

# Os arquivos literários e a invenção da literatura\*

## *Literary archives and the invention of literature*

**Roger Chartier**

Professor do Collège de France e da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris). É autor de diversos livros traduzidos ao português, entre eles *A aventura do livro – do leitor ao navegador* (1998), *Os desafios da escrita* (2002), *Leituras e leitores na França do Antigo Regime* (2004), *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida* (2012), *A mão do autor e a mente do editor* (2014) e *Do palco à página* (2017).

1. Gostaria de apresentar esta comunicação pensando em um escritor, que era também um amigo e que faleceu semana passada, Ricardo Piglia. O jornal *Le Monde* detalhou toda a sua obra na publicação de 11 de janeiro de 2017. Há duas razões para pensar nele. A primeira é que o trabalho de Ricardo Piglia relaciona a escrita de ficção – é um dos romancistas mais importantes do mundo latino-americano e, em particular, com seu primeiro romance *Respiración artificial*, publicado em 1980 durante os anos da ditadura e traduzido em português em 2010 – com uma abordagem crítica relativa às tecnologias de escrita ou às modalidades de leitura. Um de seus livros de ensaios, *El último lector* publicado em 2005 e traduzido em português ano seguinte, é um exemplo desse trabalho. Pode-se também fazer referência às quatro magníficas conferências que Piglia dedicou a Jorge Luis Borges, que podem ser encontradas no YouTube. Uma segunda razão ainda mais importante para pensar sobre Ricardo Piglia é o testemunho extremo e dramático dado sobre o vínculo entre o escritor e seus próprios arquivos. No caso de Piglia, 327 cadernos reunidos em quarenta caixas, nos quais ele havia começado a escrever aos dezesseis anos, desde a mudança de sua família de Buenos Aires para La Plata, onde estudou História. Esses 327 cadernos eram como um mito, uma vez que muitos acreditavam que eles não existiam. Eles foram a fonte para um filme do cineasta argentino, Andrés Di Tella, que foi apresentado em Madrid e no *Festival de San Sebastián*, em 2016.<sup>1</sup> A partir desse fato, Piglia foi levado à leitura, ou melhor, à releitura e à revisão desse imenso material biográfico e autobiográfico. Este foi um momento particularmente dramático, pois enfrentava uma doença terrível e implacável: a esclerose lateral amiotrófica (ELA), conhecida também como a Doença de Char-

---

\* Tradução de Carolina Aurea Cunha Rio Lima, graduada em Letras Português-Francês e suas respectivas Literaturas, mestra e doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Piauí.

1. Andrés Di Tella, *327 cuadernos*, Gema Films/Lupe Films, 2015.

cot. Ele se encontrava totalmente imóvel. Foi durante esse confinamento causado pela doença que, ao retornar a seus 327 *cuadernos*, organizou o texto que foi publicado em 2015-2017 nos três volumes de *Diarios de Emilio Renzi* – nome do duplo que apareceu desde suas primeiras obras e com o qual manteve uma relação de distância e identidade. Desde *Respiración artificial*, Renzi aparece como um protagonista e, de fato, uma projeção do próprio Piglia. Os cadernos de Ricardo Piglia constituem uma experiência extrema da relação estabelecida entre o arquivo pessoal – constituído em um horizonte de escrita desde a adolescência –, a escrita de ficção – na qual a dificuldade é o principal objeto dos cadernos –, e o confinamento. O cineasta Di Tella lembra que Piglia fazia muitas vezes menção a um texto de Kafka, uma carta a Felice Bauer, na qual imaginava que a melhor forma de vida para um escritor é aquela da clausura na mais profunda gruta com uma lâmpada e tudo aquilo que é necessário para escrever. Com uma trágica ironia, Piglia comentava: “*sejam prudentes com seus desejos*”.

