamente pela clara conexão que estabelece entre a vida e a obra, fazendo uso de fatos biográficos e de supostos traços do caráter ou temperamento do autor para iluminar a obra. O refinamento da análise psicológica não deixa dúvida quanto ao novo foco da crítica (cf. ABRAMS, 1953, p. 232; JOHNSON, 1783). A obra de Johnson contribuiu ainda, de maneira decisiva, para o estabelecimento da reputação de Shakespeare como um “poeta da natureza” (*poet of nature*) e para reforçar a distinção entre o “trabalho literário ordinário” (*ordinary literary labor*) e as “verdadeiras criações autorais” (*authoring*) (cf. WOODMANSEE, 1994b, p. 18; BLAMIRE, 1991, p. 177).

Em suma, parte-se da obra com o fim de se reconstituir o rosto do autor, seu “eu” mais profundo e próprio. Ler um texto passa então a envolver, sobretudo, a atribuição de uma fisionomia às palavras, em um processo paradoxal, pois quanto mais se avança no texto, mais a figura do autor escapa, e vice-versa (cf. FERRARI; NANCY, 2005, p. 18-9, 29). Como

²⁹⁸ Outros catálogos de mesma natureza foram realizados na época, como o *Theatrum Poetarum* (1675), por Edward Phillips, e *Lives of the most famous English poets* (1687), por William Winstanley.

²⁹⁹ Posteriormente, em 1691, Longbaine publicou *An account of the English dramattick poets*, texto que claramente valoriza a figura do autor/dramaturgo no seio da criação dramática, em detrimento do aspecto colaborativo característico do funcionamento das Companhias teatrais. Essa obra refina e estende o projeto do catálogo de 1688, incluindo vastas informações biográficas dos autores (cf. KEWES, 1998, p. 30, 114). Trata-se de texto especialmente famoso em razão do exame minucioso dos “empréstimos” realizados pelos autores, que servia de base para fundamentar diversas acusações de plágio (*theft, robbery, plunder, pillage*), como a que dirigiu contra Dryden (cf. BLAMIRE, 1991, p. 109).

dizia Herder: a obra nada mais seria que a impressão (*Abdruck*) de uma alma humana (cf. MORTIER, 1982, p. 137; WOODMANSEE, 1994a, p. 55). A obra, em suma, passa a ser explicada pela vida e personalidade de seu autor: “tal árvore, tal fruto” (*tel arbre, tel fruit*). Da crítica da obra ou do julgamento de gosto com relação ao objeto estético, prioriza-se uma pesquisa biográfica do indivíduo de carne-e-osso e, sobretudo, uma espécie de psicologia do autor.³⁰⁰

A autobiografia também adquire uma nova significação a partir de então, dando forma a uma escrita de si tipicamente moderna. Diferentemente das “memórias” e “narrativas de vida” do passado, as autobiografias profanas românticas emergentes no século XVIII pressupõem a crença na singularidade de um indivíduo/autor (cf. LYONS, 1978, p. 57; COTTEGNIES, 2000, p. 35; DE MAN, 1984, p. 68-70). Indo além do gênero propriamente autobiográfico (que, aliás, carece de uma definição convincente), a imbricação entre obra e autor, ou entre escrita (*graphein*) e vida (*bios*), invade a escrita literária em geral, em particular a poesia e o romance, de uma maneira que nos permite dizer que a obra não apenas é do autor, mas ela é o autor, ou melhor, ela é uma encarnação dos pensamentos, da carne e do espírito da pessoa do autor (cf. GUSDORF, 1991, p. 137-8). O projeto confessional de Rousseau é uma ilustração eloqüente dessa nova função da escrita autobiográfica, que exige uma nova linguagem condizente com a singularidade do autor e também uma nova “ética da leitura” (cf. ROUSSEAU, 1959, p. 672, 936).

A hermenêutica subjetiva romântica nascente no final do século XVIII na Alemanha também acentua essa necessidade de uma nova maneira de ler, mais ativa, na qual se busca “adivinhar” os segredos contidos na mente do autor através de uma compreensão divinatória, baseada na empatia viva (*Erlebnis*) entre as mentes do intérprete e do criador, o que ocorre quando “o intérprete penetra tanto quanto possível na inteira disposição do escritor” (cf. SCHLEIERMACHER, 1999, p. 36; WOODMANSEE, 1994a, p. 55). Os cursos de Friedrich Schleiermacher sobre a chamada “hermenêutica geral” (*allgemeine Hermeneutik*) no início do

³⁰⁰ No século XIX, essa tendência crítica tendeu a assumir ares de “ciência”. Tal foi o caso, por exemplo, dos ensaios escritos por Thomas Carlyle: ao falar de Shakespeare, Goethe ou Burns, entre outros “heróis”, pouco tratava de suas obras, voltando seu olhar, exaustivamente, para suas vidas e qualidades morais ou pessoais (cf. ABRAMS, 1953, p. 248; CARLYLE, 1841). Outro exemplo evidente dessa nova crítica literária pode ser verificado nos retratos autorais biográficos (*portraits*) descritos por Charles-Augustin Sainte-Beuve, marcados pelo emprego de um método rigoroso e pela coleta exaustiva de dados sobre o autor. Ele pretendeu superar os critérios retóricos e a tradição anedótica em direção a uma crítica historicista e positivista. Em um texto sobre Corneille de 1829, Sainte-Beuve afirma que o crítico deve “entrar no autor, instalar-se lá dentro, produzi-lo em seus diversos aspectos; fazê-lo viver, mover e falar como ele devia fazer; segui-lo em seu interior e em seus costumes domésticos o mais longe possível” (SAINTE-BEUVE, 2001, p. 142. No original: “entrer en son auteur, s’y installer, le produire sous ses aspects divers; le faire vivre, se mouvoir et parler, comme il a dû faire; le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l’on peut”).

século XIX sistematizaram essas novas idéias, acentuando a necessidade de um “aprofundar-se no autor”, a tarefa de “encontrar a originalidade da composição, da articulação global, e a originalidade do manejo da língua, em vista da descoberta da individualidade”. Uma clara relação é traçada entre a “unidade do todo” (ou a “idéia da obra”) e a “idéia do autor”, seu “modo de pensar” ou o “processo interno dos poetas e outros artistas do discurso” (cf. SCHLEIERMACHER, 1999, p. 42-3, 87, 98, 101; SZONDI, 1975, p. 297, 311). Percebe-se claramente na hermenêutica de Schleiermacher um desdobramento da concepção romântica de criação (como expressão), conferindo ao autor uma função hermenêutica fundamental.³⁰¹

Fica claro como o autor/gênio emerge junto com a obra, é construído a partir dela e nela reside, como um princípio ordenador: o gênio não *faz* uma obra, mas *é* a obra, ou a obra *é* ele próprio *se fazendo*. E a crítica, focalizando essa nova figura autoral/genial, torna-se também genial, profética e divinatória. O trabalho da crítica é despertar o gênio próprio de cada um, o que implica entender o gênio dos outros (cf. SUZUKI, 1998, p. 184-5, 216, 242). Como antecipou Kant em sua *Enciclopédia filosófica* de 1770: “em todo livro é preciso procurar descobrir a Idéia do autor. Isso é algo importante e difícil” (KANT, *Philosophische Enzyklopädie*, p. 28-9 apud SUZUKI, 1998, p. 37). Vemos nascer a idéia de uma necessidade do autor, entendido como um princípio ordenador da obra artística e literária ou do sistema filosófico. Friedrich Schlegel, em um claro anacronismo moderno, chegou a afirmar que era somente em virtude da unidade de estilo e de espírito dos poemas homéricos que era ainda possível fazer sua crítica. Tal afirmação deixa clara a necessidade da figura autoral para explicar a genialidade de Homero e para tornar possível sua crítica (cf. SUZUKI, 1998, p. 231). Como se pode ver, quando não há um indivíduo de carne-e-osso claramente identificável na origem da obra, ele é idealmente postulado para que a crítica moderna possa ter lugar. Novamente: o anonimato tornou-se insuportável na literatura, sendo sistematicamente negado ou “superado” pelas novas pesquisas sobre a autenticidade dos textos antigos.

³⁰¹ É preciso reconhecer que Schleiermacher não dirige seu esforço hermenêutico apenas ao pensamento do autor, posto que língua e pensamento individual estão sempre imbricados. A interpretação a partir da língua (gramatical) e a partir do pensamento do autor (psicológica) complementam-se e pressupõem-se. Toda interpretação é produto de um entrecruzamento da “totalidade da linguagem” (*Gesamtheit der Sprache*) e da “totalidade da vida do autor” (*Ganzen seines Lebens*) (cf. SCHLEIERMACHER, 1999, p. 55, 93-4). Apesar disso, o objetivo final da hermenêutica de Schleiermacher é a compreensão do autor e não do texto enquanto texto. A língua é vista, geralmente, como algo a serviço da individualidade, um instrumento manipulado segundo regras subjetivas, sendo o estilo o resultado desse manejo da língua pelo autor. Daí ele ser tomado na história da hermenêutica filosófica, como fez Gadamer, como um teórico da hermenêutica romântica ou psicológica (cf. GADAMER, 2007, p. 392-3; GADAMER, 2003, p. 58-9). Essa maior importância concedida ao elemento subjetivo é ressaltado pelo próprio Schleiermacher quando contrapõe a hermenêutica moderna (centrada na individualidade do estilo) à antiga (centrada nas formas canônicas) (cf. SCHLEIERMACHER, 1999, p. 97).

Resumindo, mais do que “vidas” e “histórias” narradas em tom anedótico, temos o desenvolvimento de uma nova crítica literária biografista, centrada em uma nova concepção de autoria, que pretende conferir “cientificidade” às antigas histórias lendárias de homens ilustres (cf. LYONS, 1978, p. 48). Em *Vigiar e punir*, Foucault chegou a tocar nesse assunto ao tratar da passagem da épica para o romanesco, que é marcado por uma busca pela secreta singularidade do indivíduo. Ao invés de um “homem memorável” (*homme mémorable*), de grandes feitos, como vemos na épica, o autor moderno é um “homem calculável” (*homme calculable*), individualizado por mecanismos científico-disciplinares, domesticado e utilizável, ligado ao romanesco e não mais ao épico (cf. FOUCAULT, *SP*, p. 227). Ao invés de generalizar, de procurar o ideal ou o exemplar nos santos ou heróis, o biógrafo moderno individualiza, ele busca desvendar aquilo que há de único, de singular ou de original no indivíduo (cf. LYONS, 1978, p. 43).

A ilusão provocada por essa crítica biografista individualizante é a de que o autor teria tido sua interioridade revelada, sendo finalmente descoberto. Trata-se de uma ilusão, pois, mais do que revelar uma verdade escondida, a crítica biografista produz o sujeito/autor no seio mesmo de sua análise, ela confere ao indivíduo que escreve os contornos típicos de um autor moderno e, no interior desse mesmo movimento, crê ter encontrado aquilo que ela mesma colocou lá (cf. REGARD, 1999, p. 20). É um processo similar à “descoberta” da verdade sobre o delinqüente, de quem também se investiga em detalhe a vida e a personalidade: mais do que o descobrimento do verdadeiro criminoso, tal “saber” produz um novo sujeito no seio do próprio sistema penitenciário e da máquina panóptica. Tal como o delinqüente parece preexistir ao ato infrator e ser independente dele, sendo mais propriamente definido por sua biografia e periculosidade, o mesmo parece ocorrer como o gênio original, que parece existir independentemente das obras, como vemos no fragmento 63 de *Lyceum*, escrito em 1797 por Friedrich Schlegel: “não são a arte e as obras que fazem o artista, mas o sentido e o entusiasmo e o impulso” (SCHLEGEL, 1997, p. 30).

Essa invenção crítica do autor como um indivíduo com traços específicos e com uma personalidade única, capaz de criar uma obra possuidora de uma forma singular, encontra uma clara ressonância no seio da construção jurídica do autor detentor de direitos patrimoniais e morais. Se o papel da crítica moderna consiste, basicamente, em descobrir/produzir o “eu” que se encontra por trás da obra e que lhe confere sua originalidade, ao direito de autor, por outro lado, cabe reconhecer o direito “natural” do autor de se apropriar dessa forma única que nada mais seria que a expressão de seu “eu”, como bem desvelou a crítica. A tendência, tanto da crítica literária quanto do direito, foi conceber esse processo como um avanço, uma

“crescente tomada de consciência do homem em relação ao significado da forma” (*growing awareness of the significance of form*), que é essencialmente única, passando-se a distingui-la dos modelos ou formatos herdados (*shapes*) (cf. READ, 1968, p. 17, 151). Em suma, esse deslocamento no seio do olhar crítico, em busca da singularidade do indivíduo que está na origem da unicidade da forma, encontra no direito moderno de autor uma complementação, reconhecendo-se os direitos desse sujeito criador, enfim revelado em toda a sua verdade, sobre sua obra original.

Essa mudança de olhar da crítica literária em direção à vida e à interioridade do autor ganha no formato editorial das ditas “obras completas” (*œuvres complètes, complete works, sämtliche Werke*) sua forma de visibilidade mais cristalina. A partir do século XVII e, sobretudo, do XVIII, torna-se cada vez mais comum esse tipo de publicação movida por uma pretensão de completude e exaustividade: a ambição de restituir a totalidade de uma obra, tomada em sua coerência e unidade, a partir da personalidade de um indivíduo (cf. SGARD, 1999, p. 5-9). Longe de algo evidente, projetos dessa ordem envolvem sempre escolhas delicadas, delimitações mais ou menos imprecisas e exclusões problemáticas, gerando como resultado não uma mera exposição do autor em sua completude e verdade, mas sim uma construção crítica e idealizada da figura autoral. De natureza geralmente póstuma, tais construções pretendem atribuir uma forma definitiva à obra do autor, conferindo-lhe um rosto bem definido, com uma profunda unidade e coerência.

Se o interesse pelo indivíduo criador e por sua vida já pode ser detectado, em certa medida, no Renascimento, como foi visto acima, o mesmo pode ser dito em relação à forma de organização textual das obras completas. É a partir do trabalho de interpretação, de tradução, de comentário e da visão retrospectiva dos humanistas renascentistas que se desenvolveu de maneira mais sistemática a organização dos clássicos da Antiguidade na forma de obras completas ou *opera omnia*. Manuscritos antigos normalmente traziam juntas obras bem diversas e heterogêneas, agrupadas em função dos mais diversos usos e/ou idiosincrasias de seu possuidor (cf. LÉTOUBLON, 1999, p. 17).

Nos séculos XVII e XVIII, esse tipo de organização textual antes reservado a alguns clássicos passa a ser amplamente utilizado com relação a escritores modernos, em uma clara estratégia de valorização da figura autoral e de sua obra original. Dados biográficos, um retrato do autor e um ensaio crítico “instruindo” o público são normalmente acrescentados ao início dessas publicações. Ou seja, antes mesmo de se iniciar o contato com a obra, todo um conjunto de mecanismos críticos e editoriais já dirigem o olhar do leitor, fazendo com que sua leitura seja uma espécie de “caça ao pensamento do autor”, um esforço de encontrar no texto

que se segue a expressão da singularidade autoral previamente apresentada. No seio desse processo, a própria noção de obra é modificada: mais do que um conjunto de textos escritos por um mesmo indivíduo de carne-e-osso, as obras completas assumem a dimensão de uma expressão mesma do autor em sua mais profunda singularidade e coerência. Assim, o autor faz-se visível em seus mínimos detalhes: seus escritos, sua vida, seu rosto, sua personalidade.

As obras completas são um empreendimento, ao mesmo tempo, crítico e editorial, movido por um novo saber e por um novo interesse comercial. E o autor moderno emerge e faz-se visível e enunciável no seio dessa nova articulação de poder e saber. Afinal, como não ver o autor, como não falar sobre ele, como não tê-lo como referência hermenêutica ao ler as obras completas de alguém? É o indivíduo por trás da obra que importa, é em direção a ele que devemos olhar, é lá que encontraremos a singularidade que explica o sentido último da obra. E claro, devemos também reconhecê-lo em seu valor e em seus direitos. Afinal, nada mais “natural” do que conceder àquele que imprime no que escreve sua vida, seus pensamentos e sua personalidade, uma prerrogativa pessoal sobre isso. Mais ainda: um direito de propriedade. Afinal, essa obra é fruto de seu trabalho, é expressão dele, e, mais ainda: é ele.

É curioso perceber que, em razão até de sua natureza geralmente póstuma, a organização das obras completas, que seria a apresentação do autor em toda a sua verdade e completude, não é feita pelo próprio autor, mas tende a ser, desde o início, um projeto movido por idealizações críticas e interesses comerciais. Muitas vezes, o empreendimento ocorre à revelia do autor, desrespeitando, em nome de uma suposta completude, disposições explícitas feitas em vida. Nesse sentido, cito um trecho de uma correspondência enviada por Voltaire ao livreiro/editor Gabriel Cramer em 31 de março de 1770, em reação à publicação recém realizada dos trinta volumes *in-quarto* da *Collection complète des œuvres de M. de Voltaire*:

Querido Gabriel, eu te pedi mil vezes para não me oferecer em sacrifício ao público. Você imprimiu, sem me consultar, tolices da minha juventude e peças fugidias que não merecem engrossar as coletâneas. Eu te disse, eu te escrevi, eu escrevi a Panckoucke, seu associado, que vocês seriam, cedo ou tarde, os tolos desse furor de tantos *octavos* e *quartos*. Eu vos repito que não se chega de maneira alguma à posteridade com uma bagagem tão grande. E tal é, Deus me perdoe, tanto para os autores, como para os reis: assim como não se deve escrever todas as ações dos reis, mas apenas os fatos dignos de serem escritos, tampouco se deve imprimir todas as tolices dos autores, mas apenas o pouco que merece ser lido [...]. Eu te digo novamente, meu caro Gabriel, você está cavando sua própria sepultura, você e Panckoucke, sob papéis e tintas. Vocês temem, dizem vocês, ficar em falta com o público. Mas eu vos asseguro que vocês não consultam suficientemente nem o

público nem os seus próprios interesses (VOLTAIRE apud MASSON, 1999, p. 41).³⁰²

Apesar da reação do indivíduo Voltaire, o autor Voltaire continuou sua marcha: poucos anos mais tarde, entre 1785 e 1789, veio a público as *Œuvres complètes de Voltaire* de Kehl, organizada por Beaumarchais. Essa edição em setenta volumes, além de manter os textos da juventude e as peças fugidias, acrescentou ainda uma soma colossal de todo tipo de escrito, incluindo as correspondências, como a que vemos acima. O autor Voltaire é então mostrado em sua “totalidade” e “conhecido” de forma exaustiva: os textos, os fragmentos, as cartas, o homem, sua alma, sua história, enfim, todo seu gesto criativo esmiuçado nos mínimos detalhes (cf. SGARD, 1999, p. 7).³⁰³

O caráter de construto artificial do autor moderno fica assim evidenciado: não se trata de um mero indivíduo de carne-e-osso que está na origem do texto e nem de uma verdade evidente enfim revelada. Mas então quem é o autor moderno? Trata-se de uma projeção crítica idealizada, um núcleo de coerência, e também um nome que funciona como uma marca que agrega valor a determinado conjunto de textos. Enfim, um novo sujeito, que é tornado visível, valorizado e reconhecido criticamente e juridicamente no seio de uma nova economia de poder.

