

Humanidades

“Escutar os mortos com os olhos”¹

ROGER CHARTIER

Exmo. Senhor Administrador,
Caros colegas,
Senhoras e Senhores,

“**E**SCUTAR OS MORTOS COM OS OLHOS” (“*Escuchar a los muertos con los ojos*”). Ocorre-me esse verso de Quevedo no momento de inaugurar um ensino consagrado aos papéis do escrito nas culturas europeias entre o fim da Idade Média e o nosso presente. Pela primeira vez na história do Collège de France, uma cátedra é consagrada ao estudo das práticas do escrito, não nos mundos antigos ou medievais, mas no longo tempo de uma modernidade que se desfaz, talvez, diante de nossos olhos. Um ensino como esse teria sido impossível sem os trabalhos de todos aqueles que transformaram profundamente as disciplinas que constituem seu embasamento: a história do livro, a história dos textos, a história da cultura escrita. É lembrando minha dívida para com dois deles, hoje desaparecidos, que gostaria de iniciar esta lição.

São poucos os historiadores cujo nome ficou vinculado à invenção de uma disciplina. Henri Jean Martin, falecido em janeiro deste ano, é um deles. A obra que ele redigiu por inspiração de Lucien Febvre e foi publicada em 1958 com o título de *O aparecimento do livro* é tida com razão como fundadora da história do livro ou, pelo menos, de uma nova história do livro. Como o escreveu Febvre, ao estudar com rigor as condições técnicas e legais de sua publicação, as conjunturas de sua produção ou a geografia de sua circulação, ele fazia os textos descerem “do céu para a terra”. Nos trabalhos que seguiram, Henri-Jean Martin não poupou esforços para ampliar o questionamento, deslocando a atenção para os ofícios e o mundo do livro, as mutações na paginação e na apresentação dos textos e, finalmente, as sucessivas modalidades de sua legibilidade. Fui discípulo dele sem ser seu aluno. Teria sido uma grande satisfação ter podido lhe dizer nesta noite aquilo que lhe devo e também a feliz lembrança dos empreendimentos intelectuais realizados com ele.

Há outra ausência, outra voz que temos que “ouvir com os olhos”: a de Don Mckenzie. Era um sábio que vivia entre dois mundos: Aotearoa, essa Nova Zelândia onde nascera e na qual foi um incansável defensor dos direitos do povo maori, e Oxford que lhe confiou a cátedra de *Textual Criticism*. Perito por excelência das técnicas eruditas da “nova bibliografia”, ensinou-nos a superar-lhe os

limites, mostrando-nos que o sentido de qualquer texto, seja ele conforme aos cânones ou sem qualidades, depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito. Assim, por exemplo, no caso dos objetos impressos, o formato do livro, a construção da página, a divisão do texto, a presença ou ausência das imagens, as convenções tipográficas e a pontuação. Ao assentar a “sociologia dos textos” no estudo de suas formas materiais, Don Mckenzie não se afastava das significações intelectuais ou estéticas das obras. Pelo contrário. E é na perspectiva por ele aberta que situarei um ensino que se propõe a nunca separar a compreensão histórica dos escritos da descrição morfológica dos objetos que os trazem.

A essas duas obras, sem as quais esta cátedra não poderia ter sido idealizada, devo acrescentar uma terceira; a de Armando Petrucci, infelizmente retido hoje em Pisa. Ao prestar atenção às práticas que produzem ou mobilizam o escrito, ao atropelar as compartimentações clássicas – entre o manuscrito e o impresso, a pedra e a página, os escritos comuns e as escritas literárias –, seu trabalho transformou nossa compreensão das culturas escritas que se sucederam na muito longa duração de história ocidental. Descobrimo a desigualdade no domínio do escrito e as múltiplas possibilidades oferecidas pela “cultura gráfica” de determinado tempo, o trabalho de Armando Petrucci é um exemplo magnífico da ligação necessária entre uma erudição escrupulosa e a mais inventiva das histórias sociais. Gostaríamos aqui de reter a lição fundamental que ele nos dá, a de sempre associar, numa mesma análise, os papéis atribuídos ao escrito, as formas e suportes da escrita, e as maneiras de ler.

Henri-Jean Martin, Don Mckenzie, Armando Petrucci, cada um deles poderia ou deveria ter estado no lugar que ocupo na frente dos senhores. As conjunturas ou acasos intelectuais não o permitiram. Mas suas obras, construídas a partir de horizontes muito diferentes – a história do livro, a bibliografia material, a paleografia –, estarão presentes em cada momento do ensino que hoje inauguro. Seguindo os passos deles, esforçar-me-ei por compreender qual foi o lugar do escrito na produção dos saberes, na troca das emoções e sentimentos, nas relações que os homens mantiveram uns com os outros, consigo mesmos, ou com o sagrado.

As mutações do presente ou os desafios da textualidade digital

Trata-se sem dúvida de uma tarefa urgente hoje, numa época em que as práticas do escrito se encontram profundamente perturbadas. As mutações de nosso presente transformam, ao mesmo tempo, os suportes da escrita, a técnica de sua reprodução e disseminação, assim como os modos de ler. Tal simultaneidade é inédita na história da humanidade. A invenção da imprensa não modificou as estruturas fundamentais do livro, composto, depois como antes de Gutenberg, por cadernos, folhetos e páginas, reunidos em um mesmo objeto. Nos primeiros séculos da era cristã, a forma nova do livro, a do *codex*, se impôs em detrimento do rolo, porém não foi acompanhada por uma transformação

da técnica de reprodução dos textos, sempre assegurada pela cópia manuscrita. E se é verdade que a leitura conheceu várias revoluções, reconhecidas ou discutidas pelos historiadores, essas ocorreram na longa duração do *codex*: assim as conquistas medievais da leitura silenciosa e visual, o furor de ler que tomou conta do século das Luzes, ou então, a partir do século XIX, o ingresso maciço na leitura de recém-chegados: os meios populares, as mulheres e, dentro ou fora da escola, as crianças.

Ao quebrar o vínculo antigo estabelecido entre textos e objetos, entre discursos e sua materialidade, a revolução digital obriga a uma revisão radical dos gestos e das noções que associamos ao escrito. Apesar das inércias do vocabulário, que tentam acomodar a novidade, designando-a com palavras familiares, os fragmentos de textos que aparecem no monitor não são páginas, mas composições singulares e efêmeras. E ao contrário de seus predecessores, rolo ou *codex*, o livro eletrônico não mais se diferencia pela evidência de sua forma material das outras produções da escrita.

A descontinuidade existe até mesmo nas aparentes continuidades. Ante o monitor, a leitura é uma leitura descontínua, segmentada, mais ligada ao fragmento do que à totalidade. Não seria ela, por essa razão, a herdeira direta das práticas permitidas e suscitadas pelo *codex*? Com efeito, esse convida a folhetear os textos, ora recorrendo a seus índices, ora “aos saltos e cabriolas” como dizia Montaigne. O *codex* convida a comparar diversas passagens, como o queria a leitura tipológica da Bíblia, ou a extrair e copiar citações e sentenças, como o exigia a técnica humanista dos lugares-comuns. Todavia, a similitude morfológica não deve nos iludir. A descontinuidade e fragmentação da leitura não têm o mesmo sentido quando acompanhadas pela percepção da totalidade textual encerrada no objeto escrito e quando a superfície luminosa que apresenta à leitura os fragmentos de escritos já não torna imediatamente visíveis os limites e a coerência do *corpus* ao qual pertencem como extratos.

As interrogações do presente acham suas razões nessas rupturas decisivas. Como manter o conceito de propriedade literária, definido desde o século XVIII a partir de uma identidade perpetuada das obras, reconhecível, qualquer que seja a forma de sua publicação, num mundo em que os textos são móveis, maleáveis, abertos e nos quais, como o desejava Michel Foucault, cada um pode, no momento de começar, “encadear, continuar a frase, e, sem que ninguém se preocupe realmente com isso, alojar-se nos seus interstícios”? Como reconhecer uma ordem dos discursos, que sempre foi uma ordem dos livros ou, para dizer melhor, uma ordem do escrito associando estreitamente autoridade de saber e forma de publicação, quando as possibilidades técnicas permitem, sem controles nem prazos, a circulação universal das opiniões e dos conhecimentos, como também dos erros e das falsificações? Como preservar modos de ler que constroem a significação partindo da coexistência de textos num mesmo objeto (livro, revista, jornal), enquanto o novo modo de conservação e transmissão dos



O impressor gráfico alemão Johannes Gutenberg (1398-1468).

escritos impõe à leitura uma lógica analítica e enciclopédica na qual os textos têm como único contexto aquele que lhes vem de seu pertencimento a uma mesma rubrica?