2. O objeto desta comunicação não é a presença dos arquivos nos textos tidos como literários; também não é uma análise da dimensão “literária” dos arquivos, quer sejam eles jurídicos, policiais ou administrativos. Mais precisamente esta comunicação diz respeito aos arquivos da própria literatura. Isto é, os arquivos da criação estética e seus efeitos na definição ou na compreensão daquilo que identificamos como “literatura”. A constatação inicial está relacionada à multiplicação, nesses últimos vinte ou trinta anos, dos arquivos literários. Um grande modelo estava disponível: a *Deutsches Literaturarchiv*, de Marbach, fundada em 1955 como uma ampliação dos arquivos e do Museu de Schiller. Nos documentos de Marbach, indica-se que o objetivo é organizar os arquivos da literatura alemã “desde o Iluminismo, a *Aufklärung*, até o presente”. É nessa referência a Marbach, explícita ou implícita, que se pode situar outras empreitadas arquivísticas. Têm-se as “*Special Collections*” da Universidade de Reading, em que se encontram arquivos de autores, os *Records of British Publishing and Printing*, portanto, arquivos editoriais, e o fundo de Samuel Beckett. Têm-se também o *Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine* (IMEC), fundado em 1988, e a transferência de suas coleções para a Abadia de Ardenne em 2004, que contém quatro classe de arquivos: de autores, de editores e de profissões do livro, de instituições e de associações, e de revistas. Mais recentemente, em 2002, na Universidade de Milão, a fundação *Archivi della Parola, dell' Immagine e della Comunicazione Editoriale* (APICE) – arquivos de fala, de imagem e da comunicação editorial – criada pela vontade de reunir os arquivos das personalidades da cultura literária e da edição contemporânea.

3. Há duas características comuns a todos esses arquivos literários. A primeira é a associação entre literatura e edição. Elas são, por sua vez, arquivos do processo da criação literária que reúnem os materiais clássicos da crítica genética (esboços, rascunhos, estados do texto, provas corrigidas) e os arquivos do processo de publicação, que requerem revisores, impressores e artistas gráficos. A segunda característica é a atenção dada ao contemporâneo. A palavra “contemporâneo” está presente no próprio nome do IMEC – *Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine* –, e, também, está explícito no projeto da Fundação APICE, em Milão. Trata-se, portanto, de arquivos do século XX e, possivelmente, do século XIX, ou, como está nos docu-

mentos de Marbach, “desde a *Aufklärung*” ou “desde 1750”. Isso conduz a um questionamento sobre a concentração cronológica no contemporâneo. Uma resposta inicial poderia estar relacionada a uma especificidade dos arquivos, que *não são arquivos nacionais, mas o resultado de muitos momentos de arquivamento: pelos próprios autores, por colecionadores, por instituições* (universitárias ou não), que se apropriam dessas coleções. Contudo, a presença de arquivos literários em bibliotecas nacionais permite corrigir essa primeira interpretação. É o caso dos arquivos suíços, que estão presentes desde 1991 na Biblioteca Nacional de Berna; das coleções particulares da *Biblioteca Nacional* em Buenos Aires; ou, ainda, da coleção de manuscritos literários modernos da Biblioteca Nacional da França, cuja origem se encontra no legado de Victor Hugo em 1881, e que se concentra em escritores dos séculos XIX, XX e XXI, compreendendo escritores ainda vivos. Percebe-se, então, que o recorte cronológico é o mesmo, não importa a instituição que receba ou que constitua os arquivos literários. Tal fato leva, incontestavelmente, a outro questionamento: seriam possíveis arquivos literários de um período anterior a 1750 ou 1800?