E o autor moderno não é uma construção restrita ao campo literário. Pelo contrário, encontramos, de maneiras diversas, manifestações da autoria na filosofia e na ciência. Nesse aspecto, é preciso rever, como sugere Roger Chartier, a sugestão de Foucault do quiasma

³⁰² No original: “Mon cher Gabriel, je vous ai demandé mille fois de ne me point immoler au public. Vous avez imprimé, sans me consulter, des sottises de ma jeunesse et des pièces fugitives qui ne méritent pas de grossir les recueils. Je vous ai dit, je vous ai écrit, j’ai écrit à Panckoucke, votre associé, que vous seriez tous deux, tôt ou tard, les dupes de cette rage de tant d’octavos et de quartos. Je vous répète qu’on ne va point à la postérité avec un si gros bagage. Il en est, Dieu me pardonne, des auteurs comme des rois : de même qu’il ne faut pas écrire toutes les actions des rois, mais seulement les faits dignes d’être écrits, il ne faut pas imprimer toutes les sottises des auteurs, mais le peu qui mérite d’être lu. [...] Je vous le redis, mon cher Gabriel, vous vous ensevelissez, Panckoucke et vous, sous du papier et de l’encre. Vous craignez, dites-vous, de manquer au public ; et moi, je vous assure que vous ne consultez assez ni le public ni vos intérêts”.

³⁰³ Algo similar ocorreu com Diderot, que teve publicado em 1773, pela Société typographique de Bouillon, cinco volumes da *Collection complete des oeuvres philosophiques, littéraires et dramatiques de M. Diderot*, que deixou de lado vários escritos e ainda incluiu alguns que não eram dele. Diderot, incomodado com isso, expressou por diversas vezes o interesse de juntar e organizar ele mesmo uma publicação completa de suas obras (cf. DULAC, 1999, p. 67-9). Também Rousseau sofreu algo parecido. Ele protestou muito quando soube da intenção do livreiro/editor Rey de publicar, sem sua autorização, as *Oeuvres diverses de M. J.-J. Rousseau citoyen de Genève*, assim como ficou revoltado com a edição em nove volumes da *Collection complete des œuvres de J.-J. Rousseau* por Boubers, em Londres, entre 1774 e 1776 (cf. BIRN, 2001, p. 31). E apesar de suas reações indignadas, após sua morte também chegaram ao público novas edições ainda mais completas, incluindo correspondências, textos de autobiografia moral e panfletos polêmicos ao lado das peças de teatro, ensaios e novelas. Cobiçado pela viúva, pelos livreiros e pelos amigos (Girardin, Du Peyrou e Moulto), Rousseau foi alvo dessa apropriação e apresentação como autor, sendo exibido em seus mínimos detalhes aos olhares curiosos e ávidos dos críticos e leitores em geral (cf. BIRN, 2001, p. 6).

ocorrido entre os séculos XVII e XVIII, que teria provocado uma troca nas modalidades globais de atribuição entre os discursos literários e científicos. A própria fórmula empregada por Foucault, “aqueles textos que hoje chamamos ‘literários’ e aqueles textos que diríamos hoje ‘científicos’” (*ces textes qu’aujourd’hui nous appellerions ‘littéraires’ e les textes que nous dirions maintenant ‘scientifiques’*), é sintoma de uma instabilidade das diferenciações, de uma incerteza das genealogias e de algumas armadilhas de vocabulário. A genealogia da função autor para os textos “científicos” é, como bem mostrou Chartier, muito mais complexa do que pensou Foucault, não podendo ser pensada em termos de uma passagem das *auctoritates* para o anonimato (cf. CHARTIER, 2003, p. 27).³⁰⁴

Em linhas gerais, muitos historiadores acreditam hoje no contrário daquilo que afirmou Foucault: na ciência moderna, a validade de uma experiência ou a garantia de uma descoberta supõe o nome próprio, uma autoridade assim reconhecida no interior de uma hierarquia de atribuição da fala. Também no domínio científico havia, no início da modernidade, uma tradição baseada em compilações anônimas de verdades acumuladas, como os chamados “lugares-comuns naturais” (*natural common places*). Ainda no século XVII, era comum o uso da retórica da *prisca sapientia*, na qual os indivíduos/cientistas não se apresentavam como inventores ou descobridores em sentido mais pleno, mas apenas como redescobridores de um conhecimento supostamente perdido ou esquecido.³⁰⁵

Assim, o autor científico moderno, que reivindica para si uma descoberta, teria emergido nos séculos XVII e XVIII, em oposição à Tradição, de maneira similar ao processo que verificamos na literatura (cf. CHARTIER, 2012c, p. 107-8). Ao invés de declinar, o valor conferido à autoria nos textos de filosofia natural nos séculos XVII e XVIII tendeu a aumentar. Autores modernos, em particular alguns membros das Academias de Ciências mais prestigiosas, como a Royal Society de Londres ou a Académie de Sciences de Paris, tendiam a substituir antigas autoridades, como Aristóteles ou Galeno (cf. ILIFFE, 2003, p. 36; TERRALL, 2003, p. 92). E essas autoridades acadêmicas, mesmo ainda no seio da lógica do

³⁰⁴ O foco das considerações de Foucault, naquele momento, não era a vaga distinção ente discursos científicos ou literários, mas sim as diferenças entre as autoridades tradicionais e os autores modernos, o que explica a análise realizada ao final da conferência acerca dos instauradores de discursividade (cf. CHARTIER, 2003, p. 15-6). Ainda assim, as rápidas sugestões de Foucault sobre o tema deixam o momento da transformação impreciso e são amplamente insatisfatórias. Acredito que, em parte, o último Foucault percebeu isso ao analisar a parrésia e as modalidades contingentes do dizer verdadeiro.

³⁰⁵ Um claro exemplo disso pode ser encontrado em Newton, que dizia estar apenas redescobrando aquilo que Deus teria dado à humanidade desde o início, de modo que ele não seria propriamente um autor. *Principia Mathematica* (1687) propunha-se, por exemplo, a redescobrir a maneira como Deus inscreveu leis no livro da natureza. Em suma, Newton adotava um discurso tradicional, ainda bem comum no século XVII, que reivindicava o anonimato e minimizava a importância de sua própria obra. Mesmo após adquirir grande visibilidade e conquistar honras públicas, sobretudo no início do século XVIII, o próprio Newton continuou a adotar uma postura de distância autoral (cf. ILIFFE, 2003, p. 36-7, 57).

mecenato, tinham um caráter claramente autoral, como vemos na exigência que pesava sobre eles de manter certa coerência e unidade.³⁰⁶

Somos ainda, em grande parte, herdeiros dessa necessidade de se identificar o autor, como atestam as normas técnicas de citação e referência. Como a literatura, também a ciência parece ter dificuldade de lidar com o anonimato. Nos manuais da ABNT, por exemplo, sugere-se que se coloque diante do pseudônimo, quando conhecido, o nome “verdadeiro” do autor. Uma ilustração curiosa disso pode ser vista no caso, diversas vezes citado por Foucault, do conjunto de matemáticos que quiseram ocultar seus nomes próprios ao escreverem, no início do século XX, sob o pseudônimo (*nom de plume*) de Nicolas Bourbaki, que chegou inclusive a adquirir reputação de grande matemático. Segundo os manuais da ABNT, esses escritos devem ser referenciados da seguinte forma: BOURBAKI, Nicolas [Henri Cartan; Claude Chevalley; Jean Coulomb; Jean Delsarte; Jean Dieudonné; Charles Ehresmann; René de Possel; Szolem Mandelbrojt; André Weil]. Ou seja, apesar da deliberada e expressa vontade desses matemáticos de produzirem sob anonimato ou pseudônimo, somos forçados a desconstruir essa “pessoa fictícia” para individualizar e nomear os “verdadeiros autores”.

O tema da autoria científica moderna, contudo, exigiria um aprofundamento maior para ser devidamente tratada, algo que escapa aos objetivos desta tese, que centrou seus esforços sobre a autoria literária.³⁰⁷ Por exemplo, seria preciso analisar as diferentes formas como a função-autor foi exercida nos diversos domínios da ciência, como nas humanidades ou nas ciências ditas “duras”. De maneira geral, o autor das ciências duras não parece assumir a mesma função hermenêutica que nas humanidades. A maneira como as idéias, invenções ou descobertas se relacionam com suas formas de expressão deveria ser explorada mais

³⁰⁶ Um caso interessante nesse sentido é o de Pierre Louis Moreau de Maupertuis, que teve uma carreira de sucesso na Academia de Ciências de Paris e, após 1746, na presidência da Academia Prussiana de Ciências em Berlim. Ao lado de seu sucesso acadêmico como cientista, Maupertuis publicava anonimamente textos literários, espirituosos e irônicos. Embora não fossem textos que comportassem algum tipo de risco de perseguição, eles comprometiam sua figura de autor/cientista acadêmico, como homem do mundo das equações e dos telescópios. Em suma, sua face de homem das letras (que não permaneceu oculta por muito tempo) era incompatível com seu *status* acadêmico e com sua construção como autor de textos científicos (cf. TERRALL, 2003, p. 101-3).

³⁰⁷ Creio que a autoria literária tendeu a ganhar maior projeção e servir de referência para nossas atitudes autorais em geral. Quando se pensa em autor moderno, nada mais natural que pensar em escritores, poetas ou romancistas, e não em cientistas. Talvez contribua para isso o fato de os textos científicos, com exceção dos escritos de vulgarização, terem permanecido, em grande medida, às margens do mundo editorial comercial. Por exemplo, o mais importante tratado de álgebra da segunda metade do século XV, *Triparty* de Nicolas Chuquet, de 1478, permaneceu manuscrito por séculos, enquanto obras literárias, como a *Divina Comédia* de Dante ou *Decamerão* de Boccace, tiveram, apenas no século XV, dezenas de edições impressas e diversas traduções. Ou seja, o papel da impressão na circulação propriamente científica moderna é bem mais limitado do que se pode imaginar (cf. FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 361-5).

detalhadamente.³⁰⁸ A relação do indivíduo/inventor com a coletividade ou a Tradição também mereceria ser trabalhada: o processo de desenvolvimento da ciência, como ocorre na criação literária ou artística, caracteriza-se por ser uma troca intelectual colaborativa. A produção de artigos científicos pode ser vista, dessa maneira, como um mosaico formado por pequenas contribuições individuais no seio de uma grande construção coletiva (cf. BIAGIOLI, 2003, p. 263-6).

Enfim, gostaria de concluir este longo esforço de análise genealógica do exercício da função-autor na modernidade com um último aspecto: a grande valorização social dos autores, especialmente ao final do século XVIII. Mais do que um mero detentor de direitos, os autores adquiriram um reconhecimento público e uma consagração social de grandes proporções, assumindo funções propriamente proféticas e exemplares como símbolos nacionais. Aos autores passou a ser permitido sonhar com a glória máxima de vir a repousar eternamente no Panteão da Nação: “aos grandes homens, a pátria agradecida” (*aux grands hommes la patrie reconnaissante*). É na figura dos grandes autores que as Nações europeias afirmam, em grande parte, sua grandeza. Afinal, o que seria do “ser inglês” (*Englishness*) sem a genialidade de Shakespeare? E como ficaria a cultura alemã sem a referência de Goethe? E como o *orgueil français* poderia sobreviver sem seus heróis enterrados no Panthéon, como Voltaire e Rousseau?

Também nesse aspecto, não estamos diante de um fenômeno completamente novo ou sem qualquer similaridade com experiências do passado. Mas, novamente, por trás do “mesmo” escondem-se alguns significativos deslizamentos e transformações, que conferem à figura do autor no século XVIII uma outra estatura e uma função de afirmação nacional nunca antes vista. Por certo, grandes pensadores, poetas, escritores e artistas foram reconhecidos desde a Antiguidade, mas sem que tal valorização tivesse a mesma função que passou a ter no final do século XVIII.

Desde o século XVI, com a constituição dos Estados modernos, já se pode perceber uma relação entre exaltação da Nação e valorização dos autores, como vemos na epístola preliminar dirigida ao rei que introduz a *Bibliothèque du sieur La Croix du Maine*, de 1584, na qual seu organizador diz que a primeira razão de sua publicação foi demonstrar a superioridade do Reino da França sobre todos os outros, com seus mais de três mil autores escrevendo em língua vulgar (cf. CHARTIER, 1992, p. 52). Mas é a partir do século XVIII

³⁰⁸ No direito de propriedade intelectual encontramos a expressão de uma diferença na atividade intelectual do autor/criador e do inventor/descobridor: o instrumento jurídico que concede direito aos autores literários protege a forma ou a expressão presentes em uma obra, já o instrumento jurídico voltado para as invenções, que é a patente, protege não mais a forma, mas sim a aplicabilidade de uma idéia.

que os grandes autores serão tomados de maneira mais sistemática e evidente como emblemas da genialidade nacional, associados à afirmação de uma língua e literatura comuns, de forma claramente distinta daquilo que foi a tendência transnacional e latinista da República das Letras (cf. TEMPLE, 2003, p. 113; FEBVRE; MARTIN, 1958, p. 378).

Nos séculos XVI e XVII, os circuitos de reconhecimento autoral, como a Corte, as Academias e os salões nobres, embora tenham dado um lugar respeitável, conferido valor social e contribuído para elevar a figura autoral na modernidade, estavam ainda inseridos em um sistema de valorização típico da lógica do mecenato ou da proteção soberana, no seio da qual a figura em destaque era, sobretudo, a do nobre mecenas ou do Soberano. Os autores eram, em grande medida, figuras toleradas e submissas, passíveis de punição, que deveriam saber exatamente seu lugar e louvar seus poderosos protetores como convinha. Qualquer insolência ou transgressão poderia levar o autor a ser castigado, inclusive fisicamente. Mesmo o grande Boileau foi ameaçado várias vezes e, já em 1726, Voltaire chegou a ser vítima de uns “golpes de vara” (*coups de bâton*) por insolência. Em suma, prevalecia ainda, em grande medida, a imagem do autor/servidor, que deveria agradar aos nobres (cf. LOUGH, 1987, p. 209-11).

Mas em menos de um século, a função-autor desempenhará novos e mais grandiosos papéis, vindo a exercer um novo poder. Voltaire ilustra bem a mudança em curso no século XVIII. Cinquenta anos depois de ser castigado pelo cavaleiro (*chevalier*) de Rohan e mandado à Bastilha, ele é, em 1778, aclamado em sua volta a Paris depois de quase trinta anos fora da França, sendo então tratado com consideração pela Académie française e tendo, após sua morte, um lugar reservado no Panteão junto aos grandes homens da Nação (cf. WALTER, 1990, p. 509). E esse processo de supervalorização do autor tem um caráter paradoxal. Por um lado, envolve uma grande idealização da figura autoral, fazendo dela um verdadeiro exemplo espiritual, um modelo moral e um símbolo maior da Nação. Por outro lado, e juntamente com essa idealização, verificamos também um crescente interesse pelo indivíduo de carne-e-osso, tomado em sua intimidade e interioridade, que tem seu rosto e sua vida expostos publicamente, assim como seus pensamentos e sua personalidade esmiuçados e analisados exhaustivamente.

Para continuar no exemplo de Voltaire, uma ilustração expressiva dessa dualidade pode ser percebida na escultura feita por Jean-Baptiste Pigalle em 1776, pouco antes da morte do autor, intitulada *Voltaire nu*, hoje exposta no Louvre (FIGURA 19, ver p. 445). Talvez se trate do primeiro caso de uma estátua em mármore erguida para um escritor ainda em vida, encomendada por um grupo de *gens de lettres*, do qual fazia parte Diderot e d’Alembert, que,

em 1770, decidiu fazer uma homenagem a Voltaire, cujo financiamento se deu por meio de uma subscrição pública. Ou seja, foi um reconhecimento vindo dos próprios intelectuais e do público, não de algum Soberano ou nobre protetor. A escultura, deixando isso claro, apresenta a seguinte inscrição: “Senhor Voltaire, pelos homens de letras, seus compatriotas e contemporâneos. 1776” (*Monsieur de Voltaire par les gens de lettres, ses compatriotes, et ses contemporains. 1776*). À época, a obra provocou escândalo, pois, ao invés de apresentar uma imagem idealizada do autor, representou-o nu, com sua carne envelhecida à mostra. Paradoxalmente, o extremo realismo da escultura está a serviço de outro tipo de idealização, ligada ao interesse crescente pela pessoa do autor em carne-e-osso, tomado em seu íntimo e despojado dos símbolos das antigas *auctoritates*: o homem ele mesmo e seu pensamento.