O sonho da biblioteca universal parece hoje mais próximo de se tornar realidade do que jamais o foi, até na Alexandria dos Ptolemeus. A conversão digital das coleções existentes promete a constituição de uma biblioteca sem muros, onde poderiam ser acessíveis todas as obras que um dia foram publicadas, todos os escritos que constituem o patrimônio da humanidade. A ambição é magnífica, e, como escreve Borges: “quando foi proclamado que a Biblioteca incluiria todos os livros, a primeira reação foi uma felicidade extravagante”. Mas a segunda é provavelmente uma interrogação sobre essa violência a que são submetidos esses textos, apresentados à leitura em formas que não são mais aquelas em que os encontraram os leitores do passado. Poderão alguns dizer que essa mutação tem precedentes, e foi em livros, os quais já não eram os rolos de sua primeira circulação, que os leitores medievais e modernos apropriaram-se das obras antigas – ou, ao menos, daquelas que puderam ou quiseram copiar. Sem dúvida. Mas, para entender as significações que os leitores deram aos textos dos quais se apoderaram, é necessário proteger, conservar e compreender os objetos escritos que os trouxeram. A “felicidade extravagante”, suscitada pela biblioteca universal, poderia tornar-se uma impotente amargura, se ela devesse traduzir-se pela relegação ou, pior, pela destruição dos objetos impressos que, no decorrer do tempo, alimentaram os pensamentos e os sonhos daqueles e daquelas que os leram. A ameaça não é universal e os incunábulo não têm nada a temer, mas o caso é diferente para publicações mais humildes e mais recentes, sejam elas periódicas ou não.

Tais questões já foram discutidas à exaustão pelos inumeráveis discursos que tentam, pela própria abundância, conjurar o desaparecimento anunciado do livro, do escrito e da leitura. Ao deslumbramento diante das promessas incríveis das navegações por entre os arquipélagos de textos digitais, foi oposta a nostalgia por um mundo do escrito que já teríamos perdido. Mas será que havemos realmente de escolher entre o entusiasmo e a deploração? Para situarmos melhor grandezas e misérias do presente, talvez seja útil convocar a única competência da qual podem gabar-se os historiadores. Foram sempre eles lastimáveis profetas, mas, algumas vezes, ao lembrarem que o presente é feito de passados sedimentados ou emaranhados, puderam contribuir para um diagnóstico mais lúcido sobre as novidades que seduziam ou assustavam seus contemporâneos. Essa certeza audaciosa é que me dá coragem no limiar deste ensino.

A tarefa do historiador

Foi essa certeza que animava Lucien Febvre quando, numa Europa ainda ferida pela guerra, ele pronunciou, em 1933, a lição inaugural da cátedra de “História da civilização moderna”. Sua vibrante argumentação, a favor de uma história capaz de construir problemas e hipóteses, não estava separada da ideia

segundo a qual a história, como toda e qualquer ciência, “não se constrói numa torre de marfim. Ela se constrói na vida mesma, e por pessoas vivas que estão mergulhadas no século”. Dezessete anos mais tarde, em 1950, Fernand Braudel, que lhe sucedeu na mesma cátedra, insistia mais ainda nas responsabilidades da história num mundo mais uma vez transtornado e privado das certezas reconstruídas a duras penas. Para ele, seria distinguindo as temporalidades articuladas que caracterizam cada sociedade que se tornaria possível entender o diálogo permanente instaurado entre a longa duração e o acontecimento, ou ainda, segundo os próprios termos do mestre, entre os fenômenos situados “fora do alcance e da mordedura do tempo” e as “profundas rupturas, para além das quais muda tudo quanto é vida dos homens”.

Se citei esses dois exemplos atemorizadores, deve ter sido porque as propostas desses gigantes generosos ainda podem guiar o trabalho de um historiador. Mas foi também para apreciar melhor a distância que deles nos separa. Nossa obrigação não é mais a de reconstruir a história, como o exigia um mundo, por duas vezes levado à ruína, mas a de entender melhor e aceitar que, nos dias de hoje, os historiadores já não têm o monopólio das representações do passado. As insurreições da memória, tanto como as seduções da ficção, fazem-lhes fortes concorrências. De resto, não se trata de uma situação totalmente nova. As dez peças históricas compostas por Shakespeare e reunidas no Fólho de 1623 sob rubrica própria, a das *histories*, pouco conforme à poética aristotélica, moldaram, sem dúvida nenhuma, uma história da Inglaterra mais forte e “verdadeira” que aquela relatada pelas crônicas nas quais o dramaturgo se inspirou. Em 1690, o dicionário de Furetière registra, a seu modo, essa proximidade entre história verídica e ficção verossímil quando designa a história como a “narração das coisas ou ações como elas aconteceram, ou como teriam podido acontecer”. O romance histórico, que fez bom proveito de tal definição, assume em nosso presente a construção dos passados imaginados com uma energia tão poderosa quanto aquela que habitava as obras teatrais no tempo de Shakespeare ou de Lope de Vega.

As reivindicações da memória, individual ou coletiva, experimentada ou institucionalizada, abalaram, elas também, as pretensões do saber histórico, julgado frio e inerte quando comparado à relação viva que faz com que se reconheça o passado na imediatez de sua reminiscência. Como o mostrou, magnificamente, Paul Ricoeur, a tarefa da história não é nada fácil quando a memória assume a representação do passado e opõe a força e a autoridade da lembrança ao “mal-estar na historiografia”, segundo uma expressão que empresta de Yosef Yerushalmi. A história deve respeitar as exigências da memória, necessárias para curar as infinitas feridas, mas, ao mesmo tempo, ela deve reafirmar a especificidade do regime de conhecimento que lhe é próprio, o qual supõe o exercício da crítica, a confrontação entre as razões dos atores e as circunstâncias constrangedoras que eles ignoram, assim como a produção de um saber possibilitada por operações controladas por uma comunidade científica. É marcando sua diferença

G E N E S I S

Incipit liber beatus que nos geneseim

Et principio creauit deus celum **diem**⁹
et terram. Terra autem erat inanis et
uacua: et tenebre erant super faciem abyssi.
Et spiritus domini ferebatur super aquas. **Dixit**
deus: fiat lux. Et facta est lux. Et vidit
deus lucem quod esset bona: et diuisit lucem
a tenebris: appellauitque lucem diem et
tenebras noctem. **Factum**que est vespere et
mane dies unus. **Dixit**que deus: fiat
firmamentum in medio aquarum: et diui
dat aquas ab aquis. **Et fecit** deus firmamen
tum: diuisitque aquas que erant
sub firmamento ab his que erant super
firmamentum: et factum est ita. **Vocauit**que
deus firmamentum celum: et factum est vespere
et mane dies secundus. **Dixit** vero deus:
Congregentur aque que sub celo sunt in
locum unum et appareat arida. **Et factum** est
ita. **Et vocauit** deus aridam terram:
congregatio uelque aquarum appellauit
maria. **Et vidit** deus quod esset bonum: et
ait. **Germinet** terra herbam viuentem et
facientem seminem: et lignum pomiferum faciens
fructum iuxta genus suum: cuius semen in
semetipso sit super terram. **Et factum** est ita. **Et**
protulit terra herbam viuentem et facientem
semen iuxta genus suum: lignumque faciens
fructum et habes uniuersas: seminat secundum
speciem suam. **Et vidit** deus quod esset bonum:
et factum est vespere et mane dies tertius.
Dixitque deus: **fiant** luminaria
in firmamento celum: et diuidant diem ac
noctem: et sint in signa et tempora et dies et
annos: ut luceat in firmamento celum et
illuminet terram. **Et factum** est ita. **Fecit**que
deus duo luminaria magna: lumina re
maius ut pellerent diem et lumine minus
ut pellerent noctem: et posuit eas in
firmamento celum ut luceant super terram: et

pelletent diem ac noctem: et diuiderent lucem
ac tenebras. **Et vidit** deus quod esset bonum:
et factum est vespere et mane dies quartus.
Dixit etiam deus: **Producantur** aque et reptile
anime uiuentis et volante super terram:
sub firmamento celum. **Et creauit**que deus cete
grandia: et omnem animam uiuentem atque
morbabilem quam producantur aque et specie
suas: et omnem volante secundum genus suum.
Et vidit deus quod esset bonum: **benedixit**que
eis dicens. **Crecent** et multiplicentur: et
repleat aquas maris: auctemque multiplicen
tur super terram. **Et factum** est vespere et mane
dies quintus. **Dixit** quoque deus: **Pro**
ducat terra animam uiuentem in genere suo:
iumentum et reptalia: et bestias ceteras secundum
speciem suas. **Factum**que est ita. **Et fecit** deus
bestias terre iuxta species suas: iumenta
et omnem reptile terre et genus suum. **Et**
vidit deus quod esset bonum: et ait. **Facia**
mus hominem ad imaginem et similitudinem
nostram: et prebeat piscibus maris: et vola
tilibus celum: et bestijs uniuersis: ceteris omni
que reptant quod mouetur in terra. **Et creauit**
deus hominem ad imaginem et similitudinem
sua: ad imaginem dei creauit illum: ma
sculum et feminam creauit eos. **Benedixit**
que illis deus: et ait. **Crecent** et multiplica
mini et repleat terram: et subiacet ea: et domina
mini piscibus maris: et volatilibus celum:
et uniuersis animantibus que mouentur
super terram. **Dixit**que deus: **Eccc** dedi uobis
omnem herbam afferentem semen super terram:
et uniuersa ligna que habent in se semine
sementem generis sui: ut sint uobis in escam
et cunctis animantibus terre: omni que uoluen
ter et uniuersis que mouentur in terra: et in
quibus est anima uiuentis: ut habeant ad
comedendum. **Et factum** est ita. **Vidit**que deus
cuncta que fecerat: et erant valde bona.

