

Materialidade dos escritos, constituição de acervos e a função-autor

Entrevista com Roger Chartier – Parte II

Materiality of Writing, Constitution of Collections, and the Author Function

Interview with Roger Chartier – Part II

ANDRÉ FURTADO*

ANNA COELHO**

Dando sequência à primeira parte desta entrevista, publicada na edição anterior de *Varia Historia* (CHARTIER, 2022),¹ este segundo trecho avança sobre as discussões que partiram de um recente estudo do professor Roger Chartier, intitulado *Literatura e cultura escrita: permanência das obras, mobilidade dos textos, pluralidade das leituras* (2020).

1 A transcrição foi feita pela equipe do CEMOPE, grupo de pesquisa dirigido por Cristina Ferreira (FURB), contando com as colaborações de Ana Carolina Zimmermann, Ana Caroline Oliani, Ana Caroline Rodrigues, Bruno Barbera, Giovanna Ferraz, Marina Ramos, Martin Bachmann, Rafaela Steyer e Thiago Lenz. Os créditos completos estão disponíveis na primeira parte da entrevista (CHARTIER, 2022, p. 312).

* <https://orcid.org/0000-0001-9240-2557>

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), Faculdade de História
Rua Alberto Santos Dumont, Jardim Universitário, s/n, 68557-335, Xinguara, PA, Brasil
andre.furtado@unifesspa.edu.br

** <https://orcid.org/0000-0002-8749-5450>

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), Faculdade de História
Rua Alberto Santos Dumont, Jardim Universitário, s/n, 68557-335, Xinguara, PA, Brasil
annacarolinaabreu@unifesspa.edu.br



O ATO DA LEITURA E SEUS EFEITOS, OU: DA ECOLOGIA DO LIVRO

No capítulo de livro publicado recentemente em Portugal (CHARTIER, 2020), o senhor traz exemplos sobre a materialidade do texto e o ato de ler. Questionando-se sobre “como podemos definir um livro?”, o senhor compara esse objeto à matéria orgânica. Fiquei pensando na questão do acesso ao livro impresso (circulação, compra, troca), que não acontece em alguns setores da sociedade brasileira. Questiono, assim, se é possível definir um leitor de forma semelhante ao que já se fez em relação à matéria do livro? Podemos caracterizá-lo por sua facilidade de acesso ao impresso ou por seu acúmulo de capital cultural – o que inclui, muitas vezes, o privilégio de possuir o livro no formato comum, em papel e tinta?

Essa é uma pergunta importante. Você introduz esse conceito de materialidade do texto como um elemento fundamental de abordagem que discutimos ou compartilhamos hoje. Materialidade do texto significa os formatos diferentes das obras publicadas. Significa também a inscrição e a disposição do texto sobre as páginas do livro. Significa igualmente as escolhas do autor, do corretor, do operário tipográfico ou do tipógrafo, na Primeira Modernidade, no que se refere às grafias ou às pontuações. Então, isso é um conjunto de elementos que define a materialidade do livro, que produz uma possibilidade de recepção da obra para os leitores que pensam sua apropriação isoladamente em relação ao texto lido, mas que é, ao mesmo tempo, uma apropriação guiada, constrangida, organizada pela materialidade do livro, que o leitor não necessariamente tem presente na sua consciência. Assim, num certo sentido, o ato de leitura consiste em fazer desaparecer essa materialidade ou a percepção dos efeitos dela, para estabelecer uma relação direta, mas ilusória, entre o que o autor escreveu e o que leitor lê.

Essa materialidade existe de múltiplas formas, em toda situação de leitura – salvo na situação da escuta do texto lido, declamado, proferido, da transmissão oral –, mas sempre o leitor se apodera de

um discurso numa forma particular. Isso me parece valer tanto para os leitores mais eruditos quanto, claro, para os leitores mais populares.

Na Parte I desta entrevista (CHARTIER, 2022, p. 321-323), foi mencionada a ideia de que a literatura de Cordel e todas as formas semelhantes de circulação dos textos, como os impressos de baixo custo para uma ampla difusão, com um mercado que não é o das livrarias, haviam permitido, na Europa dos séculos XVI a XVIII, ou no Brasil no século XIX e até hoje, uma relação com a cultura escrita através de formas particulares do discurso e do objeto impresso. Então, parece-me que essa realidade se encontra em todas as situações que discutimos.

