

Literatura e edição à luz da sociologia dos textos, de D. F. McKenzie

Thiago Landi¹

Um livro é um projeto de leitura

A prática editorial responsabiliza-se, de forma elementar, pela realização material e semântica da obra que chega ao leitor. Mais do que um texto, um livro é um projeto de leitura, sendo o discurso nele inscrito não mais parte de uma dimensão exclusivamente autoral, mas editorial. A primeira edição brasileira de *O avaro*, de Molière, publicada em 1944, é um interessante meio para que se compreendam melhor essas colocações. A peça foi escrita no século XVII e levada a público pela primeira vez em 9 de setembro de 1668, no Palais Royal, em Paris, tendo ganhado seguidas edições francesas ao longo do tempo. Mas o volume brasileiro em questão, publicado três séculos depois, não acolhe apenas o texto dramático. O título que figura na capa é *O avaro – tradução brasileira, estudo bio-bibliográfico e resumo da História do Teatro Francês por Bandeira Duarte*, e na folha de rosto vemos que integra uma coleção intitulada “Biblioteca de Teatro”.

Assim, para além da peça em seus cinco atos, o livro traz treze capítulos de um estudo bio-bibliográfico de Molière e a história do teatro francês, assinados pelo crítico e tradutor carioca Bandeira Duarte, que vão da página 9 à 107, de um total de 208. Tais textos são inteiramente ornados por iluminuras nas capitulares, creditadas a um certo Goulart, e no meio deles também encontram-se dispersas quatro páginas em papel especial com as seguintes imagens biográficas do autor: seu retrato feito pelo pintor Charles-Antoine Coypel; o retrato de seu personagem Sganarello na peça homônima, de autoria do pintor Simonin; a fotografia da poltrona que lhe serviu para interpretar *O doente imaginário*; e um quadro de Edmond Geoffroy que ilustra os tipos teatrais molierescos. Em seguida, logo antes do início da dramaturgia, o volume apresenta ainda uma breve análise da peça, feita também pelo tradutor, e, ao final, um índice remissivo dos nomes notáveis citados no estudo. Na apresentação do livro, intitulada “Homenagem”, lemos as seguintes palavras de Duarte:

Duas oportunidades excepcionais, prestigiadas pela boa vontade dos editores, fizeram deste volume alguma coisa mais do que ele seria, isto é, alguma coisa mais do que uma *simples edição* brasileira do “AVARENTO”: ser esta a primeira tradução que se fez no Brasil, ou pelo menos que se representou em um palco nacional por um conjunto nacional, da famosa comédia de Molière, e comemorar-se agora, a 1º de janeiro de 1944, o tricentenário da estréia em Paris, no “Jeu de Paume des Métayers”, da Porte de Nesle, situado mais ou menos onde é hoje a esquina das ruas de Seine e Mazarine, do “Illustre Théâtre” [...].²

¹ Mestre em Estudos Literários – linha de pesquisa “Edição e recepção de textos literários” – pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit); bacharel em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais e pós-graduado em Edição pela Universidade Autônoma de Barcelona. Contato: landi.thiago@gmail.com

² DUARTE, Bandeira apud MOLIÈRE. *O avaro*. Tradução de Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944, p. 7. Grifo meu. O Illustre Théâtre foi a companhia teatral fundada por Molière em 30 de junho de 1643.

Ou seja, mais do que uma “simples edição” que publica um texto de teatro, o volume da primeira tradução brasileira de *O avaro* representa um projeto mais amplo, resultado de um pensamento editorial que passa pela organização de Bandeira Duarte – responsável também por uma encorpada pesquisa histórica e iconográfica –, pela ornamentação de Goulart e por outros processos que irão compor a dimensão paratextual³ da peça. Como o próprio Duarte comenta, a empresa editorial tem o abono de dois editores, identificados na página seguinte nas pessoas de Pedro de Souza e Zélio Valverde. Na mesma “Homenagem”, ele ainda nos informa sobre a origem da iniciativa: um programa de divulgação cultural de uma Livraria Editora Zélio Valverde, que por sua vez o incumbiu pela organização da obra.