Página da Bíblia impressa por Johannes Gutenberg por volta de 1455.

em relação a poderosos discursos, ficcionais ou memoriais, que, eles também, dão uma presença àquilo que já passou, que a história tem condição de assumir a própria responsabilidade: tornar inteligíveis as heranças acumuladas e as descontinuidades fundadoras que nos fizeram o que somos.

O fato, no começo de um ensaio de historiador consagrado ao escrito, de evocar uma lição inaugural, a de Lucien Febvre, cujo propósito era exatamente o de libertar a história da tirania dos textos e do vínculo exclusivo que a ligava à escrita, não deixa talvez de ser um tanto paradoxal. Teríamos esquecido os avisos do mestre, engajado numa guerra contra uma pobre história de “textuários” (a palavra é dele)? Espero que não seja nada disso. Em primeiro lugar porque, para mim, tratar-se-á de sempre vincular o estudo dos textos, quaisquer que sejam, com o das formas que lhes conferem a própria existência e com aquele das apropriações que lhes proporcionam o sentido. Febvre zombava desses historiadores “cujos camponeses, em matéria de terra gorda, pareciam cultivar somente velhos cartulários”. Não vamos incorrer no mesmo erro, esquecendo-nos de que o escrito é transmitido a seus leitores ou auditores por objetos ou vozes, cujas lógicas materiais e práticas precisamos entender. É exatamente esta a proposta da cátedra, da qual cabe-me agora justificar o título.

Escrito e culturas escritas na Europa moderna

Os limites de minha competência, ou melhor, as imensas extensões de minhas incompetências, definem seu espaço geográfico: a Europa. Mas tratar da Europa, principalmente ocidental, não proíbe comparações com outras civilizações que usaram o escrito e, no caso de algumas delas, conheceram a imprensa. Para uma abordagem desse tipo, não existe uma instituição mais auspiciosa do que esta casa, já que ela reúne cientistas que as instituições costumam separar. Portanto, Europa, mas moderna. Será que terei a ousadia de dizer que a ambiguidade desse termo me convém? No jargão dos historiadores, “moderna” abrange pelo menos três séculos, que vão do século XV (devo dizer: a partir da descoberta da América, da queda de Constantinopla ou da invenção da imprensa?) até as revoluções do fim do século XVIII, das quais a mais importante é evidentemente a francesa, tida como um acabamento ou um surgimento. Meus cursos vão se inscrever nessa primeira modernidade, decisiva para a evolução das sociedades ocidentais e cujo estudo nunca foi interrompido aqui, desde a criação da cátedra ocupada por Lucien Febvre, depois por Fernand Braudel, até os ensinamentos de Emmanuel Le Roy Ladurie, Jean Delumeau e Daniel Roche, que foi o mestre junto do qual aprendi o ofício de historiador como o faziam os aprendizes nas antigas oficinas. Mas “moderno”, para nós que pensamos ou queremos sê-lo ainda, é também uma maneira de designar o tempo que é nosso hoje. Convém-me igualmente essa acepção, uma vez que ela remete ao projeto fundamental em que se baseia esse ensino: identificar as durações sedimentadas da cultura escrita para compreender mais acertadamente as mutações que a afetam no presente.

A partir do século XV, e provavelmente antes, a utilização do escrito cumpriu um papel essencial em várias evoluções maiores das sociedades ocidentais. A primeira foi a construção do Estado de justiça e de finanças, o qual supôs a criação de burocracias, a constituição de arquivos, a comunicação administrativa e diplomática. É verdade que os poderes desconfiaram do escrito e, de diversos modos, esforçaram-se por censurá-lo e controlá-lo. Mas é verdade também que se apoiaram cada vez mais para o governo dos territórios e dos povos, na correspondência pública, no registro escrito, na ostentação epigráfica e na propaganda impressa. As exigências novas dos processos judiciais, a gestão dos corpos e das comunidades ou a administração da prova multiplicaram assim os usos e as obrigações de escrita.

O vínculo estabelecido entre experiência religiosa e usos do escrito constitui outro fenômeno essencial. Muitos são os vestígios deixados pelas escrituras inspiradas: autobiografias espirituais e exames de consciência, visões e profecias, viagens místicas e relatos de peregrinação, orações e conjurações. Em terra católica, mas não unicamente, esses testemunhos da fé não deixam de preocupar as autoridades eclesiásticas que se esforçam por contê-los ou, quando lhes parecem ultrapassar os marcos da ortodoxia, por proibi-los e destruí-los.

A imposição de novas regras de comportamento, exigidas pelo exercício absolutista do poder, formuladas pelos pedagogos ou moralistas, difundidas pelas instruções nobiliárias ou os tratados de civildade, apoiou-se, ela também, no escrito. Designada por Norbert Elias como um longo processo de civilização, que obriga ao controle dos afetos e ao domínio das pulsões, ao afastamento dos corpos e à elevação do limite do pudor, essa profunda transformação da estrutura da personalidade mudou os preceitos em condutas, as normas em *habitus*, os escritos em práticas.

Enfim, no decorrer do século XVIII, foram as correspondências, as leituras e as conversações letradas que fundaram a emergência de uma esfera pública, num primeiro tempo estética, depois política, quando foram colocadas em discussão e submetidas a exame todas as autoridades – a dos *doctos*, a dos clérigos, a dos príncipes. Em *O que são as Luzes?*, é na confrontação das opiniões argumentadas e das propostas reformadoras permitida pela circulação do escrito que Kant constrói o projeto e a promessa de uma sociedade esclarecida, na qual, sem distinção de estamento ou condição, cada um poderá, alternadamente, ser leitor e autor, sábio e crítico.

Desenhadas a traços demasiadamente largos, essas evoluções não andam ao mesmo passo em toda a Europa e não implicam da mesma forma “a corte e a cidade”, os leitores e o popular ou, como teriam dito no Século de Ouro, o *discreto* e o *vulgo*. Daí, provavelmente, a imprudência perigosa que me levou, na denominação desta cátedra, a designar pelo termo “culturas” (no plural), essa fragmentação social, na qual, muito diversa e desigualmente, penetram os usos do escrito e a capacidade de dominá-lo – ou produzi-lo. Na proliferação das

acepções da palavra “cultura”, fico com uma delas, toda provisória: a que articula as produções simbólicas e as experiências estéticas subtraídas às urgências do cotidiano, com as linguagens, os rituais e as condutas, graças aos quais uma comunidade vive e reflete sua relação ao mundo, aos outros e a si mesma.

O que é um livro?

Assim circunscrito, este programa de ensino e pesquisa será organizado a partir de uma série de questões legadas por importantes antecessores, começando pela mais simples: o que é um livro? Em 1796, Kant formula a interrogação na “Doutrina do Direito” da *Metafísica dos costumes*. Ele estabelece uma distinção fundamental entre o livro como *opus mechanicum*, como objeto material, que pertence a seu adquiridor, e o livro como discurso dirigido a um público, que permanece como propriedade de seu autor e só pode ser distribuído por aqueles que são seus mandatários. Mobilizado para denunciar a ilegalidade das contrafações na Alemanha daquela época, esse reconhecimento da dupla natureza do livro, material e discursiva, oferece sólido ponto de apoio para vários trabalhos de pesquisa.

Uns, genealógicos e retrospectivos, dedicar-se-ão à longa história das metáforas do livro, menos as que designam o corpo humano, a natureza ou o destino como um livro – Curtius já disse quase tudo a esse respeito – do que as que têm o livro como uma criatura humana, dotada de uma alma e de um corpo. Na Espanha do Século de Ouro, a metáfora traz, para fins muito diversos, duas figuras frente a frente: a do Deus impressor, que pôs sua imagem no prelo para “que a cópia fosse conforme à forma que haveria de ter” e “quis ser regozijado pelos exemplares – que eram tantos – de seu misterioso original”, como escreve o advogado Melchor de Cabrera em 1675; e a figura do impressor demiurgo, que dá à alma de sua criatura a forma corporal que lhe convém. Foi assim que Alonso Victor de Paredes, que conhecia bem o ofício, já que era impressor em Madri, declara no primeiro tratado sobre a arte de imprimir, redigido numa língua vulgar, que ele compõe por volta de 1680:

Um livro perfeitamente acabado consiste numa boa doutrina, apresentada pelo impressor e pelo corretor na disposição que lhe é conveniente; é isso que considero como a alma do livro; e é uma bela impressão no prelo, limpa e bem cuidada, que me faz compará-lo a um corpo gracioso e elegante.

