

Chartier no Brasil

Chartier in Brazil

Entrevista realizada por

Maria Emília Granduque José*

Thiago Henrique Sampaio**

Roger Chartier é um historiador e teórico francês nascido em 9 de dezembro de 1945, em Lyon, França. Ele é amplamente reconhecido por suas contribuições à história da cultura escrita, à história do livro e à historiografia da leitura. Chartier é um dos principais expoentes da chamada Nova História Cultural, abordagem que se desenvolveu na França nas últimas décadas do século XX e que explorou a interseção entre práticas culturais e estruturas sociais. Estudou na prestigiosa *École Normale Supérieure de Saint-Cloud* e obteve seu doutorado em história. Ele também foi aluno da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), onde se aproximou de outros renomados historiadores, como Michel de Certeau e Pierre Bourdieu, influências que marcaram profundamente sua abordagem teórica. Seu trabalho se concentra especialmente na forma como os textos circulam e são apropriados por diferentes grupos sociais, e como o processo de leitura e in-

Roger Chartier is a French historian and theorist born on December 9, 1945, in Lyon, France. Chartier is widely recognized for his contributions to the history of written culture, the history of the book, and the historiography of reading. He is one of the leading exponents of the so-called New Cultural History. This approach was developed in France during the last decades of the 20th century and explored the intersection between cultural practices and social structures. Chartier studied at the prestigious *École Normale Supérieure de Saint-Cloud* and obtained his doctorate in history. He was also a student at the *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), where he became close to other renowned historians, such as Michel de Certeau and Pierre Bourdieu, influences that deeply shaped his theoretical approach. His work focuses especially on how texts circulate and are appropriated by different social groups, and how the pro-

* Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, SP, Brasil. memiliagranduque@gmail.com <<https://orcid.org/0000-0003-2724-4286>>

** Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, SP, Brasil. thiago.sampaio92@gmail.com <<https://orcid.org/0000-0001-9423-8949>>

interpretação dos textos varia historicamente. Chartier enfatiza a importância dos “usos” dos textos, ou seja, como as práticas culturais – como a leitura, a escrita e a impressão – moldam o entendimento e a experiência dos indivíduos em várias épocas.

cess of reading and interpreting texts varies historically. Chartier emphasizes the importance of the “uses” of texts, that is, how cultural practices – such as reading, writing, and printing – shape the understanding and experience of individuals across different eras.

Em uma tarde de inverno brasileiro, numa das salas no Departamento de História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, a UNESP, campus de Assis, dois pesquisadores encontraram o historiador francês Roger Chartier¹. De passagem por aquela unidade para ministrar uma conferência no âmbito do *VI Evento Internacional – Instrução e Persuasão dos Exempla*, realizado pelo grupo Jovem Pesquisador da FAPESP “O ensino da fé cristã na Península Ibérica”, esse pesquisador selou uma relação antiga iniciada há décadas entre a academia francesa e a brasileira, a qual, desde meados do século passado, tem sido enriquecida pela vinda de grandes nomes da historiografia ao nosso país. Essas “experiências brasileiras”², iniciadas com as visitas de Fernand Braudel e Lucien Febvre ao Brasil, e continuadas pelas vindas constantes de especialistas da área, revelam uma interação dialogal que tem contribuído desde sempre para alargar o debate teórico o qual fundamenta o ensino e a pesquisa nas instituições paulistas.

A presença inédita desse historiador no Departamento de História é um registro importante não apenas porque reafirma tal laço entre pesquisadores das duas margens do Atlântico, que, a cada contato, consolidam a internacionalização dos estudos científicos, mas, também, porque reacende o interesse da comunidade acadêmica, especialmente aquela formada pelos alunos da graduação e da pós-graduação, por eventos presenciais em tempos de um protagonismo crescente dos espaços digitais. A possibilidade de ouvi-lo durante a sua conferência³ pôs em evidência a ação de um pesquisador no processo de construção e de apresentação de seu objeto de estudo, valendo-se, para tanto, do uso de fontes e do debate historiográfico qualificado.

O intuito dos entrevistadores ao receberem o professor Roger Chartier foi a reflexão sobre uma série de questões que estão na ordem do dia da prática historiadora, a exemplo do sujeito que escreve, para quem ele escreve e quais são os meios de divulgação desses escritos. A seguir, o leitor poderá acompanhar a reflexão desse pesquisador sobre a autoria dos escritos, a produção, a circulação e a recepção durante os séculos XVI e XVII, bem como os

possíveis paralelos com outras épocas – que permitem entender a historicização dessas práticas no mundo ocidental e, finalmente, prenunciar o que talvez poderíamos chamar de uma “nova ordem dos livros”, com a introdução dos mecanismos digitais no mundo dos escritos.