Vemos, portanto, que entre o texto original e o livro existe uma mediação editorial, o que nos leva a constatar que a maneira pela qual o leitor se apropria de uma obra é tributária deste trabalho de concepção, preparação e tratamento orientado a uma recepção. No caso desta edição, vimos que é forjada pela iniciativa dos editores em criar um programa de divulgação cultural, e se constrói por seguidas tarefas e saberes assumidos por diferentes atores, que serão responsáveis por materializá-la. Assim, se um texto literário (ou de outra natureza) se torna objeto de leitura, investigação e crítica a partir de sua condição material, pensá-lo implica também abarcar os processos históricos, técnicos e sociais por meio dos quais ele se constituiu e ganhou sentido. Eis a prerrogativa central do olhar crítico lançado pelo bibliógrafo Donald Francis McKenzie à disciplina da bibliografia, que ganha corpo no termo *sociologia dos textos*, sobre cujo percurso e implicações faremos uma breve exposição.⁴

Antes, porém, vale a pena pontuar que embora a investida teórica de McKenzie tenha como objetivo primeiro manipular a episteme de sua disciplina primordial, a bibliografia, suas contribuições extrapolam este campo para forjar um ponto de vista sobre o texto que será de grande interesse para outros domínios intelectuais, inclusive os aqui abordados. Cabe ainda contextualizar, a título metodológico, o percurso disciplinar que nos permite aproximar campos aparentemente separados, mas que guardam intercessões históricas. A bibliografia como disciplina, ao menos em sua versão ortodoxa de tradição anglo-saxã, não é familiar às práticas acadêmicas brasileiras, sendo o seu correlato mais próximo o campo da crítica textual. Entretanto, seu escopo ampliado por McKenzie, que será visto a seguir, vai ao encontro de uma tradição acadêmica sobretudo francesa, herdeira da história social e da cultura, que diz respeito à história do livro (e mais tarde à cultura escrita), tratada pelo autor como análoga a essa “nova bibliografia” (ou sociologia dos textos). Por sua vez, esse conjunto epistêmico será a porta de entrada para os estudos editoriais.

³ Embora o nosso ponto de vista esteja fundamentado em larga medida pela teoria de McKenzie, o conceito de “paratexto”, do crítico e teórico da literatura Gérard Genette, também nos ajuda a pensá-lo. Uma das definições dadas ao termo pelo autor é: “A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que [...] o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de *paratexto* da obra”. GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 9. Grifos do autor.

⁴ Roger Chartier também faz uma leitura acurada da proposta de McKenzie em: CHARTIER, R. “Bibliografia e história cultural”. In: _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 243-254.

A sociologia dos textos de McKenzie

A nova perspectiva de McKenzie acerca da bibliografia confronta (ou revê, como ele propõe) uma postura “ortodoxa” e “restrita” que buscou aplicar-lhe limites muito rígidos com o intuito de lhe conferir um status científico, resumível na seguinte afirmação do bibliógrafo inglês Walter Greg (1932):

O que importa ao bibliógrafo são pedaços de papel ou pergaminho cobertos com certos signos escritos ou impressos. Com estes sinais ele só se importa enquanto marcas arbitrárias; seus significados não são problema dele.⁵

O que a McKenzie mais parece explicar a postura questionável de Greg são as proposições teóricas que procuraram aclimatar essa disciplina a outro campo, a semiologia,⁶ o que resultou na alegação central de que os signos contidos em um livro importam ao bibliógrafo apenas em sua dimensão icônica ou indicial, ignorando, portanto, a terceira categoria clássica da tríade signica, o símbolo. Grosso modo, isso quer dizer que toda inscrição a ser descrita ou catalogada por esse especialista é relevante apenas na medida em que não dependa de uma interpretação que estabeleça seu vínculo com o objeto ao qual refere, pois o sentido já está garantido pelas relações de semelhança (no caso do ícone) ou de contiguidade do referente (no caso do índice). Dessa forma, o signo não é interpretado, mas apenas reconhecido e descrito. Já o seu significado simbólico, que não se dá sem um esforço de decodificação, e que, portanto, solicita um interpretante que o estabeleça, não seria relevante para o bibliógrafo. Para ficarmos em um exemplo simples, as iluminuras da edição de *O avarento* serviriam a ele apenas em seu potencial icônico, dando-lhe matéria para um minucioso trabalho descritivo limitado a seus elementos físicos. Seu significado histórico (como continuidade de uma tradição medieval, por exemplo) e o novo sentido que aquela edição ganha ao carregá-las seriam por ele ignorados.

