

Autoria e modernidade

Regina Zilberman
PUCRS

Desde os primeiros anos do século XVIII, os letrados que residiam na América Portuguesa, muitos deles nascidos na Metrópole, procuravam se organizar em sociedades onde podiam se reunir e exhibir, uns aos outros, os produtos de sua veia artística e intelectual. Essas agremiações tomaram o nome de Academias, e suas designações denunciavam, de modo surpreendentemente sincero, o sentimento experimentado por seus membros: a Academia Brasília dos Esquecidos nasceu na Bahia, entre 1724 e 1725, tendo participado dela Sebastião da Rocha Pitta e João de Brito Lima (1671-1747); a Academia dos Felizes funcionou entre 1736 e 1740 no Rio de Janeiro, cidade que, em 1752, acolheu a Academia dos Seletos. Em 1759 congregam-se outra vez acadêmicos na Bahia, fundando a Academia Brasília dos Renascidos, nome que relembra os Esquecidos, acentuando que esses permaneciam desapercibidos.

O "movimento academicista", como o denomina José Aderaldo Castello,^[1] reproduz, na colônia, processo por que a Europa passara no século XVII, sendo um de seus exemplos mais renomados a Academia Francesa, criada pelo Cardeal Richelieu e protegida por Luis XIII. Alain Viala localiza nesse processo, e no período que ele recobre, o "nascimento do escritor", título da

obra em que aborda a questão.^[2] Organizados em academias, que, na França, durante o século XVII chegam a mais de setenta, sendo que pelo menos 56 delas correspondem a sociedades literárias, seus membros querem ser reconhecidos como autores, titulares das obras que levam seu nome e habilitados a responder por elas.

Na França, as Academias, desde a mais prestigiada até a mais provinciana, participaram do processo de conferir legitimidade ao escritor e à literatura.^[3] A conclusão é confirmada pela pesquisa de Claude Crstin que, investigando o aparecimento das primeiras histórias da literatura, lembra que, no século XVII, era habitual representar-se o homem de letras como um indivíduo parasitário e desprezível (situação que, seguidamente, a comédia de Molière explora).^[4] Mas os resultados não foram imediatos, fazendo o escritor oscilar por muito tempo entre duas condições, a do mecenato e a do clientelismo, ambas sinalizadoras da dependência a algum sistema de proteção de que a Academia era uma das expressões.

As academias brasileiras do século XVIII reproduzem, em grande parte, esse perfil. A dos Seletos, por exemplo, foi fundada para homenagear, em 1752, Gomes Freire de Andrade, de que resultou a obra *Júbilos da América*, organizada pelo secretário da associação, Manuel Tavares de Sequeira e Sá, responsável também pela impressão do livro. Só que, na França, e em outros países, como a Inglaterra e os Estados Unidos, as academias foram, aos poucos, sendo suplantadas por outro sistema de reconhecimento da autoria, o que se apóia na lei e no direito, sendo a propriedade literária matéria da Constituição nacional e de legislação própria.

No Brasil do século XVIII, a questão foi ignorada; e o século XIX já terminava, quando o tema tornou-se pauta das reivindicações de nossos letrados.

Não que faltasse legislação: o Código Criminal, datado do Primeiro Reinado, interditava a reprodução não autorizada de textos e imagens, garantindo a propriedade intelectual das criações do espírito. Editores como Garnier costumavam garantir o ineditismo e exclusividade de suas publicações por meio de contratos firmados com os escritores, pagando-lhes os *royalties* devidos,^[5] conforme acertos privados e particulares.

O sistema literário, porém, ressentia-se de algumas medidas que lhe confeririam maior consistência: inexistia uma legislação que aceitasse a propriedade literária e legitimasse o direito autoral, ao contrário do que se passava na Europa desde o final do século XVIII e, em Portugal,

desde a segunda metade do século XIX; inexistia uma associação de escritores que compelissem à observação dos direitos, conferisse estatuto profissional à atividade deles, pudesse representá-los em situação de disputa legal e socorresse-os e à sua família em caso de doença ou morte.

Alcançar essa situação derivaria de resultados concretos, a começar pela mobilização dos interessados. Que só se movimentariam, quando se dessem conta de que constituíam uma categoria profissional, vale dizer, um tipo de artífice dependente de honorários auferidos para se manter financeiramente. Assim, não se tratava apenas de alcançar o reconhecimento do meio e de obter um espaço para a expressão artística, como fizeram as academias do século XVIII. Significava nomear o lugar social do indivíduo que escrevia e designar esse sujeito por um substantivo específico – o de autor, equivalendo ao de proprietário, criador e, simultaneamente, trabalhador remunerado.