E juntamente com Voltaire, outro claro exemplo de canonização literária e elevação autoral do final do século XVIII foi Rousseau, que faleceu no mesmo ano que seu detrator, 1778. Como nenhum outro escritor ou pensador de língua francesa, é Rousseau quem encarna a figura do homem de talento inato, o *littérateur* inspirado, o grande autor romântico que, ao mesmo tempo, representa o profeta, detentor de um dom que ilumina a humanidade, e também o profissional das letras e indivíduo criador (cf. BÉNICHOU, 2004, p. 259, 308, 323). Em Rousseau pode-se perceber a assunção de uma nova responsabilidade, não mais penal ou civil: o autor assume uma obrigação moral e social, uma espécie de missão profética (cf. SAPIRO, 2010, p. 267; SAPIRO, 2011, p. 46). Tomando para si essa nobre função, Rousseau dizia-se preocupado em somente levar ao público aquilo que estivesse realmente a serviço da verdade, o que nunca poderia ser feito de maneira anônima. Em seus *Diálogos* (*Rousseau juge de Jean Jacques: dialogues*), por exemplo, Rousseau sustenta que o verdadeiro autor deveria ser movido pela vontade de difundir uma grande descoberta, de combater um erro geral e pernicioso e de estabelecer algo de utilidade pública (cf. ROUSSEAU, 1957, p. 673). A postura autoral é então imbuída de um sentido ético: ser autor é assumir publicamente seu discurso, por mais arriscado que isso possa vir a ser (cf. KELLY, 2003, p. 15, 19, 49).³⁰⁹

Essa nova responsabilidade autoral está associada a uma nova figura: o intelectual moderno. Não se trata mais do douto pregador ou professor medieval (*docte, maître d'école*),

³⁰⁹ Retomando essa postura de Rousseau, Schopenhauer, em um ensaio intitulado *Sobre o ofício do escritor*, condena o anonimato como uma “velhacaria literária”, que serve apenas para subtrair toda responsabilidade a quem não é capaz de defender o que diz e para ocultar o opróbrio de quem é venal e infame. Toda escrita anônima é então vista como mentira e engano: “Senhor Anônimo = Senhor Patife”. Schopenhauer recorda que Rousseau já havia dito, no prefácio de *Nova Heloísa*, que “tout honnête homme doit avouer les livres qu’il publie”. Cito, nesse sentido, o contundente Schopenhauer: “O anonimato é na literatura o que a falcatura material é na comunidade burguesa. ‘Nomeia-te, velhaco, ou cala-te’ deve ser a divisa. [...] O ofício de escrever sem assinatura pode render dinheiro, mas não traz honra alguma” (cf. SCHOPENHAUER, 2005a, § 10, p. 20-5).

nem de um letrado erudito (*lettré*) da República das Letras, de saber enciclopédico, tampouco de um homem de letras ou de saber com espírito fino e nobre (*honnête homme, gentilhomme*) (cf. LE GOFF, 1957, p. 3-4; WALTER, 1990, p. 499; DURAND, 2010, p. 76; VIALA, 1985, p. 25; WILLIAMS, 2008, p. 213). Trata-se de um novo ator social, que confere uma inédita representação imaginária ao “homem das letras” (*homme de lettres*) e à glória associada a essa atividade. O intelectual, termo recente, impõe-se ao longo do século XVIII, especializando-se em três diferentes domínios: os *experts* em alguma ciência (*savants*), os autores ou escritores dedicados à criação literária (*auteurs, écrivains*), e os filósofos pretensamente detentores de uma grande missão iluminadora (*philosophes*). Temos, especialmente a partir de 1750, uma espécie de “idade de ouro dos intelectuais” (*l’âge d’or des intellectuels*) (cf. BÉNICHOU, 2004, p. 35-6; ROCHE, 1988, p. 225). A partir do século XIX, como vemos em figuras como Balzac, Zola ou Hugo, o autor tornar-se-á o homem das letras especializado, o profissional da língua, o produtor de um estilo e o detentor de uma assinatura/marca própria (cf. DURAND, 2010, p. 84; DIAZ, 2000, p. 84).

Em parte, a grande circulação do impresso e a alfabetização crescente contribuem para que a elevação da figura do autor, associado a uma nova e importante função: a de formador da opinião. O intelectual, em grande medida, toma consciência de seu novo poder diante de um público cada vez mais numeroso e ativo. E junto com esse novo poder, há também uma inquietação que caracteriza o final do século XVIII, relacionada justamente à promoção extraordinária dos grandes autores. Trata-se de um medo de que eles façam uso dessa posição privilegiada para algum tipo de manipulação e para a criação de uma atmosfera de confusão. Instaure-se, assim, um novo jogo de consagração, uma nova glória acompanhada de imposições econômicas e usos políticos (cf. BOURDIEU, 1992, p. 358; MASSEAU, 1994, p. 132-3). Mas esses jogos e disputas que marcarão, sobretudo, o século XIX, extrapola ao terreno histórico desta tese e indicam, mais uma vez, a contínua transformação e os eternos deslizamentos que fazem da figura do autor algo em constante mutação e em permanente construção e desconstrução.

*
* *
*

Após tantas páginas, tantos séculos e tantos elementos (os mais heterogêneos) que foram levados em consideração, espero ter conseguido esboçar o desenho do autor moderno: sua autoridade, sua responsabilidade, seus direitos e seus poderes. Com certeza, o trabalho realizado está longe de ambicionar qualquer exaustividade. Aliás, tal pretensão seria descabida em um empreendimento genealógico desta dimensão. Se Foucault, com toda sua competência, erudição e disposição ao trabalho, sempre ressaltou o caráter precário, limitado e provisório de suas análises, que são mais propriamente convites para se pensar certas questões, com mais razão devo eu, nesta tese, assumir uma postura ainda mais humilde e assumidamente propedêutica. Também eu poderia finalizar este trabalho com uma nota, como fez Foucault em *Vigiar e punir*, dizendo que termino o texto neste ponto e que sua função é servir de ponto de partida para outros estudos. Cito Foucault, fazendo minhas as “suas” palavras: “Eu interrompo aqui este livro, que deve servir de pano de fundo histórico para diversos estudos sobre o poder de normalização e a formação do saber na sociedade moderna” (FOUCAULT, *SP*, p. 360).³¹⁰

³¹⁰ No original: “J’interromps ici ce livre qui doit servir d’arrière-plan historique à diverses études sur le pouvoir de normalisation et la formation du savoir dans la société moderne”.

CONCLUSÃO

Não serei capaz de concluir (no sentido mais forte da palavra) esta tese. Ou seja, não oferecerei um acabamento, um arremate ou uma palavra final propriamente conclusiva. O caráter provisório e experimental das análises empreendidas permite-me apenas pleitear algum tipo de contribuição para a reflexão sobre a autoria. Apesar de ter sido penoso e demorado todo o processo de elaboração deste trabalho, eu espero com esta tese somente (e já seria o bastante) jogar alguma luz sobre o complexo processo de emergência da figura moderna do autor.

Espero ainda ter conseguido problematizar algumas “certezas” que nos foram legadas sobre a idéia de autor. Não sei dizer se o esforço realizado foi suficiente para desatar os intrincados nós conceituais, para jogar por terra os persistentes anacronismos e para desfazer as insistentes projeções fantasiosas ou idealizadoras sobre a questão. Seria muita pretensão minha crer que tenha sido capaz de cumprir plenamente com todas essas tarefas. Sem dúvida, deixei várias lacunas, cometi muitos erros e fui levado por diversas imprecisões e ingenuidades. Mas, sem me deixar levar pela frustração da clara incompletude e da evidente e patente imperfeição deste trabalho, gostaria de defender (e ficar satisfeito com) a realização de um quadro geral, uma espécie de mosaico no qual diversos elementos foram juntados e permitiram oferecer uma imagem geral do tema tratado: das bases foucaultianas da investigação, das estratégias metodológicas adotadas e da análise genealógica realizada sobre a emergência do autor na modernidade.

No primeiro capítulo, a “escada” Foucault permitiu colocar em melhores termos o problema da autoria. Tal “escalada” pelos textos foucaultianos permitiu ainda explorar diferentes temas associados ao exercício da função-autor. Foram muitas idas e vindas e diversos os desvios realizados. Mas, ao final, espero ter conseguido reter o principal, que diz respeito à maneira como Foucault situou a questão na virada dos anos sessenta para os anos setenta, em particular em *A arqueologia do saber* (1969), na conferência intitulada *O que é um autor?* (1969) e na aula inaugural no Collège de France, *A ordem do discurso* (1970). O estudo dos textos foucaultianos do início dos anos sessenta e das experiências de pensamento posteriores aos anos setenta serviu, sobretudo, para complementar esse foco da análise, examinando alguns antecedentes e apontando para certos desdobramentos posteriores. E o riso de Foucault, percebido em sua irônica e paradoxal postura autoral e em seu inatingível

sonho de chegar ao anonimato, permitiu concluir esse excuro inicial da tese, explicitando o caráter problemático do comentário então realizado da “obra” do “autor” Michel Foucault.

No segundo capítulo, partindo do estudo feito anteriormente, pude relacionar de maneira mais aprofundada as noções de autor, discurso, sujeito e poder. Na sequência, tentei precisar a significação filosófica da presente tese e sua localização no seio daquilo que podemos chamar de uma perspectiva genealógica, que realiza reconstruções histórico-críticas de natureza regional e experimental, voltadas para questões de nosso tempo. Além disso, apoiando-me ainda nas experiências foucaultianas de pensamento, que funcionaram como uma inspiração constante para esta pesquisa, empreendi um estudo metodológico com a finalidade de fixar as linhas básicas que iriam guiar o restante da pesquisa. Várias estratégias de análise foram delineadas e diversas aproximações foram traçadas com as investigações foucaultianas, especialmente aquelas chamadas de genealógicas, levadas a cabo em *Vigiar e punir* (1975) e no primeiro volume da *História da sexualidade* (1976).

E assim, no terceiro e último capítulo, servindo-me do terreno anteriormente preparado pelos capítulos anteriores, pude levar a cabo o projeto de uma pequena genealogia do autor na modernidade. Na tentativa de oferecer uma imagem razoavelmente nítida da nova figura do autor moderno, levei em consideração elementos bem heterogêneos, situados em diferentes domínios estratégicos e localizados em um vasto intervalo temporal. Três camadas históricas foram consideradas nessa investigação: os séculos XIV e XV, nos quais vemos surgir a figura do autor como *auctoritas*, os séculos XVI e XVII, marcados pela imagem do autor transgressor, e o século XVIII, no qual assistimos a uma consagração social, mercantil, jurídica e crítica da figura autoral. Contudo, a complexidade da questão e o caráter limitado da presente pesquisa não me permitem ambicionar nesta tese mais do que a mera realização de um esboço ou o delineamento de um quadro geral sobre a emergência do autor moderno.

Embora não tenha a pretensão de ter construído uma “obra” em sentido pleno, portadora de unidade, acabamento e coerência, espero ter, em certa medida, conseguido traçar um caminho, que, apesar dos desvios e das idas e vindas, aponta para algumas rotas a serem seguidas em futuras pesquisas. Movido por uma audácia talvez injustificada, eu desejo que as investigações aqui realizadas possam ser continuadas, aprofundadas, revistas, criticadas, retomadas em novos contextos, a partir de diferentes pontos de vista, sendo exploradas por mim (e, melhor ainda, por diversas pessoas) nos mais improváveis domínios. Em suma, sonho em ver as palavras aqui inscritas espalhadas por aí, sem um rumo determinado, soltas ao vento, provocando e instigando novas transformações em nossas maneiras de ser, de pensar e de agir.

Apesar de a tese ter assumido um caráter histórico, minha investigação foi desde o início motivada por um interesse pelo presente, por certas “urgências de nosso tempo”. Aliás, é a atualidade, e não o apego ao passado ou o desejo de erudição histórica, que constitui o ponto de partida por excelência de uma análise genealógica. Nessa linha, considero salutar enfatizar a contemporaneidade do tema, por meio do delineamento de algumas linhas de atualização (o que espero poder realizar em breve em um pós-doutoramento). Entendo que a figura moderna do autor sofre hoje uma profunda transformação, um processo que coloca em questão a forma-livro e a autoridade autoral, além de subverter as formas de controle e os modelos comerciais. Novas tecnologias de poder e posições-sujeito emergem, no seio daquilo que se convencionou chamar de *cibercultura*, entendida como uma formação histórica, um conjunto de práticas e representações que se baseiam nas redes telemáticas e que se desenvolve com a crescente mediação da vida cotidiana pelas tecnologias da informação, que se tornam cada vez mais ubíquas e pervasivas.

A pesquisa genealógica, como pretendi desenvolver nesta tese, constitui um pano de fundo fundamental para a realização de um diagnóstico da atualidade. Somente seremos capazes de analisar criticamente as transformações atuais na ordem do discurso e no funcionamento da função-autor se levarmos em conta o processo histórico de constituição desses procedimentos, noções, sujeitos, práticas e conceitos tipicamente modernos que são ainda tão presentes. E mais do que uma crítica das transformações que marcam nosso tempo, acredito que esse esforço envolve, sobretudo, uma crítica de nós mesmos, de nosso modo de ser, o que confere à investigação realizada (e que se pretende realizar) a dimensão de uma autêntica experiência de pensamento, ou seja, de algo do qual saímos nós mesmos transformados.

Embora, em minha ousadia, acredite ter assumido uma postura crítica e modificado algo em meu olhar e em minha própria “experiência autoral”, não nutro a vã esperança de ter rompido as amarras de nossa ordem do discurso. Também não imagino que tenha sido capaz de transgredir as regras estabelecidas e os procedimentos de ordenação em funcionamento em nossa cultura. Não ambiciono tampouco uma plena libertação, um salto para o lado de fora, para “outros” espaços instaurados no seio de uma experiência profundamente contestadora e anárquica. Certamente não transgredi nestas páginas nenhuma suposta “tirania autoral”. A imposição do nome do autor e a mitificação de sua imagem dominadora ainda estão claramente presentes. O autor autoridade atravessa cada página, cada linha e cada palavra desta tese. Não faltaram referências, citações, aspas e comentários respeitosos. Com certeza, eu também empreguei de maneira selvagem e descuidada os nomes dos autores que povoaram

estas centenas de folhas. Minha resistência, se é que houve, residiu em outro lugar. Não na negação pura e simples dos princípios que regem nossa fala. Não na afirmação de um contradiscurso radical. Quando muito, consegui construir (e desconstruir) certas concepções, arranhar algumas “evidências” e levantar algumas dúvidas onde antes reinavam sossegadas antigas “certezas”.

ILUSTRAÇÕES

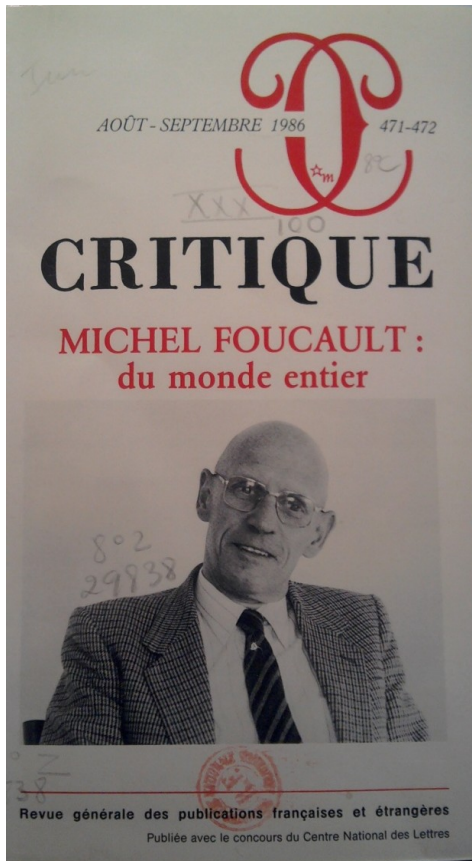


Figura 1 – Capa da Revista *Critique*, n. 471-2, agosto/setembro de 1986.

Fonte: Foto de minha autoria do exemplar disponível na BnF, Paris.

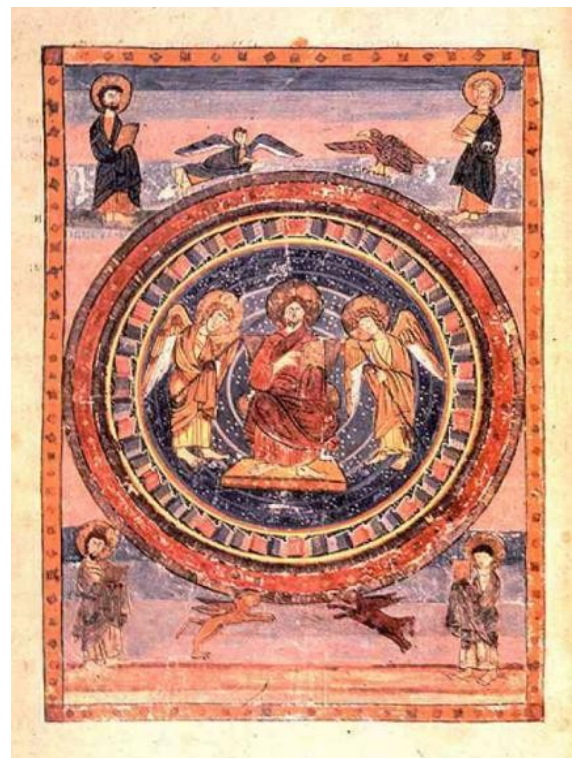


Figura 2 – Frontispício do Novo Testamento do *Codex Amiatinus*, século VIII.

Fonte: Florença, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Laur, Amianto I, f. 296 v. Disponível em: www.stpaulschurchjarrow.com/index.php?p=1_35_Code_x-Amiatinus.



Figura 3 – Evangelista Marcos escrevendo. Evangelho Rossano, século XI.

Fonte: Museo Diocesano di Arte Sacra, fol. 241r. (apud KENDRICK, 1999, p. 168).



Figura 4 – Guillaume Michel apontando a origem divina de sua obra.

Fonte: *Le penser de royal memoire*, fol. A2 v^o (apud CHIRON, 2010, p. 378).

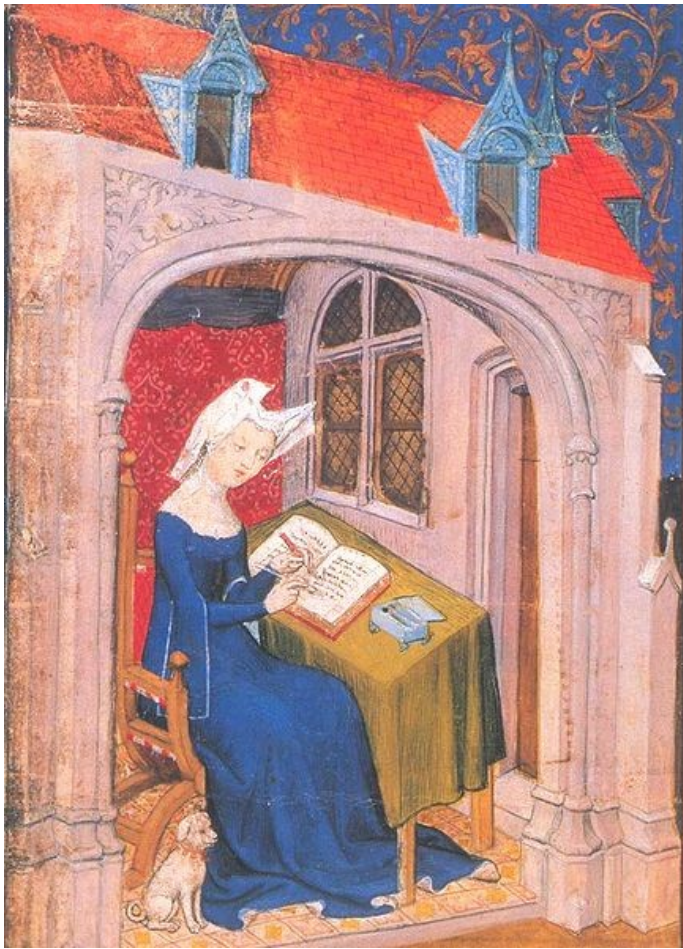


Figura 5 – Representação de Cristina de Pisano escrevendo, *Collected Works*, 1407.