Mas como o estudioso diagnóstica, a teoria muitas vezes hesita em seguir a prática, como é o caso em questão. Ele demonstra-se convencido de que a perspectiva que parece ter orientado a premissa de Greg não dá conta de definir o que a bibliografia realmente faz, pois, como alega, ignora sua dependência de estruturas interpretativas e, com isso, negligencia o papel dos agentes humanos. “Se a bibliografia textual fosse apenas icônica, poderia produzir somente fac-símiles de diferentes versões”,⁷ defende McKenzie em referência a um campo da disciplina que se atenta, na prática, mais que à descrição de ícones e índices de um livro, mas à sua historicidade imanente, às práticas técnicas e sociais de produção, de reprodução e de recepção que lhe deram sentido e o tornaram fruto daquele tempo. Assim, em defesa da relevância simbólica dos signos para o bibliógrafo, ele declara: “o problema, em minha opinião, é que no momento em que devemos explicar signos em um livro, diferentemente de descrevê-los ou copiá-los, eles assumem um *status* simbólico”,⁸ o que parece querer dizer que para além de meros representantes ou indicadores de algo, os signos manuscritos ou impressos em

⁵ GREG, Walter apud MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018, p. 21.

⁶ Como investigação importante neste assunto ele cita o artigo “An Application of Semiotics to the Definition of Bibliography”, de Ross Atkinson, publicado na revista *Studies in Bibliography* em 1980.

⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁸ *Ibidem*.

um livro carregam significados que se responsabilizam incontornavelmente por seu sentido. Por este motivo, e fazendo coro à máxima *The Medium is the Message*,⁹ do teórico da comunicação Marshall McLuhan, ele argumenta: “Se um meio influencia uma mensagem em qualquer sentido, então a bibliografia não pode excluir de suas próprias preocupações a relação entre forma, função e significado simbólico”.¹⁰

A pureza científica a que aspiravam os teóricos mais tradicionais da disciplina incomoda McKenzie na medida em que anula a espessura simbólica das inscrições – e, no limite, do livro –, negando-lhes consequentemente, além de sua dimensão semântica, sua dimensão histórica. Provam-no os intentos acadêmicos de apartar a bibliografia do campo da história, alegando que as incursões históricas desse ofício não eram propriamente bibliografia, mas história. Não obstante, o que se observa é que essa práxis ultrapassa a teoria, uma vez que seus interesses, como detecta McKenzie, não mais se satisfazem pela descrição, mas sim “pelo estudo histórico da feitura e do uso de livros e outros documentos”.¹¹ Sob esta perspectiva, o bibliógrafo estuda, além da composição formal dos textos, a sua transmissão por escritores, impressores, editores (e aqui já podemos assumir que nesses processos agregam-se camadas semânticas); a sua distribuição por diferentes comunidades e os significados a eles atribuídos pelos leitores, o que desemboca na seguinte definição: “bibliografia é a disciplina que estuda *textos enquanto formas registradas* e os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção”.¹²

A concepção de texto como forma registrada é de suma importância para compreender a perspectiva que aqui se apresenta, pois a ela subjaz o entendimento de que as formas afetam o significado. O texto é então enxergado não como um ente incorpóreo e imutável, mas como versão singular e material de um construto discursivo. Ele é resultado de um trabalho de transmissão que responde pelo manejo dos signos – materiais, linguísticos, tipográficos, iconográficos... – que lhe darão sentido. Por sua vez, as decisões editoriais que o materializam dependem fundamentalmente da leitura particular que se faz dele, motivo pelo qual, além da dimensão produtiva, a recepção do texto é extremamente cara a essa “nova” bibliografia e à história do livro. Compreender o caráter idiossincrático da leitura significa entender que é a ela que se deve a interpretação que irá orientar a reprodução material do texto. Com isso visto, a revisão de McKenzie propõe uma noção expandida do campo, colocando em relevo também os aspectos sociais do texto e do suporte. Em suas palavras, eles podem mostrar a presença humana em qualquer texto registrado,¹³ sem dúvida determinante para o sentido que ele ganha:

Aquilo que os escritores pensavam que faziam ao escrever textos, ou impressores e livreiros ao montá-los e publicá-los, ou leitores ao tentar entendê-los são questões às quais nenhuma história do livro pode escapar.¹⁴

⁹ “O meio é a mensagem” é a afirmação central e título do primeiro capítulo do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964), de Marshall McLuhan, publicado no Brasil em 1969 pela editora Cultrix. A expressão advoga em favor da relevância máxima do meio na conformação da mensagem, em oposição à sua interpretação como mero veículo condutor.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, p. 24.