Entrevistadores: Dadas as novas formas de produção, circulação e recepção dos textos com o aparecimento das mídias digitais, gostaríamos de concentrar a nossa conversa em torno daquele que é o eixo fundamental da escrita: o autor. Mais de duas décadas depois de sua conferência intitulada *Qu'est-ce qu'un auteur?*, realizada na Sociedade Francesa de Filosofia, nos anos 2000⁴ – na qual você estabelece um diálogo direto com o texto de mesmo título, apresentado em 1969 pelo filósofo Michel Foucault –, essa questão ainda nos atormenta. Talvez porque, para as regras do nosso ofício de historiador, importa saber quem escreve, mas também quem lê. Desse modo, gostaríamos de falar um pouco sobre a autoria e alguns de seus elementos – a autoridade, a identidade, a tradução e a circulação de textos –, com a expectativa de entendermos um pouco mais de que maneira se formou e funcionou a função autor a partir de seu aparecimento na cultura europeia. Sendo assim, vamos começar com uma pergunta que parece muito simples, mas que vai guiar toda a nossa entrevista: Antes do aparecimento da função “autor”, como podemos classificar a figura daquele que escreve uma obra, na Europa dos séculos XVI e XVII – ou seja, quando já havia o surgimento da imprensa? Mais precisamente, seria ele um mero compilador, ajuntador ou revisor de ideias?

Roger Chartier: Toda essa discussão está determinada pela referência ao texto de Foucault *O que é um autor?*, retomado, em parte, no texto *A ordem do discurso*, apresentado no Collège de France, o qual estabelecia que, por um lado, o texto era qualificado, como ele dizia, como literário, e que havia uma necessidade de relação com o autor. A partir do século XVII e XVIII, essa conduta era muito vaga, pois, nesse momento, os textos científicos não precisavam de uma autoria, enquanto que previamente, durante a Idade Média e talvez o século XV e XVI, os textos literários poderiam funcionar com um regime de anonimato, ao passo que os textos de saber precisavam da autoridade que confirmava sua veracidade, sua verdade. A partir dessa tensão, podemos centrar a discussão e pensar que as coisas ficam mais complicadas e mais complexas com a cronologia proposta por Foucault. A primeira questão seria se realmente o regime de circulação dos textos literários era destituída da presença

do autor previamente a esse momento do nascimento da função autor. O que me parece é que não devemos aceitar um diagnóstico tão global. O mais interessante seria pensar que a presença do nome próprio, do nome do autor, ou a sua ausência podiam ocorrer, assim como no que diz respeito ao escritor, em diversos momentos de sua trajetória, porque o nome do autor era também o elemento da atividade editorial.

Desse modo, se pensarmos nos poemas de Shakespeare, até final de 1598 as prensas sempre circularam sem o nome do autor, mas, ao mesmo tempo, os poemas dele levavam o seu nome. Isso mostra que não podemos ficar satisfeitos com a cronologia tão global e abrupta proposta por Foucault. Além disso, devemos reparar que, para o mesmo escritor, a presença do seu nome não podia existir em diversos momentos de sua trajetória, e por razões não somente estéticas, mas textuais, como eu dizia, porque o nome do autor podia ser um argumento de renda. Para concluir isso, há uma outra distinção que não está presente no texto de Foucault, que é a relação entre o nome do autor e a pessoa do escritor. Isso quer dizer que, até o século XVIII, havia uma dissociação, por exemplo, entre as figuras do escritor e do autor, já que as escritoras femininas pertencentes à aristocracia publicavam com nomes masculinos (do irmão ou do marido, por exemplo) por conveniência social. Isso mostra que os livreiros ou editores podiam utilizar o nome do autor independentemente da identidade do escritor do texto, o que era ideal para Shakespeare, já que obras sem autor se tornavam obras com autor, uma vez que o nome dele foi utilizado pelas prensas como argumento de autoridade. Então, a relação entre o escritor e o nome do autor é muito mais complexa do que Foucault sugere. As coisas mudam quando, no século XVIII, em uma nova economia da escrita, estética ou literária, se pensa que há uma relação forçada entre as obras e a vida, e, dessa maneira, as identidades do escritor e da escritora se tornam elementos essenciais para a constituição do nome do autor. Foucault dizia justamente isso ao afirmar que, no mundo contemporâneo, quando há um livro sem autor ou há uma suspeita de que o nome impresso no livro não concernia à identidade do escritor, se buscava o verdadeiro escritor, quero dizer, o autor desse livro. Mas isso depende totalmente de uma nova definição do que é a literatura. Deve-se também imaginar a diferença dos séculos XVI e XVII, e se levar em consideração a experiência de vida atrelada à produção de uma obra, pois a vida está dentro da obra e vice-versa. Anteriormente, ler os outros, mapear os lugares comuns, perceber a repetição das mesmas histórias já contadas e a estética da imitação não estabeleciam essa relação entre a identidade pessoal do escritor e o nome de autor. Tudo isso serve para tornar mais

complexa a relação entre um texto e o nome do próprio autor dentro dessa arquitetura cronológica proposta por Foucault, e, por isso, deve-se refazer os estudos para entender o jogo entre anonimato e nome de autor, pseudônimo, o que poderia transformar a recepção dos textos. Dessa maneira, o nome do autor e o regime de atribuição de autoria às obras seriam uma razão dessa mobilidade dos textos, e não haveria somente uma longa escala que iria desde o anonimato até o nome do autor, cada momento histórico, gêneros ou escritos particulares.