4. A descrição da coleção de manuscritos literários modernos feita pela Biblioteca Nacional da França indica que “são raros ou inexistentes os arquivos da criação literária anterior ao século XIX”. Há, certamente, exceções. Tais exceções são todas do século XVIII e foram elas que forneceram uma parte do material de uma exposição em 2001, cujo catálogo foi publicado com o título *Brouillons d'écrivains*<sup>2</sup> Encontram-se nesse catálogo manuscritos originais de Diderot, de Chardel de Laclos e de Rousseau. Consequentemente, coloca-se a questão da relação dos arquivos literários com aquilo que chamarei de invenção da literatura (ou reinvenção; se pensarmos no livro de Florence Dupont, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*).<sup>3</sup> A constituição dos arquivos literários, cujos materiais mais antigos datam do século XVIII, não pode estar separada de várias mudanças fundamentais. Irei mencionar seis.

5. A primeira mudança é lexical e consiste na progressiva identificação de “literatura” com *belles-lettres*. É possível datar essa mutação na comparação entre três edições consecutivas do dicionário da Academia Francesa. A primeira edição, em 1694, indica: “*Literatura*. Erudição, doutrina”,<sup>4</sup> essa definição se assemelha à definição um pouco anterior do dicionário Furetière: “*Literatura*. Doutrina, conhecimento profundo das letras, Escalígero, Lípsio, e outros críticos modernos eram pessoas de *grande literatura*, de uma surpreendente erudição”.<sup>5</sup> Na edição de 1762, a definição não é modificada e permanece “*Literatura*. Erudição, doutrina”, no entanto, acrescenta-se a ela que “Essa palavra diz respeito às *Belles Lettres*”. A definição de “*Belles-Lettres*” que se encontra no verbete “Letras” é: “a gramática, a eloquência, a poesia”. Em 1798, no fim da evolução, “*Literatura*” é definida, de início, como “conhecimento de obras, assuntos, re-

2. *Brouillons d'écrivains*, M.-O. Germain e D. Thibault editoras, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001.

3. Florence Dupont, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, Éditions de la Découverte, 1994.

4. *Dictionnaire de l'Académie française*, (Paris, 1694, p. 640.

5. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Haia e Rotterdam, 1690, p. 1204.

gras e exemplos literários” e a palavra “erudição” desapareceu.<sup>6</sup> Os deslocamentos sofridos pela definição separam, assim, a literatura da erudição, de Escalígero e de Justo Lúpsio, e a identifica com as *belles-lettres*. Em espanhol, o dicionário da *Real Academia*, é mais reticente ou mais lento para aceitar tal identificação, porque, em 1734, a definição de “*Literatura*” continua a ser “*el conocimiento y ciencia de las letras*” enquanto que “*las letras*” são definidas como “as ciências, as artes e a erudição”.

6. Segunda mudança: estética. Aqui, é suficiente fazer menção ao livro clássico de Roland Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*,<sup>7</sup> para constatar que a afirmação do primado de uma estética da originalidade possui um efeito duplo. De um lado, ela rompe com a estética dominante anterior, que era aquela da invenção na imitação. Por outro lado, a partir do fato da individualização da escrita, a originalidade rompe com a prática frequente, comum, da escrita em colaboração.

7. A terceira ruptura é jurídica. Defini-se a propriedade literária como do próprio autor, e não mais como do editor. Dessa propriedade, as formulações são múltiplas. No caso inglês, há as formulações propostas pelos advogados da *Stationers's Company* que, contra o estatuto de 1709 da Rainha Ana da Grã-Bretanha, que limitava a 14 anos a duração do “copyright” dos editores, constroem o autor como proprietário de sua obra, de modo que seu editor detenha uma propriedade semelhante, imprescritível e perpétua.<sup>8</sup> No caso alemão, os textos clássicos de Fichte e de Kant fundam essa propriedade no contexto de uma luta contra as reproduções consideradas ilegítimas dos livros impressos em diversos estados do Império. Podiam ser justificadas legalmente, visto que um privilégio se aplicava somente ao território da soberania que o havia concedido, porém, intelectualmente e esteticamente, elas desdenhavam da propriedade literária. A partir daí, a afirmação repetida pelos *Aufklärer* quanto à necessidade de reconhecer uma propriedade primeira, fundamental, pessoal sobre a obra: aquela do autor sobre o discurso que ele direciona ao público leitor.<sup>9</sup>

