

## A mão do autor: arquivos literários, crítica e edição<sup>1</sup>

Roger Chartier

(tradução: Antonio Herculano Lopes)

O ponto de partida desta reflexão é a frase inicial que define o objetivo do Deutsches Literaturarchiv Marbach: “O arquivo se destina a coletar, catalogar e processar todos os tipos de documentos relacionados à literatura alemã moderna (de 1750 ao presente)”. Daí, a minha pergunta: por que 1750? Os arquivos literários franceses e britânicos, em parte inspirados no exemplo de Marbach, não ajudam a responder essa questão de modo direto, pois escolheram deliberadamente se concentrar nos registros dos séculos XIX e XX. É o caso do Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (Imec), fundado em 1988 com o objetivo de “reunir, preservar e explorar os arquivos dos diferentes atores ligados à publicação e à criação estética”. As coleções do Imec, guardadas e consultadas desde 1998 na abadia de Ardenne, perto de Caen, consistem, sobretudo, de duas séries de registros: 66 arquivos de editores, os mais velhos dos quais são os de Hachette, Hetzel ou Flammarion – todos do século XIX –, e 238 arquivos de autores, do século XX (com a exceção de Claude Bernard).

A mesma ênfase nos séculos XIX e XX caracteriza as duas coleções de Registros de Editoras e Tipografias Britânicas e de Papéis de Autor, mantidas entre as coleções especiais da biblioteca da University of Reading, e das quais o arquivo mais espetacular é a coleção Beckett, com mais de 600 manuscritos ou textos datilografados do autor. Com base nos casos britânico e francês, a resposta para a minha pergunta inicial seria simples: os arquivos de literatura moderna abrigam e preservam documentos que anteriormente

<sup>1</sup> Este texto foi originalmente apresentado como conferência de abertura [*keynote lecture*] no seminário *Vidas Póstumas: Arquivos Literários no Século XXI*, que teve lugar na University of Pennsylvania, de 19 a 21 de março de 2009.

<sup>2</sup> *Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. Je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval.*" Apud NEEFS, Jacques. Gustave Flaubert: les aventures de l'homme-plume. In: GERMAIN, Marie-Odile; THIBAUT, Danièle (Org.). *Brouillons d'écrivains*. Paris: Bibliothèque Nationale, 2001. p. 68.

<sup>3</sup> BIASI, Pierre-Marc de. *La génétique des textes*. Paris: Nathan, 2000.

não tinham sido levados em consideração por arquivos tradicionais. Eles salvam um patrimônio precioso de registros e papéis modernos, ignorado por arquivos nacionais ou regionais; quem o preservava eram editores e escritores.

Mas a data de 1750 permanece intrigante, porque levanta uma questão distinta: teria sido possível construir arquivos literários para a fase inicial dos tempos modernos? Registros de editores e tipografias dos três primeiros séculos posteriores à invenção de Gutemberg são de fato excepcionais, da mesma forma que manuscritos de autores. Essa ausência tem preocupado a crítica genética, dedicada a seguir o processo criativo que leva ao texto publicado e a estudar registros múltiplos: esboços e planos do trabalho, notas e documentos, séries de rascunhos, provas corrigidas. Tal perspectiva crítica pressupõe que traços dos diferentes estágios do processo criativo tenham sido mantidos – geralmente pelo próprio autor. Podemos lembrar o desejo expresso por Flaubert em carta a Louise Colet datada de 3 de abril de 1852: “Se ao menos os meus manuscritos durarem tanto quanto eu, é tudo o que eu quero. Eu os faria enterrar junto comigo, como um selvagem faz com o seu cavalo.” Mas será que a crítica genética só é possível para os séculos XIX e XX, na medida em que autores como Flaubert, Zola ou Proust deixaram a série de traços que permitem aos críticos ir “do autor ao escritor, do que foi escrito à escrita em si, da estrutura ao processo, do trabalho à sua gênese”, como Pierre-Marc de Biasi escreveu para definir o programa da disciplina?

1. Tal questão levou à busca de manuscritos de autor anteriores ao século XIX. Os achados não são tão raros para os autores franceses do século XVIII. Rascunhos autógrafos com cortes, correções, alterações ou anotações existem para *A nova Heloísa*, de Rousseau, *A religiosa*, de Diderot, *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, e *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre (deixando de lado o excepcional rolo de 12 metros dos *Cento e vinte dias de Sodoma*, de Sade). Também sobreviveu o manuscrito autógrafo de *Diálogos ou Rousseau*

*juiz de Jean Jacques*, de Rousseau, que o autor queria deixar no coro de Notre-Dame logo depois de ter completado o trabalho, mas afinal decidiu dar a Condillac, porque os portões da catedral estavam fechados. Rousseau fez três outras cópias autógrafas dos *Diálogos*, que foram publicados em 1782. Manuscritos autógrafos franceses, portanto, existem, mas todos os exemplos que mencionei são posteriores a 1750, assim como o são as cópias de escriba corrigidas pelo autor – como o *Cândido*, de Voltaire, ou as obras de Diderot copiadas por seu escriba Girbal.