¹² Ibidem, p. 25. Grifo meu.

¹³ Ibidem, p. 46.

¹⁴ Ibidem, p. 33.

Eis as principais motivações para que ele cunhe então o termo *sociologia dos textos*, não para substituir, mas para tentar descrever a bibliografia que se faz pragmaticamente:

Uma “sociologia dos textos”, então, contrasta com uma bibliografia confinada à inferência lógica de signos impressos como marcas arbitrárias em pergaminho ou papel. [...] Restrita aos valores não simbólicos dos signos, ela tentou excluir as desconcertantes complexidades da interpretação linguística e da explicação histórica.¹⁵

No mesmo capítulo do livro *Bibliografia e a sociologia dos textos*, cujo título é inclusive bastante sugestivo de seu pensamento – “O livro como uma forma expressiva” –, o bibliógrafo sugere ainda uma analogia provocativa entre a bibliografia e a crítica literária, instituindo nesta a mesma cisão proposta naquela: de um lado, as escolas críticas que desprezam os aspectos técnicos, históricos, sociais e circunstanciais da obra, mais notadamente o Formalismo e a Neocrítica (ou *New Criticism*), e de outro, aquelas que os abarcam. Ele cita o crítico e teórico da literatura Robert Scholes, que cunha essas duas posições respectivamente de *hermética* e *secular*.¹⁶ Para McKenzie, a ciência pura defendida por Walter Greg seria hermética, mas ao admitir-se nela a história torna-se secular. Não é preciso explicar por que ele privilegia a secularidade ao hermetismo, tanto no exercício bibliográfico quanto no crítico.

Esta apresentação da perspectiva McKenzie nos fornece uma interessante mirada para se pensar o campo da edição. Numa cadeia social do texto, a prática editorial vincula-se mais intimamente ao seu processo de transmissão, que, como vimos, dá materialidade a um discurso que nunca foi autossuficiente, tampouco a-histórico. Ao contrário, ele depende de agentes humanos (à parte do autor) que o projetem em um suporte de leitura, manejem seus códigos e fixem-no, a despeito de sua gênese, no tempo de sua reprodução.

A edição da peça de Molière apresentada no início não é, assim, uma simples reprodução brasileira de um original escrito no século XVII. No limite, não há sequer um “original” dela, mas formas primárias registradas – com efeito, o conceito editorial de original nos atende apenas quando se conceba que a origem de um texto não seja espiritual, ou incorpórea, mas material, ou encarnada. Quanto a *O avaro*, os tipos móveis que a compõem não se acomodaram nas páginas sem o trabalho de um tipógrafo e de um impressor que o fizeram partindo de uma versão traduzida do texto dramático. De seu lado, uma tradução é uma versão singular de um texto em outra língua, que não se estabelece sem escolhas linguísticas e gramaticais de um tradutor orientado por regras próprias de seu tempo. Não podemos nos esquecer dos paratextos – camadas semânticas sem dúvida determinantes. É nesse complexo processo “sociológico” que um texto ganha sua forma e significado, tornando-se o objeto que chegará às mãos do leitor.

A figura do editor e o caso editorial de 2666, de Roberto Bolaño

Em um trecho de *A ordem dos livros*, Roger Chartier – assumidamente herdeiro do pensamento de McKenzie –, postula o seguinte:

¹⁵ Ibidem, p. 28.

¹⁶ A tradução espanhola do livro emprega o termo “civil”, que também parece apropriado.

As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro. Compreender os princípios que governam a “ordem do discurso” pressupõe decifrar, com todo o rigor, aqueles outros que fundamentam os *processos de produção*, de comunicação e de recepção dos livros [...].¹⁷

No que diz respeito especificamente aos processos de produção do livro, convocamos aqui a figura do editor, pensada como um dos seus atores fundamentais. No artigo “Sobre o editor – notas para a sua história”,¹⁸ o estudioso Aníbal Bragança traça um interessante percurso histórico desse ofício,¹⁹ marcando também as permanências conceituais que o acompanharam. Ele nos recorda que o termo tem origem latina e denota dois movimentos, o de “dar à luz” e o de “publicar”. Na Roma Antiga, aquele designado como editor era responsável por *tratar* e por *multiplicar* manuscritos originais, garantindo um trabalho idôneo de suas cópias.