8. A quarta ruptura, ela é cultural. Faz-se necessário citar o livro de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*.<sup>10</sup> Com uma nuance, contudo, na medida em que, para ele, o que é importante era a atribuição aos escritores, identificados como homens das letras, de um poder espiritual, de um “sacerdócio laico” como ele coloca no primeiro capítulo do livro. Esse “sacerdócio” resultava da nova função social da literatura, porém de uma literatura considerada “principalmente, como portadora de ideias”. A distinção entre as obras literárias como criações estéticas e as outras formas discursivas, como, por exemplo, as filosóficas, encontra-se, por consequência, apagada, pois todas apresentam ideias. Dentro de uma perspectiva da história cultural, a “co-

6. *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1798, p. 46.

7. Roland Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

8. Mark Rose, *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge e Londres, Cambridge University Press, 1993.

9. Marha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1994.

10. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973.

roação do escritor” deve estar considerada como o resultado de um conjunto de novas práticas: a multiplicação das correspondências com os escritores (os exemplos são vários e bem conhecidos: Richardson, Bernardin de Saint-Pierre, Rousseau, Goethe); as visitas aos escritores; o desejo de encontrá-los, ou, ainda, como sugeriu Daniel Fabre em sua pesquisa sobre as casas dos escritores, a primeira forma de um “turismo literário” que convida a conhecer os lugares onde os escritores viveram – por exemplo, Ermenonville para Rousseau.<sup>11</sup>

9. A quinta ruptura é biográfica, pois insiste na ideia de que as obras são o resultado de uma relação estreita entre as experiências da existência e as ficções da escrita. O paradigma pode ter sido apresentado em 1791 por James Boswell, em *The Life of Samuel Johnson*, ainda que possamos encontrar proposições prévias na Inglaterra do século XVII. A ruptura é fundamental como gênero das “vidas” dos escritores, poetas e dramaturgos, concebidas como uma coleção de anedotas, transmitidas pelas tradições orais. Um exemplo é a “Vida de Shakespeare” na edição de suas obras publicada por Nicholas Rowe em 1709. Há, também, uma ruptura com as “vidas” escritas na Renascença italiana, em que são radicalmente separados o *cursus honorum* – que reúne os fatos biográficos dignos de serem conservados – e a lista das obras. Um exemplo está na introdução, no fim do século XVI, nas edições de *O Cortesão* de Baldassare Castiglione de “vidas”, primeiramente em 1573 e depois em 1584. Nos dois casos, essas “vidas” justapõem os títulos e os méritos do autor e a lista de suas obras, sem jamais relacioná-los.

10. Essa economia da biografia se modifica com a aparição das “biografias literárias”, em que o princípio é estabelecer uma relação entre as experiências e a escrita. Um dos primeiros esforços está em a *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, de Gregorio Mayans y Siscar, que abre a edição de *Dom Quixote* em espanhol publicada em Londres, em 1737, por Tonson. Mayans y Siscar relaciona os fatos biográficos com as próprias obras. Um acontecimento importante em essa *Vida* de Cervantes é a sua captura por piratas bárbaros e seu cativeiro em Argel, seguida de seu resgate pelos Trinitários. O biógrafo conecta esses fatos aos três capítulos da narrativa do prisioneiro na primeira parte de *Dom Quixote*. A operação consiste em entremear a vida e a obra que é, de fato, nutrida pelos acontecimentos biográficos, bem reais mas deslocados: Cervantes foi capturado nas costas catalãs em 1575, o prisioneiro de *Dom Quixote* foi capturado na Batalha de Lepanto em 1571; ambos ficaram prisioneiros nos *baños* (prisões) de Argel, mas Cervantes foi resgatado pelos Trinitários, enquanto que o prisioneiro conseguiu fugir. Poderíamos – já não lembro se Mayans y Siscar o fez – fazer um paralelo entre a vida de Cervantes e a de Ricaredo, o herói da “*novela exemplar*”, *A espanhola inglesa*, uma vez que ele também foi capturado por bárbaros e, como Cervantes, foi resgatado pelos Trinitários. Esboça-se aqui a prática de estabelecer relações entre as experiências da existência e a escrita ficcional. Podemos acrescentar também que Cervantes é um dos primeiros escritores que interioriza esse novo modelo de relação entre a biografia e as obras, e que, distanciando-se do modelo da invenção na imitação, mobiliza referências autobiográficas. Ele é um dos primeiros escritores a desenvolver