Outros levantamentos, baseados na distinção de Kant, seguirão o fluxo do tempo, partindo do paradoxo fundador da propriedade literária, formulado de diversas maneiras no decorrer do século XVIII. Com efeito, foi somente quando as obras escritas foram separadas de qualquer materialidade particular que as composições literárias puderam ser consideradas como bens imóveis. Daí, o oxímoro que faz designar o texto como uma “coisa imaterial”. Daí, a separação fundamental entre a identidade essencial da obra e a pluralidade indefinida de seus estados ou, para usar o vocabulário da bibliografia material, entre *substantivas* e *acidentais*, entre o texto ideal e transcendente, e as formas múltiplas de

sua publicação. Daí, enfim, as hesitações históricas, que nos conduzem até o presente, a respeito das justificações intelectuais e dos critérios de definição da propriedade literária, a qual supõe que uma obra possa ser reconhecida como sempre idêntica a si mesma, qualquer que seja o modo de sua publicação e de sua transmissão. É esse fundamento da propriedade imprescritível, porém transmissível, dos escritores sobre seus textos que Balckstone situava na singularidade da linguagem e do estilo, Diderot, nos sentimentos do coração, e Fichte, no modo sempre único pelo qual um autor liga, umas às outras, as ideias.

O que é um autor?

Em todos os casos, supõe-se uma relação originária e indestrutível entre a obra e seu autor. Ora, uma ligação como essa não é universal nem imediata, pois, se todos os textos foram realmente escritos ou pronunciados por alguém, nem por isso todos são atribuídos ao nome de uma pessoa. O reconhecimento desse fato justificava a pergunta feita por Foucault em 1969 e retomada em a *Ordem do discurso*: “O que é um autor?”. Sua resposta, que considera o autor como um dos dispositivos para pôr ordem na preocupante proliferação dos discursos, não esgota, ao que me parece, a força heurística da interrogação, a qual nos obriga a abandonar a tentação de, implícita e indevidamente, considerar como universais categorias cuja formação ou uso são historicamente bastante variáveis. Duas pesquisas o poderão mostrar.

A primeira será consagrada à “escrita em colaboração” (em especial, no caso das obras teatrais dos séculos XVI e XVII) e contrastará a frequência dessa prática com a lógica da publicação impressa, que prefere o anonimato ou o nome único, e com aquela, literária e social, que leva a reunir num único livro os textos de um mesmo escritor, às vezes acompanhados de sua biografia – assim a de Shakespeare na edição de Rowe, em 1709, ou a de Cervantes por Mayans y Síscar na edição londrina, mas em castelhano, de *Dom Quixote*, publicada por Tonson, em 1738. À construção do autor partindo da agregação, poder-se-ia dizer até da encadernação, de seus textos (ao menos de alguns deles) no mesmo volume ou no mesmo *corpus*, opõe-se o processo inverso, o qual dissemina as obras na forma de citações ou extratos.

São muitos os exemplos que podem ilustrar essa dupla modalidade da circulação dos escritos – começando pelo de Shakespeare. Se o Fólho de 1623 inaugura a canonização do dramaturgo, já, em 1600, citações de seus poemas, o *Estupro de Lucrecia* e *Vênus e Adonis*, e de cinco de suas dramaturgias haviam aparecido em coletâneas de lugares-comuns, inteiramente compostas a partir de autores que escreveram ou escrevem em inglês, e não em latim. Na primeira, *O Bel-Vedere, or The Garden of The Muses*, as citações são dadas sem serem atribuídas a um ou outro dos escritores cuja lista é publicada no início da obra. Na segunda, intitulada *England's Parnassus*, os extratos vêm seguidos pelo nome de seu autor. Esse único exemplo já mostra as contradições ou hesitações de uma genealogia da “função autor”, para dizer como Foucault, ao mesmo tempo que

incita a levar adiante a pesquisa e a reconhecer outras formas da fragmentação dos textos na idade das obras completas, desde os “espíritos” do século XVIII, que destilam os textos como perfumes, até as “coletâneas” que estruturam as pedagogias escolares.

A segunda pesquisa dedicar-se-á aos conflitos relacionados com o sobrenome do autor e a paternidade dos textos num tempo, aquele que antecede a propriedade literária, em que as histórias pertencem a todo mundo, os florilégios de lugares-comuns fazem circular exemplos prontos para o reemprego, e o delito de plágio não é juridicamente constituído – diferentemente do delito de contrafação, definido como violação de um privilégio de livraria ou de um “*right in copy*”. Sendo assim, como entender as polêmicas a respeito das continuações apócrifas (como a de *Dom Quixote* pelo malvado Avellaneda) ou as queixas contra as usurpações da identidade de autores famosos a fim de facilitar a venda de obras escritas por outros (aquilo de que Lope de Vega se lastima quando vê seu nome utilizado por editores que publicam *comedias* que não são de sua autoria, e que ele julga detestáveis), ou ainda as condenações por furtos de textos, peças teatrais ou sermões, apoiados nas técnicas da memória e, ao menos na Inglaterra, em um ou outro dos métodos estenográficos difundidos desde o fim do século XVI?

Responder a tais perguntas supõe, evidentemente, que se cruzem os princípios que, de formas diversas conforme as épocas, regem a ordem dos discursos, com os regulamentos e as convenções que, de modo igualmente diverso, governam a ordem dos livros, ou, de modo mais geral, o regime da publicação do escrito. Assim, poderão ser traçados os limites entre aquilo que era e aquilo que não era aceitável, numa situação histórica em que a propriedade das obras não era em primeiro lugar a do próprio autor, nem a originalidade o primeiro critério a comandar a sua composição ou apreciação.

Cultura escrita e literatura

Refletir sobre os modos de atribuição dos textos ou sobre a dupla natureza do livro é aproximar-se de uma terceira questão que o historiador não enuncia sem apreensão: a das relações entre a história do escrito e a literatura. E, no entanto, não há história de longa duração das culturas escritas que possa esquivar-se às fortes dependências que ligam os textos sem qualidades, pragmáticos e práticos, e aqueles habitados pelo estranho poder de fazer sonhar, levar a pensar ou suscitar o desejo. Os historiadores deveriam então bater em retirada e permanecer na margem que lhes é mais familiar? Escaldados pelas severas advertências dirigidas a alguns imprudentes, foi o que eles creram por muito tempo.

É, no entanto, semelhante imprudência que me estimulará nesse ensino: isso por pelo menos duas razões. A primeira se refere à impossibilidade de aplicar retrospectivamente as categorias associadas, desde pelo menos o século XVIII, com um termo, o de “literatura”, cujo sentido antes era totalmente outro. Aprender as produções escritas em suas definições antigas, e não partindo das distin-

ções contemporâneas, estabelecer parentescos morfológicos inesperados (como o fez, por exemplo, Petrucci, entre as minutas notariais e os manuscritos de autores do *Trecento*), relacionar os discursos do saber ou da ficção com as técnicas de leitura e escrita que tornavam possíveis uns e outros: exigências essas que nos previnem contra o pecado mais capital para um historiador, o esquecimento da diferença dos tempos.

Há uma segunda razão para minha temeridade. A culpa recai sobre Borges, que escreve num prólogo a *Macbeth*: “*Art happens* (Irrompe a arte), declarou Whistler, mas a ideia de que não há como nos ver livres jamais de decifrar o mistério estético não se opõe ao exame dos fatos que o tornaram possível (*los hechos que le hicieron posible*)”. Se Borges tem razão, cada um pode e deve assumir sua parte no exame desses “fatos” que dão a certos textos, e não a todos, a força perpetuada do encanto.

As ficções borgesianas acompanharam, em cada uma de suas etapas, a definição desse programa de ensino. Uma de modo todo especial: *El espejo y la máscara* [*O espelho e a máscara*]. Como numa modelização implacável, mas habitada pela graça, Borges nela faz variar, para um mesmo texto, todos os elementos que regem sua escrita e sua recepção. Por três vezes, o poeta Ollan volta diante de seu rei vencedor para lhe dirigir uma ode de louvor. E, por três vezes, mudam a natureza do auditório (o povo, os *doctos*, somente o soberano), o modo da publicação do poema (lido em voz alta, recitado, salmodiado), a estética de sua composição (imitação, invenção, inspiração) e a relação estabelecida entre as palavras e as coisas, entre os versos do poeta e os altos feitos do rei, sucessivamente inscrita no regime da representação, da *ekphrasis* e do sagrado. Com o terceiro poema, que consiste em um único verso, murmurado e misterioso, o poeta e seu rei conheceram a beleza. Eles devem expiar esse favor proibido aos homens. O poeta recebera um espelho para sua primeira ode, a qual refletia toda a literatura da Irlanda, depois uma máscara para a segunda, que tinha a força da ilusão teatral. Com a adaga, que é o último presente de seu rei, ele se mata. Quanto ao soberano, ele se condena a errar pelas terras que foram outrora as de seu reino. Invertendo os papéis, Borges é o cego que nos indica, na fulgurância poética da fábula, que as magias da ficção sempre dependem das normas e práticas do escrito que as habitam, apoderam-se delas e as transmitem.