Uma outra relação interessante que você estabelecia sobre a circulação dos textos enfatizava o papel da troca no acesso ao livro impresso. Não me lembro exatamente das porcentagens, mas me recordo de um trabalho feito sobre as práticas de leitura no Brasil por José Castilho Marques Neto, *Retratos de leitores no Brasil*, no qual se mostrava que a relação com o livro era minoritariamente uma relação de compra dos livros e que havia toda uma forma de circulação através de trocas, empréstimos, leituras nas bibliotecas.² Mas também, nesse caso, a relação do leitor com o texto está mediatizada ou encarnada através da forma material, pela qual o texto chega a esse leitor ou a essa leitora.

Para terminar, efetivamente, a noção de capital cultural pode desempenhar um papel importante nessa relação entre o leitor, o discurso e a forma de encarnação do discurso. Porque, nos horizontes de expectativas dos vários leitores ou das várias comunidades de leitores, a percepção dessa relação entre a materialidade e o discurso pode ser mais ou menos forte. Isso introduz, evidentemente, uma forma de desigualdade social na relação com o livro impresso e seus códigos, suas normas, suas formas. Mas aqui estamos diante de um problema da história ou da sociologia da leitura: refiro-me à constituição de horizontes de expectativas frente à circulação de textos, que inclui a dimensão material dos textos; porém, não se limita a ela.

2 Parte dessa pesquisa pode ser consultada em: O QUE revela a série histórica da Retratos da Leitura no Brasil? In: *Instituto Pró-Livro*. Disponível em: <<https://www.prolivro.org.br/2020/09/25/o-que-revela-a-serie-historica-da-retratos-da-leitura-no-brasil/>>. Acesso em: 4 dez. 2021.

O senhor menciona a relação entre as transformações na concepção de autoria, a identificação entre as obras e a biografia do autor e a formação de “acervos autorais”. Como interpreta o acúmulo de correspondências, documentos e manuscritos por editores e casas editoriais? Há aí um projeto análogo de construção da vinculação do valor das publicações à pessoa dos editores, ou ainda de legitimação das escolhas e intervenções das casas editoriais a partir de uma espécie de lastro editorial preservado? Há uma especificidade nesses acervos? Parece-me que o fenômeno é recente, não tanto a produção de acervos pelos editores ou pelas casas editoriais, porque eles sempre foram um instrumento de gestão para a política e as estratégias das editoras. O fenômeno novo é a conservação desses acervos editoriais dentro de instituições que preservam os arquivos de todos os atores do processo de publicação. Começando com os autores, mas incluindo também os arquivos das revistas, dos jornais ou das pessoas que ilustram os livros. Então, aqui há um fenômeno recente que vemos na França, com o Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC), na Normandia, cujos acervos não são somente de autores. Vemos isso também na Itália, com a fundação Apice, em Milão, ou na Alemanha, com os arquivos da literatura alemã em Marburg, que associam os acervos dos autores e aqueles dos editores.

Esse fenômeno novo é a prova de que a consciência de que um livro é mais que um texto está sendo difundida, e que se deve, portanto, conceber a edição e a publicação como o resultado de um processo que implica vários atores. A história da literatura reduz isso à relação autor-leitor, ao apontar que o leitor lê aquilo que o autor escreveu. Mas o que se passa é que, entre o manuscrito de autor e a página impressa lida pelo leitor, há uma série de mediações que implicam técnicas, lugares, agentes diferentes. O arquivo que conserva os acervos (quando eles existem) de cada um dos atores na cadeia do livro ou na ecologia do livro é como uma maneira de refletir sobre essa consciência da edição como processo coletivo que implica todos os atores que transformam o manuscrito do autor em páginas lidas pelo leitor.

Parece-me que essa novidade se vincula também com uma profunda transformação que ocorre no século XIX, porque anteriormente a esse momento não podemos falar de editores no sentido moderno da palavra. Quem edita os livros? Quer dizer: quem são os indivíduos que pagam para a impressão de um texto e depois financiam a circulação dos exemplares da edição? São, para os primórdios da tipografia, os grandes impressores dos séculos XV e XVI e, depois, são os livreiros que atuam como editores. No século XIX, na Europa, processa-se algo como a autonomização da função do editor: o editor poderia ter uma livraria, mas não era um livreiro. Era, fundamentalmente, um empresário que construía um catálogo para apresentar a perspectiva ideológica, intelectual, estética que deve inspirar todos os textos que viesse a publicar. Dessa maneira, a estratégia da edição se singulariza, se autonomiza em relação à atividade de impressão e à atividade de livraria. E, finalmente, para muitos dos editores dos séculos XIX e XX, o mais importante era a negociação com os autores, quando havia a possibilidade de inserir em seu catálogo os autores que pensavam que deveriam constar nele ou que fariam ou acreditavam que encontrariam sucesso.