Entrevistadores: Sobre a prática editorial nos séculos XVI e XVII, gostaríamos de falar um pouco sobre os paratextos de um livro – nomeadamente, as folhas de recomendação, licença, aprovação, censura, licença, prólogo –, muito bem analisados em *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, organizado pela historiadora Anne Cayuela (2012)⁵. Considerando que essas diferentes partes são adicionadas posteriormente durante a publicação, o que nos leva a entender que a produção de um livro é um “processo coletivo que requer numerosos atores” (como você classifica na obra *Inscriver e apagar*), onde situamos o escritor ou, digamos assim, o “progenitor da obra”, nessas diversas e numerosas camadas da produção de um livro? É possível aferir que a obra impressa nesse período possuía múltiplas paternidades?

Roger Chartier: Em primeiro lugar, o conceito de “paratextos” é problemático, por tratar-se de um conceito centrado na obra de Gérard Genette⁶ desde uma perspectiva estruturalista que utiliza conceitos independentemente da temporalidade. A primeira observação é que a materialidade do que Genette chama de paratexto é muito diferente quando comparamos um manuscrito medieval, com um texto impresso entre o século XV e o século XIX, e na imprensa contemporânea. Para o período que conheço melhor, que é a primeira modernidade, a palavra normal seria “preliminares”, pois são todos os textos que antecedem a obra que definem três elementos: o elemento que é todo o processo da censura (no caso de um livro espanhol, as aprovações, os censores e também o privilégio, os quais seriam o regime jurídico de publicação do texto); o segundo elemento é a relação entre o editor e o autor com as advertências do impressor ou do editor (tudo o que se diz inclusive sobre a folha de rosto, isto é, a atividade editorial); e, finalmente, há uma relação possível entre o autor e seu texto por meio de textos considerados “autorais”, que são os prólogos e as advertências para o leitor.

Então, todos esses textos se constituíam em um mesmo caderno ou dois cadernos que eram impressos quando a totalidade do livro era impressa, porque – eu esquecia-me –, no segundo elemento, no comércio do livro inicial, há todos os elementos das preliminares que estão nos livros em espanhol, como o preço de venda, a “tasa”⁷ e a “folha de errata”; todos esses elementos do livro se ligavam à atividade editorial. Então, o regime jurídico político, a atividade editorial e a presença do autor definem as folhas preliminares em suas relações recíprocas: há uma unidade tipográfica imediatamente visível, porque esse caderno ou esses cadernos do livro não possuem, como há no corpo do livro, o regime – como se diz em inglês –, de assinatura, de identificar cada “pliego”⁸ como se fosse A, B, C, D, de modo que eles serão publicados depois e com uma parte particular de identificação a partir de uma letra grega ou itálica.

Neste sentido, o que é imediatamente visível para o leitor é a separação cronológica e material entre as preliminares da primeira modernidade e os paratextos do texto; não necessariamente seria o caso de um manuscrito medieval ou de um livro contemporâneo, em que há uma unidade tipográfica que indicava a obra, apresentava a obra. Então, me parece que se deveria introduzir uma historicidade material da presença do que Genette chama de “paratexto”. O segundo elemento da pergunta é sobre a ideia de finalmente. Como dizia um bibliotecário estadunidense, os tutores não escrevem os livros, mesmo sequer um livro, porque o livro não é um documento manuscrito transmitido pelo autor até o leitor. Há toda uma série de operações, de técnicas, de lugares, de competências e de incompetências entre o manuscrito autógrafo e a página impressa lida, daí a podermos sugerir, finalmente, que o livro é o resultado da atividade coletiva. Pois, uma vez que o copista passou a cópia a limpo para a censura e/ou a impressão, há, a partir do manuscrito autógrafo, uma primeira transformação; aquela que transforma o manuscrito autógrafo em uma cópia que se pode mandar à autoridade ou ao impressor. Depois dessa etapa, a impressa, com a inclusão das decisões dos editores.

A palavra complica muito nas línguas romanas, porque, em inglês, distingue-se entre o *publisher* – aquele que vai decidir sobre o formato, a tiragem, o layout, a presença ou não de ilustrações; há toda uma série de elementos na apresentação da obra que se vinculam com as decisões do editor *publisher* – e o *copy editor*, que estabelece o texto tal como será transmitido aos operários na tipografia. Dessa maneira, há também uma transformação e, finalmente, os tipógrafos, os quais transformam o texto manuscrito em uma série de caracteres que serão impressos também, como mostram os títulos em inglês; que têm seus hábitos e preferências em relação à grafia das palavras, à pontua-