É provavelmente essa preocupação que explica o lugar cada vez mais importante ocupado no meu trabalho pela literatura de língua castelhana, a da primeira modernidade e, às vezes, a de nosso tempo. As casualidades das viagens e dos ensinamentos, a força dos encontros e das amizades têm nisso sua parte, que é grande. Mas há algo a mais. Como já o assinalava Auerbach, com sua habitual acuidade, as obras do Século de Ouro são marcadas por “um constante esforço de poetização e sublimação do real”, mais forte ainda do que nos elisabetanos, seus contemporâneos. Tal estética “que inclui a representação da vida cotidiana mas não faz dela um fim e a supera” tem um efeito particular, sensível em núme-

ro muito grande de obras: transformar em matéria mesma da ficção os objetos e as práticas do escrito. As realidades da escrita ou da publicação, as modalidades da leitura ou da escuta são assim transfiguradas para fins dramáticos, narrativos ou poéticos.

Um exemplo. Entrar na Sierra Morena com Don Quixote conduz a encontrar um objeto esquecido pela história da cultura escrita, o *librillo de memoria* que o francês do século XVII traduzia por “*tablettes*”. Nos *librillos de memoria*, era possível escrever sem tinta nem pena, e suas páginas, recobertas por um fino revestimento envernizado, podiam facilmente ser apagadas e reutilizadas. Tal é a verdadeira natureza do objeto abandonado por Cardenio, o jovem fidalgo andaluz que também se retirou nas solidões montanhosas, e nas páginas do qual Don Quixote, faltando-lhe papel, escreve uma carta para Dulcineia e outra, em forma de letra de câmbio, para Sancho. Mas, dirão, será tão importante assim identificar a verdadeira materialidade desse modesto objeto e indicar que não é um caderno de apontamentos comum nem um simples caderno de viagem como o propõem as traduções recentes? Não haveria nisso uma curiosidade de antiquário, insignificante para quem pretende se aproximar do “mistério estético”.

Talvez não. Ao autorizar a escrita e seu apagamento, o vestígio e seu desaparecimento, o *librillo* de Cardenio é como uma metáfora material das múltiplas variações sobre a memória e o esquecimento que obsedam os capítulos da Sierra Morena. Sancho, que diz esquecer até o próprio nome e não sabe ler nem escrever, é no entanto um ser de memória, Sancho, o *memorioso*, que só fala por meio de sentenças e provérbios. Don Quixote, por seu turno, tem a memória dos cavaleiros de literatura, que ele imita em tudo, e, a cada momento, tira dessa memória livresca o sentido das desventuras que o acabrunham. Entre a memória sem livro e os livros que são uma memória, o *librillo de memoria* de Cardenio é um objeto contraditório, em que, como o enuncia a definição do *Dictionnaire de la langue castilhane*, publicado pela Real Academia nos começos do século XVIII, “nota-se tudo que não se quer confiar à fragilidade da memória, e que, em seguida, é apagado para que as folhas possam servir novamente”. Nas páginas das “*tablettes*”, e ao contrário do adágio, *verba manent et scripta volant*. Da mesma maneira que o esquecimento é a condição da memória, o apagamento é a do escrito.

As “*tablettes*” de Cardenio designam assim a fragilidade, deplorável ou necessária, de toda e qualquer escrita. Em *Dom Quixote*, sempre o escrito está à espera de eternidade, mas nunca protegido contra a perda e o esquecimento. Os poemas escritos na areia ou na casca das árvores desaparecem, as páginas dos livros de memória se apagam, os manuscritos se interrompem, como no caso daquele que contava as saídas do cavaleiro andante, e que, não fosse a relação do historiador árabe e seu tradutor mourisco, teria ficado suspenso. Retornar assim ao texto de Cervantes é sugerir que, às vezes, a história material do escrito, por

maior que seja sua materialidade, permite entrar nas obras mais canônicas, mais comentadas, para nelas reconhecer razões despercebidas de sua magia. É também indicar que, ao longo de meus cursos, e sem de forma alguma pretender a dignidade de hispanista, aqui ilustrada por grandes exemplos, espero fazer ouvir as vozes dos escritores que escreveram na língua cujo gramático Antonio de Nebrija dizia, em 1492, que era perfeita, porque sem distanciamento entre aquilo que se escreve e aquilo que se pronuncia.

Produção do texto, instabilidade do sentido, autoridade do escrito

Como outros, melhor do que outros, os autores espanhóis do Século de Ouro tiveram consciência dos processos que são o objeto mesmo de toda história, qualquer que seja, da cultura escrita. Três são essenciais. O primeiro é dado pela pluralidade das intervenções implicadas na publicação dos textos. Os autores não escrevem os livros, nem mesmo os próprios. Os livros, manuscritos ou impressos, são sempre o resultado de múltiplas operações que supõem decisões, técnicas e competências muito diversas. Por exemplo, no caso dos livros impressos na idade do “antigo regime tipográfico”, entre os séculos XV e XVIII, a transcrição (cópia limpa) do manuscrito do autor por um escriba profissional, o exame dessa cópia pelos censores, as escolhas do livreiro editor em relação ao papel, ao formato ou à tiragem, a organização do trabalho de composição e impressão na oficina, a preparação da cópia, depois a composição do texto pelos operários tipógrafos, a leitura das provas pelo corretor e, finalmente, a impressão dos exemplares que, na idade do prelo manual, não impede novas correções no decorrer da tiragem. O que aqui está em jogo não é somente a produção do livro, mas a do próprio texto, em suas formas materiais e gráficas.

Foi essa realidade que Don Quixote percebeu quando visitou uma imprensa em Barcelona e “viu como aqui tiravam, ali corrigiam, lá compunham, em outra parte revisavam, com todos os procedimentos [la *máquina* no texto original] oferecidos pelas grandes imprensas”. No século XVII, os tratados e comunicações consagrados à arte tipográfica insistem nessa partilha das tarefas na qual os autores não têm o papel principal. Em 1619, Gonzalo de Ayala, ele mesmo corretor de imprensa, indica que o corretor “deve conhecer a gramática, a ortografia, as etimologias, a pontuação, a disposição dos acentos”. Em 1675, Melchor de Cabrera, o advogado já encontrado, ressalta que o compositor deve saber “colocar os pontos de interrogação, os de exclamação e os parênteses; porque, muitas vezes, a intenção dos escritores torna-se confusa pela ausência desses elementos, necessários, e importantes para a inteligibilidade e compreensão daquilo que está escrito ou impresso, pois, se vier a faltar um ou outro, o sentido se encontra mudado, invertido e transformado”. Alguns anos mais tarde, para Alonso Víctor de Paredes, o corretor deve “compreender a intenção do autor naquilo que ele manda imprimir, não somente para introduzir a pontuação adequada, mas também para ver se ele não cometeu algumas negligências a fim de

avisá-lo a esse respeito”. Portanto, as formas e disposições do texto impresso não dependem do autor, o qual delega àquele que prepara a cópia ou àqueles que compõem as páginas as decisões quanto à pontuação, acentuação e ortografia. A historicidade primeira de um texto é a que lhe vem das negociações estabelecidas entre a ordem do discurso que governa sua escrita, seu gênero, seu estatuto, e as condições materiais de sua publicação.

Ainda mais porque, muitas vezes, o papel dos homens da oficina não se reduz a isso. Eles têm igualmente a responsabilidade de dividir a cópia de modo que os livros, ou pelo menos alguns deles, possam ser compostos não em conformidade com a ordem do texto, o que mobilizaria por demasiado tempo os caracteres e deixaria desocupados os operários, mas “por formas” – isto é, compondo seguidamente todas as páginas que devem ser reunidas num mesmo chassi de madeira a fim de serem impressas no mesmo lado de uma folha (por exemplo para um in-quarto em que cada caderno é constituído por duas folhas de imprensa, o que é o caso de *Dom Quixote*, as páginas 1, 4, 13 e 16). Assim, a impressão de uma folha pode iniciar-se, ainda que todas as páginas de um mesmo caderno não tenham sido ainda compostas. Essa calibragem prévia da cópia – que supõe a divisão exata no manuscrito das futuras páginas impressas – não era nada fácil, tanto mais que, como o escreve, finalmente, Alonso Víctor de Paredes: “*no son Angeles los que cuentan*” (“não são anjos que a fazem”). Se a divisão do texto foi mal calculada, a composição das últimas páginas de um mesmo caderno vai exigir ajustes que, como o diz, com reprovação, o nosso impressor, podem chegar até “o uso de maus procedimentos, que não são permitidos”, o que devemos entender como adições ou supressões de palavras ou frases, que nada devem à vontade do autor e tudo aos embaraços dos compositores ou às decisões dos corretores. Como o mostrou brilhantemente Francisco Rico, apoiando-se em uma centena de cópias de imprensa espanholas, o exame das adições ou cortes praticados em suas páginas oferece exemplos espetaculares das alterações textuais impostas pela técnica de composição por formas.