Assim, a dimensão intelectual do editor havia aumentado a partir do século XIX e poderia conduzir a essa ideia de conservar os arquivos das editoras, e não somente os documentos econômicos sobre o comércio, o sucesso ou o fracasso de tal título, mas também preservar um acervo no qual se podem perceber correntes intelectuais, preferências estéticas, relações entre autores e editores – e tudo isso me parece confluir nessa perspectiva na qual os arquivos modernos da edição são aqueles que devem conservar os documentos de todos os autores envolvidos na cadeia do livro. É a razão pela qual todas essas instituições geralmente não começam suas coleções antes do século XIX, porque anteriormente não se preservavam nem os manuscritos de autores, nem os acervos das imprensas ou das editoras. É excepcional, para os séculos XVI, XVII e XVIII, a presença de arquivos, sejam de autores ou de grandes imprensas, como, por exemplo, a Société Typographique de Neuchâtel, estudada por Darnton (1996).

Mas se vê que há aqui um duplo efeito: a transformação, a partir do século XIX, da função de editor, autonomizada; e, no século XX, a formação de uma consciência pelas universidades e pelos poderes públicos de que se devem conservar todos os acervos dos agentes ou atores que participam do processo da edição.

A partir das considerações de Michel Foucault (1992), o senhor afirma que a função-autor não é algo universal, mas característica de certos discursos numa dada sociedade. Além disso, assevera que a publicação é um processo coletivo, implicando múltiplos atores, e que não se pode separar a substância essencial da obra das variações acidentais que o texto sofre. Levando em consideração esses aspectos, o que podemos dizer sobre as autorias institucionais, isso é: de que forma analisar as produções organizadas por órgãos públicos, autarquias, editoras, que elaboram coleções e acabam imprimindo uma espécie de selo em suas edições? Como seria possível pensar a figura-autor nesses casos? Não podemos universalizar o diagnóstico de Foucault (1992), que se inclina globalmente à ideia segundo a qual, a partir do século XVIII, há algo como uma relação necessária entre um nome próprio, que é um nome de um autor, e as obras. Mas há muitos livros que não funcionam segundo esse modelo e você menciona duas possibilidades. A primeira é a autoria coletiva, quando o autor é conhecido, porém faz parte de uma coletividade, uma instituição, uma entidade. Nesse caso me parece que devemos considerar a função-autor na mesma perspectiva, porque essa entidade ou essa coletividade é um coletivo de indivíduos que não se identificam com um só nome próprio, mas atuam como um autor singular e poderiam tê-lo feito com uma intenção, uma estratégia ou um projeto em relação àquilo que estão publicando semelhantes à intenção autoral. Aqui se poderia aplicar o modelo da autoria singular a um coletivo, mas a um coletivo que está constituído por indivíduos.

O segundo caso, também interessante, é quando você tenta deslocar a função-autor para os próprios editores, porque os editores não escrevem os textos, somente de maneira excepcional. Nesse sentido, o deslocamento da função-autor para os editores seria o limite à

visibilidade dada pela editora à sua política ou estratégia editorial, que seria uma visibilidade baseada na construção de coleções imediatamente perceptíveis, identificáveis pelas formas materiais, gráficas dos livros, como é o caso da palavra “selo”, que me parece excelente como ideia, pois se reconhece de imediato na livraria a produção de tal e tal editora pela própria materialidade do livro.

Assim, a perspectiva seria a do estudo da relação entre os livros particulares que entram nessa política e são governados pelo modelo da função-autor para Foucault (1992) e uma outra autoria, que seria aquela que toma o editor como um “autor”, não de textos particulares, mas das coleções e das apresentações que asseguram a visibilidade e o reconhecimento de suas publicações. Parece-me também que é, de novo, no século XIX que aparece essa figura, finalmente, do editor como autor. Não autor de livros particulares, mas autor de coleções.