Competiu ao grupo de intelectuais brasileiros atuantes após 1870 desempenhar essa missão. Os românticos depararam-se com a questão, e alguns, como José de Alencar, tentaram levar ao Legislativo a tarefa de aprovar a lei que afirmasse e regulamentasse o direito autoral no Brasil. Os esforços coletivos, porém, ocorreram após a morte desse escritor, destacando-se, entre as iniciativas tomadas, a fundação, em 1883, da Associação dos Homens de Letras no Brasil, instituição voltada não apenas à congregação dos intelectuais e letrados do Segundo Reinado, mas destinada também à sua proteção e representação, com estatutos próprios, redigidos, conforme Jean-Yves Mérian, por Araripe Junior, Escragnolle Taunay e Silvio Romero. [6]

Bem intencionada, a Associação teve vida breve, testemunhada sua breve existência por Franklin Távora, um de seus adeptos mais fervorosos. [7] Por seu turno, o projeto voltou à baila em 1890, quando membros daquele grupo, somados a ardentes republicanos e defensores do novo regime, propuseram o estabelecimento da Sociedade dos Homens de Letras. Os eventos que levaram à constituição dessa sociedade ocorreram na primeira quinzena de maio de 1890, documentados por um dos principais jornais da época, a *Gazeta de Notícias*, dirigida por Ferreira de Araújo, um dos líderes do movimento. O mesmo órgão da imprensa deu lugar às manifestações de Pardal Mallet, que, em carta aberta a Benjamin Constant, então Ministro da Instrução, Correios e Telégrafos, argumentava em prol da aprovação de legislação federal favorável ao reconhecimento e vigência do direito autoral.

Crônica de 18 de maio daquele ano, escrita por Raul Pompéia e publicada no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, revela como a questão interessava a geração de intelectuais que lutara tanto pela implantação do regime republicano, quanto pela substituição da estética romântica por uma orientação mais plantada na realidade social e contemporânea do país.

Pompéia inicia a crônica anunciando o fato, pelo qual se congratula, de os "nossos homens de letras" concordarem afinal "em que não é uma arrojada utopia a hipótese de se unirem para mútuo auxílio e desenvolvimento da importância social da sua classe". [8] Explicita as razões pelas quais tal iniciativa não tinha ainda dado certo: primeiramente, porque parecia que "até agora falar em agremiação dos operários da pena, escritores de literatura e de imprensa, era uma provocação à pilhéria." Além disso, "porque cada um entendia que a florescência artística do espírito não medrava ainda em nosso país, em quantidade bastante para distinguir razoavelmente uma classe de indivíduos: era por enquanto um privilégio de raros, entre os quais não deixava de incluir-se quem assim pensava."

Além disso, lembra ele, permanecia a lembrança do "suplício das arcádias", somada "à leitura das produções, à horrível aparição do poeta de estrofe em punho, ou do romancista de calhamaço", alternativas que contrariariam o desejo de organização dos parte dos letrados. Por isso, aprova a medida tomada: tratou-se de organizar "um clube onde o serão de leitura não tivesse lugar"; em vez disso, "resolveram-se a constituir grêmio - para fins práticos".

Pompéia enumera os fatores positivos que identifica na iniciativa, a saber: "a facilidade da entrada, que se permite a quem queira filiar-se à associação"; e a exigência de o membro da associação ser um "profissional, ou amador provado das letras". Só assim congregar-se-ia "um grupo de homens de trabalho".

Identificados os participantes da associação desde o tipo de trabalho que exercem, isto é, pelo fato de pertencerem a uma dada categoria profissional, estabelece-se o objetivo da agremiação:

Forma-se como uma corporação de trabalho e como um protesto perene contra os esbulhos que se perpetraram diretamente ou indiretamente, acobertados pela circunstância de se não haver bastante afirmado quanto vale como trabalho o trabalho literário.

Colocado em outros termos, o objetivo da associação é "condensar os esforços dos operários da pena e da tinta, em favor da remuneração social das suas fadigas."