Fonte: BL, MS Harley 4431, fol. ?, in Andrea Hopkins, *Six Medieval Women*, p. 108. Disponível em [http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Christine de pisan.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Christine_de_pisan.jpg).

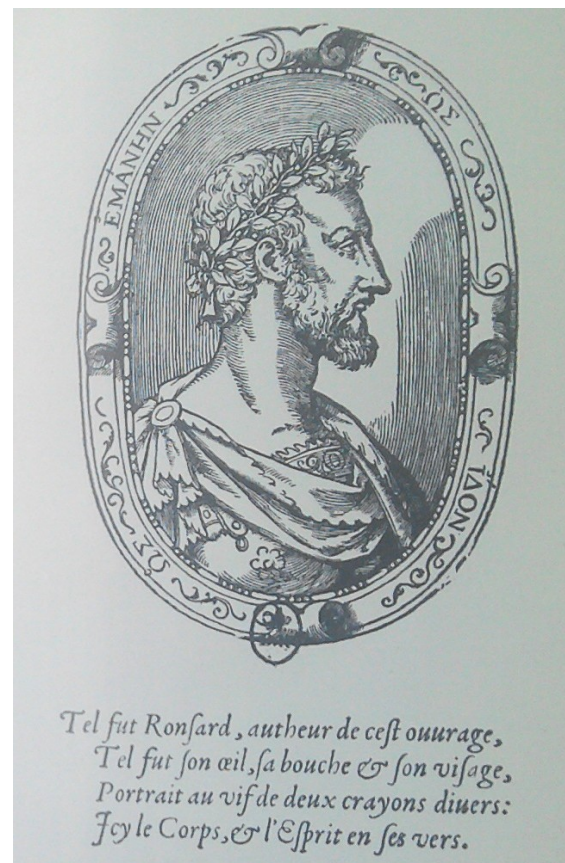


Figura 6 – Retrato de Pierre de Ronsard, *Les Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1567, vol. I.

Fonte: gravura, fol. Aaa 8v, Crédito: Roger-Viollet (apud CHARTIER, 1992).



Figura 7 – O poeta Eustache Deschamps oferece sua obra ao rei Carlos VI, cerca de 1345.

Fonte: Vertus, Champagne. Disponível em: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/Charles_V/Vaudetar.jpg

Figura 8 – Cristina de Pisano oferece sua obra à rainha Isabela da Baviera.

Fonte: British Museum. Disponível em: <http://lafautearousseau.hautetfort.com/media/01/00/693204508.jpg>.



Figura 9 – Raoul de Presles oferece sua tradução francesa da *Cidade de Deus* ao rei Carlos V, 1375.

Fonte: Paris, BnF, MS fr. 22912, fol. 3r. Disponível em: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/Charles_V/raoul_presles_front.jpg.



Figura 10 – O espírito da imprensa descendo dos céus. Frontispício da *Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'imprimerie*, de Prosper Marchand, Haia: Pierre Paupie, 1740.

Fonte: EISENSTEIN, 1998, folha de rosto. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-gzCnqsr4QQY/TW-903g-17U/AAAAAAAAACGs/bWNPmmB0me0/s1600/P.%2BMarchand%2Bfrontispice.jpg>.



Figura 11 – Capa da primeira edição de *El ingenioso hidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, datada de 1605.

Fonte: Bibliothèque Nationale, impressos (apud CHARTIER, 1992).



Figura 12 – Gravura anônima de 1797 sobre a liberdade da imprensa.

Fonte: © Photo RMN-Grand Palais – Bulloz. Disponível em: http://www.histoire-image.org/site/zoom/pleinecran.php?i=727&oe_zoom=1270.

Figura 13 – Gravura alegórica de Daniel Chodowiecki de 1781, intitulada *Werke des Finsternis, oder Beitrag zur Geschichte des Buchhandels in Deutschland*.

Fonte: WOODMANS EE, 1994a, p. 34. Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Chodowiecki_Werke_der_Finsternis.jpg



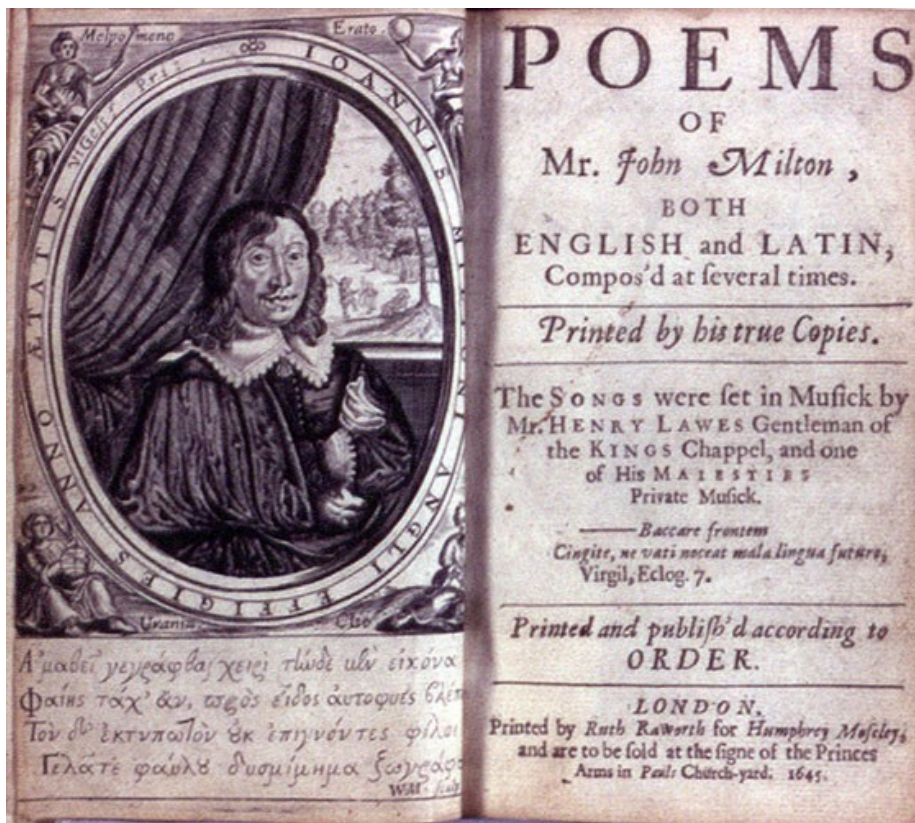


Figura 14 – Frontispício e página de título de *Poems* de John Milton, publicado na coleção de obras literárias de Humphrey Moseley em 1645.

Fonte: Imagem disponível em: <http://ccnmtl.columbia.edu/projects/shakespeareandthebook/studyenv/pageimages/author02-02.jpg>



Figura 15 – *Portrait d'un écrivain*, tela pintada por Guillaume Dominique Jacques Doncre, 1772.

Fonte: Arras, Museu de Belas-Artes. Disponível em: <http://www.mycollectionplus.com/fr/rd/portrait-d-un-crivain-1772-doncre-dominique/11218/11.html>.



Figura 16 – *Portrait de Molière dans le rôle de César (La Mort de Pompée de Pierre Corneille)*, tela pintada por Mignard Nicolas, Mignard d'Avignon (dit), 1658.

Fonte: © RMN/Agence Bulloz.
Disponível em:
<http://www.muzeo.fr/reproduction-oeuvre/portrait-de-moli%C3%A8re-dans-le-r%C3%B4le-de-c%C3%A9sar-la-mort-de-pomp%C3%A9e-de-pierre-corneille>.



Figura 17 – *Molière à sa table de travail*, de Mignard, por Charles Antoine Coypel, 1734.

Fonte: (C) RMN-Grand Palais/Agence Bulloz. Tela hoje exposta na Comédie-Française em Paris. Disponível em:
<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=2C6NU075Q5Q5>.

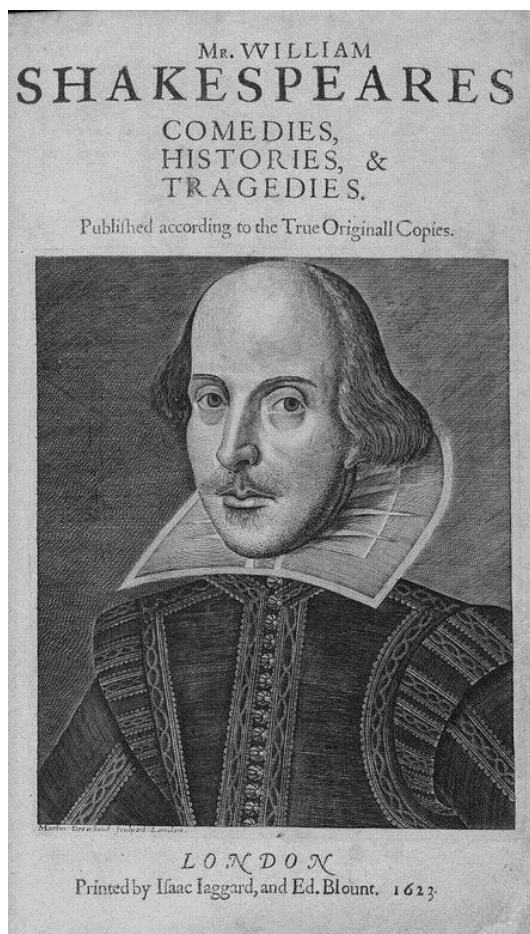


Figura 18 – Capa da edição *in-folio* de 1623 das obras de Shakespeare.

Fonte: Imagem disponível em: <http://www.kubizo.com/kindle-screensaver-images/displayimage.php?pid=455>.

Figura 19 – *Voltaire nu*, escultura de Jean-Baptiste Pigalle, 1776.

Fonte: Louvre. Atribuição: Coyau / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0 & GFDL. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Voltaire_nu.jpg.



REFERÊNCIAS A MICHEL FOUCAULT:

OBSERVAÇÕES E DADOS BIBLIOGRÁFICOS

As citações dos textos de Foucault são feitas a partir das edições em francês especificadas abaixo e indicadas na tese conforme as abreviaturas já elencadas ao início da tese (que agora serão apresentadas na ordem de aparição da primeira publicação original). As referências aos trabalhos de Foucault respeitam o seguinte modelo: (NOME DO AUTOR, data da primeira publicação do texto (somente quando se tratar de material que foi publicado separado anteriormente, caso dos textos incluídos postumamente nos *Ditos e Escritos*), *Abreviatura da obra* (em itálico), número do texto, no caso dos *Ditos e Escritos* (conforme aparece nas edições francesas organizadas cronologicamente) e página da edição consultada). Exemplos: (FOUCAULT, OD, p. 55) ou (FOUCAULT, 1977, DE2, 198, p. 239).

LIVROS:

Abreviaturas e referências bibliográficas dos livros de Michel Foucault

Abr.	1ª ed.	Edição original consultada	Versão brasileira
HF	1961	<i>Histoire de la Folie à l'âge classique</i> . Paris: Gallimard, 1972.	<i>História da loucura na idade clássica</i> . Tradução de Jose Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
NC	1963	<i>Naissance de la clinique</i> . Paris: Gallimard, 2009 (8ª ed.).	<i>Nascimento da clínica</i> . Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.
RR	1963	<i>Raymond Roussel</i> . Paris: Gallimard, 1963 (présentation de Pierre Macherey, 1992).	<i>Raymond Roussel</i> . Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
MC	1966	<i>Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines</i> . Paris: Gallimard, 1966.	<i>As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas</i> . Tradução de Antonio R. Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966.
AS	1969	<i>L'archéologie du savoir</i> . Paris: Gallimard, 1969.	<i>A arqueologia do saber</i> . Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

OD	1971	<i>L'ordre du discours</i> : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris: Gallimard, 1971.	<i>A ordem do discurso</i> : aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
SP	1975	<i>Surveiller et punir</i> : naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.	<i>Vigiar e punir</i> : nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.
HS1	1976	<i>Histoire de la sexualité I</i> : la volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.	<i>História da sexualidade I</i> : a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
HS2	1984	<i>Histoire de la sexualité II</i> : l'usage des plaisirs. Paris: Gallimard, 1984.	<i>História da sexualidade 2</i> : o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
HS3	1984	<i>Histoire de la sexualité III</i> : le souci de soi. Paris: Gallimard, 1984.	<i>História da sexualidade 3</i> : o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

DITOS E ESCRITOS:

Textos publicados em vida por Michel Foucault (ou póstumos, mas autorizados em vida):

Abr.	1ª aparição	Edição orig. consultada	Versão brasileira
DE1	1954-1975	<i>Dits et Écrits</i> , vol. 1: 1954-1975. Paris: Gallimard, collection « Quarto », 2001.	<i>Ditos e Escritos</i> . 6 vols. Organizado por Manoel Barros da Motta. (1. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise; 2. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento; 3. Estética: literatura e pintura, música e cinema; 4. Estratégia, poder-saber; 5. Ética, sexualidade, política; 6. Repensar a política). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1999-2010.
DE2	1976-1988	<i>Dits et Écrits</i> , vol. 2: 1976-1988. Paris: Gallimard, collection « Quarto », 2001.	

CURSOS NO COLLÈGE DE FRANCE:

Cursos ministrados por Foucault e publicados postumamente

Abr.	Ano curso	Edição original consultada	Versão brasileira
LVS	1970-1971	<i>Leçons sur la volonté de savoir</i> : cours au Collège de France (1970-1971). Suivi de <i>Le savoir d'Édipe</i> . Paris: Seuil/Gallimard, 2011 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par D. Defert).	<i>Aulas sobre a vontade de saber</i> (ainda sem versão em português).

PP	1973-1974	<i>Le Pouvoir psychiatrique</i> : cours au Collège de France (1970-1971). Paris: Seuil/Gallimard, 2003 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Jacques Lagrange).	<i>O poder psiquiátrico</i> : curso dado no Collège de France (1973-1974). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
AN	1974-1975	<i>Les Anormaux</i> : cours au Collège de France (1974-1975). Paris: Seuil/Gallimard, 1999 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Valerio Marchetti et Antonella Salomoni).	<i>Os anormais</i> : curso no Collège de France (1974-1975). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
IDS	1975-1976	« <i>Il faut défendre la société</i> »: cours au Collège de France (1975-1976). Paris: Seuil/Gallimard, 1997 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Mauro Bertani et Alessandro Fontana).	<i>Em defesa da sociedade</i> : curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
STP	1977-1978	<i>Sécurité, territoire, population</i> : cours au Collège de France (1977-1978). Paris: Seuil/Gallimard, 2004 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart).	<i>Segurança, território, população</i> : curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
NB	1978-1979	<i>Naissance de la biopolitique</i> : cours au Collège de France (1978-1979). Paris: Seuil/Gallimard, 2004 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart).	<i>Nascimento da biopolítica</i> : curso dado no Collège de France (1978-1979). Tradução de E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
GV	1979-1980	<i>Du gouvernement des vivants</i> : cours au Collège de France (1979-1980). Paris: EHESS/Gallimard/Seuil, 2012 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart).	<i>Do governo dos vivos</i> (ainda sem versão em português).
HS	1981-1982	<i>L'Herméneutique du sujet</i> : cours au Collège de France (1981-1982). Paris: Seuil/Gallimard, 2001 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros).	<i>A hermenêutica do sujeito</i> : curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
GSA	1982-1983	<i>Le Gouvernement de soi et des autres I</i> : cours au Collège de France (1982-1983). Paris: Seuil/Gallimard, 2008 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros).	<i>O governo de si e dos outros I</i> : curso dado no Collège de France (1982-1983). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CV	1983-1984	<i>Le Courage de la vérité: le Gouvernement de soi et des autres II: cours au Collège de France (1983-1984). Paris: Seuil/Gallimard, 2009 (Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros).</i>	<i>A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II - curso dado no Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.</i>
----	-----------	---	---

COLABORAÇÃO OU ORGANIZAÇÃO:

Obras organizadas/realizadas com a colaboração de Foucault (apenas mencionadas na tese)

Referência bibliográfica do texto	Versão brasileira
<i>Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... : Un cas de parricide au XIXe siècle. Apresentação de Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1973.</i>	<i>Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão: um caso de parricídio do século XIX. Apresentação de Michel Foucault. Tradução de Denise Lezan de Almeida. Rio de Janeiro: Graal, 1977.</i>
<i>Herculine Barbin dite Alexina B. Apresentação e edição de Michel Foucault. Coleção “Les vies parallèles”. Paris: Gallimard, 1978.</i>	<i>Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita. Prefácio de Michel Foucault. Tradução de Irley Franco. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.</i>
<i>Le Désordre des familles. Lettres de cachet des archives de la Bastille. Apresentação de Arlette Farge e Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1982.</i>	<i>A desordem das famílias. Cartas com selo real dos arquivos da Bastilha (ainda sem versão em português).</i>

OUTROS TEXTOS:

Demais publicações de Michel Foucault consultadas e não indicadas acima, citadas na tese segundo o sistema AUTOR, DATA (da apresentação pública ou da entrevista), PÁGINA.

FOUCAULT, Michel (1963). Le langage de la folie. In: _____. *La grande étrangère: à propos de littérature*. Éd. EHESS, 2013, p. 23-70. [Texto inédito de uma emissão radiofônica difundida pela RTF France III em 1963].