O século XIX é o tempo de ouro para as coleções e, sobretudo, aquelas dirigidas a um público mais popular. No caso da França, há a *Bibliothèque Charpentier*, de 1828, que havia começado esse movimento. Nesse caso, o editor, Gervais Charpentier, tinha decidido propor aos leitores mais populares uma série de textos que pertencem ao cânone literário universal, de livros de história ou de divulgação científica. E o importante é que ele era o “autor” da coleção, no sentido de que cada volume devia ter o mesmo formato e optando por um idêntico preço baixo ao longo do tempo. Com isso se vê, em toda a Europa, a multiplicação dessa identificação de uma autoria editorial a partir da forma material das coleções. Podemos ver, assim, a política da Hachette, estudada por Jean-Yves Mollier (2010), com a *Bibliothèque des Chemins de Fer*, composta por livros que se vendiam nas estações de trens; ou a *Bibliothèque Rose*, que era uma coleção para crianças, particularmente meninas.

Vê-se, portanto, que há toda uma possibilidade de analisar essa autoria editorial a partir da materialidade dos livros e de sua presença nas coleções decidida pelo editor. Mais recentemente, o trabalho de uma colega brasileira, Ana Utsch (2020), que estudou as encadernações nas editoras da França do século XIX, mostra também que há algo como uma política autoral da editora, porque cada livro era oferecido com

várias formas de encadernação, que poderiam indicar que os livros estavam destinados para prêmios escolares, para presentes de Natal, para bibliófilos ou para o público mais popular. Então, há toda uma série de possibilidades para entender o conceito de autoria editorial, a partir do conteúdo dos textos escritos por outros e que parecem poder entrar no projeto editorial, mas também a partir das escolhas em relação à materialidade dos livros.

Dialogando com as reflexões de Jorge Luis Borges sobre a infinitude de um livro, o senhor nos alerta sobre o perigo de se desconsiderarem as formas de leitura para a construção de significados (CHARTIER, 2020, p. 21). Sem anular o processo criativo dessa prática – uma operação de caça, conforme sugere Michel de Certeau (1994) –, como analisar as produções coletivas mediante as apropriações individualizadas? De quais maneiras as esferas públicas dos livros, como as bibliotecas nacionais e as escolas, podem-se desvencilhar da relação atomizada do tipo sujeito-mercadoria, com o objetivo de atentar para os diferentes processos de produção de sentidos?

Você menciona tanto a crítica contra as abordagens puramente linguísticas ou semânticas, quanto a crítica contra aquelas como as da Teoria da Recepção ou da *Reader-Response Theory*, que consideravam a produção de sentido como uma dialética ou um diálogo entre o que propõe o texto e o que se espera a partir do horizonte de expectativa dos leitores.

A dimensão da crítica textual ou da história cultural consistia em conferir materialidade aos discursos e dar uma realidade social aos leitores. E você começa com esta tensão fundamental entre a leitura como uma prática que está submetida a normas, códigos – regras estas que são impostas pelas instituições públicas, iniciando com a escola. Nesse caso, o leitor deve-se orientar por essas normas ou códigos. E, por outro lado, temos a leitura como produção criativa do leitor, como “caça furtiva” – para pensar a leitura conforme se encontra no livro de Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano* (1994).

Como resolver a tensão que existe entre essas duas perspectivas? Uma que estabelece a leitura como o resultado imposto pelos códigos

e normas; e outra que enfatiza a liberdade, a invenção, a leitura como produção de sentidos inesperados, que era o tema de Certeau. É uma pergunta fundamental, a que me parece ser possível responder, e uma tensão que podemos superar com a proposta de duas noções que são um pouco paradoxais: a noção de liberdades restringidas e a noção de obrigações ou imposições transgredidas.

As liberdades restringidas ainda não eram o objeto de estudo de Michel de Certeau, que queria lutar contra a teoria dominante da *Mass media*, a qual concluía que os leitores eram submetidos, prisioneiros das formas das culturas de massa. Queria mostrar que, inclusive com essa imposição cultural forte, havia sempre um espaço para a invenção, a criação, a originalidade da apropriação. Porém, o que falta, talvez, no caso de Certeau – e que a história tem mostrado – é que essas liberdades de invenção são sempre localizadas numa série de condições de possibilidade, organizadas a partir das competências, dos interesses, das expectativas de cada comunidade de leitores, considerando que um leitor não é um ser abstrato, mas pertencente a uma comunidade particular, definida por idade, condição social, religião.