Assim preparada, a cópia, chamada “*original*” em castelhano (como se o manuscrito autógrafo não o fosse), encontrava-se depois transformada ou deformada pelo trabalho da oficina. Os erros habituais dos compositores introduziam nessa cópia múltiplas distorções: letras ou sílabas invertidas, palavras esquecidas, linhas puladas. Mais ainda, uma mesma cópia, lida por diversos corretores ou compositores, podia originar, nas páginas impressas, fortes variações no uso dos pronomes e na concordância modo-temporal ou gramatical. Na certa, os autores não escreviam seus livros, mesmo sabendo-se que alguns deles intervinham nas reedições de suas obras, plenamente conscientes dos efeitos produzidos pelas formas materiais ou gráficas de sua edição. Será diferente a situação, agora que, na maioria dos casos, os livros são impressos a partir do texto redigido e corrigido pelo próprio autor no monitor de seu computador? Talvez, mas nem por isso deverão desaparecer as decisões, intervenções e mediações que distinguem a publicação da simples comunicação; a edição eletrônica do *desktop publishing*.

Assim sendo, quem é o mestre do sentido? Será ele o leitor, “esse *alguém* que tem, reunidos num mesmo campo, todos os vestígios do qual o escrito é constituído”, como o queria Roland Barthes? De fato, a mobilidade da significação é a segunda instabilidade que preocupou ou inspirou os autores que nos fazem companhia. No prólogo da *Tragicomédia de Calixto e Melibeu*, mais conhecida como *Celestina*, Fernando de Rojas atribui as diversas interpretações da obra à diversidade das idades e humores de seus auditores

Uns fazem dela um conto para viagem. Outros pinçam frases de espírito e provérbios conhecidos e, cuidando de elogiá-los bastante, negligenciam o que seria conveniente e mais útil para eles. Mas aqueles para quem tudo é prazer verdadeiro rejeitam a anedota boa de se contar, conservando-lhe a suma por seu proveito, riem dos ditos engraçados e guardam na lembrança as sentenças e máximas dos filósofos para aplicá-las, no momento certo, a seus atos e desígnios. Por isso, supondo-se que, para ouvirem essa comédia, venham se reunir dez pessoas, nas quais há tantos humores diferentes, como sempre acontece, haverá quem negue que existam motivos de discussões em matérias que se podem entender de modos tão diversos?

Quase cinco séculos depois, e de semelhante forma, Borges atribui as variações do sentido das obras às mutações dos modos de ler:

A literatura é coisa inesgotável, pela suficiente e simples razão que um só livro já o é. O livro não é uma entidade enclausurada: é uma relação, é o centro de inúmeras relações. Seja ela anterior ou posterior, uma literatura difere de outra, menos pelo texto do que pelo modo como ela é lida.

Com autoridades como essas, não é preciso tanto ir mais adiante, justificando as razões que fundaram o projeto, amplamente compartilhado, de uma história da leitura e, tampouco, a validade heurística da noção de apropriação, que remete às categorias intelectuais e estéticas dos diversos públicos, tanto quanto aos gestos, aos hábitos, às convenções que pautam suas relações com o escrito.

A terceira tensão que atravessa a história da cultura escrita faz-se enfrentarem as autoridades, que entendem impor seu controle ou monopólio sobre o escrito, e todos aqueles, e mais ainda todas aquelas, para quem o saber ler e escrever foi a promessa de um melhor domínio de seu destino. A cada dia, para o pior e para nossa vergonha, a crueldade com que nossas sociedades tratam os excluídos do escrito e aqueles que a miséria do mundo e a brutalidade das leis deixaram sem documentos relembra os desafios éticos e políticos ligados ao acesso à escrita. O que, em outros termos, seguindo o exemplo sábio e cívico dado por Armando Petrucci e Don Mckenzie, significa também que estudar como historiador os enfrentamentos entre o poder estabelecido pelos poderosos sobre a escrita e o poder que sua aquisição confere aos mais fracos leva a opor à violência exercida pelo escrito a capacidade deste de fundar, como o enunciava Vico em 1725, “a faculdade de os povos controlarem a interpretação dada à lei pelos chefes”.

De maneira duradoura, impresso ou manuscrito, o escrito foi investido de um poder temido e desejado. O fundamento de tal ambivalência lê-se no texto

bíblico, com a dupla menção do livro ingerido, tal como aparece em Ezequiel, 3,3 (“E o Senhor disse-me: Filho do homem, seu ventre se alimentará com este livro que lhe dou, e suas entranhas com ele serão saciadas. Comi esse livro e ele se tornou doce como mel à minha boca”) e o eco dessa cena no Apocalipse de João, 10,10 (“Tomei o livro da mão do anjo e o devorei: na minha boca, era doce como mel; depois que o engoli, porém, causou amargura no meu ventre”). O Livro dado por Deus é amargo como é amargo o conhecimento do pecado, e doce como é a promessa da redenção. A Bíblia, que contém esse livro da Revelação, é ela mesma um livro poderoso, que protege e conjura, aparta os infortúnios, afasta os malefícios. Foi ela, em toda a cristandade, objeto de usos propiciatórios e protetores, que não supunham necessariamente a leitura de seu texto, mas exigiam-lhe a presença material à proximidade dos corpos.

Da mesma forma, em toda a cristandade, o livro de magia se encontrou investido dessa carga de sacralidade, que dá saber e poder a quem o lê, mas, ao mesmo tempo, dele se apodera. Tal captura foi enunciada em duas linguagens: primeiro, a da possessão diabólica, depois, a da loucura provocada pelo excesso de leitura. O perigo do livro de magia não demora a se estender a todo livro e toda leitura, qualquer que seja, na medida em que ler absorve o leitor, afasta-o dos outros, enclausura-o num mundo de quimeras. A única defesa, para quem quer assenhorear-se do poder dos livros sem sucumbir a seu poderio, é copiá-los para fazê-los seus.

Assim, o escrito é o instrumento de poderes temíveis e temidos. Bem o sabe Caliban, que pensa que o poder de Prospero só será aniquilado se seus livros forem apreendidos e queimados: “*Burn but his books*”. Mas, na realidade, os livros de Próspero são um só livro: aquele que lhe permite submeter a Natureza e os seres às próprias vontades. Tal poder demiúrgico é uma terrível ameaça para quem o exerce, e copiar o livro nem sempre é suficiente para conjurar o perigo. O livro deve desaparecer, afogado no fundo das águas: “E mais profundamente que jamais desceu a sonda/Afogarei meu livro (*I'll drown my book*)”. Três séculos depois, seria em outras profundidades, as dos armazéns da biblioteca, que haveria de ser sepultado um livro, que, embora de areia, nem por isso era menos inquietante.

Tal inquietação acompanha-se, a partir do século XV, de numerosas condenações que, em contraponto às celebrações da invenção de Gutenberg, estigmatizam os despautérios dos compositores, as ignorâncias dos corretores, as desonestidades dos livreiros e impressores, e, mais ainda, a profunda corrupção dos textos por leitores incapazes de os compreender. Em *O sonho do inferno*, de Quevedo, os livreiros são entregues à danação eterna por terem colocado, nas mãos de leitores ignorantes, livros que não lhes eram destinados:

Todos nós livreiros estamos nos danando por causa das más obras de outros e porque vendemos barato os livros latinos vertidos em língua vulgar, graças aos quais os tolos pretendem alcançar um saber que outrora só tinha preço para os sábios – de tal modo que hoje o laiaio mete-se a latinizar e Horácio em castelhano deambula pelas estrebarias.

Interrogar-se sobre a autoridade atribuída (ou negada) ao escrito e sobre as lutas para o confisco (ou a divulgação) de seus poderes talvez não deixe de ser pertinente para a compreensão do presente. A continuidade da textualidade digital na superfície do monitor torna realmente, de imediato, menos perceptível do que a ordem hierarquizada dos impressos, a inegável credibilidade dos discursos, expondo assim às falsificações os leitores menos avisados.