---

11. Daniel Fabre, “Maison d’écrivain”, *Le Débat*, nº 115, 2011, p. 172-177.

um tipo de “autobiografia mascarada” – termo de Jean Caravaggio<sup>12</sup> – no interior de suas obras, o que fornece a Mayans y Siscar o material que precisava para sua biografia.

11. A última mudança é a aparição, na segunda metade do século XVIII, de um mercado de manuscritos literários – quer sejam originais, quer sejam cópias –, em particular na Inglaterra, com os leilões, com a atenção dos colecionadores, que não são mais somente os bibliófilos, e com o aumento dos preços desses manuscritos no fim do século. Os escritores se tornam arquivistas de sua própria obra. É o caso de Goethe, e de Rousseau, que, como evidenciou Nathalie Ferrand, conservava para *Julia ou a nova Heloisa*, vários estados sucessivos da obra: quatro cópias escritas à mão e exemplares impressos de três edições.<sup>13</sup>

12. Faz-se necessário, portanto, questionarmos os efeitos produzidos pelo surgimento, no século XVIII, dos arquivos literários, que não podem ser separados de uma nova definição da literatura, na compreensão e na edição de obras de autores sem arquivos, ou seja, anteriores ao século XVIII. Destacam-se três efeitos. O primeiro surge na forma de um impossível desafio: como escrever uma biografia literária na ausência de arquivos que a tornam possível? O caso mais emblemático é o de Shakespeare, pois o paradigma que surgiu no século XVIII pressupõe dois elementos. Inicialmente, uma cronologia das obras, que não é um dado no caso de Shakespeare, haja vista metade de suas peças reunidas na edição Folio, em 1623, jamais terem sido publicadas antes dessa data e, ademais, as datas de publicação não indicam as datas de composição das obras. Em seguida, é preciso uma procura por documentos que possam documentar a vida e estabelecer sólidos fatos biográficos documentados pelos dados arquivísticos. O primeiro editor que empreende essa dupla tarefa foi Edmond Malone, no final do século XVIII.<sup>14</sup> Ele se confrontou de imediato com a dificuldade que vai habitar toda a crítica shakespeariana: nenhum arquivo pode documentar a vida de Shakespeare como poeta ou dramaturgo na ausência de cartas, diários, rascunhos, memórias, e os únicos arquivos em que ele aparece são os arquivos paroquiais de Stratford, os documentos notariais que mostram compras de bens imobiliários e penhoras, ou os arquivos dos processos que ele realizou contra devedores. Há uma única exceção: seu testamento, que, hoje, admite-se não é verdadeiramente holográfico e, em realidade, foi redigido com a mediação de um escrivão. O contraste é visível entre os documentos disponíveis, que estão todos conectados às coisas comuns, sem nenhuma relação com a prática de escrita dramática ou poética e, a ausência de todo traço da criação literária. Para superar o desafio, Malone realizou uma operação que seria repetida por todos os biógrafos de Shakespeare (e não somente de Shakespeare): é preciso encontrar a vida nas obras para inseri-las nas experiências de vida do escritor. Esse ciclo vicioso se encontra, com notável força, na biografia de Stephen

---

12. Jean Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Fayard, 1997.

13. Nathalie Ferrand, “J.-J. Rousseau, du copiste à l'écrivain. Les manuscrits de la *Nouvelle Héloïse* conservés à la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale” in *Ecrire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Genèse des textes littéraires et philosophiques*, J.-L. Lebrave e H. Grésillon editores, Paris, CNRS-Editions, 2000, p. 191-212. 2012.