Então, devemos manter o que é muito produtivo na perspectiva da leitura como criação, como produção; mas também considerar as maneiras pelas quais os sociólogos, os historiadores, os antropólogos localizam essas liberdades nas suas condições de possibilidade, que são fortemente desiguais entre as comunidades de leitores. Daí se poderiam utilizar, por exemplo, os textos de Pierre Bourdieu sobre a leitura,³ autor que não a enxerga como um gesto universalmente imediato, pois se trata de uma prática que pressupõe uma preparação para pensar ou que pode trazer a leitura como conhecimento, como prazer, e que pressupõe também condições de efetuação. Há muita gente que não tem tempo para ler. Dessa maneira, as condições de possibilidade são fundamentais. Uma ilusão dos intelectuais, dos acadêmicos, consiste em pensar que cada leitor lê como eles ou elas mesmos leem, sendo essa perspectiva uma maneira de apagar, de esquecer as condições desiguais

3 Ver, entre outros estudos do mesmo autor, Bourdieu (2006).

de possibilidade dessa prática. Tudo isso a que me referi até agora nos obriga a refletir sobre as liberdades restringidas.

Ao avesso, podemos pensar nas imposições transgredidas, considerando que as normas, as injunções, as obrigações são sempre apropriadas – de uma maneira que pode ser subversiva – e, nesse caso, a análise de cada leitor específico precisa levar em conta não só seu pertencimento a uma comunidade de leitores que praticam formas de apropriação que obedecem às normas, mas também sua capacidade inventiva, que lhe permite dar uma interpretação ao texto lido que não é a interpretação buscada nem pelo autor, nem tampouco pelo editor. É sempre relevante termos em mente e, particularmente, relevante para todos os textos propostos aos mais populares dos leitores, como se processa a produção de sentido do que se está transmitindo, considerando que, no caso da Europa, muitos desses textos “populares” não são populares de nenhuma maneira: são textos que alguns editores pensam que podem atrair o público popular, mas eram escritos e haviam circulado anteriormente para leitores que não eram populares. E são transformados pelas apropriações de seus leitores populares.

A pergunta é difícil porque faltam os arquivos das leituras. Seria necessário pensar sobre que tipo de apropriação é possível perceber nessas circunstâncias, buscando fazer isso para todo um repertório – por exemplo, da *Bibliothèque Bleue* –, para os textos que mostravam toda a gente das margens da sociedade: vagabundos, bandidos, ladrões, tanto temidos quanto divertidos. Mas podemos também utilizar essa maneira de pensar para outro tipo de documento, quando se falar, por exemplo, da imprensa oficial, dos regimes autoritários ou de ditaduras: há toda uma possibilidade de ler o texto contra o texto, para descobrir nas mensagens da propaganda oficial elementos que podem revelar um conflito, uma mudança de política, ou seja, todas essas leituras dos textos que querem descobrir o que eles não dizem.

Esses dois modelos de abordagem nos permitem evitar, por um lado, o absolutismo do texto, como se ele se imprimisse na mente do leitor como em uma “cera branca”, conforme dizia a pedagogia jesuíta; e também evitar a ideia de uma liberdade da leitura sem nenhum

constrangimento. A realidade não é nem uma nem outra: é sempre essa relação dinâmica, dialógica, entre uma liberdade que tem seus limites e uma imposição que também tem seus limites.

Recordo o debate que Foucault inaugura no Collège de France e que o senhor recuperou aproximadamente no ano 2000, e incluo também aqui a obra organizada com o professor Claude Calame (2004), para me voltar não para o presente, mas para passados distantes. Nesse contexto, penso que a emergência da figura-autor sinaliza um modo de ser: fazer ou ser feito autor implica consagrar uma posição em relação aos discursos. Não menos importante, julgo necessário pensar a dimensão dialética – ainda que assimétrica – do processo, pois da mesma forma que o autor empresta seu nome para garantir a identidade da obra, a obra também se oferece como marca material para produzir a identidade do autor. Essa operação complexa ganha forma no século XVIII, ainda que possamos recuar um ou dois séculos, como o senhor demonstra, para perceber os primeiros movimentos nessa direção. Mas a correlação entre o sujeito que compõe e o objeto de sua composição é bem anterior ao século XVI. Cervantes está para *Dom Quixote*, Shakespeare está para *Rei Lear* e Êsquilo está para a *Oresteia* em posições de autoridade, responsabilidade e atribuição. Diante disso, do ponto de vista discursivo, o senhor entende que a posição do autor precede o modo de ser autor que o setecentos inaugura e consolida ou, em caso contrário, como percebe a dinâmica autor-obra em períodos históricos mais recuados?

Vou tentar defender minha ideia segundo a qual o século XVIII representa uma descontinuidade forte quanto à temática que você discute, a autoria e os autores em relação com suas autoridade, responsabilidade e atribuição. Tentarei fazer isso de várias maneiras. E por que essa defesa? Para conduzir à ideia de que a literatura, tal como a praticamos e lemos, é uma invenção moderna, é uma invenção do século XVIII. Vou tentar manter essa provocação diante das ideias transhistóricas da literatura (uma literatura Medieval, uma literatura do Renascimento, etc.).