ção. Poder-se-ia associar a isso à ideia de que, uma vez impresso, o livro que chega às bibliotecas poderia adquirir uma outra identidade com as encadernações, pois muitos dos livros foram encadernados com outros textos segundo a vontade ou o desejo do proprietário da casa de impressão, o que dava um sentido específico ao texto, com a presença de outro texto no mesmo livro. As bibliotecas do século XIX e XX suprimiram... Há muitos elementos que contribuem para a produção do sentido e que não dependem da vontade autoral, de tal modo que, embora o leitor evidentemente acesse o texto a partir de um manuscrito do autor, há, na produção dos textos, uma dimensão coletiva que deve ser reintroduzida na sua forma encarnada, material, para que se compreendam os sentidos e significados que os leitores atribuem a um texto. Com isso, quero dizer que o mesmo texto, a mesma obra pode aparecer com formatos diferentes (uma ilustração, uma intertextualidade material com outros contextos dos livros encadernados ou não), e embora a obra talvez seja sempre a mesma, a sua possível recepção ou apropriação é sempre diferente, pois mudam as formas que se chamam de elementos não verbais do texto, os quais são, evidentemente, a disposição tipográfica, o formato do livro e, de uma certa maneira, a pontuação, etc. Então, aqui encontramos essa ideia de que os autores não escrevem os livros. Podemos considerar que uma obra é sempre a mesma, ou seja, *Dom Quixote é Dom Quixote*, mas, ao mesmo tempo, todos os leitores e ouvintes dessa obra encontram-na em uma modalidade específica, material, linguística, e, eventualmente, textual. Se há mutações – essa tensão que um crítico e historiador chamou de definição platônica das obras –, que são transcendentais à historicidade e à experiência pragmática de cada leitor que encontrou a obra em uma modalidade específica, me parece que não há necessidade de se suprir uma perspectiva ou outra. É preciso, no entanto, que se esteja consciente desta ideia de que há uma pluralidade de textos, mesmo quando consideramos uma mesma obra. Isso me parece fundamental.

Entrevistadores: Acho que podemos deixar de lado a terceira pergunta, porque nós íamos perguntar sobre as pontuações mudadas pelo editor....

Roger Chartier: A terceira pergunta, não?

Entrevistadores: A terceira, não, porque parece-nos que já foi respondida. Na verdade, nós íamos perguntar se as obras, ao serem impressas, não per-

diam a singularidade de estilo ou as marcas próprias do texto de seu escritor. Isso porque os livros eram, em grande parte, publicados por impressores de locais diferentes do escritor da obra, como, por exemplo, um impressor da Antuérpia, da conhecida oficina de Platin, que publicava uma obra escrita por um espanhol sem dominar o idioma ou as pontuações empregadas pelo escritor daquele manuscrito, e poderia incorrer, assim, em possíveis equívocos... Essa questão está relacionada com a da tradução – porque, às vezes, há a adaptação de um texto traduzido ou não –, e das inconsistências que acabam ocorrendo com a tradução...

Roger Chartier: Bom, se vamos abrir a questão da tradução, vamos ter muitas coisas para dizer... Em primeiro lugar, me parece que é porque aqui há uma alusão à pontuação e uma ilustração particularmente contundente da transformação gráfica dos textos. No caso de *Dom Quixote*, por exemplo, refiro-me à sua publicação sem os pontos de interrogação ou exclamação invertidos. Essa pontuação foi introduzida, em 1730, pela Academia Real. Em relação à organização do texto, sua transmissão, se dizia que, sim, era difícil saber como terminar oralmente uma sentença se o ponto de interrogação ou de exclamação estivessem somente no final. Por isso, decidiram introduzir os pontos invertidos nos começos das sentenças, o que é um caso único, porque não há nenhuma outra língua humana que usa os pontos invertidos. Isso é interessante, porque, nesse momento, no século XVIII, se fala de uma pontuação mais sintática, mais gramática, destacada da oralidade, e no caso espanhol é ao contrário, pois essa pontuação não tem sentido a não ser para auxiliar aquele que fala a terminar uma sentença. Pode-se ver que aqui há uma diferença interessante, pois Cervantes jamais escreveu com uma pontuação invertida, e nenhum espanhol tinha consciência disso... Essa especificidade é uma transformação histórica interessante de se comentar, porque significava que, no mundo espanhol, uma prática de leitura oralizada era suficientemente frequente para inspirar essa ideia de que uma nova pontuação poderia ajudar a oralidade.

Mas, além disso, a questão das línguas dentro e fora das tipografias é diferente, porque, evidentemente, os tipógrafos, chamados de compositores, eram, supostamente, na França, por exemplo, aliados aos estudos universitários, agentes no mundo universitário. No entanto, em toda a tradição da tipografia, textos foram compostos sem que se conhecesse a língua. Então, isso era algo normal na prática tipográfica, e, além disso, evidentemente, como eu dizia, os compositores tinham uma liberdade para dar uma forma tipográfica ao

texto ou ao manuscrito, de modo que o transformavam em formas e, depois, em páginas impressas. Quando se estudam os textos shakespearianos, é possível identificar vários tipógrafos no mesmo livro, porque havia a ocorrência do mesmo tipo de grafia em inglês, uma língua na qual é possível haver uma flexibilidade gráfica mais forte do que em outras línguas ou o sistema de pontuação. Esses compositores ou tipógrafos são anônimos, não têm nomes, são identificados pela bibliografia como compositor A, B, C, e até se podem atribuir a profissionais específicos tais e tais páginas ou pregos do livro. Então, seria reforçar essa ideia de uma produção coletiva de uma obra singular. Não sei se há outras perguntas sobre a tradução ou sobre a tradução desde o ponto de vista da circulação dos textos...