14. Margreta de Grazia, *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

Greenblatt, *Will in the World*.<sup>15</sup> O gênero biográfico torna possível rejeitar a aplicação retrospectiva de um paradigma que se constituiu somente no século XVIII, mesmo que esse gênero imponha categorias anacrônicas às obras que foram compostas em um processo de produção e de circulação totalmente diferente, caracterizado por uma escrita colaborativa, por uma reutilização de histórias e fórmulas ou, ainda, por uma propriedade editorial (e não literária).

13. Parece-me que essa operação repetida por todos os biógrafos de Shakespeare teve uma forma magnífica e paroxística em algumas ficções. Penso em *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, publicada no *Le Journal*, em 1894, depois em livro em 1896. Esse livro deixou Jorge Luis Borges obcecado. O escritor incluiu essa obra em sua *Biblioteca Pessoal*, em 1984, quando foi pedido que criasse uma coleção a partir de suas escolhas pessoais. Borges recorda que Marcel Schwob foi um de seus influenciadores na escrita de *História universal da infâmia*, uma série de descrições de homens infames – não no sentido foucaultiano, mas no sentido de criminosos e aventureiros. Por quê? Porque, dizia ele, trata-se de uma forma original de biografia, na qual “os protagonistas são reais e os fatos podem ser fabulosos e, muitas vezes, fantásticos”. As *Vies imaginaires* de Schwob, tidas como uma criação literária poderosa, são uma forma inversa da biografia literária, que pretende alicerçar-se sobre os fatos biográficos comprovados por autores reais. Marcel Schwob dá uma forma poética brilhante à fórmula que ele inventa. Para exemplificar, podemos pensar em uma dessas “vidas imaginárias”, aquela de um dramaturgo elisabetano, Cyril Tourneur, do qual se sabem poucas coisas e cuja morte foi em 1626. No texto de Schwob, Tourneur adquire uma vida extraordinária, sombria, incestuosa, macabra, construída a partir de suas próprias obras. Borges menciona tais obras no final de seu texto: são duas tragédias: *The Atheist's Tragedy* e *The Revenger's Tragedy*. *The Atheist's Tragedy* o fez construir Cyril Tourneur como um heróico ateu, blasfemo, habitado pelo ódio dos deuses; *The Revenger's Tragedy* como um homem obcecado pela vingança contra um nobre, que envenenou a mulher que amava, uma prostituta londrina. Por isso seu ódio contra os poderosos e os reis. Schwob confere uma forma sublime e violenta à operação habitual de preencher os vazios de uma biografia a partir de elementos retirados das próprias obras. A ironia estabelecida nessa biografia imaginária de Cyril Tourneur (assumida, sem dúvidas, por Marcel Schwob) é que o verdadeiro Tourneur era um cristão moralista e que o ateu da tragédia não sentia ódio pelos deuses, sendo adepto de uma filosofia natural, a qual não recorre à hipótese da criação divina. Outra ironia, que possivelmente haveria encantado Schwob, está no fato de que, atualmente, *The Revenger's Tragedy* não é mais considerada uma obra de Cyril Tourneur, mas de Thomas Middleton.

14. O segundo efeito da aplicação em retrospectiva do paradigma produzido pela existência dos arquivos literários é o apagamento da escrita colaborativa. Ainda que ela fosse um modo normal de produção de textos, como, por exemplo, no caso do teatro elisabetano, a aplicação do paradigma do arquivo literário obriga a mobilização de técnicas que permitem uma atribuição única, individual, a cada um dos colaboradores das partes da obra. A crítica literária

---

15. Stephen Greenblatt, *Will in the World*, London, J. Cape, 2014 (tradução em português: *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011).