Primeira razão na minha argumentação: devemos pensar na relação que existe entre o nome de autor (tal como aparece no livro,

particularmente na página de rosto) e a identidade do escritor. Essa relação também tem uma variação histórica, no sentido de que, antes do século XVIII, parece uma prática aceita que a identidade do escritor pudesse ser disfarçada ou ocultada por detrás de outro nome, devido a várias razões. Algumas vezes, é por uma questão de gênero: os romances famosos do preciosismo francês, por exemplo, *Clélie, histoire romaine* (1654-1661), de Madeleine de Scudéry, foram sempre publicados com o nome de seu irmão. Aqui, é como se a autoria feminina devesse estar ocultada por detrás de um nome masculino. Porque, por exemplo, publicar não parece ser uma atividade adequada ao ramo social ou à posição aristocrática de *Mademoiselle* de Scudéry.

Outras vezes essa dissociação entre o nome próprio e a identidade verdadeira do autor pode ser decorrente da censura. Há trabalhos, certamente muitos, sobre o texto do jesuíta Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). Todos os seus livros foram publicados com o nome de seu irmão, Lorenzo, para evitar a censura dentro da Companhia de Jesus para textos que não são completamente ortodoxos em relação aos mandamentos da Igreja. Outras vezes, essa dissociação pode aparecer como um argumento comercial. É a razão pela qual vemos o uso de um nome próprio de um autor que já está famoso para vender livros que nunca tiveram seus textos escritos por ele ou nos quais ele participa somente de maneira secundária. Tal é a razão da proliferação do nome de Shakespeare em antologias de poemas ou peças de teatro que nunca foram reconhecidas, depois do século XVII, como shakespeareianas. Também é essa a razão das queixas de Lope de Vega contra o uso de seu nome na primeira página de livros que compilavam comédias que não havia escrito.

Então, vê-se que, nesse regime anterior ao século XVIII, as relações entre autor e escritor (autor como nome próprio de identificação e escritor como prática de criação) são flexíveis. Sem esquecer que muitos textos são publicados sem nenhum nome de autor e que o regime de anonimato é um regime normal de circulação dos textos. A partir do século XIX, não quero dizer que tudo isso desaparece, mas se estabelece a realidade ou a busca da correspondência entre o autor e o escritor.

Quando o autor está ausente, há uma busca dos leitores para identificá-lo, ou, quando há a suspeita de um pseudônimo, toda a crítica ou mesmo os leitores buscam quem realmente é o escritor escondido ou dissimulado por detrás do pseudônimo. Isso me parece ser a tradução de uma mutação da concepção das obras literárias. Porque, a partir do momento em que se pensa que as criações literárias são como a projeção na escrita das experiências, dos sofrimentos, dos prazeres ou das felicidades dos autores, é importante que se estabeleça essa relação entre o verdadeiro autor e a compreensão da obra. O regime anterior não pressupõe essa relação. Como vocês sabem, escreviam-se as obras a partir da reutilização de histórias que pertencem a todos, mobilizando as antologias de sentenças ou lugares comuns e a escrita em colaboração, que é frequente, tanto para o teatro quanto para o romance. Esse, portanto, é o meu primeiro argumento.

No segundo, vou discutir os exemplos que você deu. É verdade que, para alguns autores anteriores ao século XVIII, há um reconhecimento que transforma suas obras em monumento, o que é uma forma de canonização de sua autoria. Mas os exemplos que você apontou também podem nutrir nossa discussão. Porque é fato que Shakespeare, a partir de 1623, existe junto ao monumento que é o *folio*, responsável por reunir trinta e seis de suas obras teatrais. Esse processo de canonização e monumentalização existe; porém, ele não nos permite esquecer que, como eu dizia sobre Lope da Vega anteriormente, também aqui o seu nome foi utilizado para obras que nunca havia escrito e não parece que isso tenha criado um sentimento de mal-estar ou de menor interesse para as obras que circulavam com o “W. S.” ou “William Shakespeare” na página de rosto.