O crédito dado ao escrito, para melhor ou para pior, e suas conquistas em todos os campos da experiência social não podem ser separados de seu avesso, ou seja, uma nostalgia duradoura por uma oralidade perdida. Reconhecer-lhe as expressões é outra das tarefas propostas a uma história de longa duração da cultura escrita. Seus temas são muitos, entre os quais convém assinalar a irreduzibilidade entre a vivacidade da troca oral e a inércia da transcrição escrita, o que fazia Molière dizer a respeito das edições de suas peças: “Não aconselho ler esta a não ser para as pessoas que tenham olhos para descobrir na leitura todo o jogo cênico do teatro”, ou ainda a relação estreita entre palavra e pontuação. Depois da fixação pelos impressores da duração desigual das pausas, indicada pelo “ponto com cauda, ou vírgula”, a “coma” ou o “ponto redondo”, conforme o léxico de Etienne Dolet, em 1540, o desejo de oralidade levou a procurar a maneira de marcar no texto escrito as diferenças de intensidade que mandam o leitor, para os outros ou para si mesmo, levantar a voz ou destacar as palavras. O uso desviado dos pontos de exclamação ou de interrogação e o emprego das letras capitais no início das palavras são dispositivos que permitem “acomodar” bem a voz, como escreve Ronsard. Entender como as páginas mudas puderam capturar e reter algo da palavra viva é uma questão que este ensino gostaria de levantar, confrontando os projetos de reforma ortográfica, em número tão grande na Europa do século XVI, as práticas dos tipógrafos e dos corretores, e, em certos casos, raros de resto, os jogos com a pontuação promovidos pelos próprios autores.

Princípios de análise

A autoridade afirmada ou contestada do escrito, a mobilidade da significação, a produção coletiva do texto: tais são as tramas sobre as quais gostaria de inscrever os motivos mais particulares que constituirão o objeto de meus cursos. Eles mobilizarão vários princípios de análise. O primeiro situa a construção do sentido dos textos entre imposições transgredidas e liberdades reprimidas. Sempre, as formas do escrito ou as competências culturais dos leitores estreitam os limites da compreensão. Mas, sempre igualmente, a apropriação é criadora, produção de uma diferença, proposta de um sentido possível, porém inesperado. Afastada de todas as perspectivas, por muito tempo dominantes, que relacionam o significado dos textos exclusivamente ao desdobramento automático e impessoal da linguagem, essa abordagem visa reconhecer a articulação entre uma *diferença* – essa pela qual, em modalidades variáveis, todas as sociedades delimitaram um campo particular de produções textuais, experiências coletivas

ou prazeres estéticos – e determinadas *dependências* – aquelas que inscrevem as criações literárias ou intelectuais nos discursos e nas práticas do mundo social que as tornam possíveis e inteligíveis. O cruzamento inédito de disciplinas durante muito tempo alheias umas às outras (a crítica textual, a história do livro, a sociologia cultural) encerra assim um desafio fundamental: compreender como as apropriações singulares e inventivas dos leitores, dos auditores ou dos espectadores dependem, a uma só vez, dos efeitos de sentido visados pelos textos, dos usos e significações impostos pelas formas de sua publicação, e das competências e expectativas que comandam a relação que cada comunidade de interpretação mantém com a cultura escrita.

Em relação ao método, uma segunda exigência, necessária para um trabalho que é – fundamental mas não exclusivamente – estudo de textos, leva a retornar ao conceito de representação na dupla dimensão que Louis Marin lhe reconheceu: “dimensão transitiva” ou transparência do enunciado, toda representação *representa* alguma coisa; dimensão “reflexiva” ou opacidade enunciativa, toda representação *se apresenta* representando alguma coisa. No decorrer dos anos e dos trabalhos, a noção de representação quase chegou a designar em si mesma o procedimento de história cultural que é a base deste programa de ensino. A observação é pertinente, mas deve evitar os mal-entendidos. Tal como a compreendo, a noção não se afasta nem da realidade nem do social. Ao ressaltar a força das representações, sejam elas interiorizadas ou objetivadas, ela ajuda os historiadores a desfazer-se de sua “bem frágil ideia do real”, como escrevia Foucault. Tais representações não são simples imagens, verídicas ou enganosas, de uma realidade que lhes fosse exterior. Elas possuem uma energia própria que convence de que o mundo, ou o passado, é realmente aquilo que dizem que é. Produzidas em suas diferenças pelos distanciamentos que fraturam as sociedades, as representações, por sua vez, as produzem e reproduzem. Portanto, conduzir a história da cultura escrita, dando-lhe como pedra angular a história das representações, é ligar o poder dos textos escritos que as dão a ler, ou a ouvir, com as categorias mentais, socialmente diferenciadas, que elas impõem e são as matrizes das classificações e dos julgamentos.

Um terceiro princípio de análise consiste em colocar as obras singulares ou os *corpus* de textos, que são objeto do trabalho, no cruzamento dos dois eixos que organizam todo procedimento de história ou de sociologia cultural. Por um lado, um eixo sincrônico, que permite situar cada produção escrita em seu tempo, ou em seu campo, e a coloca em relação com outras, contemporâneas dela e pertencentes a diversos registros de experiência. Por outro lado, um eixo diacrônico, que a inscreve no passado do gênero ou da disciplina. Nas ciências mais exatas, essa presença do passado remete geralmente a durações breves, por vezes muito breves. Não é o que ocorre com a literatura e com as humanidades, para as quais os passados mais antigos permanecem, de alguma forma, como presentes ainda vivos em que se inspiram as novas criações ou dos quais elas se

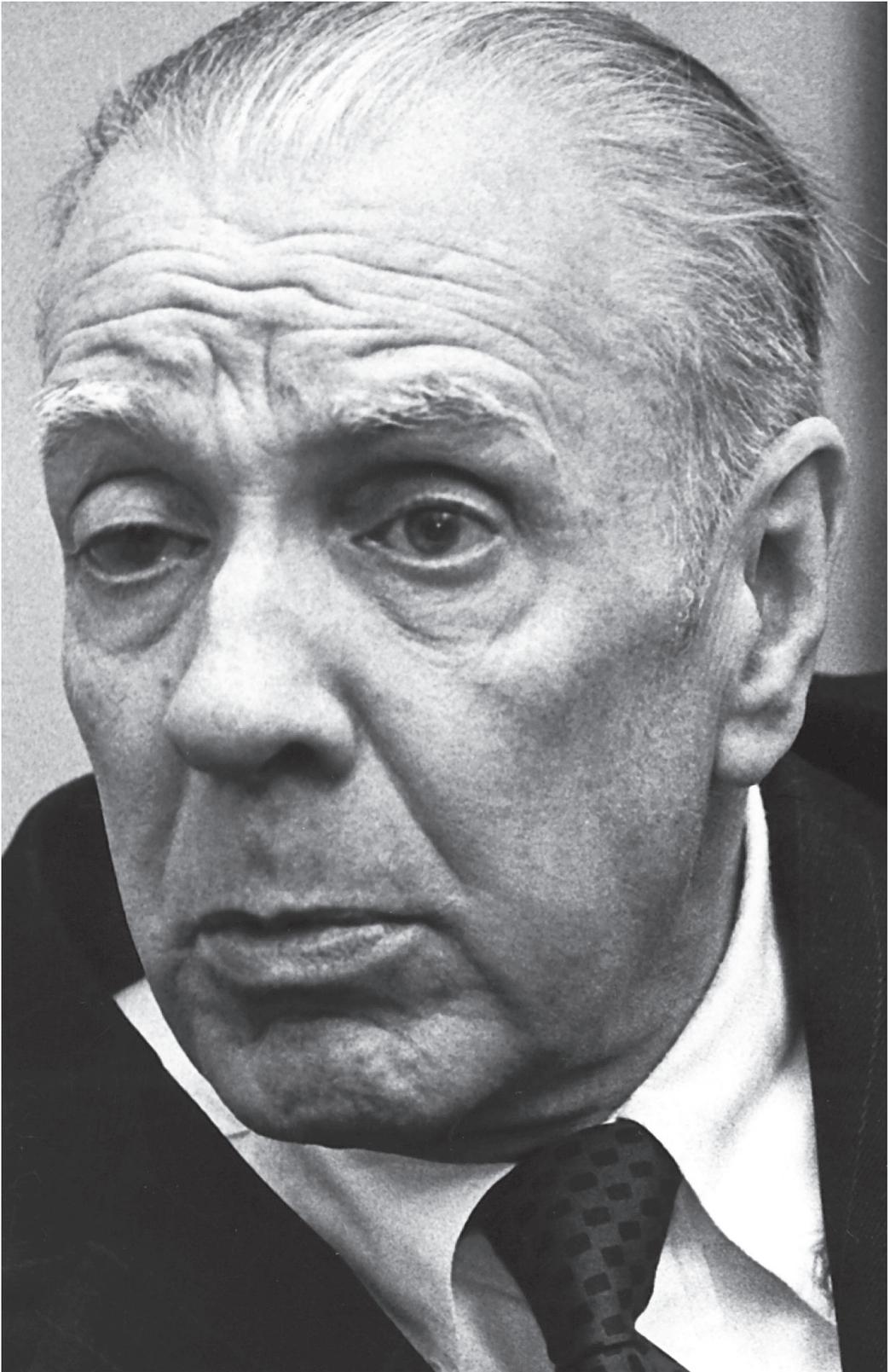


Foto Peter Rokosch/Interfoto

O escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).

desprezados. Que romancista contemporâneo poderia ignorar *Don Quixote*? E que historiador poderia abrir um curso nesta casa sem citar, pelo menos uma vez, a grande sombra de Michelet? Nem Febvre nem Braudel deixaram de fazê-lo. Nem Daniel Roche. E, no que me diz respeito, acabei de lembrá-la.