Antes de meados do século XVIII, os manuscritos autorais não são frequentes e foram preservados por razões excepcionais. Brantôme deixou para os seus herdeiros os sete volumes do seu *Livre des dames*, pedindo-lhes que o publicassem – o que só foi feito em 1665. Fragmentos da apologia ao cristianismo, de Pascal, foram reunidos, transcritos e ordenados pelos senhores de Port-Royal para a sua edição dos *Pensamentos*, de 1669-1670. Os manuscritos de Pascal deixam em aberto até hoje a questão da relação entre as duas cópias da transcrição (BNF Ms. Fr. 9203 e Fr. 12449), a edição chamada “de Port-Royal” dos *Pensamentos* e os textos autógrafos, escritos por Pascal em longas folhas de papel que ele próprio cortou. Em seguida, ele reuniu os fragmentos em vários maços, com as tiras de papel presas entre si por um fio passado por um pequeno buraco feito em cada tira. Infelizmente, no século XVIII, esses fragmentos foram reordenados e colados nas folhas de um caderno (BNF Ms. Fr. 9202), o que torna difícil considerá-los o manuscrito “original” dos *Pensamentos*. Um último exemplo é o de Montaigne: seus únicos manuscritos literários autógrafos são as anotações que deixou em alguns livros que leu (hoje, na Biblioteca Municipal de Bordeaux, na Biblioteca Nacional da França e na biblioteca de Trinity College, em Cambridge) e as correções e acréscimos que ele escreveu em sua cópia da edição de luxo *in quarto* de 1588 dos seus *Ensaio*s (conhecida hoje em dia como o “exemplar de Bordeaux”), em que as grandes margens permitiram importantes acréscimos e acréscimos aos acréscimos.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> GERMAIN, M.-O.; THIBAUT, D. (Org.). *Brouillons d'écrivains*. p. 18.

<sup>5</sup> SACQUIN, Michèle. Les pensées de Pascal: des manuscrits en quête d'une œuvre. In: GERMAIN, M.-O.; THIBAUT, D. (Org.). *Brouillons d'écrivains*. p. 22-23.

<sup>6</sup> HOFFMANN, George. *Montaigne's career*. Oxford: Clarendon Press, 1998. p. 97-107.

<sup>7</sup> ARELLANO, Ignacio. La edición de textos teatrales del Siglo de Oro (s. XVII). Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990). In: CANAVAGGIO, Jean (Org.). *La comedia*. Madri: Collection de la Casa de Velázquez, 1995. p. 36.

<sup>8</sup> GREER, Margaret. *Early modern Spanish theatrical transmission, memory, and a Claramonte play*. Durham, 2007. Trabalho apresentado no seminário *Producing the Renaissance text* [Produzindo o texto renascentista], na Duke University, em 3 de fevereiro de 2007.

<sup>9</sup> VEGA, Lope de. *Carlos V en Francia*. Editado por Arnold G. Reichenberger. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1962.

Há, no entanto, algumas exceções a essa escassez de manuscritos autógrafos anteriores a 1750. A primeira é na literatura dramática, tanto da Espanha quanto da Inglaterra. Manuscritos autorais ainda existem para peças de Calderón, Quevedo e Lope de Vega. Deste último, há duas peças autógrafas nas coleções da biblioteca da University of Pennsylvania: *Los Benavides*, assinada por Lope a 15 de junho de 1600, e *Carlos V en Francia*, assinada a 20 de novembro de 1604.<sup>7</sup> Na Biblioteca Nacional de Madri, há 17 manuscritos autógrafos de Calderón e 24 de Lope, num total de ao menos 100 de dramaturgos do *Siglo de Oro*.<sup>8</sup> Para Lope de Vega, a primeira condição para uma *comedia* era a duração aceitável do espetáculo, que determinava o número de *pliegos* ou folhas de papel que o autor deveria escrever. De acordo com o seu *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de 1609, cada ato deve corresponder a quatro *pliegos*, e como uma *comedia* se compõe de três atos, seu manuscrito não deveria ter mais do que 12 *pliegos*. O termo “*pliego*” deve ser entendido como uma folha de papel dobrada duas vezes, criando assim quatro folhas para cada *pliego*, 16 para um ato e 48 para a peça completa. O manuscrito autógrafo da peça *Carlos V en Francia* se atém quase exatamente a essa dimensão, uma vez que o texto em si consiste em 50 páginas.<sup>9</sup>