A fim de compreender as acepções contemporâneas do conceito, Bragança cruza a leitura de dois pensadores brasileiros, Emanuel Araújo e Antonio Houaiss. Araújo explica que na língua inglesa o mundo do impresso distingue com nomes distintos as funções de dar à luz e de publicar, respectivamente *editor* e *publisher*. Ao *editor* corresponde a função de organizador, responsável por “selecionar, normalizar, revisar e supervisionar, para a publicação, os originais de uma obra e, às vezes, prefaciar e anotar textos de um ou mais autores”.²⁰ Trata-se daquilo que Bragança resume à ação de “preparar, dar o ‘afeiçoamento’, aprontá-lo, dá-lo à luz, fazê-lo nascer”.²¹ Já ao *publisher* corresponde a função de multiplicador, aquele que por meio dos processos da edição gráfica multiplica um exemplar e torna-o acessível ao público, distribuído e vendido em livrarias ou em outro canal de distribuição. O *publisher* seria então, conforme Araújo, “o proprietário ou responsável por uma empresa organizada para a publicação de livros”.²²

No que concerne ao primeiro nome, *editor*, Antonio Houaiss entende que seu conteúdo semântico abarca, sob uma perspectiva ampliada, o sentido de autor; no entanto, à diferença do inglês, o léxico do português (assim como o das outras línguas neolatinas) não diferencia ambas as funções. Nessas línguas, a palavra ‘editor’ designaria um conceito expandido, que abrange um “complexo de campos de trabalhos distintos, que vão desde a direção editorial até as atividades de distribuição e vendas [...]”.²³ Assim, seriam confundidos neste termo os encargos da editoração (que corresponderiam ao *editor*) e os da prática editorial (que corresponderiam ao *publisher*).

¹⁷ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1994, p. 8. Grifo meu.

¹⁸ Fruto da tese *Eros pedagógico: a função editor e a função autor*, defendida em 2001 na USP.

¹⁹ Ver mais sobre esse tema em: (1) CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da leitura no mundo ocidental – v. 1 e 2*. Tradução de Cláudia Cavalcanti *et al.* São Paulo: Ática, 1998. (Múltiplas Escritas); (2) CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romanstème à la Belle Époque. T. III*. Paris: Fayard; Cercle de la Libraire, 1990; (3) CANFORA, Luciano. *Il copista come autore*. Palermo: Sellerio, 2002; (4) FURNO, Martine (Org.). *Qui écrit? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte: 15e-18e siècle*. Lyon: ENS Éditions, 2009.

²⁰ ARAÚJO, Emanuel apud BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor: notas para sua história. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul.-dez. 2005, p. 220.

²¹ Ibidem.

²² ARAÚJO, Emanuel apud BRAGANÇA, Aníbal. Ibidem.

²³ HOUAISS, Antonio apud BRAGANÇA, Aníbal. Ibidem, p. 221.

Após cruzar os dois autores, Bragança opina que a concepção de editor que une ambas as funções, dar à luz e publicar, é a que melhor representa o complexo campo de suas atividades, especialmente porque lhe insere implicitamente a tarefa da publicação, ou seja, de fazer o texto conhecido, consumido, lido. Ele também endossa a visão de Houaiss de o *editor* estar abarcado em um conceito amplo de autor, defendendo que, em muitos casos, ambos de fato se confundem: “é dele a ‘causa principal, a origem de’, atribuições semânticas do conceito de autor”.²⁴ O estudioso nos deixa exemplos de obras cuja autoria principal é do editor, como as enciclopédias, almanaques, antologias literárias, dicionários, atlas, coletâneas de textos – edições que, como afirma, são em geral idealizadas e concretizadas por editores, que em consequência são os principais autores.

Decisão, comando, criação, escolha, fabricação, distribuição: eis algumas palavras-chave indicativas de um trabalho complexo de gestão da palavra que faz nascer, crescer e se reproduzir a cultura da qual invariavelmente somos herdeiros. É de grande impacto, nesse sentido, o recuo que faz Chartier²⁵ ao período entre os séculos XIV e XVIII para identificar as práticas de ordenação, classificação e tratamento textual que respondem pela forma com a qual, até hoje, nos apropriamos das ideias que circularam e conformaram as nossas diferentes formas de viver e pensar o mundo. Contrapondo-se ao viés, digamos, positivo dessas práticas “ordenadoras”, o historiador reconhece nelas um poder de controle ao qual os textos estão submetidos,²⁶ envolvidos em uma relação de *dependência* – “dependência em face das regras (do patronato, do mecenato, do mercado) que definem a sua condição” –, e chega à irrefreável constatação de que “toda obra está ancorada nas práticas e nas instituições do mundo social”.²⁷