Entrevistadores: Sim, há. No seu livro *Editar e traduzir*, você aborda a tradução como uma etapa da produção livresca e sustenta que ela gera novos significados às obras das quais se apropria. Um dos seus exemplos é que a obra *Brevíssima relación de la destrucción de las Indias*, do frei dominicano Bartolomé de las Casas: ao ser traduzida para o francês pelo protestante (e essa é uma informação a se considerar) Jacques de Miggronde e publicada na Antuérpia, em 1579, recebeu um novo título, *Tyrannies e cruautéz des espagnols, perpetrees es Indes Occidentales, qu'on dit Le Nouveau Monde*. A intenção de tal mudança, como você mesmo destaca, respondia a uma finalidade de destacar os crimes cometidos pelos espanhóis. Um outro exemplo dado no seu livro, e que trazemos à baila por ser mais conhecido do leitor brasileiro, é a alteração do título dessa mesma obra, reeditada pelo historiador Eduardo Bueno, em 1984, como o título *O paraíso destruído: a sangrenta história da conquista da América espanhola*. A pergunta que fazemos, tendo em vista esses exemplos e, certamente, outros que são válidos para os textos sobre os descobrimentos da América, é: em que medida esses novos significados produzidos pela interferência do tradutor não afetam, de forma negativa, a recepção do discurso histórico pelo leitor – estabelecida, como sabemos, em uma relação de confiança naquele que traduz?

Roger Chartier: Sim, esse exemplo é particularmente interessante, pois o texto de Las Casas não é difícil de se traduzir. Não é como os casos que eu estudei no livro *Editar e traduzir*, em que há neologismos, a exemplo da obra *Cortegiane*, de Castiglione, ou questões concernentes ao estilo, para proteger o texto contra as apropriações, como no caso de Gracián. A tradução, tanto de

Castiglione, e de palavras que eram quase um neologismo, era uma operação linguística interessante, porque utilizavam uma palavra normalmente negativa para indicar a distinção suprema do cortesão. Isso leva-nos a pensar num trabalho quase negligente, pois é muito difícil, nas outras línguas, o uso de uma palavra negativa para dar um sentido positivo, ou pelo menos de distinção. Pode-se ver que, em espanhol e em inglês, há sempre uma dificuldade da escolha das palavras para se repetir a operação de Castiglione. Mas, nesse caso das obras do século XVI, esse texto [o supracitado de Las Casas] tem uma tradução fácil. O seu problema não é a dificuldade de se traduzir, mas sim que, muitas vezes, as obras utilizam a palavra “cristiano”, e não “españoles”. Nem todos os conquistadores eram espanhóis, e mais tarde isso jogou com a ideia de que esses cristãos são pouco cristãos, pois cometeram todos os atos contratórios à moral cristã, então, há uma amarga ironia no caso de “cristianos”.

Geralmente, os tradutores, começando com Miggrode, traduziram como “españoles” toda palavra que encontravam grafada como “cristianos”. Nesse caso, exceto no que concerne a esta palavra, não há uma dificuldade, apesar do imediatismo da tradução, de o texto adquirir o sentido diferente pela tradução, pois a tradução é contextualização; é localizar o texto traduzido de Las Casas em uma situação particular. No caso da tradução protestante, há as ameaças do rei da Espanha contra as províncias unidas... Há toda uma série de traduções... Então, a localização da tradução é o que modifica em parte o sentido do texto. Em Las Casas, os índios do texto são índios de verdade, que foram vítimas das crueldades e tiranias dos espanhóis e, ao mesmo tempo, são uma figura mais universal – todos os que são ameaçados, maltratados e vítimas da tirania espanhola. Nesse jogo, há uma identidade específica da gente do Caribe, do México e do Peru e, por outro lado, há a ideia de que são a encarnação de todas as vítimas já feitas, ou que poderiam ser, no futuro, em relação com a Espanha. Então, deve-se explicar como, nesse caso, a tradução, não linguisticamente, mas contextualmente, deu ao texto um sentido diferente, entre a publicação original de 1552 e toda a série de traduções no momento das colônias independentes... No caso de Barcelona, pela primeira vez não se tratava mais de uma tradução, mas sim de uma reedição do texto de Las Casas. Algumas reedições dessas obras em espanhol foram feitas por homens da América, pela gente que apoiava a causa dos *criollos*. Então, sim, o problema da tradução pode ser linguístico, mas também pode ser um problema de contextualização histórica.