Também na Inglaterra, alguns manuscritos autógrafos escritos pelos próprios dramaturgos sobreviveram. Um exemplo espetacular é *The booke of sir Thomas More*, um manuscrito dramático sem data, escrito a seis mãos (British Library, Ms. Harleian 7368). A peça original parece ter sido escrita – provavelmente entre 1592 e 1595 – por Anthony Munday, cuja caligrafia é identificada por comparação com os dois manuscritos autógrafos de suas peças *John a Kent e John a Cumber* (ambas na Huntington Library). Henry Chettle e Thomas Dekker parecem ter colaborado na peça original. No começo do século XVII, o manuscrito foi revisto e cenas foram acrescentadas por Thomas Heywood, e talvez também por Shakespeare, cuja mão seria a D do manuscrito, segundo provas paleográficas, ortográficas e estilísticas. Se esse é o caso (como se acredita hoje, apesar da fragilidade das comparações paleográficas da escrita das duas passa-

gens atribuídas a Shakespeare com suas poucas e diferentes assinaturas – ou mesmo com o seu testamento, quicá de próprio punho), os fólhos dessa cena acrescentada a *Sir Thomas More* seriam o único manuscrito literário sobrevivente de Shakespeare.<sup>10</sup> *The booke of sir Thomas More* não é o único manuscrito autógrafo de peça elizabetana ou jacobina: entre outros exemplos podemos citar um dos seis manuscritos de *A game at chess*, inteira ou parcialmente da mão de Middleton.<sup>11</sup>

O *Trecento* italiano é outro exemplo, ainda anterior, que prova que manuscritos literários autógrafos não estão necessariamente ausentes antes de meados do século XVIII. Os autógrafos de Petrarca são numerosos e preservam traços de seu trabalho de criação poética.<sup>12</sup> Os mais espetaculares desses manuscritos, estudados por Armando Petrucci, são o rascunho do códice dos *Rerum vulgarium fragmenta* (Vat. lat. 3196) e o assim chamado “*Canzoniere* original” (Vat. lat. 3195).<sup>13</sup> O primeiro manuscrito tem nove fólhos amarrados e duas folhas soltas vindas do arquivo de Petrarca. Contém esboços, primeiros rascunhos, correções, acréscimos e cortes, mas também, nas margens, referências cronológicas precisas aos estágios sucessivos de elaboração de textos individuais. O segundo manuscrito é um “livro de autor”, no qual Giovanni Malpighini, o escriba e discípulo de Petrarca, copiou as seções de abertura da primeira e segunda partes, que Petrarca continuou, num paciente trabalho de cópia, acréscimos, correções e reordenamentos, de 1368 a 1373. Esse manuscrito ilustra os esforços de Petrarca para reformar o sistema de produção de livros e garantir o controle do autor sobre o seu trabalho, protegendo os textos dos erros de cópia dos escribas profissionais. Assim, com a multiplicação de manuscritos autógrafos, poderia ser instituída uma relação mais direta e autêntica entre autor e leitores, pois, como indica Petrucci, “uma textualidade perfeita, uma emanção direta do autor, validada por sua escrita autógrafa, era (e seria para sempre) uma garantia de legibilidade absoluta para o leitor”.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> *The booke of sir Thomas More*. Editado por W.W. Greg. Oxford: Oxford University Press, 1911.

<sup>11</sup> TAYLOR, Gary; LAVAGNINO, John. A game at chess: general textual introduction. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Thomas Middleton and early modern textual culture: a companion to the collected works*. Oxford: Clarendon Press, 2007. p. 712-873.

<sup>12</sup> Para uma lista provisória dos autógrafos de Petrarca, ver PETRUCCI, Armando. *La scrittura de Francesco Petrarca*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana. 1967. (Coleção Studi e Testi, 248),

<sup>13</sup> PETRUCCI, Armando. Minute, autograph, author's book. In: PETRUCCI, A. *Writers and readers in medieval Italy: studies in the history of written culture*. New Haven: Yale University Press, 1995. p. 145-168.

<sup>14</sup> PETRUCCI, Armando. Il libro manoscritto. In: ROSA, Asor (Org.). *Letteratura italiana*. Turim: Einaudi, 1984. v. 2, p. 516-517.

<sup>15</sup> ARATA, Stefano. *Los manuscritos teatrales (siglo XVI y XVII) de la Biblioteca del Palacio*. Pisa: Giardini, 1989.

O rascunho do códice das *Rime* de Petrarca pertence a outro mundo e mostra como os hábitos de escrita dos poetas vernaculares dependiam das práticas cartoriais contemporâneas. Minutas cartoriais e manuscritos poéticos autógrafos partilhavam das mesmas práticas: esboços escritos em folhas de papel com mão extremamente rápida e fluente, notas nas margens testemunhando as várias fases de elaboração do texto ou cortes com grandes traços oblíquos de fragmentos do texto transcritos alhures. Essa observação nos faz lembrar, antes de tudo, que muitos poetas eram membros de famílias de notários. O próprio Petrarca era filho e neto de notários e Francesco da Barberino – cujo manuscrito parcialmente autógrafo de *Documenti d'amore* em verso vernacular apresenta as mesmas características que o rascunho do códice de Petrarca (Vat., Barb. Lat. 4076) – era não apenas filho e neto, mas um notário ele próprio.