FOUCAULT, Michel (1964). Littérature et langage. In: _____. *La grande étrangère: à propos de littérature*. Éd. EHESS, 2013, p. 71-144. [Texto inédito das conferências pronunciadas nas Facultés Universitaires Saint-Louis em Bruxelas nos dias 18 e 19 de março de 1964. Versão brasileira: Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª ed. Tradução de Jean-Robert Weissaupt e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 137-174].

FOUCAULT, Michel (1968). *Le beau danger: entretien avec Claude Bonnefoy*. Paris: Éd. EHESS, 2011. [Texto inédito referente à primeira parte da transcrição de uma entrevista concedida por Foucault a Claude Bonnefoy entre o verão e o outono 1968].

FOUCAULT, Michel (1970). What is an author? In: RABINOW, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. London: Penguin Books, 1984, p. 101-120. [Versão em inglês da conferência *Qu'est-ce qu'un auteur?*, apresentada em 1970 na Universidade de Buffalo, NY, EUA, e publicada pela primeira vez em 1979 em HARARI, J.V. (ed.) *Textual Strategies*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979, p. 141-160].

OBSERVAÇÕES FINAIS:

Todas as traduções, tanto dos textos de Foucault, quanto das demais obras, são de minha responsabilidade. As traduções brasileiras das obras de Foucault, mesmo quando consultadas (o que ocorreu apenas eventualmente), foram geralmente alteradas, de modo que todas as traduções de Foucault são de minha inteira responsabilidade. No caso dos demais autores citados textualmente, quando, ao invés do original, foi consultada alguma tradução, as versões consultadas aparecem indicadas na bibliografia (com a devida identificação do tradutor).

No corpo da tese, optou-se por se referir às obras de Foucault pelo título em português, em itálico (por vezes reduzido, como no caso da *História da loucura*). Eventuais intervenções no interior das citações, geralmente com o fim de explicitar alguma referência anterior, são assinaladas pelo uso de colchetes. Os grifos inseridos são também indicados. Em alguns poucos casos, ao inserir citações no corpo do texto, dei-me o direito de trocar uma inicial minúscula por uma maiúscula, ou vice-versa, de acordo com o solicitado pela frase.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. (1953). *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
- ADORNO, Francesco Paolo (1996). *Le style du philosophe: Foucault et le dire-vrai*. Paris: Kimé.
- ADORNO, Theodor W. (1983). O fetichismo na música e a regressão da audição [1938]. In: *Textos Escolhidos: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas* (Coleção Os Pensadores). 2ª ed. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, p. 165-191.
- ADORNO, Theodor W. (1996). Teoria da semicultura. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia de Abreu. *Revista Educação e Sociedade*, n. 56, ano XVII, p. 388-411.
- ADORNO, Theodor W. (1998). Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, p. 7-26.
- ADORNO, Theodor W. (2013). *Résumé sobre indústria cultural*. [conferência radiofônica pronunciada por Adorno na Internationalen Rundfunkuniversität des Hessischen Rundfunk de Frankfurt, de 28 de Março a 4 de Abril de 1963, depois incluído no livro *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*, 1967]. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado. Disponível em <<http://www.nupese.fe.ufg.br>>. Acesso em 11 ago. 2013.
- ADVERSE, Helton (2010). O que é “ontologia do presente”? *Nuntius Antiquus*, n. 6, dezembro, Belo Horizonte, p. 129-152. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/006.09-Helton_Adverse129-152.pdf>. Acesso em 12 nov. 2012.
- AGAMBEN, Giorgio (2007). O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio (2009). O que é um dispositivo? In: _____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, p. 25-54.
- ALBALAT, Antoine (1991). *La formation du style par l'assimilation des auteurs*. Paris: Armand Colin.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de (2000). Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: CASTELO BRANCO, Guilherme; PORTOCARRERO, Vera (orgs.). *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, p. 117-137.
- AMADIEU, Jean-Baptiste (2010). L'auteur entre *persona* et *institutum*. Variations dans l'usage censorial de la notion d'auteur au XIXe siècle. In: BOUJU, Emmanuel (dir.). *L'autorité en littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, p. 59-70.
- ARÁN, Pampa Olga (2009). Cómo Kristeva escuchó a Bajtín. In: FREIRE, Silka (ed.) *Más allá de los (pos)tulados: reflexiones sobre posmodernismo, posformalismo, poshumanismo, posestructuralismo, posmitología, poshistoricismo y poscolonialismo*. Buenos Aires: Al Margen, p. 32-48.
- ARTIÈRES, Philippe (2004). Dizer a atualidade: o trabalho de diagnóstico em Michel Foucault. In: GROS, Frédéric (org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, p. 15-37.

- ARTIÈRES, Philippe (2009). Tornar-se anônimo. Escrever anonimamente. (Tradução de Alfredo Veiga-Neto). In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 305-323.
- ARTIÈRES, Philippe (2011). Introduction: faire l'expérience de la parole. In: FOUCAULT, Michel. *Le beau danger: entretien avec Claude Bonnefoy*. Paris: Éd. EHESS, p. 7-22.
- ARTIÈRES, Philippe (2012a). Diagnostiquer. In: ARTIÈRES, Philippe; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *D'après Foucault: gestes, luttés, programmes*. Éd. Points, p. 29-45.
- ARTIÈRES, Philippe (2012b). Parler. In: ARTIÈRES, Philippe; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *D'après Foucault: gestes, luttés, programmes*. Éd. Points, p. 79-92.
- ARTIÈRES, Philippe (2012c). Éditer. In: ARTIÈRES, Philippe; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *D'après Foucault: gestes, luttés, programmes*. Éd. Points, p. 121-139.
- ARTIÈRES, Philippe (2012d). Rire. In: ARTIÈRES, Philippe; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *D'après Foucault: gestes, luttés, programmes*. Éd. Points, p. 167-187.
- ARTIÈRES, Philippe; BERT, Jean-François; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; REVEL, Judith (2013). Présentation. In: FOUCAULT, Michel. *La grande étrangère: à propos de littérature*. Paris: Éd. EHESS, p. 7-20.
- ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó (2010). "O que é um autor?", de Foucault, e a questão homérica. *Nuntius Antiquus*, n. 6, dezembro, Belo Horizonte, p. 181-200.
- AYRAULT, Roger (1961). *La genèse du romantisme allemand*. Vol. I: situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Paris: Aubier-Montaigne.
- BAKHTIN, Mikhail (2010). *Estética da criação verbal*. 5ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- BARBIER, Frédéric (1990). L'économie éditoriale. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2ª ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 741-756.
- BARBIER, Frédéric (2001). La librairie allemande comme modèle? In: MICHON, Jacques; MOLLIER, Jean-Yves (dir.). *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*. Québec: Les Presses de l'Université Laval / Paris: L'Harmattan, p. 31-45.
- BARBIER, Frédéric (2006a). *L'Europe de Gutenberg: le livre et l'invention de la modernité occidentale (XIIIe-XVIe siècle)*. Paris: Belin.
- BARBIER, Frédéric (2006b). *Histoire du livre*. 2ª ed. Paris: Armand Colin.
- BARTHES, Roland (1977a). Escritores e escreventes [1960]. In: _____. *Ensaaios críticos*. Tradução de Antônio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, p. 205-215.
- BARTHES, Roland (1977b). *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1979). *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (2002a). La mort de l'auteur [1968]. In: _____. *Œuvres complètes*. Tome III (1968-1971). Paris: Éd. du Seuil, p. 40-45.
- BARTHES, Roland (2002b). Écrire la lecture [1970]. In: _____. *Œuvres complètes*. Tome III (1968-1971). Paris: Éd. du Seuil, p. 602-604.
- BARTHES, Roland (2002c). De l'œuvre au texte [1971]. In: _____. *Œuvres complètes*. Tome III (1968-1971). Paris: Éd. du Seuil, p. 908-916.

- BEAUMARCHAIS, Caron de (2001a). *Compte rendu de l’Affaire des auteurs dramatiques et des comédiens français* [1780]. In: BAETENS, Jan (org.). *Le combat du droit d’auteur*. Paris: Les Impressions nouvelles, p. 47-54.
- BEAUMARCHAIS, Caron de (2001b). *Pétition à l’Assemblée nationale: contre l’usurpation des propriétés des auteurs par des directeurs de spectacles*, lue par l’auteur au Comité d’instruction publique le 23 décembre 1791. In: BAETENS, Jan (org.). *Le combat du droit d’auteur*. Paris: Les Impressions nouvelles, p. 55-62.
- BECKER, Rudolf Zacharias (1789). Das Eigenthumsrecht an Geisteswerken mit einer dreyfachen Beschwerde über das Bischöflich-Augsburgische Vikariat wegen Nachdruck, Verstümmelung und Verfälschung des Noth- und Hilfsbüchleins. Frankfurt/Leipzig. In: BENTLY, L.; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Disponível em: <www.copyrighthistory.org>. Acesso em: 04 dez. 2012.
- BECKETT, Samuel (1958). *Nouvelles et textes pour rien*. Paris: Éd de Minuit.
- BELLOUR, Raymond (1989). Vers la fiction. In: *Michel Foucault philosophe*. Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Éd. du Seuil, p. 172-181.
- BENHAMOU, Françoise (2007). *A economia da cultura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- BÉNICHOU, Paul (2004). Le sacre de l’écrivain (1750-1830): essai sur l’avènement d’un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne [1996]. In: _____. *Romantismes français I*. Paris: Gallimard, p. 19-441.
- BENJAMIN, Walter (2002). *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tadução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras.
- BENNETT, Andrew (2005). *The author*. London/New York: Routledge.
- BENOIST, Jocelyn (1995). Introduction: Qu’est-ce qu’un livre? Création, droit et histoire. In: KANT, Immanuel. *Qu’est-ce qu’un livre?* Tradução de Jocelyn Benoist. Paris: Quadrige/PUF, p. 11-117.
- BENVENISTE, Émile (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, tome 2: pouvoir, droit, religion. Paris: Éd. de Minuit.
- BERMANN, Françoise (1996). De la vedette à l’autorité. In: CHAMARAT, Gabrielle; GOULET, Alain (dir.). *L’auteur: Actes du Colloque Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*. Caen: Presses Universitaires de Caen, p. 191-197.
- BERNADET, Arnaud (2001). L’historicité de l’auteur: une catégorie problématique. In: JACQUES-LEFÈVRE, Nicole; REGARD, Frédéric (dir.). *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?: actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, E.N.S. Fontonay-Saint-Cloud*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, p. 13-32.
- BERNAS, Steven (2001). *Archéologie et évolution de la notion d’auteur*. Paris: L’Harmattan.
- BESSIRE, François (2010). L’auteur et la maîtrise du livre. In: LUNEAU, Marie-Pier; VINCENT, Josée (dir.). *La fabrication de l’auteur*. Québec: Nota bene, p. 55-68.
- BEUSCART, Jean-Samuel; PEERBAYE, Ashveen (2006). Histoires de dispositifs (introduction). *Terrains & travaux*, n. 11, p. 3-15. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-2-page-3.htm>>. Acesso em: 14 set. 2012.
- BIAGIOLI, Mario (2003). Rights or rewards? Changing frameworks of scientific authorship. In: BIAGIOLI, Mario; GALISON, Peter (eds.). *Scientific authorship: credit and intellectual property in science*. New York/London: Routledge, p. 253-279.

- BIED, Robert (1990). Le monde des auteurs. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2^a ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 775-800.
- BIRN, Raymond (1989). Malesherbes and the call for a free press. In: DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (eds.). *Revolution in print: the press in France: 1775-1800*. Berkeley/London: University of California Press, p. 50-66.
- BIRN, Raymond (2001). *Forging Rousseau: print, commerce and cultural manipulation in the late Enlightenment*. Oxford: Voltaire Foundation.
- BLACKSTONE, William (1765-1769). *Commentaries on the Laws of England*. 4 vols. Oxford: Clarendon Press. Disponível em: <http://avalon.law.yale.edu/subject_menus/blackstone.asp>. Acesso em: 06 jun. 2013.
- BLAMIRE, Harry (1991). *A history of literary criticism*. (Macmillan history of literature). Houndmills, Hampshire / London: Macmillan.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.
- BOLLACK, Jean (1975). Ulysse chez les philologues. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n. 5-6, novembre, p. 9-35. Disponível em < www.persee.fr >. Acesso em 14 set. 2011.
- BOMBART, Mathilde (2001). Le Sujet de l'écriture entre imitation et amour-propre: portrait de l'auteur en Narcisse. In: JACQUES-LEFÈVRE, Nicole; REGARD, Frédéric (dir.). *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?: actes du colloque organisé par le Centre e recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 107-124.
- BONCOMPAIN, Jacques (1976). *Auteurs et comédiens au XVIIIe siècle*. Librairie Académique Perrin.
- BONCOMPAIN, Jacques (2001). *La révolution des auteurs: naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815)*. Paris: Fayard.
- BOOTH, Wayne (1961). *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BORDELEAU, Érik (2012). *Foucault Anonymat*. Montréal: Le Quartanier.
- BOUCHARD, Guy (2003). Michel Foucault: unité ou dispersion de l'oeuvre? *Laval théologique et philosophique*, n. 59, vol. 3 (octobre), p. 485-502. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/008791ar>>. Acesso em: 29 dez. 2012.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éd. du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1996). Qu'est-ce que faire parler un auteur?: à propos de Michel Foucault. *Société & Représentations*, n. 3, novembre, p. 13-18.
- BOUREAU, Alain (2001). Peut-on parler d'auteurs scolastiques? 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, p. 267-279.
- BOURGAIN, Pascale (1989). La naissance officielle de l'œuvre: l'expression métaphorique de la mise au jour. In: WEIJERS, Olga (ed.). *Vocabulaire du livre et de l'écriture au moyen âge: actes de la table ronde Paris 24-26 septembre 1987*. Turnhout, Belgique: Brepols, p. 195-205.
- BOURGAIN, Pascale (2001). 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, p. 361-374.
- BRAIT, Beth (2006). Estilo, dialoguismo e autoria: identidade e alteridade. In: FARACO, Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (org.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 54-66.
- BUCH-JEPSEN, Niels (2001). Le Nom propre et le propre auteur: qu'est-ce qu'une 'fonction-auteur'? In: JACQUES-LEFÈVRE, Nicole; REGARD, Frédéric (dir.) *Une histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible?: actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 49-64.*
- BUSSOLINI, Jeffrey (2010). What is a dispositive? *Foucault Studies*, n. 10, november, p. 85-107. Disponível em: <<http://rauli.cbs.dk/index.php/foucault-studies/article/viewFile/3120/3294>>. Acesso em: 12 set. 2012.
- CALAME, Claude (2004). Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations. In: CALAME, Claude; CHARTIER, Roger (eds.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Éd. Jérôme Millon, p. 11-39.
- CAMPE, Joachim Heinrich (1784). An Joseph den Einzigen. *Deutsches Museum*, 1784, 1, p. 101-104. Disponível em <<http://www.ub.uni-bielefeld.de>>. Acesso em 4 dez. 2012.
- CARLYLE, Thomas (1841). *On heroes, hero-worship, & the heroic in history: six lectures*. London: James Fraser. Disponível em <books.google.com/>. Acesso em 4 dez. 2012.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie (2003). *La passion du livre au Moyen-Age*. Rennes: Éd. Ouest-France.
- CASTELO BRANCO, Guilherme (2005). Atualidade e liberdade em Michel Foucault. *Ethica: cadernos acadêmicos*, v. 12, n. 1 e 2, Rio de Janeiro, p. 65-74. Disponível em <<http://www.revistaethica.com.br/v12Artigo3.pdf>>. Acesso em 13 dez. 2012.
- CASTELO BRANCO, Guilherme (2007). Michel Foucault: anti-humanista, libertário. *Kalagatos: Revista de Filosofia*, v. 4, n. 7, inverno, Fortaleza, p. 97-114. Disponível em <http://www.uece.br/kalagatos/dmdocuments/V4N7_michel_foucault_anti_humanista_libertario_guilherme_gastelo_branco.pdf>. Acesso em 13 dez. 2012.
- CASTELO BRANCO, Guilherme (2008). Atitude-limite e relações de poder: uma interpretação sobre o estatuto da liberdade em Michel Foucault. *Verve*, n. 13, p. 202-216. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5205>>. Acesso em 13 dez. 2012.
- CASTELO BRANCO, Guilherme (2010). Michel Foucault: a literatura, a arte de viver. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 315-332.
- CASTRO, Edgardo (2009). *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Tradução de Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica.
- CELLA, Johann Jacob (1784). Vom Büchernachdruck. In: _____. *Freymüthige Aufsätze*. Dessau/Leipzig: Anspach, p. 76-168. In: BENTLY, L.; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Disponível em: <www.copyrighthistory.org>. Acesso em: 04 dez. 2012.
- CHARTIER, Roger (1990). *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris: Éd. du Seuil.
- CHARTIER, Roger (1992). *L'ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: ALINEA.