Na linguagem de Pompéia, constata-se o jargão do grupo, que tenta se entender como parte da classe operária, reivindicando o reconhecimento e a remuneração de suas tarefas. Tese similar é esposada por Pardal Mallet, na carta aberta dirigida ao então Ministro Benjamin Constant, texto que insere um princípio de formulação tautológica, mas fundamental. Assevera peremptoriamente o jornalista, na *Gazeta de Notícias*: "o TRABALHO ARTÍSTICO É UM TRABALHO".^[9]

Pompéia e Mallet entendem que o problema localizava-se nesse ponto: admitir que produzir arte é trabalhar, convertendo o produtor em trabalhador e membro da classe operária. Os próprios escritores pareciam não querer aceitar essa condição, preferindo o beletismo, com a conseqüente falta de *status* social e remuneração adequada. Pompéia menciona a questão, ao mencionar o "poeta de estrofe em punho, ou do romancista de calhamaço", equivalente à figura desenhada por Pardal Mallet na sua segunda carta, a do diletante, que, se é jovem, "traz os bolsos cheios de prosa ou de poesias, que lê aos amigos enquanto lhes paga o café", e, se é velho, "escreve uns livros volumosos, recheados de citações, gosta de anotar e traduzir os trabalhos que já estão vulgarizados ou de fazer edições infantis das grandes obras venerandas."^[10]

Em razão do diletantismo, a literatura podia proliferar e reproduzir-se, sem que o sistema econômico e cultural precisasse revelar preocupações com a condição dos escritores. Talvez por essa razão a proposta da Sociedade dos Homens de Letras, ainda que dotada de diretoria e estatutos, não ultrapassou as primeiras reuniões, fenecendo em poucas semanas. A luta em prol da legislação manteve-se viva, até ser aprovada a lei do direito autoral pelo Congresso Nacional, em 1898. Quando isso acontece, os dois intelectuais aqui citados que se pronunciaram a respeito, Raul Pompéia e Pardal Mallet, já tinham falecido.

Com a aprovação da lei, os escritores dispõem de um documento oficial que afiança serem eles os únicos autorizados a reproduzir "seu trabalho pela publicação, tradução, representação, execução ou de qualquer outro modo." Vale dizer, admite-se a propriedade literária e o poder que o autor tem sobre sua criação. Mas esse gesto não vem acompanhado da concretização do projeto associativo; pelo contrário, o texto da lei reforça o isolamento do criador, pois insiste em que a reprodução a que ele está autorizado é uma "faculdade, que só ele tem".^[11]

Em decorrência das lutas reivindicatórias dos intelectuais brasileiros que pertenceram à geração republicana e combateram pela integração da literatura brasileira aos rumos da estética que se fazia na Europa no final do século, emerge, em nosso país, a concepção moderna de autor. O projeto que determinou esse resultado tinha uma dupla face: tratava-se de proceder ao reconhecimento da autoria, com seu conseqüente direito de propriedade, e de propor a organização social de seus membros, não apenas evitando o isolacionismo, mas também estabelecendo as relações entre a condição laboral do escritor e a classe operária. A organização associativa, portanto, teria caráter sindical, e não celebratório, como as antigas academias do

período colonial e que inspiraram a instituição nascida na mesma ocasião – a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897. ^[12]

O intuito sindicalista não vingou, talvez por não combinar com a noção individualista de autor, proposta pela legislação e não rejeitada, pelo contrário, confirmada por formulações posteriores, de que dá testemunho a lei mais recente em vigor no Brasil, a de número 9610, datada de 19 de fevereiro de 1998. O texto legal não revela dúvidas quanto ao conceito de autor, certificando: " Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica." ^[13]

Logo, o autor é um sujeito não marcado por seu lugar social, nem por seu papel econômico. A conceituação que lhe é atribuída acentua a clivagem que o aliena de sua produção, na medida em que se relaciona a ela na qualidade de criador, separando-se do objeto tão logo esse toma a forma de publicação ou equivalente.

Designado como autor, o escritor compartilha a condição do sujeito na sociedade capitalista, alienado de seu trabalho e reificado. Nada mais próprio da modernidade, à qual a literatura brasileira se insere nesse final de século XIX.

Os intelectuais que combateram pela instalação desse processo, como os citados Pardal Mallet e Raul Pompéia, o primeiro mais comprometido com o Socialismo que a segundo, não contavam, porém, com o resultado final, porque o inseriam a um projeto trabalhista que gorou. Assim como malograram as esperanças de revolução social e transformação política que congregaram vários dos militantes da causa republicana, antes de o regime monárquico cair e, especialmente, antes de os grupos conservadores, vinculados à oligarquia rural, retomarem o poder.

O Brasil dava um passo na direção da modernidade, mas carregava junto o atraso colonial. O reconhecimento da autoria comportava as contradições com que a modernidade se instalava, mas não supunha alteração do sistema literário, conforme o qual o autor podia deter a propriedade sobre sua obra, mas não alcançava a independência econômica que a nova situação supunha.