Pensando no papel central da mente do editor²⁸ na conformação de uma obra e, mais do que isso, em seu lugar fundamental para a circulação de ideias e discursos, há um interessante caso que ilustra como essa função pode operar e quais os seus possíveis desdobramentos. Trata-se da questão editorial – a junção de cinco partes separadas em um único volume – do romance *2666*, último do escritor chileno, radicado na Espanha, Roberto Bolaño. A obra foi publicada em 2004 pela editora espanhola Anagrama, um ano antes da morte prematura do autor. Desde então, colecionou quase dez outras edições e inúmeras traduções para outras línguas.

Antes de adentrar nesse livro colossal de 1.119 páginas, o leitor se depara com uma curta nota dos herdeiros de Bolaño esclarecendo-lhe sobre a conhecida questão que envolve a sua edição. Contam que o autor deixou instruções a seu amigo Jorge Herralde para que todo o projeto fosse publicado em cinco livros separados, correspondentes às suas cinco partes, e lhe especificou a ordem e a periodicidade das publicações (uma por ano). Contam ainda que o propósito de Bolaño era, já doente, garantir maior rentabilidade ao negócio e, assim, preservar a segurança financeira de seus herdeiros. Contrariamente a essas indicações, a obra se publicou inteira, em um único volume, a cargo do editor Ignacio Echevarría, também amigo de Bolaño. A

²⁴ Ibidem, p. 222. Bragança faz uso das palavras do próprio Houaiss.

²⁵ Dentre a vasta obra do historiador sobre o tema, nos referimos aqui especificamente ao pensamento exposto por ele na apresentação de *A ordem dos livros*, que leva o mesmo nome.

²⁶ O editor franco-americano André Schiffrin oferece uma sólida perspectiva contemporânea sobre esse tema em: SCHIFFRIN, André. *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

²⁷ CHARTIER, op. cit., p. 9.

²⁸ Expressão já cunhada por Chartier no livro *A mão do autor e a mente do editor*, publicado pela Editora UNESP em 2014. O título, por si só, já tematiza uma diferença entre duas funções que é um dos aspectos centrais para se pensar a edição.

nota esclarece que, feita a leitura completa das cinco partes, o editor decidiu respeitar o valor literário da obra e publicá-la completa, “como ele [Bolaño] teria feito se não tivesse se cumprido a pior das possibilidades que o processo de sua doença oferecia”.²⁹

O livro também abre espaço para a “defesa” de Echevarría, em uma seção intitulada “Nota à primeira edição”, que se apresenta ao final do romance. Nela, fica patente que a decisão tomada por ele segue uma intuição exclusivamente literária, já que, apesar de poderem ser lidas em separado, as cinco partes constituem um projeto único: “A envergadura de 2666 é indissociável da concepção original de todas as suas partes, também da vontade de risco que a alma e da sua insensata aspiração de totalidade”.³⁰ Echevarría também dá explicações sobre as possíveis motivações de Bolaño para a divisão (além da questão financeira já mencionada). Segundo ele, já era conhecido o fato de que a quinta parte não estava completamente terminada, apesar de o escritor ter declarado, pouco tempo antes de morrer, que estaria próxima do fim. O editor especula que Bolaño teria insistido na ideia porque não confiava que, por seu estado de saúde, a terminaria e que não queria deixá-la descomunal e incompleta. De sua parte, por julgar que o romance já tinha o seu “edifício levantado” e que as partes constituíam um projeto único, Echevarría toma a decisão do volume único.