- CHARTIER, Roger (1993). Trajectoires et tensions culturelles de l’Ancien Régime. In: BRUGUIÈRE, André; REVEL, Jacques (dir.). *Histoire de la France*. Paris: Éd. du Seuil, p. 307-392.
- CHARTIER, Roger (1994). The chimera of the origin: archaeology, cultural history, and the French revolution. In: GOLDSTEIN, Jan (ed.) *Foucault and the writing of History*. Oxford, UK/ Cambridge, USA: Blackwell, p. 167-186.
- CHARTIER, Roger (1996a). *Culture écrite et société : l’ordre des livres (XIVe – XVIIIe siècle)*. Paris: Albin Michel.
- CHARTIER, Roger (1996b). Do livro à leitura. In: _____. (org.). *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, p. 77-106.
- CHARTIER, Roger (1998). *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- CHARTIER, Roger (1999). As revoluções da leitura no ocidente. In: ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, p. 19-31.
- CHARTIER, Roger (2000a). Qu’est-ce qu’un auteur? Révision d’une généalogie. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 94^e année, n. 4, octobre-décembre.
- CHARTIER, Roger (2000b). *Le jeu de la règle: lectures*. Presses Universitaires de Bordeaux.
- CHARTIER, Roger (2000c). *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- CHARTIER, Roger et al. (2001). Table ronde conclusive. 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, p. 569-587.
- CHARTIER, Roger (2002). *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na Época Moderna (séculos XVI-XVIII)*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- CHARTIER, Roger (2003). Foucault’s chiasmus: authorship between science and literature in the Seventeenth and Eighteenth centuries. In: BIAGIOLI, Mario; GALISON, Peter (eds.). *Scientific authorship: credit and intellectual property in science*. New York/London: Routledge, p. 13-31.
- CHARTIER, Roger (2004). *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP.
- CHARTIER, Roger (2006). Esbozo de uma genealogía de la “función-autor”. *Artefilosofía*, n. 1, jul., Ouro Preto, p. 187-198.
- CHARTIER, Roger (2007). *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP.
- CHARTIER, Roger (2008). O príncipe, a biblioteca e a dedicatória. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. 3^a ed. Tradução de Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 182-199.
- CHARTIER, Roger (2009). *Au bord de la falaise: l’histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Albin Michel.
- CHARTIER, Roger (2012a). História cultural do autor e da autoria. In: _____. *Autoria e história cultural da ciência*. Organização de Priscila Faulhaber e José Sérgio Leite Lopes. Tradução de Maria Célia Nunes Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 37-64.
- CHARTIER, Roger et al. (2012b). Debate: autor e autoria no mundo das técnicas eletrônicas. In: _____. *Autoria e história cultural da ciência*. Organização de Priscila Faulhaber e José Sérgio

- Leite Lopes. Tradução de Maria Célia Nunes Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 65-80.
- CHARTIER, Roger (2012c). Entrevista com Roger Chartier: Rio de Janeiro, 6 de julho de 2007. In: _____. *Autoria e história cultural da ciência*. Organização de Priscila Faulhaber e José Sérgio Leite Lopes. Tradução de Maria Célia Nunes Coelho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 81-116.
- CHIRON, Pascale (2010). L'effacement de l'auteur comme signature. In: LUNEAU, Marie-Pier; VINCENT, Josée (dir.). *La fabrication de l'auteur*. Québec: Nota bene, p. 363-383.
- COHEN, Keith (1983). O new criticism nos Estados Unidos [1972]. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 3-35.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1847). *Biographia Literaria*; or, biographical sketches of my literary life and opinions. 2 vols. 2. ed. London: W. Pickering. Disponível em <books.google.com>. Acesso em 4 dez. 2012.
- COLLINS, A. S. (1927). *Authorship in the days of Johnson: being a study of the relation between author, patron, publisher and public, 1726-1780*. London: Robert Holden & Co.
- COMPAGNON, Antoine (2000). Un monde sans auteurs?: L'évolution du système éditorial français depuis l'Encyclopédie de Diderot. In: MOLLIER, Jean-Yves (dir.). *Où va le livre*. Paris: La Dispute, p.229-246.
- COMPAGNON, Antoine (2002). *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.
- CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de (1822). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* [1795]. Suivie de Réflexions sur l'esclavage des nègres. Paris: Masson et Fils. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281802/f3.image>>. Acesso em: 20 dez. 2012.
- CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de (1847). Fragments sur la liberté de la presse [1776]. In: *Œuvres de Condorcet*. Tome 11. Paris: Firmin Didot Frères, p. 253-314.
- COTTEGNIES, Line (2000). Margareth Cavendish et l' "autobiographie" au XVIIe siècle: topographie d'un discours paradoxal. In: REGARD, Frédéric (dir.). *L'autobiographie littéraire en Angleterre (XVIIe – XXe siècles)*: Géographies du soi. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 35-55.
- COUTURIER, Maurice (1995). *La figure de l'auteur*. Paris Éd. du Seuil.
- DARNTON, Robert (1982). *L'Aventure de l'"Encyclopédie", 1775-1800: un best-seller au siècle des Lumières*. Tradução de Marie-Alyx Revellat. Paris: Perrin.
- DARNTON, Robert (1984). *Le grand massacre des chats*. Tradução de Marie-Alyx Revellat. Paris: Payot.
- DARNTON, Robert (1991). *Édition et sédition: l'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- DARNTON, Robert (1992). *Gens de lettres, gens du livre*. Tradução de Marie-Alyx Revellat. Paris: Otilie Jacob.
- DARNTON, Robert (2009). *The case for books: past, present, and future*. New York: PublicAffairs.
- DARNTON, Robert (2010). *Bohème littéraire et révolution: le monde des livres au XVIIIe siècle*. Tradução de Éric de Grolier. Paris: Gallimard.

- DE CERTEAU, Michel (2002a). Le rire de Michel Foucault. In: _____. *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. Paris: Gallimard, p. 137-151.
- DE CERTEAU, Michel (2002b). Microtechniques et discours panoptique: un quiproquo. In: _____. *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. Paris: Gallimard, p. 174-187.
- DE GRAZIA, Margreta (1994). 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, p. 281-302.
- DE MAN, Paul (1984). *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press.
- DEFOE, Daniel (1704). *An essay on the regulation of the press*. London. Transcrição da versão original realizada em 2003 por Risa Bear. Renascence Editions. Disponível em: <<http://www.luminarium.org/renascence-editions/defoe2.html>>. Acesso em: 15 nov. 2013.
- DELAHAYE, Séverine (2002). Publier la poésie dans l'Espagne du siècle d'or. In: JOUHAUD, Christian; VIALA, Alain (orgs.). *De la publication: entre Renaissance et Lumières*. Paris: Fayard, p. 223-233.
- DELEUZE, Gilles (1962). *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF.
- DELEUZE, Gilles (1975). Écrivain non: un nouveau cartographe. *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères*. Tome XXXI, n. 343, Paris, Éd. de Minuit, décembre, p. 1207-1227.
- DELEUZE, Gilles (1986). *Foucault*. Paris: Éd. de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1989). Qu'est-ce qu'un dispositif? In: *Michel Foucault: Rencontre internationale*, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Éd du Seuil, coll. "Des Travaux", p. 185-195.
- DELEUZE, Gilles (1992a). Rachar as coisas, rachar as palavras. In: _____. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, p. 105-117.
- DELEUZE, Gilles (1992b). A vida como obra de arte. In: _____. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, p. 118-126.
- DELEUZE, Gilles (1992c). Um retrato de Foucault. In: _____. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, p. 127-147.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995). Introdução: rizoma. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 11-37.
- DELTEL, Danielle (1980). Critique et vérité de Roland Barthes: stratégie d'un manifeste. *Littérature*, n. 40, p. 122-127.
- DERRIDA, Jacques (1972). Hors livre: préfaces. In: _____. *La dissemination*. Paris: Éd. du Seuil, p. 7-67.
- DERRIDA, Jacques (1991). Assinatura acontecimento contexto. In: _____. *Limited Inc*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, p. 11-37.
- DERRIDA, Jacques (2005). *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva.
- DIAZ, José-Luis (1996). L'auteur vu d'en face. In: CHAMARAT, Gabrielle; GOULET, Alain (dir.). *L'auteur: Actes du Colloque Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*. Caen: Presses Universitaires de Caen, p. 109-129.

- DIAZ, José-Luis (2000). La notion d' « auteur » (1750-1850). *Histoires littéraires*: Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIXe et XXe siècles, vol. I, n. 4, octobre-décembre, p. 77-93.
- DIDEROT, Denis (2002). *Carta sobre o comércio do livro* [1763]. Tradução de Bruno Feitler. Prefácio de Roger Chartier. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- DOBRÁNSZKY, Enid Abreu (1992). *No tear de Palas: imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas: Papirus/Editora da UNICAMP.
- DOCK, Marie-Claude (1962). *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*. Paris: Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.
- DRAGONETTI, Roger (1980). *La vie de la lettre au Moyen Âge: le Conte du Graal*. Paris: Éd. du Seuil.
- DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul (1984). *Michel Foucault, un parcours philosophique: au-delà de l'objectivité et de la subjectivité*. Tradução de Fabienne Durand-Bogaert e Gilles Barbedette. Paris: Gallimard.
- DUARTE, Pedro (2011). *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DUCAS, Sylvie (2010a). De la fabrique de l'auteur à la fable auctoriale. Postures et impostures de l'écrivain consacré. In: LUNEAU, Marie-Pier; VINCENT, Josée (dir.). *La fabrication de l'auteur*. Québec: Nota bene, p. 149-166.
- DUCAS, Sylvie (2010b). "L'auteur? Soyons modeste: le cygne à terre". Autorité auctoriale et prix littéraires. In: BOUJU, Emmanuel (dir.). *L'autorité en littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, p. 277-287.
- DUFF, William (1767). *Essay on original Genius and its various modes of exertion in philosophy and the fine arts, particularly in poetry*. London: Edward & Charles Dilly. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/essayonoriginalg00duff>>. Acesso em: 26 dez. 2012.
- DULAC, Georges (1999). La complétude comme convention: les 'Œuvres complètes' de Diderot. In: SGARD, Jean; VOLPILHAC-AUGER, Catherine (éds.). *La notion d'œuvres complètes*. Oxford: Voltaire Foundation, p. 67-84.
- DUPONT, Florence (2004). 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, p. 171-189.
- DURAND, Pascal (2010). Homme de lettres, écrivain, auteur. Déclinaison sociale d'une fonction symbolique. In: LUNEAU, Marie-Pier; VINCENT, Josée (dir.). *La fabrication de l'auteur*. Québec: Nota bene, p. 71-92.
- DURAND, Pascal; GLINOER, Anthony (2005). *Naissance de l'éditeur: l'édition à l'âge romantique*. Paris/Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
- EDELMAN, Bernard (2004). *Le sacre de l'auteur*. Paris: Éd. du Seuil.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. (1998). *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa Moderna*. Tradução de Osvaldo Biato. São Paulo: Ática.
- ENGLAND (1538). A Proclamation Prohibiting Unlicensed Printing of Scripture (Henrician Proclamation). In: HUGHES, P. L.; LARKIN, J. F. (eds.). *Tudor Royal Proclamations*, Volume 1, New Haven / London: Yale University Press, 1964, p. 270-276. Disponível em: <http://copy.law.cam.ac.uk/record/uk_1538>. Acesso em 13 jun. 2013.
- ENGLAND (1557). Royal Charter of the Company of Stationers. In: ARBER, E. (ed.). *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1557-1640*, 5 vols.

- London, 1875-94, p. xxviii-xxxii. Disponível em: <http://copy.law.cam.ac.uk/record/uk_1557>. Acesso em 13 jun. 2013.
- ENGLAND (1624). An Act concerning Monopolies and Dispensations with Penal Laws and the forfeitures thereof (Statute of Monopolies). In: BENTLY, L; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Disponível em: <http://copy.law.cam.ac.uk/record/uk_1624>. Acesso em 13 jun. 2013.
- ENGLAND (1637). A Decree of Star-Chamber concerning Printing. In: ARBER, E. (ed.). *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1557-1640*, 5 vols. London, 1875-94, p. 528-536. Disponível em: <http://copy.law.cam.ac.uk/record/uk_1637>. Acesso em 13 jun. 2013.
- ENGLAND (1662). An Act for Preventing Abuses in Printing Seditious, Treasonable, and Unlicensed Books and Pamphlets, and for Regulating of Printing and Printing Presses (the Licensing Act). In: RAITHBY, John (ed.). *Statutes of the Realm*, volume 5: 1628-80, 1819, p. 428-435. Disponível em: <<http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=47336>>. Acesso em 13 jun. 2013.
- ENGLAND (1706). Reasons Humbly Offer'd for the Bill for the Encouragement of Learning, and Improvement of Printing. In: BENTLY, L; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Disponível em: <http://copy.law.cam.ac.uk/record/uk_1706>. Acesso em 13 jun. 2013.
- ENGLAND (1710). The Statute of Anne: An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned. In: BENTLY, L; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Disponível em: <http://copy.law.cam.ac.uk/record/uk_1710>. Acesso em 13 jun. 2013.
- ERASME (1970). Le Cicéronien. In: _____. *La philosophie chrétienne*. Introduction, traduction et notes par Pierre Mesnard. Paris: J. Vrin, p. 257-358.
- ERIBON, Didier (1996). *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (2000). *Le sacre de l'artiste: la création au Moyen Âge XIVE-XVe siècle*. Paris: Fayard.
- ESTIVALS, Robert (1987). *La bibliologie*. Paris: PUF.
- EZELL, Margaret J. M. (1999). *Social authorship and the advent of print*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
- FARIA, Peter de Souza-Lima (2013). A noção foucaultiana de dispositivo sob a ótica de Gilles Deleuze. *Contextura: Revista do corpo discente de filosofia da FAFICH/UFMG*, n. 5, 1º semestre, p. 29-34.
- FAULTRIER, Sandra Travers de (2001). *Droit et littérature: essai sur le nom de l'auteur*. Paris: PUF.
- FAULTRIER-TRAVERS, Sandra de (1996). L'auteur après l'auteur. In: CHAMARAT, Gabrielle; GOULET, Alain (dir.). *L'auteur: Actes du Colloque Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*. Caen: Presses Universitaires de Caen, p. 171-183.
- FEATHER, John (1994). 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, p. 191-209.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean (1958). *L'apparition du livre*. Paris: Albin Michel.

- FELTON, Marie-Claude (2010). When authors made books: a first look at the content and form of self-published works in Paris (1750-1791). *European Review of History - Revue européenne d'histoire*, vol. 17, n. 2, p. 241-263. Disponível em <<http://www.academia.edu/391843>>. Acesso em 25 jan. 2013.
- FERRARI, Federico; NANCY, Jean-Luc (2005). *Iconographie de l'auteur*. Paris: Galilée.
- FERREIRA, Glória (2009). Autoria e propriedade. *Viso – Cadernos de estética aplicada*: Revista eletrônica de estética, n. 7, jul-dez. Disponível em: <<http://www.revistaviso.com.br>>. Acesso em: 29 dez. 2012.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1793). Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. *Berlinische Monatschrift*, 21, p. 443-482 / Proof of the Unlawfulness of Reprinting. Tradução de Martha Woodmansee. In: BENTLY, L.; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Versão bilíngüe. Disponível em: <www.copyrighthistory.org>. Acesso em: 12 out. 2011. [publicado também no vol. VIII, p. 224-244 das *Sämtliche Werke* (1845-1846) organizadas por J. H. Fichte, Berlim: Ed. Veit und Co.].
- FLUSSER, Vilém (19??). *Autor e autoridade*. Tradução de Erick Felinto. Manuscrito, arquivos da Universität der Künste. Disponível em: <<http://poshumano.wordpress.com/2011/05/13/vilem-flusser-autor-e-autoridade/>>. Acesso em: 21 nov. 2011.
- FORD, Andrew L. (1985). The seal of Theognis: the politics of authorship in Archaic Greece. In: FIGUEIRA, Thomas J.; NAGY, Gregory. *Theognis of Megara: poetry and the polis*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, p. 82-95.
- FORTIER, Frances (1997). *Les stratégies textuelles de Michel Foucault: un enjeu de véridiction*. [s.l.]: Nuit Blanche Éd.
- FRAENKEL, Béatrice (1992). *La signature: genèse d'un signe*. Paris: Gallimard.
- FRAENKEL, Béatrice (2005). 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, p. 37-61.
- FRANCE (1566). *Ordonnance sur la réforme de la justice*. Moulins, février 1566. In: ISABERT; DECRUSY; TAILLANDIER. *Recueil général des anciennes lois françaises, depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789*. Tome XIV : juillet 1559 – mai 1571. Paris: Belin-Leprieur/Verdière, 1829, p. 189-212. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 21 dez. 2012.
- FRANCE (1723). *Règlement pour la Librairie et Imprimerie de Paris, arrêté au Conseil d'État du Roy, Sa Majesté y étant, le 28 février 1723*. Paris: L'Imprimerie Royale. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em 18 dez. 2012.
- FRANCE (1777a). *Arrêt du Conseil d'État du Roi portant sur la durée des privilèges en librairie. Du 30 août 1777*. Lille: L'Imprimerie N.J.B. Peterinck-Cramé, Imprimeur ordinaire du Roi. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em 18 dez. 2012.
- FRANCE (1777b). *Arrêt du Conseil d'État du roi concernant les contrefaçons des livres, soit antérieures au présent Arrêt, soit celles qui seront faites en contravention des défenses portées audit Arrêt. Du 30 août 1777*. Lille: L'Imprimerie N.J.B. Peterinck-Cramé, Imprimeur ordinaire du Roi. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em 18 dez. 2012.
- FRANCE (1793). *Décret de la Convention Nationale du 19 juillet 1793, l'an deuxième de la République Française relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs*. (avec le rapport de Lakanal). Disponível em <www.copyrighthistory.org>. Acesso em 18 dez. 2012.

- FRANCE (1810). *Décret contenant règlement sur l'Imprimerie et la Librairie. Au Palais des Tuileries, le 5 Février 1810*. Bulletin des Lois, n. 264. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em 18 dez. 2012.
- FRANK, Manfred (1989). Sur le concept de discours chez Foucault. In: *Michel Foucault philosophe*. Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Éd. du Seuil, p. 125-136.
- FURETIÈRE, Antoine (1690). *Dictionnaire universel*, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts... La Haye: A. et R. Leers. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 6 jul. 2012.
- GADAMER, Hans-Georg (2003). *O problema da consciência histórica*. 2ª ed. Organização de Pierre Fruchon. Tradução de Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- GADAMER, Hans-Georg (2007). *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 8ª ed. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes / Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco.
- GAFFIOT, Félix (1934). *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette. Disponível em: <http://www.lexilogos.com/latin_langue_dictionnaires.htm>. Acesso em: 6 jul. 2012.
- GENETTE, Gérard (1966a). Bonheur de Mallarmé? In: _____. *Figures I*. Paris: Éd. du Seuil, p. 91-100.
- GENETTE, Gérard (1966b). Structuralisme et critique littéraire. In: _____. *Figures I*. Paris: Éd. Du Seuil, p. 145-170.
- GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega.
- GERARD, Alexander (1774). *An essay on genius*. London: W. Strahan. Disponível em: <<books.google.com>>. Acesso em: 26 dez. 2012.
- GILMONT, Jean-François (1999). Reformas protestantes e leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental*, tomo 2. Tradução de Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ática, p. 47-77.
- GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (1992). *A estética romântica: textos doutrinários*. São Paulo: Atlas.
- GRAFTON, Anthony (1999). O leitor humanista. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental*, tomo 2. Tradução de José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, p. 5-46.
- GRANDE, Nathalie (2001). Des auteurs honteux ? Éthique et pratique de l'auctorialité chez les romancières du XVIIIe siècle. In: JACQUES-LEFÈVRE, Nicole; REGARD, Frédéric (dir.) *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?: actes du colloque organisé par le Centre e recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir)*, 11-13 mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 125-140.
- GRANJON, Marie-Christine (2005). Penser autrement avec Michel Foucault: la “méthode historico-critique”, usages théoriques, heuristiques et politiques. In: _____. (dir.) *Penser avec Michel Foucault: théorie critique et pratiques politiques*. Paris: Karthala, p. 5-71.
- GREETHAM, D. C. (1999). *Theories of the text*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- GREFFE, Xavier (2005). *Économie de la propriété artistique*. Paris: Éd. Economica.
- GRIFFIN, Robert J. (1999). Anonymity and authorship. *New Literary History*, vol. 30, n. 4, Case Studies, The Johns Hopkins University Press, p. 877-895.