A ficção do período tematiza o problema de várias maneiras, como se pode verificar em obras como *A conquista*, de Coelho Neto, e *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, de Lima Barreto, romances ambos em que se representa a situação do letrado que precisa viver de seu trabalho para sobreviver, rendendo-se ao mercado e comercializando sua arte. Os artistas que não acatam a regra do jogo, como os protagonistas de *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque, e de *A esfinge*, de Afrânio Peixoto, isolam-se num elitismo que os torna indiferentes às questões públicas e sociais.

Machado de Assis igualmente tematiza o amadorismo de nossos letrados, matéria de contos e romances, freqüentados seguidamente por aspirantes a escritor que aborrecem sua audiência, a ponto de fazê-los dormir, como ocorre a Duarte, protagonista de "A chinela turca" (conto incluído na coletânea *Papéis avulsos*, de 1882), obrigado a ouvir o manuscrito de uma peça de teatro escrita pelo Major Lobo Alves. E como acontece igualmente a Bentinho, em *Dom Casmurro*, em episódio relatado logo no começo do romance, narrado para justificar o título escolhido para o livro (sendo, ele mesmo, um amador, que equipara a narração da a história de sua infância e o matrimônio frustrado à escrita de uma inócua "História dos subúrbios").

Parece, porém, interessar mais a Machado outra faceta desse processo – o da delegação da autoria, acentuando o processo de alienação que experimenta o autor, quando seu estatuto é afirmado.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, examinou-se em oportunidades anteriores que esse processo ocorre na passagem de uma edição a outra, considerando as quatro que Machado acompanhou em vida.

A primeira edição da obra apareceu "aos pedaços", como o próprio escritor relembra no "Prólogo da Quarta Edição",^[14] contendo cada segmento um número irregular de capítulos colocados na *Revista Brasileira*, então dirigida por Nicolau Midosi, entre março e dezembro de 1880.

Nessa edição, Machado atribui as *Memórias póstumas* exclusivamente à figura fictícia Brás Cubas, pois seu próprio nome só aparece discretamente ao final do último capítulo pertencente ao primeiro segmento, denominado, sintomaticamente, "Transição". A delegação da autoria, nesse caso, faz-se não apenas pela indicação do possível responsável pelo relato, Brás Cubas, como pelo fato de a narrativa iniciar por um capítulo denominado "Óbito do autor". O título refere-se, num primeiro momento, à situação do narrador, que conta sua agonia e morte, matéria da abertura do livro, que, assim, se pretende "mais galante e mais novo", conforme as palavras de Brás.^[15] Porém, pode-se pensar também que ele diz respeito à condição do escritor real, que se apaga – logo, morre – por ocasião da emergência da personagem que toma seu lugar.

A segunda edição foi produzida logo após o término da impressão do folheto na *Revista Brasileira*, pois Capistrano de Abreu, em carta de janeiro de 1881, comenta a Machado de Assis o recebimento e leitura do volume publicado.^[16] Essa edição não coincide integralmente com o texto colocado no periódico de Midosi: Machado procedeu a alterações em todo o transcorrer do romance, com ênfase nas partes iniciais e finais.

Destaca-se, entre as mudanças, a substituição da epígrafe inicial, extraída da comédia de William Shakespeare, *As you like it*, pela, hoje conhecida, dedicatória "ao verme que primeiro roeu as frias carnes do [s]eu cadaver",^[17] declaração acintosa que sinaliza o tom entre sinistro e agressivo que assinala o romance. Além disso, ele interpolou, entre a dedicatória e o primeiro capítulo, um prólogo denominado "Ao leitor", assinado por Brás Cubas, em que se explica a poética do romance.

O teor do prólogo é igualmente provocador, porque, ao mesmo tempo em que se admite a necessidade de se dirigir ao leitor, dando conta do projeto romanesco a ser desenvolvido nas páginas subsequentes, bem como de suas filiações literárias, desdenha-se a reação do destinatário, que, grave ou frívolo, provavelmente ficará aquém do conteúdo da obra.^[18] Esse prólogo é assinado por Brás Cubas, acentuando o processo de delegação da autoria, embora a figura de Machado comece a se mostrar, já que, por razões editoriais, passa da última página – como ocorria na *Revista Brasileira* – para a capa do livro pelo qual responde.