Entrevistadores: Vamos aproveitar que falamos um pouco sobre o Bartolomé de Las Casas e emendar uma pergunta sobre os relatos de viagem. Antes do aparecimento da autoria ou da função autor, a prática de copiar e de transcrever trechos inteiros de obras, sem dar o devido crédito aos seus escritores, não era um problema. A história era feita pela compilação de obras já conhecidas, de modo que o cronista/historiador era aquele que, na escritura de seu texto, não citava suas fontes porque reproduzia uma tradição. Mas, no caso dos textos que noticiavam os descobrimentos americanos, não havia textos anteriores que pudessem servir de base para aqueles que escreviam sobre esse tema. Desse modo, os relatos se apoiavam na experiência do viajante, isto é, naquilo que ele experimentou/viveu. Você poderia falar um pouco sobre como se dava a questão da autoridade nos relatos de viagens?

Roger Chartier: Em primeiro lugar, evidentemente, essa ideia de uma propriedade sobre os textos, tanto econômica quanto moral, é um dos elementos da transformação da literatura, ou da cultura da invenção da literatura no século XVIII, quando havia uma relação estreita entre a originalidade da obra e a invenção dentro da imitação, quando havia uma individualização da escrita, não se fazia uso da escrita colaborativa, a exemplo das peças da comédia espanhola, do teatro isabelino e dos romances franceses do século XVII; e, conseqüentemente, quando havia o acontecimento da propriedade literária, já que, anteriormente, a propriedade era do livreiro-editor, qualquer que fosse a maneira pela qual ele recebia o texto. Então, no século XVIII havia uma ideia da propriedade do autor sobre sua obra que limitava todas essas formas de circulação da obra fragmentada ou da obra em sua totalidade sem o reconhecimento dessa autoridade do escritor em um contexto geral. Não sou nenhum especialista nesse tipo de literatura, mas parece-me evidente que, quando aparece o primeiro texto do descobrimento, não havia textos anteriores. No entanto, rapidamente esses textos se transformaram em uma fonte de informação repetida, copiada, apropriada, pelo menos pensando nos textos sobre o Brasil. Evidentemente, Hans Staden, ao escrever, não tinha nenhum texto prévio, mas teve a recepção dos índios tupinambás. Então, em todos esses textos há uma controvérsia da veracidade do enunciado com a experiência do escritor, que é o tema encontrado em André Thevet. Por outro lado, há um encadeamento das referências que estabelecem e podem explicar o ponto repetitivo da literatura de viagem, das viagens realmente feitas por viajantes, ou daquelas imaginárias. O último aspecto da pergunta é sobre a ideia de que as obras circulavam na forma de trechos, extratos, porque, evidentemente, no

mundo do humanismo, a técnica de leitura era baseada na ideia de se reusarem os próprios discursos, que é a técnica dos lugares comuns. Isso definia uma forma de publicação das obras compostas de fragmentos de obras, os quais eram organizados no caderno manuscrito de lugares comuns ou nas antologias impressas a partir de uma publicação de tópicos; uma forma de circulação das obras como fragmentos postos, uma nova forma discursiva.

Talvez no século XVII tome-se uma distância em relação a essa ideia dos lugares comuns. Porém, no século XVIII, a ideia de que se deve extrair o mais essencial das obras para se apresentar gerou, por exemplo, *L'esprit des lois*, de Montesquieu, que é uma forma do espírito, uma palavra alusiva à destilação, aos perfumes, aos vinhos. Neste contexto, o espírito aludia à extração daquilo que era mais precioso de algo, o que nos leva a pensar imediatamente em uma definição intelectual, mas a primeira definição é mais material, que é de extrair o perfume ou o extrato mais precioso. Então, sempre na história do século XVIII, como dos materiais escolares, o que vemos são extratos, e muitas obras são conhecidas e percebidas a partir de citações, extratos, resumos – a forma pela qual circularam os textos –, o que reforçava a ideia de uma circulação separada da propriedade literária. Tal uso do fragmento de obras de autores mais ou menos contemporâneos era uma maneira de circulação das obras que não implicava necessariamente no conhecimento e na leitura das obras inteiras. Eu dizia que esse tema é atual porque, hoje, temos também a fragmentação digital das obras. A diferença para mim é que, no mundo da cultura impressa, a fragmentação percebia que o fragmento pertencia a uma totalidade, não era necessário ler uma obra, porque a forma material do livro impresso ou manuscrito dava a dimensão de uma totalidade do texto, do qual os extratos são fragmentos. Enquanto isso, no mundo digital a única materialidade é a da tela, o que não é a materialidade do objeto escrito. Dessa maneira, a relação entre o fragmento e a totalidade é apagada ou afastada, o que seria uma discussão sobre se existe um fragmento no mundo digital, já que esse fragmento supõe a consciência, a percepção ou a apropriação da totalidade de onde provém. Então, teríamos de saber se ele tem existência autônoma e se é independente, porque, se for, trata-se de uma unidade textual específica.

Entrevistadores: Ainda no que diz respeito ao tema dos impressos, sabemos, pelos seus estudos, que, entre os séculos XVI e XVIII, nas sociedades do Antigo Regime, a multiplicada circulação do escrito transformou as formas de sociabilidade, permitindo novos pensamentos e modificando as relações de

poder. No nosso século, com a multiplicação ainda maior do escrito por meio das plataformas digitais, e considerando, a partir da sua resposta anterior, que há um apagamento das fronteiras entre quem imprime e quem publica no mundo digital, sendo este um domínio aberto, podemos pensar que vivemos hoje uma nova ordem dos livros?