A proximidade entre a escrita cartorial e os rascunhos poéticos no *Trecento* italiano indica também que muitos manuscritos autógrafos dos princípios da era moderna não devem ser considerados equivalentes aos esboços e rascunhos literários de autores do século XIX. Com frequência, seus autores estavam agindo como escribas para si mesmos e escreveram de punho próprio cópias de apresentação a serem oferecidas a seus patronos. Portanto, seus manuscritos devem ser situados no *corpus* das cópias de escribas, que constitui a maioria dos manuscritos literários dos séculos XVI e XVII. É o caso, por exemplo, das peças de Middleton: cinco dos seis manuscritos do *Game at chess* e os manuscritos de *The witch*, *Hengist*, *King of Kent* ou *The lady's tragedy* são cópias de escriba – e cinco deles foram copiados pelo mesmo escriba, Ralph Crane, também empregado pela companhia de Shakespeare. É também o caso dos manuscritos dramáticos mantidos na Biblioteca del Palacio, em Madrid, entre os quais há 80 peças anteriores a 1600, que tinham sido guardadas pelo conde de Gondomar em sua biblioteca em Valladolid.<sup>15</sup>

A proximidade entre cópias de escriba e manuscritos autógrafos é evidenciada pela coexistência no mesmo manuscrito das mãos do autor e do escriba – a mão C em *The booke of sir Thomas More* é de

um copista –, e também pela confusão denunciada por Ben Jonson na epístola que abre a edição de 1607 de *Volpone*, na qual estigmatiza ao mesmo tempo poetas corruptos e escribas desonestos. Para ele, “os escritores destes dias” não são mais “o intérprete e árbitro da natureza, um professor de coisas divinas não menos que de humanas, um mestre em boas maneiras”, porque “tanto suas maneiras como sua natureza estão invertidas, nada restando neles da dignidade do poeta, além do nome abusado, *que qualquer escriba usurpa*”.<sup>16</sup> Nesse sentido, os manuscritos autógrafos de peças deviam ser substituídos pelas múltiplas produções dos escribas profissionais, que transformavam rascunhos em “cópias limpas”, faziam cópias de apresentação elegantes para os patronos e propunham aos leitores “edições de escriba”.<sup>17</sup>

O papel decisivo dos escribas no processo de publicação é uma das razões para a perda de manuscritos autorais em princípios da era moderna. Na Castela do Século de Ouro, manuscritos enviados ao Conselho Real para receber licença e privilégio nunca eram cópias autógrafas, mas sempre “*copias en limpio*”, cópias limpas escritas por amanuenses profissionais e com frequência corrigidas pelos autores, que queriam trocar algumas palavras ou frases, introduzir acréscimos nas margens, cortar algumas linhas ou mesmo adicionar folhas soltas ao manuscrito. Uma vez aprovados e eventualmente corrigidos pelos censores, o manuscrito era entregue ao editor e depois ao impressor. A cópia de impressão era chamada em espanhol de “*original*” e submetia o texto a uma primeira série de transformações, seja na ortografia, seja na pontuação. Enquanto os manuscritos de autor tinham em geral muito poucas marcas de pontuação e apresentavam uma grande irregularidade na grafia das palavras, os “originais” de escriba (que de fato estavam longe de ser originais) precisavam dar melhor legibilidade ao texto dirigido aos censores e aos tipógrafos.

Uma vez na tipografia, a cópia de escriba do manuscrito autógrafo era preparada por revisores, que acrescentavam acentos, letras maiúsculas, pontuação e marcas de composi-

<sup>16</sup> JONSON, Ben. *Three comedies*. London: Penguin Books, 1966. p. 42.

<sup>17</sup> LOVE, Harold. Thomas Middleton: oral culture and the manuscript economy. In: TAYLOR, G.; LAVAGNINO, J. (Ed.). *Thomas Middleton and early modern textual culture*. p. 98-109.

<sup>18</sup> Cf. o censo de cópias de impressão em MOORE, J. K. *Primary materials relating to copy and print in English books of the sixteenth and seventeenth centuries*. Oxford: Oxford University Press, 1998; e TROVATO, Paolo. *L'ordine dei tipografi: letteri, stampatori, correttori tra Quatro e Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1998. (Biblioteca del Cinquecento).

<sup>19</sup> ESCAPA, Pablo Andrés et al. El original de imprenta; e MERINO, Sonia Garza. La cuenta del original. In: RICO, Francisco (Org.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000. p. 29-64 e p. 65-95; e RICO, Francisco. *El texto del Quijote: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006, p. 55-93.

<sup>20</sup> ENFIELD, William. *Observations on literary property*. London: Printed for Joseph Johnson, 1774.

ção que tornavam possível arranjar as folhas por fôrmas, e não *seriatim*, isto é, seguindo a ordem das páginas no texto. Assim preparada e corrigida, a cópia manuscrita era composta e impressa. Depois dessas intervenções textuais, feitas pelo copista, o censor, o editor e o tipógrafo, o manuscrito autógrafo perdia toda a sua importância. Uma vez impresso o texto, a cópia de impressão compartilhava do mesmo destino e em geral era destruída. É por isso que apenas um número limitado das cópias usadas nas tipografias sobreviveu<sup>18</sup> – talvez com a exceção da Espanha, onde a Biblioteca Nacional de Madri mantém centenas de “*originales*” datados de meados do século XVI a fins do XVIII, porque o texto impresso devia ser comparado com o manuscrito que havia recebido a licença de publicação.<sup>19</sup>