As obras que circularam antes da compilação do *folio* de 1623 podiam ou não ter seu nome e, algumas vezes, depois de uma edição com o nome de Shakespeare na página de rosto, há outras edições sem menção ao nome do autor. Como se, finalmente, a função-autor não fosse tão decisiva para o leitor de obras teatrais impressas. Nesse caso, Shakespeare seria um exemplo paroxístico da tensão entre o reconhecimento de autoria e uma circulação que não a respeitava. *King Lear* é

um exemplo dessa tensão. Por um lado, a edição de *King Lear*, em 1608, apresenta-se, de uma maneira excepcional, como *William Shakespeare: His King Lear*.⁴ Parece aqui o máximo da autoria dada ao autor, mas a razão disso é uma competição entre livreiros, porque em 1605 havia sido publicado um *King Lear* diferente, escrito por um outro dramaturgo, anônimo. Em 1608 (para a edição *in-quarto* de *King Lear*), o problema para o editor era fazer com que as pessoas que já haviam comprado o outro *Lear* se interessassem em comprar o *Lear* de William Shakespeare. Então, é difícil separar a monumentalização e a canonização de uma realidade quase oposta, encarnada no *folio* que foi publicado sete anos depois da morte de Shakespeare. Trata-se de um exemplo raro, excepcional. Anteriormente, só Ben Jonson havia decidido publicar em formato *in-folio* algumas de suas peças e de suas poesias e, depois, em 1647, o terceiro *folio* (são apenas três) era um monumento para obras de Francis Beaumont e John Fletcher. Neste caso, havia uma disseminação da autoria entre dois nomes próprios.

Cervantes poderia ser também um bom argumento para você porque, evidentemente, há um reconhecimento de sua fama, de sua autoridade, tal como podemos ver nos textos preliminares da edição (póstuma) de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Ao mesmo tempo, parece-me que devemos considerar outros elementos. O primeiro é que, se a escrita se identifica com um nome próprio, o nome do autor, sempre nas páginas de rosto, é localizado dentro do marco, do âmbito, da proteção aristocrática. Na página de rosto de *Don Quixote*, em 1605, há um espaço muito importante que era dedicado ao protetor, o Duque de Bejar, e, no caso de *Persiles*, ao Conde de Lemos. Então, a força do sistema do mecenato, da proteção ou do patronato, é um elemento que não podemos apagar ao refletir sobre a autoria dos autores.

4 O título completo da edição de 1608 feita pelo livreiro Nathaniel Butter é, em tradução livre: “William Shakespeare: sua história verdadeira em formato de crônica da vida e da morte do rei Lear e suas três filhas”. Ver: SHAKESPEARE, William. M. William Shakespeare: His True Chronicle History of the life and death of King Lear and his three Daughters. In: *Internet Shakespeare Editions*. Disponível em: <https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BL_Q1_Lr_1/index.html>. Acesso em: 4 dez. 2021.

Em segundo lugar, queria mencionar que, para *Don Quixote*, sua fama localiza sua obra nas práticas do tempo, que não reconhecem o plágio. Em 1614, Alonso Fernández de Avellaneda, um nome cuja real identidade nunca foi estabelecida com certeza, publicou uma segunda parte de *Quixote*. Cervantes havia publicado sua primeira parte, que não era uma primeira nesse momento, em 1605. Então, é uma prova de que as histórias, as personagens, podem pertencer a qualquer um – e quase todas as obras fundamentais do *Siglo de Oro* espanhol foram seguidas por uma continuação que não era da pluma do autor do texto original, o que significa que há também aqui um mundo diferente do mundo do século XVIII, em que se inicia um período no qual o plágio pode ser objeto de processos, pois é transformado em delito. Cervantes havia protestado e ironizado contra a continuação de Avellaneda na sua própria segunda parte, mas ainda não era um caso ilegal ou um delito que se poderia à época levar para diante de um juiz.

Para Êsquilo, parece-me que, evidentemente, é um autor canônico, mas que devemos pensar também que, muitas vezes, a construção desses autores da Antiguidade é um efeito retrospectivo da construção da autoridade dos modernos. Trata-se da imposição de um modelo que não correspondia necessariamente às condições de produção ou às classificações das obras no seu próprio tempo. Há um livro de Florence Dupont (1994) sobre essa transformação (que pode começar algumas vezes com o mundo romano) das obras que são criadas no âmbito oral do *symposium* até chegar à forma escrita e à publicação.

Então devemos ser prudentes frente a essa imposição retrospectiva e anacrônica dos critérios forjados no século XVIII sobre tempos anteriores. Essa é toda a discussão sobre a literatura Medieval.