Roger Chartier: Bom, o problema é o seguinte, o livro tem tantos sentidos, ele é um objeto material diferente de outros objetos escritos, sejam impressos, como revistas, ou bens manuscritos, como uma carta ou fichas. Então, primeira aposta é que toda a discussão sobre a morte do livro se vinculava à presença ou não desse objeto escrito no comércio, nas compras dos leitores, nas bibliotecas. Efetivamente, nessa primeira definição estamos diante de uma tensão e contradição que eu tentava explicar no livro *Um mundo sem livros e livrarias?*, no qual quis demonstrar que o livro impresso existe para os leitores de livro, e que não há nenhum país no mundo em que o comércio de livro eletrônico corresponda a mais do que 10% no comércio do livro. Então, geralmente, o livro eletrônico é menos consumido. Os leitores ainda preferem os livros impressos, o que pode reforçar o diagnóstico otimista de que o livro nunca vai desaparecer. O problema é que, no mundo digital, os leitores mais numerosos não são leitores de livros, nem sequer de livros digitais. São leitores de textos digitais que pertencem a todo tipo de categoria – redes sociais, informações eletrônicas, WhatsApp, e-mail, que são formas breves. Mas, mesmo preferindo livros impressos, os leitores de livros, por exemplo, na França, têm diminuído, como mostra a pesquisa do Ministério da Cultura, segundo a qual, em 2018, os franceses diziam ter lido um livro ao longo do ano anterior, o que representa 10% a menos do que a mesma resposta no final do século XX. Então, essa transformação do público mais jovem, que se afastou do livro como objeto, explica que o diagnóstico pode ser otimista até certo momento, pois a maioria dos leitores não são leitores de livros. A segunda observação é que os leitores não são leitores de livros digitais. Aqui há uma segunda definição. O livro é uma obra discursiva diferente de outras, tem uma arquitetura segundo a qual cada elemento participa da construção do sentido – essa é uma definição intelectual e não material. Dessa maneira, o livro tem uma estrutura na qual cada elemento participa da narração, da argumentação, da demonstração, e, como dizia, ninguém está obrigado a ler todas as partes dessa totalidade. No entanto, livro impresso era a forma que dava materialidade e visibilidade à arquitetura material. Então, no momento em que os leitores se afastam do livro, não somente do impresso, mas também do digital,

vê-se que é o conceito mesmo do livro que está na aposta, e é possível sua substituição; é possível a substituição da arquitetura do livro por outras formas de comunicação, produção, recepção dos textos e da escrita – pode-se dizer que há uma ideia de dominação das formas breves, que é outra característica absolutamente inédita do mundo das telas.

Anteriormente, no mundo pré-digital, os objetos para leitura e para escrita eram diferentes. Objetos como, por exemplo, o livro impresso e a carta manuscrita eram dois suportes imediatamente diferenciados; alteravam o lugar, o encontro entre escrever e ler, e a leitura era muito mais que o ato de ler o livro. O que é diferente de agora, em que as formas breves – que são comunicação, informação e desinformação – atingem massivamente os leitores jovens. Nossa relação com a leitura no meio digital também muda. Daí se pode perguntar sobre o futuro do livro como arquitetura textual ou como marginalização, que seria o domínio ou a forma de produção que poderia sobreviver na universidade, na escola. Mas, além disso, talvez para o gênero como o romance – porque, no que diz respeito ao romance como gênero, é difícil de se apropriar de uma parte dele sem o conhecimento da sua totalidade –, então, sim, a discussão hoje se deslocou da morte do livro como objeto material, produto da atividade editorial, vendido nas livrarias, até o lugar do livro como arquitetura textual, como forma particular de concepção de uma escrita em relação com a invasão e a dominação das formas breves.

Entrevistador: Uma questão final. Como fica a questão da autoria com a inteligência artificial, se não há rostos nem assinaturas na produção feita por essa plataforma? Será que, agora, no século XXI, estamos diante de uma mudança no padrão de autoria, ou de criação de outros critérios de autoria, uma vez que podemos escrever um livro com o auxílio da inteligência artificial, ou inteiramente com a inteligência artificial?

Roger Chartier: Sim, esse foi o tema que abordei na conferência da Associação Brasileira das Editoras, que, inclusive, demonstrou estar preocupada, evidentemente, porque há uma revolução dentro da revolução, pois, até agora, o mundo digital podia ser fundamentalmente um mundo visto como uma forma digital, mas há corpus que poderiam existir de uma outra forma. Tentava-se mais ou menos imitar digitalmente o mundo da cultura impressa, mas, agora, com essa inteligência generativa, há uma transformação radical que é justamente o aspecto generativo, a produção mecânica de textos que