2. Então, por que desde meados do século XVIII manuscritos autógrafos têm sido guardados e preservados? Esse fato torna claro que a constituição de arquivos literários não pode ser separada da construção de categorias filosóficas, estéticas e jurídicas, que definiram um novo regime para a composição, publicação e apropriação de textos. As ações judiciais que se seguiram na Inglaterra à Lei Rainha Ana, em 1710, levaram à associação original entre as noções de singularidade individual, originalidade estética e propriedade literária. A defesa dos direitos tradicionais dos livreiros e impressores londrinos, que tinham sido afetados por essa legislação que limitava os direitos autorais a 14 anos, presumia que a propriedade do manuscrito implicava num direito patrimonial perpétuo, desde que o editor o tivesse adquirido do autor, e que este último possuía previamente um direito imprescritível, porém transmissível, à sua obra. O objeto desse direito primário era a obra conforme elaborada pelo autor na sua existência imaterial, “invisível e intangível”, nas palavras William Enfield em 1774.<sup>20</sup>

Definida pela identidade fundamental e perpétua que lhe fora dada pela mente – e pela mão – do seu autor, a obra transcendia

todas as suas possíveis materializações. De acordo com Blackstone, outro advogado da causa dos livreiros de Londres:

A identidade de uma composição literária consiste inteiramente no *sentimento* e na *linguagem*; as mesmas concepções expressas pelas mesmas palavras devem por força ser a mesma composição: e qualquer que seja o método de transmitir essa composição aos ouvidos ou aos olhos de outrem, recitado, escrito ou impresso, em qualquer número de cópias ou em qualquer período de tempo, é sempre a mesma obra do autor que está sendo transmitida; e ninguém tem o direito de transmiti-la ou transferi-la sem o consentimento deste, tácito ou expresso.<sup>21</sup>

Para Diderot, toda obra é a legítima propriedade do seu autor, porque uma obra literária é a expressão singular dos pensamentos e sentimentos desse autor. Como ele afirmou em seu *Mémoire sur le commerce de la librairie*:

Que bem pode pertencer a um homem, se uma obra do espírito, o fruto único de sua educação, de seus estudos, de sua vigília, de seu tempo, de suas pesquisas, de suas observações; se as mais belas horas, os mais belos momentos de sua vida; se seus próprios pensamentos, os sentimentos de seu coração; a porção mais preciosa de si, aquela que não perece jamais; aquela que o immortaliza, não lhe pertence?<sup>22</sup>

Depois de Diderot, Fichte, no curso de um debate sobre reimpressão de livros na Alemanha (onde a pirataria era particularmente difundida devido à fragmentação do Império em vários pequenos estados, cujos privilégios estavam confinados ao estreito território de suas soberanias) rerepresentou essa demanda de uma nova forma. À clássica dicotomia das duas naturezas do livro – corpórea e espiritual –, ele acrescentou uma segunda: entre as ideias expressas por

<sup>21</sup> BLACKSTONE, William. *Commentaries on the laws of England*. Oxford, 1765-1769. Apud ROSE, Mark. *Authors and owners: the invention of copyright*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1993. p. 89-90.

<sup>22</sup> “Quel est le bien qui puisse appartenir à un homme, si un ouvrage d’esprit, le fruit unique de son education, de ses études, de ses veilles, de son temps, de ses recherches, de ses observations; si les plus belles heures, les plus beaux moments de sa vie; si ses propres pensées, les sentiments de son coeur; la portion de lui-même la plus précieuse, celle qui ne périt point; celle qui l’immortalise, ne lui appartient pas?” DIDEROT. *Lettre sur le commerce de la librairie*. In: *Oeuvres complètes: Encyclopédie IV (Lettres M-Z)*. Editado por John Lough e Jacques Proust. Paris: Hermann, 1976. v. 8. p. 509-510.

<sup>23</sup>FICHTE, Johann Gottlieb. *Beweis der Unrechtmässigkeit der Bücher-nadruks: ein Räsonnement und eine Parabel.* [S.l.: s. n.], 1791. Esse texto é comentado por WOODMANSEE, Martha. *The author, art, and the market: rereading the history of aesthetics.* New York: Columbia University Press, 1994, p. 51-53.

<sup>24</sup>SHAKESPEARE, William. *Comedies, histories, & tragedies: published according the true original copies.* Londres, 1623, A3 recto.

um livro e a forma que lhes é dada pela escrita. Ideias são universais por natureza, objetivo e uso; daí que nenhuma apropriação pessoal delas se justifica. A apropriação só é legítima porque:

Cada pessoa tem o seu próprio conjunto de ideias, sua maneira particular de forjar conceitos e relacioná-los entre si. Considerando que ideias puras, destituídas de imagens perceptíveis, não podem ser nem mesmo concebidas, quanto menos apresentadas a outros, todo escritor tem que dar uma certa forma a seus pensamentos e só pode dar a sua própria forma, pois é a única que ele tem. [...] [Em consequência,] ninguém pode se apropriar dos pensamentos de outra pessoa, sem modificar-lhes a forma. Portanto, a forma permanece para sempre sua propriedade exclusiva.<sup>23</sup>

A forma textual, sempre irredutivelmente singular, era a única, mas poderosa, justificativa para a apropriação individual de ideias comuns transmitidas a outros por meio de impressos. Assim, paradoxalmente, para que os textos fossem submetidos às leis sobre propriedade que governam os objetos materiais, era preciso separá-los conceitualmente de toda incorporação material e colocá-los na mente do autor. O manuscrito autógráfo tornou-se o testemunho mais fundamental, a encarnação visível do gênio invisível do escritor.