Pierre Bourdieu via nessa contemporaneidade de passados sucessivos uma das características próprias dos espaços da produção e do consumo culturais: “Toda a história do campo é imanente ao funcionamento do campo, e, para estar à altura de suas exigências objetivas como produtor e também consumidor, é preciso possuir um domínio prático ou teórico dessa história”. Tal posse (ou sua ausência) distingue o *docto* dos ingênuos, e ela traz as diversas relações que cada obra nova mantém com o passado: a imitação acadêmica, a restauração *kitsch*, a volta aos Antigos, a ironia satírica, a ruptura estética. Ao designar como alvos de suas paródias os livros de cavalaria, mas também os romances pastorais (quando Don Quixote se transforma em pastor Quijotiz) e as autobiografias picarescas (com as alusões à narrativa de vida redigida pelo galeriano Ginés de Pasamonte), Cervantes instala no presente de sua escrita três gêneros com temporalidades muito diversas e contra os quais ele inventa uma maneira inédita de escrever a ficção, concebendo-a, como escreveu Francisco Rico, “não no estilo artificial da literatura, mas na prosa doméstica da vida”. Ele mostra assim, ele o *ingenio lego*, o gênio ignorante, que os *doctos* não são os únicos a fazer bom uso da história dos gêneros e das formas.

O excesso e a perda

Um temor contraditório habitou a Europa moderna – e ainda nos atormenta. Por um lado, o pavor diante da proliferação descontrolada dos escritos, o amontoado de livros inúteis, a desordem do discurso. Por outro lado, o medo da perda, da falta, do esquecimento. É a essa segunda inquietude que gostaria de dedicar o primeiro curso que aqui darei. Levado por um projeto um tanto borgesiano, ele se voltará para uma obra desaparecida, da qual não subsiste nem manuscrito nem edição impressa. Foi por duas vezes representada na corte da Inglaterra, no início do ano de 1613. As ordens de pagamento estabelecidas para a companhia que a representou, os *King's Men*, indicam-lhe o título, *Cardenio*, e nada mais. Quarenta anos mais tarde, em 1653, Humphrey Moseley, um livreiro londrino, que queria dar a ler as obras dramáticas cuja representação ficou interdita durante os tempos revolucionários do fechamento dos teatros, mandou registrar seu direito sobre esta mesma peça. Ele indicou ao secretário da comunidade dos livreiros e impressores os nomes dos dois autores da peça: “*The history of Cardenio, By Mr. Fletcher e Mr Shakespeare*”. Ela nunca foi impressa, e, desde o século XVIII, qual um fantasma, começou a obcecar as paixões e imaginações shakespearianas.

Duas ordens de pagamento, uma entrada num registro de livreiro, uma dramaturgia desaparecida. “Temos aí, dirão alguns, um começo bem medíocre!” Esse, no entanto, pode nos dar a oportunidade de formular algumas das

interrogações mais fundamentais de uma história do escrito. Em primeiro lugar, orientando a atenção para a mobilidade das obras, de uma língua para outra, de um gênero para outro, de um lugar para outro. Foi, de fato, um ano antes das representações de *Cardenio* que foi impressa a tradução inglesa de *Dom Quixote*, realizada pelo católico Thomas Shelton e publicada por Edouard Blount, o qual foi também o editor da tradução dos *Essais* por Florio. Fletcher e Shakespeare não foram os primeiros nem os últimos a transformar a história de Cervantes em peça de teatro. Na Espanha, Guillén de Castro os precedera com sua *comedia Don Quijote de la Mancha*; seguiram-nos em Paris, Pichou, autor das *Folies de Cardenio*, e Guérin de Bouscal, que fez representar três peças de teatro inspiradas em *Don Quixote*.

Segundo desafio: a tensão entre a perpetuação de modos tradicionais da composição literária, que oferecem amplo espaço à colaboração, à adaptação, à revisão, e a emergência em torno de alguns autores – assim Cervantes e Shakespeare, unidos por *Cardenio* –, da figura do escritor singular em seu gênio e único em sua criação. Enfim, a busca do *Cardenio* perdido entre a Sierra Morena e os teatros londrinos é também uma história das apropriações textuais, dos modos como foram lidos e mobilizados em diversos contextos culturais e sociais os mesmos textos que, conseqüentemente, já não eram os mesmos. É o que acontece com *Dom Quixote*, cujos protagonistas aparecem nas festas aristocráticas ou carnavalescas desde os começos do século XVII, tanto na metrópole quanto nas colônias espanholas, e com Shakespeare, tratado de modo tão diferente na Inglaterra da Restauração e do século XVIII por respeitáveis editores e desrespeitosos dramaturgos, os quais aliás podiam ser os mesmos. “O golpe de *Cardenio* é um grande clássico do mundo literário – *the bread and butter for literary lowlife*”, declara um dos personagens do romance contemporâneo de Jasper Fford, *Lost in a Good Book*. Espero que me perdoem dar-lhe como novo palco esta instituição acostuada a mais severos e nobres estudos.

Escutar os mortos com os olhos. Várias sombras passaram nas minhas palavras, lembrando por essa presença a tristeza que nos dá sua ausência. Sem elas, sem outras também que nada escreveram, eu, nesta noite, não estaria neste lugar. Mas, na hora de concluir, lembro-me dos avisos de Pierre Bourdieu, prevenindo-nos contra a ilusão que faz enunciar no singular trajetórias partilhadas. O “eu” que, vez ou outra, usei hoje imprudentemente e contra meu costume deve ser entendido como um nós – o nós de todos aqueles e aquelas, colegas e estudantes, com quem, ao longo dos anos, compartilhei ensinamentos e pesquisas na Escola dos Altos Estudos em Ciências Sociais, na Universidade da Pensilvânia, e em numerosas instituições de nossa República das letras. É com eles e com todos os presentes, que me fazem a honra de acolher-me aqui, que gostaria de prosseguir agora um trabalho que se propõe a assentar numa história de longa duração da cultura escrita a lucidez crítica exigida por nossas incertezas e inquietações.

Nota

I Lição inaugural n.195 do Collège de France/Fayard, pronunciada na quinta-feira, dia 11 de outubro de 2007, Cátedra “Escrito e culturas na Europa moderna”. Desde a fundação, em 1530, o Collège de France tem como missão principal a de ensinar não saberes constituídos, mas “o saber se fazendo”, ou seja, a própria pesquisa científica e intelectual. Seus cursos são abertos a todos, gratuitamente, sem matrícula nem entrega de diploma. Conforme o seu lema (*Docet omnia*, “Ensina todas as coisas”), o Collège de France organiza-se em 52 cátedras, que abrangem um amplo conjunto de disciplinas. Além disso, a cada ano, são estabelecidas: uma cátedra europeia, uma cátedra internacional, uma cátedra artística e uma cátedra de inovação tecnológica. Os professores são escolhidos livremente por seus pares, de acordo com a evolução das ciências e dos conhecimentos. Na chegada de cada novo professor, é criada uma nova cátedra, que tanto pode retomar, pelo menos parcialmente, a herança de uma cátedra anterior, como instaurar um ensino novo. O primeiro curso de um novo professor é sua lição inaugural. Solenemente pronunciada, na presença de seus colegas e de amplo público, dá-lhe a oportunidade de situar os próprios trabalhos e seu ensino em relação àqueles de seus antecessores, assim como aos mais recentes desenvolvimentos da pesquisa. Além de apresentarem um quadro do estágio atual de nossos conhecimentos, assim contribuindo para a história de cada disciplina, as lições inaugurais também nos introduzem na oficina do cientista e do pesquisador. Em seu campo e em seu tempo, muitas delas constituíram acontecimentos marcantes, alcançando às vezes forte repercussão. Dirigem-se a um público amplo e esclarecido, preocupado em compreender melhor as evoluções da ciência e da vida intelectual contemporâneas.

Roger Chartier ensinou História Moderna na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (Ehess), Paris, e na Universidade da Pensilvânia. Seus trabalhos versam principalmente sobre história do livro e da leitura. Escreveu *Lecture et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime* (1987), *Les origines culturelles de la Révolution Française* (1990), *Écrire et effacer. Culture écrite et littérature* (2003), entre outros, e codirigiu *Histoire de l'édition française* (1983–1986) e *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (1997). Publicou no Brasil diversas obras, dentre elas: *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*, em coautoria com Philippe Ariès (Companhia das Letras), *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII* (Editora UnB), *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (Editora Unesp) e *Os desafios da escrita* (Editora Unesp). Desde 2007, é professor catedrático no Collège de France da cátedra “Escrito e culturas na Europa moderna”.

@ – roger.chartier@college-de-france.fr

Traduzido por Jean Briant. O original em francês – “Écouter les morts avec les yeux” – encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.

Recebido em 10.8.2009 e aceito em 15.8.2009.