- GRONDEUX, Anne (2001). *Auctoritas* et glose: quelle place pour un auteur dans une glose? 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, p. 245-254.
- GROS, Frédéric (2003). Foucault face à son œuvre. In: MOREAU, Pierre-François (dir.). *Lectures de Michel Foucault*. Lyon: ENS Éditions, p. 93-101.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1983). A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser [1977]. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 417-441.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1998). *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34.
- GUSDORF, Georges (1991). *Auto-bio-graphie: lignes de vie 2*. Paris: Odile Jacob.
- HABERMAS, Jürgen (1984). *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- HARRISON, Helen L. (1996). *Pistoles/Paroles: money and language in seventeenth-Century French comedy*. Charlottesville, USA: Rookwood Press.
- HAYEZ, Cécile (2005). Le statut de l'auteur à partir de son rapport à l'écrit en droit et en littérature. In: HAYEZ, Cécile; LISSE, Michel (éds.). *Apparitions de l'auteur: études interdisciplinaires du concept d'auteur*. Berne: Peter Lang, p. 167-190.
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck.
- HERDER, Johann Gottfried (1778). *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele: Bemerkungen und Träume*. Riga: J. F. Hartknoch. Disponível em <books.google.com>. Acesso em 4 dez. 2012.
- HERDER, Johann Gottfried (1827). Einleitung in die Fragmente: über die Mittel zur Erweckung der Genies in Deutschland. In: _____. *Fragmente zur Deutschen Literatur*. Zweite und dritte Sammlung. Stuttgart und Tübingen, p. 11-16. Disponível em: <books.google.com>. Acesso em 26 dez. 2012.
- HESSE, Carla (1989). Economic upheavals in publishing. In: DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (eds.). *Revolution in print: the press in France: 1775-1800*. Berkeley/London: University of California Press, p. 69-97.
- HESSE, Carla (1991a). *Publishing and cultural politics in revolutionary Paris, 1789-1810*. Berkeley: University of California Press. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft0z09n7hf/>. Acesso em: 15 nov. 2010.
- HESSE, Carla (1991b). Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793. In: POST, Robert (ed.). *Law and the order of culture*. Berkeley: University of California Press, p. 109-131. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft9q2nb693/>. Acesso em: 15 nov. 2010.
- HOBBS, Daniel (2009). *Authorship and publicity before print: Jean Gerson and the transformation of late medieval learning*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HOMERO (2003). *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. 4ª ed. São Paulo: Arx.
- HOUAISS, Antônio (2001). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. 1 CD-ROM.

- HUGHES, Justin (2006). Locke's 1694 memorandum (and more incomplete copyright historiographies). *Cardozo Legal Studies Research*, Paper n. 167, 24 p. Disponível em: <<http://ssrn.com/abstract=936353> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.936353>>. Acesso em 08 jun. 2013.
- ILIFFE, Rob (2003). Butter for Parsnips: authorship, audience, and the incomprehensibility of the *Principia*. In: BIAGIOLI, Mario; GALISON, Peter (eds.). *Scientific authorship: credit and intellectual property in science*. New York/London: Routledge, p. 33-65.
- JACOB, Christian (2004). La construction de l'auteur dans le savoir bibliographique antique: à propos des Deipnosophistes d'Athénée. In: CALAME, Claude; CHARTIER, Roger (ed.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Éd. Jérôme Millon, p. 127-158.
- JACOB, Christian (2008). Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. 3ª ed. Tradução de Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 45-73.
- JASZI, Peter (1991). Toward a theory of copyright: the metamorphoses of "authorship". *Duke Law Journal*, vol. 1991, n. 2, p. 455-502.
- JASZI, Peter (1994). 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, p. 29-56.
- JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (1994). Introduction. In: _____. (eds.). *The construction of authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, p. 1-13.
- JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (2003). 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, p. 195-223.
- JOHNSON, Samuel (1783). *Lives of the most eminent English poets with observations on their works: a new edition, corrected*. 4 vols. London. Disponível em <archive.org>. Acesso em 4 dez. 2012.
- KANT, Immanuel (1785). Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. *Berlinische Monatsschrift*, n. 5, p. 403-417. [Ak. VIII, 77-88]. Disponível em: <<http://www.ikp.uni-bonn.de/kant/aa08/077.html>>. Acesso em: 28 jul. 2008.
- KANT, Immanuel (1993). *Crítica da Faculdade do Juízo* [1790]. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- KANT, Immanuel (1994). Of the Injustice of Counterfeiting Books. In: _____. *Four Neglected Essays by Immanuel Kant*. Editado por Stephen Palmquist. Tradução de John Richardson. Hong Kong: Philopsychy Press, p. 77-87. Disponível em <<http://www.hkbu.edu.hk/~ppp/fine/essay3.html>>. Acesso em: 05 dez. 2013.
- KANT, Immanuel (1995). De l'illégitimité de la reproduction des livres. In: _____. *Qu'est-ce qu'un livre?* Tradução de Jocelyn Benoist. Paris: Quadrige/PUF, p. 119-132.
- KANT, Immanuel (2003). *Metafísica dos costumes* [1797]. Tradução de Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO. [AA VI 203-493].
- KANTOROWICZ, Ernst Hartwig (2004). *Mourir pour la patrie et autres textes*. Prefácio e apresentação de Pierre Legendre. Tradução de Laurent Mayali e Anton Schütz. 2ª ed. Paris: Fayard.

- KELLY, Christopher (2003). *Rousseau as author: consecrating one's life to the truth*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KENDRICK, Laura (1999). *Animating the letter: the figurative embodiment of writing from late antiquity to the Renaissance*. Columbus: Ohio State University Press.
- KESSLER, Frank (2012). *Notes on dispositif*. Versão manuscrita de texto apresentado na Utrecht Media Research Seminar em junho de 2004. Disponível em: <<http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>>. Acesso em: 16 set. 2012.
- KEWES, Paulina (1998). *Authorship and appropriation: writing for the stage in England, 1660-1710*. Oxford University Press.
- KING, Lord Peter (1830). *The life of John Locke, with extracts from his correspondence, journals, and common-place books*. Vol. I. London: Henry Colburn and Richard Bentley. Disponível em: <<http://books.google.com>>. Acesso em: 08 jun. 2013.
- KIRSCHBAUM, Leo (1946). Author's copyright in England before 1640. *Bibliographical Society of America, Papers*, 40, p. 43-80.
- KIRSOP, Wallace (1990). Les mécanismes éditoriaux. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2^a ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 15-34.
- KREMER-MARIETTI, Angèle (1977). *Introdução ao pensamento de Michel Foucault*. Tradução de César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KRISTEVA, Julia (1974). A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, p. 61-90.
- KURY, Ângela Marta Haddad Parente (2004). A transgressão da palavra: considerações sobre a análise foucauldiana da linguagem. In: CALOMENI, Tereza Cristina B. (org.) *Michel Foucault entre o murmúrio e a palavra*. Campos, RJ: Editora da Faculdade de Direito de Campos, p. 247-260.
- LAPLANCHE, Jean (1991). *Hölderlin e a questão do pai*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LARRÈRE, Catherine (1992). *L'invention de l'économie au XVIIIe siècle: du droit naturel à la physiocratie*. Paris: PUF.
- LARRÈRE, Catherine (1999). Œuvres complètes, œuvres incomplètes. A propos de Michel Foucault. In: SGARD, Jean; VOLPILHAC-AUGER, Catherine (éds.). *La notion d'œuvres complètes*. Oxford: Voltaire Foundation, p. 125-150.
- LE BLANC, Guillaume (2006). *La pensée Foucault*. Paris: Ellipses.
- LE GOFF, Jacques (1957). *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris: Éd. du Seuil.
- LE PETIT ROBERT (2001). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française: version électronique du Nouveau Petit Robert 2.1*. Paris/Bruxelas: VUEF. 1 CD-ROM.
- LE RIDER, Jacques (1993). Préface: Nietzsche et la France, présences de Nietzsche en France. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres*. Edição dirigida por Jean Lacoste e Jacques Le Rider. Paris: Éd. Robert Laffont, p. xi-cxii.
- LE TROCQUER, Olivier (2001). Un événement en quête d'auteur: acte collectif et construction auctoriale dans la révolution du 4 septembre 1870. In: JACQUES-LEFÈVRE, Nicole; REGARD, Frédéric (dir.) *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?: actes du colloque organisé par le Centre e recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir)*, 11-13

- mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 65-86.
- LEBAIGUE, Charles (1881). *Dictionnaire latin-français*. Librairie classique d'Eugène Belin. Disponível em : <http://www.lexilogos.com/latin_langue_dictionnaires.htm>. Acesso em: 6 jul. 2012.
- LECA-TSIOMIS, Marie (2001). L'Étoile de Diderot: tours et détours de l'auteur. In: JACQUES-LEFÈVRE, Nicole; REGARD, Frédéric (dir.). *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?*: actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 141-153.
- LECLERC, Gérard (1998). *Le sceau de l'œuvre*. Paris: Éd. du Seuil.
- LÉON, Xavier (1922). *Fichte et son temps*. Vol. I: La vie de Fichte jusqu'au départ d'Iéna (1762-1799). Paris: Armand Colin.
- LÉON, Xavier (1924). *Fichte et son temps*. Vol. II: Fichte à Berlin (1799-1813). Paris: Armand Colin.
- LÉTOUBLON, Françoise (1999). Remarques sur l'absence de la notion d'œuvres complètes chez les auteurs de l'Antiquité. In: SGARD, Jean; VOLPILHAC-AUGER, Catherine (éds.). *La notion d'œuvres complètes*. Oxford: Voltaire Foundation, p. 13-18.
- LEVY, Tatiana Salem (2003). *A experiência do Fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- LÉVY-LELOUCH, Claire (2002). Quand le privilège de librairie publie le roi. In: JOUHAUD, Christian; VIALA, Alain (orgs.). *De la publication: entre Renaissance et Lumières*. Paris: Fayard, p. 139-159.
- LIMA, Luiz Costa (1983). Estruturalismo e crítica literária. In: _____. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 217-254.
- LINDENBAUM, Peter (1994). Milton's contract. In: JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (eds.). *The construction of authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, p. 175-190.
- LINGUET, Simon-Nicolas-Henri (1777). *Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle*. Tomo III. Londres. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em 19 dez. 2012.
- LOCKE, John (1973). *Segundo Tratado sobre o Governo* [1690]. Tradução de E. Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, p. 37-138. (Coleção Os Pensadores, vol. XVIII).
- LOEWENSTEIN, Joseph (2002). *The author's due: printing and the prehistory of copyright*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- LONG, Pamela O. (1991). Invention, authorship, "intellectual property", and the origin of patents: notes toward a conceptual history. *Technology and Culture*, vol. 32, n. 4, Special Issue: Patents and Invention. The Johns Hopkins University Press, p. 846-884.
- LOUGH, John (1987). *L'Écrivain et son public: commerce du livre et commerce des idées en France du Moyen Âge à nos jours*. Tradução do inglês de Alexis Tadié. Paris: Le Chemin Vert.
- LYONS, John O. (1978). *The invention of the self: the hinge of consciousness in the Eighteenth century*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- MACHADO, Roberto (1981). *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Foucault*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal.
- MACHADO, Roberto (2005). *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- MACHEREY, Pierre (1990). *À quoi pense la littérature?* Paris: PUF.
- MACHEREY, Pierre (1999). Apresentação: Foucault / Roussel / Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. vii-xxiv.
- MCKITTERICK, David (2008). A biblioteca como interação: a leitura e a linguagem da bibliografia. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. 3ª ed. Tradução de Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 94-107.
- MADERO, Marta (2004). *Tabula picta: la peinture et l'écriture dans le droit médiéval*. Éd. EHESS.
- MALESHERBES, Chrétien-Guillaume de Lamoignon de (1994). *Mémoires sur la librairie. Mémoire sur la liberté de la presse*. Présentation de Roger Chartier. Paris: Imprimerie nationale.
- MALLARMÉ, Stéphane (1914). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Nouvelle Revue française. Disponível em: <http://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephen_Coup_1914.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2012.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). Crise de vers. In: _____. *Œuvres complètes*. Editado por G. Jean-Aubry e Henri Mondor. Paris: Gallimard.
- MARTIAL (18??). *Les épigrammes de Martial*. Tradução de Constant Dubos. (Précédés d'un Essai sur la vie et les ouvrages de Martial par M. Jules Janin). Paris: J. Chapelle, [18??]. Disponível em <gallica.bnf.fr>. Acesso em 5 dez. 2012.
- MARTIN, Henri-Jean (1999). *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1701)*. 2 Tomos. Prefácio de Roger Chartier. Genève: Droz.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (1986). *Sobre literatura e arte*. 3ª ed. Tradução de Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora.
- MASSEAU, Didier (1994). *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle*. Paris: PUF.
- MASSON, Nicole (1999). Voltaire et ses rogatons. In: SGARD, Jean; VOLPILHAC-AUGER, Catherine (éds.). *La notion d'œuvres complètes*. Oxford: Voltaire Foundation, p. 40-47.
- MAUREL-INDART, Héléle (1999). *Du plagiat*. Paris: PUF.
- McKENZIE, D. F. (1999). *Bibliography and the sociology of texts* (The Panizzi Lecture, 1958). Cambridge: Cambridge University Press.
- MERQUIOR, José Guilherme (1985). *Michel Foucault ou o nihilismo de cátedra*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MESCHONNIC, Henri (1995). *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse: Verdier.
- MICHA, Alexandre (1983). Introduction. In: [ANÔNIMO]. *Lancelot: roman du XIIIe siècle, tome 1 [1220-1225]*. Tradução de Alexandre Micha. [s.l.]: Union Générale d'Éditions, p. 9-27.
- MILTON, John (2009). *Pour la liberté d'imprimer sans autorisation ni censure [Areopagitica, 1644]*. Tradução para o francês de Guillaume Villeneuve. Paris: Flammarion.
- MINNIS, Alastair J. (1984). *Medieval theory of authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*. London: Scholar Press.
- MOLLIER, Jean-Yves (2000). L'évolution du système éditorial français depuis l'Encyclopédie de Diderot. In: MOLLIER, Jean-Yves (dir.). *Où va le livre*. Paris: La Dispute, p. 19-33.

- MOLLIER, Jean-Yves (2010a). Les itinérances de l'auteur d'hier à aujourd'hui. In: LUNEAU, Marie-Pier; VINCENT, Josée (dir.). *La fabrication de l'auteur*. Québec: Nota bene, p. 13-28.
- MOLLIER, Jean-Yves (2010b). *O dinheiro e as letras: história do capitalismo editorial*. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: EdUSP.
- MONTAIGNE, Michel de (1969). *Essais: livre I* [1580, 1588, 1595]. Introduction de Alexandre Micha. Paris: Garnier-Flammarion.
- MORA, Francine (2001). Remploi et sens du jeu dans quelques textes médio-latins et français des XIIe et XIIIe siècles. 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, p. 219-230.
- MORICONI, Ítalo (2007). O espectro de Foucault. In: QUEIROZ, André; VELASCO E CRUZ, Nina (org.). *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7Letras, p.171-185.
- MORTIER, Roland (1982). *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz.
- MUCHAIL, Salma Tannus (2002). Michel Foucault e o dilaceramento do autor. *Margem*, n. 16, São Paulo, p. 129-135.
- NEBBIAI, Donatella (2001). *L'originale* et les *originalia* dans les bibliothèques médiévales. 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, p. 487-505.
- NETZ, Robert (1997). *Histoire de la censure dans l'édition*. Paris: PUF.
- NIETZSCHE, Friedrich (1992). *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- NOIRIEL, Gérard (2005). Michel Foucault: les trois figures de l'intellectuel engagé. In: GRANJON, Marie-Christine (dir.). *Penser avec Michel Foucault: théorie critique et pratiques politiques*. Paris: Karthala, p. 301-329.
- NUNES, Benedito (2002). A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 51-74.
- OLIVESI, Stéphane (2003). Foucault, l'œuvre, l'auteur. *Questions de communication*, n. 4, p. 395-410.
- ORNATO, Ezio (2001). L'intertextualité dans la pratique littéraire des premiers humanistes français: le cas de Jean de Montreuil. 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, p. 231-244.
- OSBORNE, Harold (1978). *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.
- PATTERSON, Lyman Ray (1968). *Copyright in historical perspective*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- PAUGAM, Guillaume (2006). Foucault et l'aporie de l'a-subjectivité. *Les Temps Modernes*. n. 640, 61^e année, septembre-octobre, p.132-155.
- PAULMIER-FOUCART, Monique (2001). L'actor et les auctores: Vincent de Beauvais et l'écriture du *Speculum Majus*. 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, p. 145-160.