Esse não era o caso nos séculos XVI e XVII, quando a assinatura podia ser delegada a alguém, fosse nos registros da paróquia, fosse para um testamento, e quando até mesmo assinaturas autógrafas podiam ser muito diferentes umas das outras – por exemplo, as seis assinaturas autenticadas de Shakespeare. Naquele tempo, o texto impresso podia ser considerado uma ficção da mão do autor, sem necessidade de mostrá-la. Em seu prefácio dirigido à “Grande variedade de leitores”, os dois editores do *First Folio* de Shakespeare, John Heminge e Henry Condell, alegavam que a sua edição impressa dos “escritos” do bardo ofereciam de fato a escritura de seu

próprio punho: “Sua mente e sua mão caminhavam juntas. E ao pensar ele produzia com tal facilidade que seus papéis nos chegaram quase sem rasuras”.<sup>24</sup>

No século XVIII, tal afirmação não mais bastava e a escrita do autor se tornou uma garantia da autenticidade dos seus trabalhos. Daí que forjar manuscritos autógrafos tenha se tornado uma arte daquele tempo. Em fevereiro de 1795, William Henry Ireland exibiu na casa de seu pai vários manuscritos de Shakespeare, recentemente descobertos: os autógrafos de *King Lear* e de duas peças desconhecidas, *Henry II* e *Vortigern and Rowena* (que foi encenada uma vez, no Drury Lane Theatre, no dia 2 de abril), as cartas trocadas entre o poeta e seu patrono, Southampton, a *Profissão de fé*, muito protestante, de Shakespeare, e uma carta mandada para ele pela rainha Elizabeth. Quando os documentos foram publicados, em dezembro daquele ano, sob o título de *Authentic account of the Shakespearean MSS.* (Relato autêntico dos manuscritos de Shakespeare), Edmond Malone foi o primeiro a expor a falsificação de Ireland, ao comparar as caligrafias dos documentos forjados com outros autênticos. Seu desvendamento meticuloso da impostura foi publicado com o título significativo de *Uma investigação sobre a autenticidade de certos documentos variados e instrumentos legais. Publicados a 2 de dezembro de MDCCXCV e atribuídos a Shakespeare, à rainha Elizabeth e a Henrique, conde de Southampton: ilustrados por fac-símiles de manuscritos genuínos daquele nobre e de Sua Majestade; um novo fac-símile de manuscrito de Shakespeare nunca antes exibido; e outros documentos autênticos.* Londres, 1795.<sup>25</sup>

O fetichismo da mão do autor levou no século XX à fabricação de supostos manuscritos autógrafos que de fato eram cópias passadas a limpo de escritos previamente existentes. É o caso por exemplo do famoso manuscrito “original” de *Ulysses* no Rosenbach Museum and Library, na Filadélfia. Foi escrito por Joyce não só como uma cópia limpa dos rascunhos previamente escritos, mas também como um manuscrito autógrafo para ser vendido a um bibliófilo norte-americano.<sup>26</sup>

<sup>25</sup>“An inquiry into the authenticity of certain miscellanies papers and legal instruments. Published Dec. 2 MDCCXCV, and attributed to Shakespeare, Queen Elizabeth, and Henry, Earl of Southampton: illustrated by fac-similes of the genuine hand-writing of that nobleman, and of Her Majesty; a new fac-simile of the handwriting of Shakespeare, never before exhibited; and other authentick documents. London 1795.” SCHENBAUM, S. *Shakespeare's lives*. Oxford: Oxford University Press, 1970. p. 193-223; e DE GRAZIA, Margreta. *Shakespeare verbatim: the reproduction of authenticity and the 1790 apparatus*. Oxford: Clarendon Press 1991. p. 107-109.

<sup>26</sup>*Ulysses in hand: the Rosenbach manuscript*. Filadélfia: The Rosenbach Museum and Library, 2002.

<sup>27</sup> FERRAND, Nathalie. J.-J. Rousseau, du copiste à l'écrivain. Les manuscrits de la *Nouvelle Héloïse* conservés à la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale. In: IKEBRAVE, Jean-Louis; GRÉSILLON, Almuth (Org.). *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles: génèse de textes littéraires et philosophiques*. Paris: CNRS Editions, 2000. p. 191-212.

<sup>28</sup> HAHN, Karl-Heinz. *Goethe-und Schiller-Archiv: Bestandsverzeichnis*. Weimar, 1961, p. 11 Apud HURLEBUSCH, Klaus. Rarement vit-on tant de renouveau. Klopstock et ses contemporains: tenants d'une "esthétique du génie" et précurseurs de la littérature moderne. In: IKEBRAVE, J.-L.; GRÉSILLON, A. (Org.). *Ecrire aux XVIIe et XVIIIe siècles*, p. 169-189.