separa, assim, o que a colaboração associava sem que fosse necessário determinar ou indicar a parte de cada um. As “atribuições de autoria” apagam ainda uma das maiores características da “literatura” antes da literatura. Pode-se constatá-la a partir do diário de um empresário do teatro inglês, Philip Henslowe, no fim do século XVI e início do século XVII: dois terços das peças pelas quais ele pagou aos autores foram escritos por dois, três, quatro ou cinco autores, com diferentes formas de colaboração (a divisão do trabalho entre a intriga e os versos, a distribuição das cenas, a revisão de uma obra já escrita). A identificação das colaborações de Shakespeare é uma outra prova da prática. Às obras que já se sabia haver colaboração (por exemplo, com John Fletcher), juntam-se, atualmente, outros casos de colaboração. É por essa razão que na última edição das obras de Middleton, por Gary Taylor, incluem-se *Pericles*, *Macbeth* e *Measure for Measure*. Ainda mais recentemente, uma das três partes de *Henry the Sixth* foi atribuída a Christopher Marlowe. Por que esse paradoxo que reconhece a colaboração como uma prática comum de escrita, ao mesmo tempo, mobiliza critérios gráficos, lexicais ou estilísticos para identificar cada um dos autores? Essa é, sem dúvida, uma consequência da introdução na definição do regime moderno da “função do autor”, do nome próprio, do criador único para textos que circulavam sem que existisse a necessidade de distribuí-los entre diferentes colaboradores.

15. A normalidade da colaboração que permanece colaboração e que não se apresenta como uma, nem sobre as páginas dos títulos das edições, nem na recepção das obras, não satisfaz o paradigma que nasceu com a consagração do escritor. Esse paradigma pressupõe que se podem detectar usos próprios de cada escritor, por exemplo, na preferência por uma ou outra grafia, uma ou outra maneira de pontuar. São técnicas empregadas pelas “atribuições de autoria” para identificar as diferentes mãos presentes em um mesmo texto. O que não se pode esquecer é que essas preferências do autor são somente acessíveis pelo texto impresso, o qual, ele próprio, é resultado de inúmeras intervenções: intervenções do copista que produz a cópia limpa do manuscrito original; do *copy editor* que, na oficina tipográfica, prepara a cópia para a impressão; dos corretores das provas; dos próprios tipógrafos. A relação entre a mão do escritor e a página impressa é, portanto, mediada por essas múltiplas intervenções, que tornam problemáticas as atribuições a partir de indicações gráficas e tipográficas.

16. Uma segunda contradição entre as “atribuições de autoria” e a prática de colaboração sem atribuição surge do emprego, por todos os autores, do repertório disponível das mesmas formas retóricas, das mesmas formas estilísticas, das mesmas associações lexicais. A crítica procura identificar as diferentes mãos a partir de paralelismos verbais ou associações lexicais inco-muns. Foi assim que Marlowe se tornou um coautor de *Henry the Sixth*. Contudo, não pode-se esquecer de que o modelo dominante da invenção na imitação justificava o uso, por diferentes autores, das mesmas fórmulas, dos mesmos procedimentos, dos mesmos “lugares comuns”, que estão à disposição de todos? Por fim, como destacou Jeffrey Masten, é a própria ideia de colaboração, praticada em uma plena ausência de divisão pelos escritores, muitas vezes ligadas a uma existência comum, que se encontra traída pela a individualização da contribuição de cada