Quinze anos transcorrem entre a segunda edição (primeira em livro, publicado pela Tipografia Nacional) e a terceira, bancada pela Garnier. Não se registram modificações notáveis entre esse dois períodos, mas, quando lança a quarta edição, em 1899, Machado introduz novo prólogo. Esse texto procura igualmente explicar o livro, retorquindo àqueles que, não enxergando a originalidade da obra, procuraram identificar influências e afinidades. O escritor insiste na singularidade de sua criação, assumindo a paternidade do livro, embora oscile, quando se trata de traduzir sua relação com a personagem Brás Cubas. Esta aparece então seja como ser independente, dotado de idéias próprias, seja como produto do imaginário de Machado, conforme uma hesitação reveladora da alteração de seu posicionamento.

Com efeito, o escritor que originalmente traduzia o processo de delegação da autoria, agora reivindica a propriedade sobre a obra, que detém conforme o estatuto legal que se aprovava na mesma época.

Não apenas em *Memórias póstumas de Brás Cubas* se expressa o processo característico da modernidade, conforme o qual o autor precisa se afastar da obra, alienando-se, enquanto, no âmbito da sociedade e da economia, aceita-se ser ele o único proprietário dela. Em *Esau e Jacó*,

bem como em *Memorial de Aires*, o escritor trabalha de modo diverso para chegar a resultado similar.

Nesses romances, atribui-se ao Conselheiro Aires a escrita dos diários originais que inspiram os livros. Machado, em *Esau e Jacó*, parece esconder-se atrás da figura de um possível editor, embora o prólogo, breve, seja assinado por duas iniciais, M. A., que podem significar, sem perda para a coerência da obra, os cadernos conhecidos como *Memorial de Aires*. Quando este transforma-se em livro, outra vez o escritor se oculta por trás da personagem que, a estas alturas, já dispõe de biografia assegurada pelo romance anterior.

As artimanhas de Machado, nesse caso, foram bastante eficientes, a ponto de se tornar lugar comum a atribuição do papel de *alter ego* ao Conselheiro Aires, encarado como *persona* fictícia do escritor real. Talvez a hipótese seja válida, mas ela não se deve apenas ao artifício literário. O romancista fluminense parece ter sido capaz de introduzir nas malhas da ficção um processo que experimentava a intelectualidade brasileira de seu tempo, processo que remontava ao distante século XVIII e que, nas primeiras décadas do século XX, não tomara ainda o rumo da profissionalização.

Ainda assim, o ficcionista percebeu no que ele dava. E assim foi capaz de trazê-lo para o frontispício de suas narrativas, medida fundamental e primeira para se verificar a modernidade delas.

[1] Cf. CASTELO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil; 1641 - 1829/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

[2] Cf. VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

[3] VIALA, Alain. *Op. cit.*, p. 50.

[4] Cf. CRISTIN, Claude. *Aux origines de l'histoire littéraire*. Grenoble: Presses Universitaires, 1973.

[5] Cf. LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001.

[6] Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. *Alúcio Azevedo*. Vida e obra (1857 - 1913). Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. p. 372.

[7] Cf. a respeito AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê, 1997.

[8] POMPÉIA, Raul. Direitos autorais. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 341. v. IX. O texto integral localiza-se entre as p. 341-343, de onde serão retiradas as citações a seguir.

[9] MALLET, Pardal. Direito autoral, Carta aberta a Benjamin Constant. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1890. Destaque do Autor.

[10] Idem, ibidem.

[11] LEI N. 496, de 1^o de agosto de 1898. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 33. Rio de Janeiro, 1911, p. 357.

[12] O projeto original de criação da Academia provém de Lúcio de Mendonça e supõe, inicialmente, que ela se mantenha "sob os auspícios do Estado", conforme investigação de João Paulo Coelho de Souza Rodrigues (RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras*. Literatura e política na Academia Brasileira de

Letras (1896-1913). Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001. p. 40). Completa o pesquisador: "os literatos querem dinheiro e chancela oficial e oferecem em troca o reconhecimento público aos governantes de plantão." (*Id.* p. 48)

[13] http://www.mct.gov.br/legis/leis/9610_98.htm.

[14] MACHADO DE ASSIS. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. 4. ed. Rio de Janeiro e Paris: Garnier, 1899. p. VII.

[15] MACHADO DE ASSIS. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 353, 15 mar. 1880.

[16] Cf. RODRIGUES, José Honório (org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 373-4.

[17] MACHADO DE ASSIS. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.

[18] Cf. MACHADO DE ASSIS, *Op. cit.*, p. V-VI.