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur?, [1969]. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François (Org.). *Foucault, dits et écrits, 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994. p. 789-821.

A forte relação entre manuscritos autógrafos e autenticidade do trabalho foi interiorizada por escritores que se tornaram arquivistas de si mesmos e, antes de Hugo ou Flaubert, constituíram seus próprios arquivos literários. É o caso do rascunho, quatro cópias autógrafas, provas corrigidas e cópias anotadas de três diferentes edições que Rousseau manteve consigo de *La nouvelle Héloïse*, constituindo um "dossiê" genético de muitos milhares de páginas.<sup>27</sup> É também o caso dos papéis de Goethe. Numa carta escrita ao chanceler Müller no fim de sua vida, Goethe indicava: "Meus manuscritos, minhas cartas e meus arquivos merecem a maior atenção [...] Por muito tempo, não se encontrará tão rica e variada coleção de um só indivíduo. [...] É a razão pela qual espero que sua conservação seja garantida".<sup>28</sup> Para ambos autores, não só o projeto de uma completa edição geral de seus trabalhos, mas também ou principalmente, uma muito intensa relação autobiográfica com a escrita os levou a constituir meticulosamente "os arquivos do poeta e do escritor", de acordo com a expressão de Goethe.

3. Em sua famosa palestra de 1968, *O que é um autor?*, Foucault afirmou que, longe de ser relevante para todos os textos e gêneros, a atribuição de uma obra a um nome próprio não é nem universal nem constante: "O autor-função é característico do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos na sociedade". A atribuição de um nome próprio a um discurso era para ele o resultado de operações "específicas e complexas" que colocavam a unidade e a coerência de uma obra (ou conjunto de obras) em relação com a identidade de um sujeito construído. Essas operações se baseiam num processo dual de seleção e exclusão. Primeiro, os discursos atribuíveis ao autor-função – "obra" – devem ser separados dos "milhões de traços deixados por alguém depois de sua morte". Depois, os elementos pertinentes à definição da posição do autor precisam ser selecionados dos inumeráveis eventos que constituem a vida de qualquer indivíduo.<sup>29</sup> O que muda nessas duas operações quando existem arquivos literários e quando não?

A presença de arquivos literários abundantes torna mais complexa a delimitação da obra em si e a separação entre os textos literários reconhecidos enquanto tal e os “milhões de traços [escritos] deixados por um indivíduo”. Para Foucault,

o problema é tanto teórico quanto técnico. Ao promover a publicação das obras de Nietzsche, por exemplo, onde devemos parar? Certamente, tudo deve ser publicado, mas o que é “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. E quanto aos rascunhos iniciais de seus trabalhos? Claro. O plano para os seus aforismos? Sim. As partes cortadas e as notas de rodapé? Sim. E se num caderno de trabalho cheio de aforismos encontrarmos uma referência, uma anotação de um compromisso ou de um endereço, ou a lista da lavanderia: isso é obra ou não? Por que não? E assim por diante *ad infinitum*.<sup>30</sup>

“É obra ou não?”: a pergunta de Foucault sobre a “proliferação” infinita dos escritos de Nietzsche deve agora ser invertida para considerar a possibilidade ou necessidade de sua “rarefação” – para usar o vocabulário de Foucault em *L'ordre du discours*. Como convincentemente provado por Mazzino Montinari, o trabalho mais canônico de Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, nunca foi escrito por ele, tendo que ser considerado uma “falsificação” de Elisabeth Förster-Nietzsche. Ela cortou, reuniu e ordenou na forma de um livro vários fragmentos (notas, esboços, reflexões) deixados por seu irmão, que de sua parte não tinha nenhuma intenção de transformá-los num livro. Então *A vontade de poder* existe como uma obra e deve ser incluído na obra de Nietzsche ou não?

Tomemos outro exemplo das manipulações textuais tornadas possíveis pela existência de arquivos literários de autores. Repetidas vezes, o próprio Borges determinou os limites da sua “obra”.<sup>31</sup> Ele excluiu de suas *Obras completas* publicadas por Emecé em 1974 três livros que ele publicara entre 1925 e 1928: *Inquisiciones*, *El tamaño*

<sup>30</sup> Ibid, p. 103-104.

<sup>31</sup> LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*. Paris: L'Harmattan, 1997.

<sup>32</sup> DE GRAZIA, Margreta. *Shakespeare verbatim*, p. 142.

*de mi esperanza* e *El idioma de los argentinos*; e ele proibiu qualquer republicação desses três livros, que foram editados somente em 1993 e 1994 por Maria Kodama, sete anos depois da morte de Borges – e não sem uma feroz controvérsia. Por outro lado, Borges selecionou com seu editor, neste caso Jean-Pierre Bernés, que publicou suas *Oeuvres complètes* em francês na Bibliothèque de la Pléiade, todos os textos que ele considerou como parte de sua “obra”, não só livros e antologias, mas também resenhas, prólogos, artigos, crônicas e a primeira versão impressa de muitos poemas ou textos de ficção que havia conservado no seu acervo pessoal.