- PELBART, Peter Pál (1989). *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense.
- PELBART, Peter Pál (2005). Literatura e loucura. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, p. 287-298.
- PERRIN, Jean-François (1999). Ceci est mon corps: J.-J. Rousseau et son 'Édition générale'. In: SGARD, Jean; VOLPILHAC-AUGER, Catherine. *La notion d'œuvres complètes*. Oxford: Voltaire Foundation, p. 85-94.
- PETRUCCI, Armando (1999). Ler por ler: um futuro para a leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental*, tomo 2. Tradução de Fulvia Moretto. São Paulo: Ática, p. 203-227.
- PFISTER, Laurent (1999). *L'auteur, propriétaire de son œuvre: la formation du droit d'auteur du XVIe siècle à la loi de 1957*. 2 vols. Thèse (Doctorat en droit). Jean-Michel Poughon (Orient.). Université Robert Schuman (Strasbourg III), Faculté de droit, de sciences politiques et de gestion.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (2004). La critique littéraire et la pensée de Michel Foucault. In: ARTIÈRES, Philippe (dir.) *Michel Foucault, la littérature et les arts: actes du colloque de Cerisy-Juin, 2001*. Paris: Kimé, p. 87-107.
- PIEVATOLO, Maria Chiara (2004). Publicness and Private Intellectual Property in Kant's Political Thought. In: ROHDEN, Valerio; TERRA, Ricardo R.; ALMEIDA, Guido A. de (orgs.). *Recht und Frieden in der Philosophie Kants. Akten des X. Internationalen Kant-Kongresses / Proceedings of the 10th International Kant Congress*. Disponível em: <<http://bfp.sp.unipi.it/~pievatolo/lm/kantbraz.html>>. Acesso em: 28 jul. 2008.
- PIEVATOLO, Maria Chiara (2008). The scope of property: why does Kant reject the concept of intellectual property? *Workshops in political theory*. Manchester, september 10-12th, 2008. Disponível em: <<http://archiviomarini.sp.unipi.it/197/1/Maria-Chiara-Pievatolo.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2011.
- PLATÃO. Defesa de Sócrates. In: SÓCRATES. *Coleção Os Pensadores*. 1ª ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 9-34.
- PLATÃO. Fédon. In: _____. *Diálogos - Coleção Os Pensadores*. 2ª ed. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 55-126.
- PLATÃO. *A república*. 10ª ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- PLATON. Lettre VII. In: _____. *Lettres*. Tradução de Luc Brisson. Paris: Flammarion, 1987, p. 167-232.
- POLO DE BEAULIEU, Marie-Anne (2001). L'émergence de l'auteur et son rapport à l'autorité dans les recueils d'*exempla* (XIIe-XVe siècle). 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, p. 175-200.
- POMEL, Fabienne (2001). La fonction-auteur dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun: le double jeu de la consécration et de l'esquive. In: JACQUES-LEFÈVRE, Nicole; REGARD, Frédéric (dir.). *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible?: actes du colloque organisé par le Centre e recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir)*, 11-13 mai 2000, E.N.S. Fontenay-Saint-Cloud. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 89-106.
- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu (2012a). Enseigner. In: ARTIÈRES, Philippe; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *D'après Foucault: gestes, luttes, programmes*. Éd. Points, p. 47-78.

- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu (2012b). Disparaître. In: ARTIÈRES, Philippe; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *D'après Foucault: gestes, luttas, programmes*. Éd. Points, p. 141-165.
- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu (2012c). Droit. In: ARTIÈRES, Philippe; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. *D'après Foucault: gestes, luttas, programmes*. Éd. Points, p. 205-234.
- POZZO, Riccardo (2006). Immanuel Kant on intellectual property. *Trans/Form/Ação*, 29 (2), São Paulo, p. 11-18.
- PRADELLE, Laurence (2009). L'auteur est-il un autre?: Leonardo Bruni et quelques manuscrits problématiques. In: FURNO, Martine (dir.). *Qui écrit?: Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte XVe–XVIIIe siècle*. Lyon: ENS Éditions, p. 77-94.
- QUEIROZ, André (2004). *O presente, o intolerável...: Foucault e a história do presente*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- RAFFNSØE, Sverre (2008). Qu'est-ce qu'un dispositif?: l'analytique sociale de Michel Foucault. *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy / Revue canadienne de philosophie continentale*, vol. 12, p. 44-66. Disponível em: <<http://ir.lib.uwo.ca/symposium/vol12/iss1/5>>. Acesso em: 12 set. 2012.
- RAJCHMAN, John (1997). *Foucault: a liberdade da filosofia*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- RAVEN, James (2001). British publishing and bookselling: constraints and developments. In: MICHON, Jacques; MOLLIER, Jean-Yves (dir.). *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*. Québec: Les Presses de l'Université Laval / Paris: L'Harmattan, p. 19-30.
- RAZAC, Olivier (2008). *Avec Foucault après Foucault: disséquer la société de contrôle*. Paris: L'Harmattan.
- RÉACH-NGÔ, Anne (2010). Instances et stratégies éditoriales à la Renaissance: de la fabrique du livre à la fabrique de l'auteur. In: LUNEAU, Marie-Pier; VINCENT, Josée (dir.). *La fabrication de l'auteur*. Québec: Nota bene, p. 333-362.
- READ, Herbert (1968). *The true voice of feeling: studies in English romantic poetry*. London: Faber and Faber.
- REGARD, Frédéric (1999). Les mots de la vie: introduction à une analyse du biographique. In: REGARD, Frédéric (dir.). *La biographie littéraire en Angleterre (XVIIe-XXe siècles): configurations, reconfigurations du soi artistique*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 11-30.
- REICH, Philipp Erasmus et al. (1765). Erstes Grundgesetz der neuerrichteten Buchhandlungsgesellschaft in Deutschland / The first basic law of the newly-established German Publishers' Association. Niedersächsische Staats-und Universitätsbibliothek 2 HLL I, 8075 (1). In: BENTLY, L.; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Versão bilíngüe. Disponível em: <www.copyrighthistory.org>. Acesso em: 15 out. 2011.
- REICH, Philipp Erasmus (1773). Zufällige Gedanken eines Buchhändlers über Herrn Klopstocks Anzeige einer gelehrten Republik. Leipzig. In: BENTLY, L.; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Disponível em: <www.copyrighthistory.org>. Acesso em: 04 dez. 2012.
- REIMARUS, Johann Albert Heinrich (1791). Der Bücherverlag, in Betrachtung der Schriftsteller, der Buchhändler und des Publikums abermals erwogen. *Deutsches Magazin*, 1791, 383-414 e 564-596 / Book Publishing, with regard to writers, publishers and the public. In: BENTLY, L.;

- KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Versão bilingüe. Disponível em: <www.copyrighthistory.org>. Acesso em: 15 out. 2011.
- RÉTAT, Pierre (1990). L'âge des dictionnaires. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2^a ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 232-245.
- REVEL, Judith (1994). Histoire d'une disparition: Foucault et la littérature. *Le Débat*. n. 79, Paris, Gallimard, mars-avril, p. 82-90.
- REVEL, Judith (2004). La naissance littéraire de la biopolitique. In: ARTIÈRES, Philippe (dir.) *Michel Foucault, la littérature et les arts: actes du colloque de Cerisy - Juin, 2001*. Paris: Kimé, p. 47-69.
- REVEL, Judith (2005). *Michel Foucault: expériences de la pensée*. Paris: Bordas.
- REVEL, Judith (2008). *Dictionnaire Foucault*. Paris: Ellipses.
- RIBARD, Dinah (2002). La philosophie mise en recueils: les "pièces fugitives". In: JOUHAUD, Christian; VIALA, Alain (orgs.). *De la publication: entre Renaissance et Lumières*. Paris: Fayard, p. 61-75.
- RIBEIRO, Lucas Mello Carvalho (2011). *Um homem em toda a verdade da natureza: linguagem e escrita de si em Jean-Jacques Rousseau*. 213 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Helton Machado Adverse (Orient.). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.
- RICHARD, Jean-Pierre (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Éd. du Seuil.
- RICHELET, Pierre (1680). *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. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 6 jul. 2012.
- RIDEAU, Frédéric (2008). Commentary on Condorcet's Fragments on the Freedom of the Press (1776). In: BENTLY, L.; KRETSCHMER, M. (eds.). *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, Disponível em: <www.copyrighthistory.org>. Acesso em: 28 jul. 2010.
- ROCHE, Daniel (1988). *Les républicains des lettres: Gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard.
- ROCHE, Daniel (1990a). La censure. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2^a ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 88-98.
- ROCHE, Daniel (1990b). La police du livre. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2^a ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 99-109.
- ROSE, Mark (1993). *Authors and owners: the invention of copyright*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. (2002). Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 261-274.
- ROSS, Marlon B. (1994). Authority and authenticity: scribbling authors and the genius of print in Eighteenth-Century England. In: JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (eds.). *The construction of authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, p. 231-257.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959). *Œuvres complètes I: Les Confessions / Autres textes autobiographiques*. Paris: Gallimard.

- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1999). De la littérature industrielle. Revue des Deux Mondes, 1^{er} septembre 1839. In: DEMASY, Lise. *La Querelle du roman-feuilleton: Littérature, presse et politique. Un débat précurseur*. Grenoble: ELLUG, p. 25-43.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (2001). Pierre Corneille [1829]. In: BRUNN, Alain (ed.) *L'auteur*. Paris: Flammarion, p.141-6.
- SALLES, Catherine (2010). *Lire à Rome*. Paris: Payot & Rivages.
- SANTOS, Eraldo Souza dos (2013). O frasco vazio, loucura, tudo o que resta do castelo? A temática foucauldiana da morte do autor em “O Mallarmé de J.-P. Richard”. *Contextura: Revista do corpo discente de filosofia da FAFICH/UFMG*, n. 5, 1^o semestre, p. 54-60.
- SAPIRO, Gisèle (2010). Autorité et responsabilité de l'écrivain: les conditions d'émergence de la figure de l'intellectuel prophétique sous la troisième République. In: BOUJU, Emmanuel (dir.). *L'autorité en littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, p. 265-276.
- SAPIRO, Gisèle (2011). *La responsabilité de l'écrivain: droit et morale en France (XVIe-XXIe siècle)*. Paris: Éd. du Seuil.
- SAUNDERS, David; HUNTER, Ian (1991). Lessons from the 'Literary': how to historicise authorship. *Critical Inquiry*, vol. 17, n. 3, spring, The University of Chicago Press, p. 479-509.
- SAUNDERS, David (1992). *Authorship and copyright*. London/New York: Routledge.
- SAUVY, Anne (1990). Livres contrefaits et livres interdits. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2^a ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 128-146.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004). Originalité et expression de soi: éléments pour une généalogie de la figure de l'artiste In: HEINICH, Nathalie; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Art, création, fiction: entre sociologie et philosophie*. Nîmes: Éd. Jacqueline Chambon, p. 71-98.
- SCHAPIRA, Nicolas (2002). Quand le privilège de librairie publie l'auteur. In: JOUHAUD, Christian; VIALA, Alain (orgs.). *De la publication: entre Renaissance et Lumières*. Paris: Fayard, p. 121-137.
- SCHIFFRIN, André (2006). *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- SCHILLER, Friedrich (2002). *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4^a ed. São Paulo: Iluminuras.
- SCHLEGEL, Friedrich (1997). *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1999). *Hermenêutica: Arte e técnica da interpretação*. 2^a ed. Tradução de Celso Braida. Petrópolis: Vozes.
- SCHNEIDER, Michel (1990). *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005a). Sobre o ofício do escritor. In: _____. *Sobre o ofício do escritor*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, p. 1-91.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005b). Da leitura e dos livros. In: _____. *Sobre o ofício do escritor*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, p. 93-112.
- SÉNÈQUE (1860). Lettre à Lucilius. In: _____. *Œuvres de Sénèque le Philosophe, avec la traduction française de la Collection Panckoucke*, t. I. Tradução de M. Charpentier e M. Lemaistre. Paris: Garnier. Versão eletrônica (Itera Electronica) bilingue (latim/francês)

- disponível em <http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/sen_luciliusXI/lecture/1.htm>. Acesso em 5 dez. 2012.
- SGARD, Jean (1999). Des collections aux œuvres complètes, 1756-1798. In: SGARD, Jean; VOLPILHAC-AUGER, Catherine (éds.). *La notion d'œuvres complètes*. Oxford: Voltaire Foundation, p. 1-12.
- SLUGA, Hans (1986). Foucault à Berkeley: l'auteur et le discours. Tradução de Jean-François Roberts. *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères*. Tome XLII, n. 471-472, août-septembre, p. 840-856.
- SOUZA, Eneida Maria de (2002). Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 111-120.
- SOUZA, Eneida Maria de (2006). A biografia, um bem de arquivo. *Alea: Estudos neolatinos*, v. 10, p. 121-129.
- STAROBINSKI, Jean (1991). *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo, seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- STEINER, George (2001). *Grammaires de la création*. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Gallimard.
- STRATHERN, Marilyn (2003). Emergent relations. In: BIAGIOLI, Mario; GALISON, Peter (eds.). *Scientific authorship: credit and intellectual property in science*. New York/London: Routledge, p. 165-194.
- SULZER, Johann Georg (1799). *Allgemeine Theorie der schönen Künste in Einzelnen: nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. 4 vols. Leipzig: In der Weidmannschen Buchhandlung. Disponível em <books.google.com>. Acesso em 4 dez. 2012.
- SUZUKI, Márcio (1998). *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras.
- SVENBRO, Jesper (1996). La notion d'auteur en Grèce ancienne. In: CHAMARAT, Gabrielle; GOULET, Alain (dir.). *L'auteur: Actes du Colloque Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*. Caen: Presses Universitaires de Caen, p. 15-26.
- SWARTZ, Richard G. (1992). Wordsworth, copyright, and the commodities of genius. *Modern Philology*, vol. 89, n. 4, The University of Chicago Press, p. 482-509.
- SZONDI, Peter (1975). *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Tradução de Jean Bollack. Paris: Éd. de Minuit.
- TEMPLE, Kathryn (2003). *Scandal nation: law and authorship in Britain, 1750-1832*. Ithaca, NY/London: Cornell University Press.
- TERRALL, Mary (2003). The uses of anonymity in the age of reason. In: BIAGIOLI, Mario; GALISON, Peter (eds.). *Scientific authorship: credit and intellectual property in science*. New York/London: Routledge, p. 91-112.
- TEZZA, Cristovão (2006). Sobre a autoridade poética. In: FARACO, Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (org.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 235-254.
- THEIL, Napoléon; FREUND, William (1929). *Grand dictionnaire de la langue latine*. Paris: Librairie de Firmin-Didot. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 6 jul. 2012.
- THOMAS, Max W. (1994). Reading and writing the Renaissance commonplace book: a question of authorship? In: JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (eds.). *The construction of*

- authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, p. 401-415.
- THOMPSON, James (1996). *Models of Value: eighteenth-century political economy and the novel*. Durham/London: Duke University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Théories du symbole*. Paris: Éd. du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (2010). Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5ª ed. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. xiii-xxxiv.
- TURNOVSKY, Geoffrey (2004). Identité littéraire et librairie au dix-septième siècle: le cas Pierre Corneille. In: POIRSON, Martial (org.). *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVIIe – XVIIIe siècles)*. Oxford: Voltaire Foundation, p. 35-45.
- TURNOVSKY, Geoffrey (2007). “Vivre de sa plume”: Réflexions sur un *topos* de l'auctorialité moderne. *Revue de synthèse*, tome 128, 6e série, n° 1-2, pp. 51-70.
- TURNOVSKY, Geoffrey (2010). *The literary market: authorship and modernity in the old regime*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- UNITED STATES OF AMERICA (1787). *The Constitution of the United States of America, 1787*. Disponível em: <<http://uscode.house.gov/pdf/Organic%20Laws/const.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2012.
- VAN EYNDE, Laurent (2005). Du sujet à l'auteur – et retour: la question de l'auctorialité à la lumière de la philosophie de la littérature. In: HAYEZ, Cécile; LISSE, Michel (éds.). *Apparitions de l'auteur: études interdisciplinaires du concept d'auteur*. Berne: Peter Lang, p. 107-136.
- VERNANT, Jean-Pierre (1987). L'individu dans la cité. In: VEYNE, Paul et al. *Sur l'individu: contributions de Paul Veyne, Jean-Pierre Vernant, Louis Dumont, Paul Ricœur, [et al...]* au Colloque de Royaumont, 22-23-24 octobre 1985. Paris: Éd. du Seuil, p. 20-37.
- VESSILIER-RESSI, Michèle (1982). *Le métier d'auteur: comment vivent-ils?* Paris: Bordas.
- VEYNE, Paul (1983). *Les grecs ont-ils cru à leur mythes?: essai sur l'imagination constituante*. Paris: Éd. du Seuil.
- VEYNE, Paul (1993). Foucault revoluciona a história. In: _____. *Como se escreve a história*. 3ª ed. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, p. 149-181.
- VIALA, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éd. de Minuit.
- VISKER, Rudi (1995). *Michel Foucault: genealogy as critique*. Tradução de Chris Turner. London/New York: Verso.
- VIVIÈS, Jean (1999). Une vie à écrire: *The Life of Johnson* (1791) de James Boswell. In: REGARD, Frédéric (dir.). *La biographie littéraire en Angleterre (XVIIe-XXe siècles): configurations, reconfigurations du soi artistique*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 63-78.
- VOLTAIRE (1878a). Dictionnaire philosophique I [1764]. In: _____. *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 17. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs.
- VOLTAIRE (1878b). Dictionnaire philosophique II [1764]. In: _____. *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 18. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs.
- VOLTAIRE (2001). *Lettre à un premier commis* [1733]. In: BAETENS, Jan (org.). *Le combat du droit d'auteur*. Paris: Les Impressions nouvelles, p. 23-4.

- VOUILLOT, Bernard (1990). La Révolution et l'Empire: une nouvelle réglementation. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2^a ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 694-708.
- WALTER, Éric (1990). Les auteurs et le champ littéraire. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). *Histoire de l'édition française II: le livre triomphant, 1660-1830*. 2^a ed. Paris: Fayard/Cercle de la librairie, p. 499-518.
- WARNKE, Martin (2001). *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: EdUSP.
- WILLIAMS, Raymond (2008). *Cultura*. 3^a ed. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra.
- WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. (1983). A falácia intencional [1954]. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. II. 2^a ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p.86-102.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2001). *Tractatus logico-philosophicus*. 3^a ed. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EdUSP.
- WITTMANN, Reinhard (1999). Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII? In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental*, tomo 2. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Ática, p. 135-164.
- WOODMANSEE, Martha (1994a). *The author, art, and the market: rereading the history of aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- WOODMANSEE, Martha (1994b). On the author effect: recovering collectivity. In: JASZI, Peter; WOODMANSEE, Martha (eds.). *The construction of authorship: textual appropriation in the law and literature*. Durham/London: Duke University Press, p. 15-28.
- YOUNG, Edward (1759). *Conjectures on original composition: in a letter to the author of Sir Charles Grandison*. London: A. Millar & J. Dodsley. Disponível em <books.google.com>. Acesso em 27 nov. 2012.
- ZILSEL, Edgard (1993). *Le génie: histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*. Tradução de Michel Thévenaz. Paris: Éd. de Minuit.
- ZOLA, Émile (1989). *L'encre et le sang: littérature et politique*. Bruxelles: Éd. Complexe.
- ZUMTHOR, Paul (2000). *Essai de poétique médiévale*. 2^a ed. Paris: Éd du Seuil.