um dos colaboradores.<sup>16</sup>

17. O último efeito do paradigma que, graças aos arquivos literários, associa intimamente experiência e escrita, é a necessidade de uma concordância entre vida e obra. Todas as propostas que pretendem descobrir, por trás do nome do ator Shakespeare, a identidade real do autor que escreveu as peças que a ele foram (erroneamente) atribuídas, apoiam-se nessa certeza. Foi a partir de meados do século XIX, e não antes, que começou essa investigação pelo verdadeiro “Shakespeare”. Uma das descendentes de Francis Bacon, Delia Bacon, foi a primeira a afirmar que as obras do autor Shakespeare foram escritas pelo seu antepassado. Desde então, multiplicaram-se os Shakespeare que não são Shakespeare. Os mais importantes candidatos a serem Shakespeare são, às vezes, os eruditos, como Francis Bacon e, mais recentemente, John Florio; às vezes, grandes aristocratas, como o Conde de Oxford, Edward de Vere, ou o Conde de Derby, William Stanley. Em todo caso, trata-se de atribuir uma obra grandiosa e prestigiada a um indivíduo cuja vida também tenha sido grandiosa e prestigiosa. Antes da metade do século XIX, portanto, nenhum texto suspeitou que o ator Shakespeare não era o autor Shakespeare. No entanto, quando a obra do poeta e dramaturgo tornou-se canônica, legitimada, acadêmica, ela não poderia mais ser atribuída ao filho de um vendedor de luvas sem título universitário. Como defende Lawrence Levine para os Estados Unidos do século XIX, a obra foi separada da cultura popular compartilhada da qual pertencia e, desse fato, reivindicou-se um autor mais digno para ela. Levine escreve: “quanto mais elevado o status de Shakespeare, quanto mais insustentável tornou-se que um homem de poucas condições e de uma educação duvidosa pudesse se elevar à altura dessas peças, que só poderiam ser criações de alguém mais bem formado, mais bem nascido, e de uma situação mais nobre”.<sup>17</sup> O novo status das obras exigia uma vida de mesmas proporções. A recente polêmica, nascida quando foi proposto o nome de Florio, tradutor de Michel de Montaigne, remete a esse paradigma dominante: a vida deve explicar a obra; a obra se insere na vida; e, se as duas divergem, é necessário mudar a vida.

18. Essa operação se choca com inúmeras objeções. Em primeiro lugar, ela não se fundamenta em nenhum texto do século XVII, época em que ninguém fazia diferença entre os dois Shakespeare. A ideia de que o segredo dessa dupla identidade de um Shakespeare ator que não é o mesmo Shakespeare autor pudesse ser rigorosamente respeitada é dificilmente sustentável no mundo do teatro, no qual as relações eram múltiplas e públicas. Ademais, outra dificuldade é criada pela frequência da escrita em colaboração: seria preciso que o verdadeiro Shakespeare tivesse a possibilidade de colaborar com Christopher Marlowe, George Peele, Thomas Middleton e John Fletcher. Por último, a hipótese é, também, fundada sobre uma má interpretação dos arquivos notariais. Um dos argumentos que sempre é apresentado é o fato de que nenhum livro é mencionado no testamento de Shakespeare. A conclusão é que é impossível estabelecer relações entre uma vasta obra e um testamento tão pobre. Na verdade, a contradição pode ser

---

16. Jeffrey Masten, *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press, 1997.

17. Lawrence Levine, “William Shakespeare and the American People : a Study in Cultural Transformation”, *The American Historical Review*, Vol. 89, No. 1 (Fev., 1984), p. 34-66.

facilmente resolvida: os livros eram catalogados em inventários paralelos ao testamento, o que faz com que quase nenhum testamento inglês dos séculos XVI e XVII mencione listas de obras. A interpretação dos arquivos é, conseqüentemente, distorcida pela imposição do paradigma biográfico.

19. Concluirei dizendo que essas tentativas de “desatribuição” e de “reatribuição” só convencem aqueles que já estão convencidos. Elas são, junto a outros fenômenos, a projeção de uma imagem de autor, de uma concepção de literatura e de uma definição da biografia literária que supõem relações íntimas entre, de um lado, os sofrimentos, as felicidades e as experiências do escritor, e, de outro lado, a criação estética. É essa projeção anacrônica a que fundamenta a imposição retrospectiva de um paradigma que foi, ao mesmo tempo, produtor dos arquivos literários e produzido por eles.

*Submetido em 05/05/2020*

*Aprovado em 10/05/2020*