não é o resultado de uma ação humana, e daí essa oposição radical ao sistema que eu descrevia, que vai contra a individualização da escrita da produção mecânica, contra a propriedade e os direitos de autor, permitindo o acesso universal ao texto baseado no uso de bancos de dados que não são controlados pelos autores. Isso gera, evidentemente, uma mudança na categoria de originalidade, porque, na produção textual que imita os autores, ou, por exemplo, na produção das traduções, o sistema é capaz de introduz elementos, uma cópia “verbativa” dos textos utilizados na produção do Chat-GPT. Então, esse é um desafio absolutamente fundamental com todas essas categorias, e se vê que há uma reação de defesa dos critérios herdados, inclusive do mundo digital prévio, quando vemos, por exemplo, a necessidade de uma legislação do parlamento europeu, que obriga a mostrar se a origem do texto é humana ou de uma máquina. Mas, além da preocupação ética que aparece nos editores e nas revistas, a respeito da autoria, há toda uma série de dispositivos legislativos ou legais que tentam limitar os usos dessa produção mecânica de textos, os quais aparecem como sendo criação humana e podem receber, algumas vezes, uma assinatura totalmente separada do indivíduo que supostamente assinou o texto.

Alguns especialistas pensam que há uma revolução na revolução digital a partir do momento em que os sistemas conversacionais são substituídos pelo sistema de duplicação, reprodução ou representação digital dos textos, e que há um perigo enorme da ilusão de uma presença humana no sistema de conversação, pois uma coisa é uma conversação real, gente que fala, e outra coisa é uma conversação feita pela escrita. Esse é o primeiro diagnóstico, porque entramos nesse universo que... Bem, quando eu estava no Rio de Janeiro, havia uma página de *O Globo* com quatro artigos sobre esse problema: o primeiro era uma queixa de uma atriz americana cuja voz foi apropriada pelo Chat-GPT para a elaboração de respostas oralizadas, o que configura uma imitação; o segundo artigo era sobre a legislação do parlamento europeu, e todos os limites que implicam em identificar a origem do textos, identificar as bases de dados utilizadas para a sua produção, levando-se também em consideração a propriedade literária; havia também um artigo do presidente do Supremo Tribunal Federal, que reivindicava a necessidade de uma legislação internacional para limitar seu uso; já um último artigo dava outra dimensão do problema: era sobre a substituição de indivíduos na cadeia de trabalho por robôs. Para as editoras, não há somente essas questões que já discutimos, mas há também a utilização dessa forma de comunicação ou de produção para substituir indivíduos humanos em alguns momentos no processo de produção.

Como esse Chat-GPT, 4, 5 ou 10, não sei, é uma forma exacerbada do mundo digital, vê-se que, nesse caso, os indivíduos que operam como atores em uma cadeia de produção poderiam ser substituídos por robôs. Havia também, nesse artigo, uma alusão ao problema da tradução, pois a tradução automática parece indicar o desaparecimento da profissão de tradutor, e a alteração do seu de trabalho – como se sabe, pode-se utilizar uma primeira tradução automática e se fazer apenas um contrato de revisão... Assim, o tradutor transforma-se quase num copiador/editor, num corretor. Essa parte era muito interessante, porque abordava todos os elementos a respeito da propriedade privada, inclusive seu próprio corpo e voz, também a transformação das formas do trabalho, a legislação universal, a proteção dos escritores e leitores, a necessidade de se modificar a origem do texto traduzido – o que me parece um discurso totalmente adequado para uma situação que se transforma de uma maneira muito rápida e que implica a ética, a política, o direito e, finalmente, a relação com a escrita.

REFERÊNCIAS

- CAYUELA, Anne (Ed.). *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CHARTIER, Roger. *Editar e traduzir: mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Editora UNESP, 2022.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- CHARTIER, Roger. *Um mundo sem livros e sem livrarias?* São Paulo: Editora Letraviva, 2020.
- CHARTIER, Roger. *O que é um autor?: revisão de uma genealogia*. São Carlos (SP): EdUFSCAR, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

NOTAS

¹ A entrevista ocorreu no dia 5 de junho de 2024. O texto que o leitor tem em mãos é a tradução e a adaptação ao português dessa conversa presencial realizada com o uso de gravador. O diálogo ocorreu sobretudo em português. Porém, em diversos momentos, Roger Chartier fez uso do espanhol e do francês.

² No livro *Um mundo sem livros e sem livrarias?*, Roger Chartier dedica uma última conferência à reflexão sobre o que chamou de “Experiências brasileiras” (Chartier, 2020).

³ A conferência “*Exempla e loci communes* na Renascença” foi proferida no dia 5 de junho de 2024, no Salão de Atos da UNESP, campus de Assis.

⁴ A conferência foi publicada originalmente em 2000, no *Bulletin de la Société Française*, e, no Brasil, em 2012 e 2021, com o título *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, pela EdUFSCar.

⁵ A obra tem posfácio do professor Roger Chartier.

⁶ Trata-se do livro *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, publicado pela primeira vez na França, em 1982, e em tradução brasileira com o título de *Paratextos editoriais*, em 2009.

⁷ *Tasa* referia-se tanto ao preço fixo determinado pela autoridade real para a venda de um livro como à folha inclusa nas partes preliminares do livro para autenticar o seu valor de venda.

⁸ *Pliego* referia-se à folha que compunha cada livro.