Os arquivos literários modernos, que permitem tais manipulações, produzem efeitos nas práticas editoriais que se voltam para os trabalhos impressos nos séculos XVI e XVII. Por um lado, inspiraram a busca por identificar o tipo de manuscrito utilizado para a publicação dos textos impressos. Talvez paradoxalmente, a bibliografia material e analítica investigou rigorosamente os diferentes estados (edições, versões, exemplares) como uma dada obra veio a lume, na esperança de estabelecer uma cópia ideal do texto, expurgada das alterações infligidas pelo processo de publicação, que representasse o texto como ele foi escrito, ditado ou imaginado por seu autor. Daí veio uma disciplina quase exclusivamente dedicada à comparação de textos impressos, uma obsessão com o manuscrito perdido e uma distinção radical entre a essência de uma obra, localizada no manuscrito autógrafo ausente, e os acidentes introduzidos pelos copistas e tipógrafos, que a distorceram e corromperam.

Por outro lado, a delimitação instável da obra, introduzida pela riqueza dos arquivos literários, inspirou decisões originais para autores que não deixaram documentos autógrafos: por exemplo, a publicação de dois textos do mesmo trabalho, como no caso de *King Lear* na *Complete Oxford Shakespeare* ou no de *A game at chess* nos *Oxford Middleton's collected 'works* ou, ainda, a recente e provocadora inclusão por Gary Taylor e John Lavagnino na obra de Middleton de peças que são geralmente publicadas sob outro nome, como *The life of Timon of Athens*, *The tragedy of McBeth* ou *Measure*

*for measure*, peças em que se considera que a mão de Shakespeare não é a única.

A consequência mais importante da existência de arquivos literários e da configuração conceitual que os fez possíveis e necessários desde meados do século XVIII é a relação estabelecida entre a obra do autor e a vida do escritor. Desde meados do Setecentos, as composições literárias deixaram de ser pensadas como baseadas em histórias que eram reutilizadas, lugares comuns compartilhados ou colaborações impostas por patronos e empresários teatrais, para serem vistas como criações originais que expressavam os sentimentos mais íntimos e as experiências mais decisivas e singulares. A primeira consequência foi o desejo de editar as obras de acordo com a cronologia da vida de seu autor; a segunda foi a escrita de biografias literárias. Em relação a Shakespeare, Edmond Malone foi o primeiro a associar os dois empreendimentos. Ele baseou sua *Life of Shakespeare* (impressa apenas em 1821) em “documentos originais e autênticos”, rompendo com as compilações de anedotas impressas por Nicholas Rowe em sua edição de 1709, e estabelecendo a primeira (suposta) cronologia das obras de Shakespeare. De acordo com ele, as peças devem ser publicadas na ordem em que Shakespeare as escreveu e não conforme a distribuição das peças na tradição do *Folio* entre comédias, peças históricas e tragédias. Boswell seguiu esse desejo (exceto pelas históricas) na reedição de 1821 das obras de Malone publicadas em 1790.

Mas não era uma tarefa fácil, dada a ausência de documentos autógrafos e autobiográficos de Shakespeare – e da existência de muito pouco sobre sua vida. Para compensar essa escassez de informação, Malone inaugurou o dispositivo fundamental para qualquer biografia literária: localizar os trabalhos na vida exige encontrar a vida nos trabalhos. Como escreveu Margreta De Grazia:

A vida deu passagem ao trabalho, que voltou para a vida, tudo num mesmo *continuum* temporal. No lugar de documentos arquivísticos, as peças estavam em posição de servir

como fonte primária de informação sobre a vida de Shakespeare durante seus anos em Londres. O próprio arranjo sugeria que apenas realizando um escrutínio exaustivo das peças, como se fossem documentos arquivísticos, seria possível conhecer a vida de Shakespeare como um todo – do princípio ao fim.<sup>32</sup>

Depois de Malone, todas as biografias de Shakespeare – inclusive as advindas do Novo Historicismo – ficaram à mercê das armadilhas da imposição retrospectiva sobre autores sem arquivos, de um paradigma interpretativo tornado possível apenas pela existência de uma riqueza de registros literários e de uma nova compreensão e leitura de composições literárias. Uma “incompatibilidade radical”, para usar a expressão de Margreta de Grazia, existe entre as estéticas romântica e pré-romântica da obra – que é escrita, como disse Diderot, pelo coração de seu autor – e um regime de produção textual prévio, que não considerava que a “literatura” (conceito que nem existia) devesse ser atribuída a uma singularidade individual. É essa incompatibilidade que explica por que o *Deutsches Literaturarchiv* fez bem em começar sua busca por autógrafos e materiais autorais em 1750. E é com essa incompatibilidade na mente que devemos compreender os efeitos produzidos sobre as práticas editoriais e a crítica literária pela existência dos arquivos literários e, mais fundamentalmente, pelas mutações conceituais que a partir do século XVIII os tornaram possíveis e necessários.