Um terceiro argumento é diretamente ligado aos trabalhos de João Hansen.⁵ Segundo ele, antes do tempo da literatura, que aparece no século XVIII na Europa, talvez no século XIX no Brasil, existe um regime da escrita que Hansen chama poético-retórico, no qual não há “literatura”, mas outra modalidade da construção da ficção. E João

5 Ver, entre outros estudos do mesmo autor, Hansen (1989).

Hansen, de uma maneira ainda mais radical que eu mesmo, enfatiza uma descontinuidade forte entre esses dois regimes discursivos, que foi escondida pela projeção retrospectiva das categorias psicológicas do autor ou da categoria estética da originalidade, ou, como temos discutido, da propriedade literária. Assim, impõe-se uma concepção anacrônica de produções simbólicas produzidas com critérios totalmente diferentes. E, para ele, a crítica literária deu uma forma universal aos critérios que nasceram, talvez, na segunda metade do século XVIII na Europa e no século XIX no Brasil, e que haviam inventado a definição moderna da literatura ou, como também era chamada, das *belles-lettres*.

Se seguirmos os dicionários das línguas dos séculos XVII e XVIII não devemos nunca esquecer que *littérature* ou literatura significava a filologia, a erudição, e que *belles-lettres* poderia ser utilizada não somente para textos de ficção, mas também para textos de história. Então, é progressivamente que se autonomizou uma categoria de literatura inteiramente vinculada à ficção, não mais ao saber histórico, e que se diferenciava, pouco a pouco, da erudição, tal como a definição clássica entendia a palavra *littérature*. E o que nasce e que, talvez, cria essa descontinuidade (com os matizes que você queria introduzir de maneira muito legítima) é a individualização da escrita. Trata-se do escritor escrevendo com seus sentimentos, suas experiências, seus ser, mente e coração. É uma nova estética, que é a estética da originalidade, quando anteriormente o que dominava era a estética da imitação, que não impedia ou mesmo que exigia uma forma de invenção, mas de invenção no âmbito da imitação.

Finalmente, acompanhando a individualização da escrita e a estética da originalidade, há a propriedade literária, qualquer que seja a forma de circulação dos textos. Mas, duravelmente, a propriedade dos textos era uma propriedade editorial, não autoral. Um editor na Inglaterra do século XVII podia imprimir um texto, qualquer que seja a maneira pela qual o recebeu. E, para acabar com *King Lear*, essa primeira edição de 1608 da obra de Shakespeare não era o resultado de uma vontade autoral, já que o texto publicado era o fruto de uma transcrição escrita de um texto memorizado, de uma reconstrução memorial que

era uma prática comum na Inglaterra do século XVII. Tratava-se de uma forma de roubo do texto, mas que não importava para o mundo da edição, sendo que os impressores, editores ou livreiros editores desse primeiro *King Lear* haviam recebido o texto (que poderíamos chamar, hoje, de pirataria) estabelecido a partir de uma reconstrução da peça a partir da escuta e, talvez, a partir do uso de um método estenográfico, que permitia seguir mais rapidamente o fluxo da palavra oral dos atores. E foi somente no curso do século XVIII que se afirmou a propriedade do autor, e não imediatamente do editor, sobre suas obras. Diderot na França, Kant e Fichte na Alemanha, foram, assim, os primeiros defensores do conceito moderno de propriedade literária.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. V. 1 – Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1605.
- CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1617.
- CHARTIER, Roger. Literatura e cultura escrita: Permanência das obras, mobilidade dos textos, pluralidade das leituras. In: CHARTIER, Roger; RODRIGUES, José Damião; MAGALHÃES, Justino (Org.). *Escritas e cultura na Europa e no Atlântico Modernos*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa; Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2020, p. 19-39.
- CHARTIER, Roger. A mobilidade dos textos, o livro como metáfora e o universo digital. Entrevistadores: André Furtado e Anna Coelho. *Varia Historia*, v. 38, n. 76, p. 311-324, jan./abr. 2022.
- CHARTIER, Roger; CALAME, Claude (Ed.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2004.

- DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio: História da publicação da Enciclopédia. 1775-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DUPONT, Florence. *L'invention de la littérature: De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Huesca: Juan Nogués, 1647.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras: História do capitalismo editorial*. São Paulo: Edusp, 2010.
- SCUDÉRY, Madeleine de. *Clélie, histoire romaine*. 10 v.. Paris: Augustin Courbé, 1654-1661.
- UTSCH, Ana. *Rééditer Don Quichotte: Matérialité du livre dans la France du XIXe siècle*. Paris: Garnier, 2020.

Recebido: 4 dez. 2021 | Aceito: 8 jan. 2022