O editor ainda apresenta outros pontos importantes, como a escolha do título do romance (já que originalmente somente as partes tinham títulos), e as operações realizadas para o estabelecimento do texto:

O texto que aqui se serve ao leitor corresponde ao da última versão das distintas “partes” do romance. Bolaño deixou muito claro quais, entre os seus arquivos de trabalho, deveriam ser considerados os definitivos. Apesar disso, foram revisados os rascunhos anteriores a fim de consertar possíveis saltos ou erros, a fim também de detectar possíveis pistas acerca das últimas intenções de Bolaño.³¹

A breve exposição deste caso nos interessa sobretudo para evidenciar a engrenagem responsável por “dar luz” a uma obra literária. Nesse sentido, é enriquecedor o acesso ao discurso de seu ator fundamental, o editor. Entende-se que o resultado final de 2666 é fruto de uma decisão editorial que marca decisivamente a sua recepção. Ainda que as partes integrassem um mesmo universo de escritura, Bolaño havia proposto a sua publicação em cinco livros com intervalos de um ano, ou seja, o leitor imediato somente chegaria à quinta parte passados quatro anos do início da leitura do projeto. Ambos os regimes de leitura implicam diferentes lógicas de recepção, que, por sua vez, alteram o modo como a crítica ou o leitor recebem a obra.

No trecho transcrito acima, Echevarría faz uma espécie de prestação de contas ao leitor dos caminhos práticos percorridos pelo trabalho de edição. Nele, uma parte em especial provoca uma indagação. Ele informa que os rascunhos do autor foram revisitados a fim de “detectar possíveis pistas acerca das últimas intenções de

²⁹ BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 11. Do original: “[...] como él habría hecho de no haberse cumplido la peor da las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía”. Tradução minha.

³⁰ Ibidem, p. 1122. Do original: “La envergadura de 2666 es indisociable de la concepción original de todas sus partes, también de la voluntad de riesgo que la alma, y de su insensata aspiración de totalidad”. Tradução minha.

³¹ Ibidem, p. 1124. Do original: “El texto que aquí se sirve al lector se corresponde con el de la última versión de las distintas ‘partes’ de la novela. Bolaño señaló muy claramente cuáles, entre sus archivos de trabajo, debían considerarse definitivos. Pese a ello, se han revisado borradores anteriores, a fin de enmendar posibles saltos o errores, a fin también de detectar posibles pistas acerca de las intenciones últimas de Bolaño”. Tradução minha.

Bolaño”. Considerando a morte do autor antes do arremate da quinta parte, nos perguntamos se caso Echevarría encontrasse tais pistas (se é que não as encontrou) o que faria. Enfim, quais são os limites do editor? Ele também se configura como uma espécie de autor, como postula Houaiss e endossa Bragança? Logicamente, trata-se de uma pergunta sem resposta única, ou variável no tempo e no espaço. Seja como for, Chartier, ao pensar na pluralidade e complexidade das operações por trás da publicação de um texto, adverte:

Autores não escrevem livros, nem sequer seus próprios livros. Livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultados de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades.³²

Semelhante advertência faz McKenzie na seguinte afirmação: “[...] um autor é disperso entre seus colaboradores, aqueles que produziram seus textos e seus significados”.³³ Não é o propósito deste trabalho fazer um juízo moral sobre a atitude de Echevarría, muito menos conjecturar literariamente os ganhos ou perdas do romance em seu formato final. Propõe-se, contudo, uma reflexão sobre a determinante instância da edição na transmissão de uma obra; sobre a influência semântica que ela exerce no texto e em sua recepção e sobre a importância de se levar esses aspectos em consideração ao se debruçar criticamente sobre um livro. Eis a postura secular, em oposição à hermética, a partir da qual, assim o defendemos, um estudo literário deve ser conduzido.

Referências

- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor: notas para sua história. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul.-dez. 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2yPTcAb>>. Acesso em: 23 jul. 2018.
- CANFORA, Luciano. *Il copista come autore*. Palermo: Sellerio, 2002.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da leitura no mundo ocidental* – v. 1 e 2. Tradução de Cláudia Cavalcanti, Fulvia Moretto, Guacira Machado, José Antonio Soares. São Paulo: Ática, 1998. (Múltiplas Escritas).
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1994.
- _____. Bibliografia e história cultural. In: _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 243-254.
- _____. Escutar os mortos com os olhos. In: _____. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 19-51.
- CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*. Le temps des éditeurs. Du romanstime à la Belle Époque. T. III. Paris: Fayard; Cercle de la Libraire, 1990.

³² CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. In: _____. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 38.

³³ MCKENZIE, op. cit., p. 43.

FURNO, Martine (Org.). *Qui écrit? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte: 15e-18e siècle*. Lyon: ENS Éditions, 2009.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MOLIÈRE. *O avaro*. Tradução de Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

SCHIFFRIN, André. *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

Recebido em: 8 de abril de 2021

Aceito em: 19 de junho de 2021