

## DEBATE

### Literatura e História \*

*Roger Chartier*

A relação entre literatura e história pode ser entendida de duas maneiras. A primeira enfatiza o requisito de uma aproximação plenamente histórica dos textos. Para semelhante perspectiva é necessário compreender que nossa relação contemporânea com as obras e os gêneros não pode ser considerada nem como invariante nem como universal. Devemos romper com a atitude espontânea que supõe que todos os textos, todas as obras, todos os gêneros, foram compostos, publicados, lidos e recebidos segundo os critérios que caracterizam nossa própria relação com o escrito. Trata-se, portanto, de identificar histórica e morfologicamente as diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim, de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido. Trata-se também de considerar o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão.<sup>1</sup>

Mas há uma segunda maneira talvez mais inesperada de considerar a relação entre literatura e história. Procede ao contrário, isto é, descobre em alguns textos literários uma representação aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético. Semelhantes textos que fazem da escritura, do livro e da leitura o objeto mesmo da ficção, obrigam os historiadores a pensar de outra maneira as categorias mais fundamentais que caracterizam a “instituição literária”.

---

\* Conferência proferida por Roger Chartier, em 5 de novembro de 1999, no Salão Nobre do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, que abriu o debate que se segue com João Adolfo Hansen.

Tanto na Antigüidade como na ordem moderna do discurso literário, três noções constituem tal instituição. Em primeiro lugar, a identificação do texto com um escrito fixado, estabilizado, manipulável graças à sua permanência. Por conseguinte, a idéia de que a obra é produzida para um leitor, e um leitor que lê em silêncio, para si mesmo e solitariamente, mesmo quando se encontrar em um espaço público. Por último, a caracterização da leitura como a atribuição do texto a um autor e como uma decifração do sentido. Mas é preciso ter distanciamento em relação a esses três supostos para compreender quais foram as razões da produção, as modalidades das realizações e as formas das apropriações das obras do passado. E também é preciso compreender em sua própria historicidade e instabilidade. É ali onde se fixam as categorias fundamentais que organizam a ordem do discurso literário moderno, tal como Foucault o caracterizou em dois textos célebres, *Qu'est-ce qu'un auteur?* e *L'ordre du discours*:<sup>2</sup> o conceito de obra, com seus critérios de unidade, coerência e persistência; a categoria de autor, que faz com que a obra seja atribuída a um nome próprio; e, por último, o comentário, identificado com o trabalho de leitura e interpretação que traz à luz a significação já presente de um texto.

Retomando essas três categorias, que definem o objeto mesmo das três disciplinas fundamentais da “instituição literária” (a filologia, a história literária, a hermenêutica), gostaria de mostrar como algumas obras literárias nos conduzem a construí-las não como universais mas em sua descontinuidade e mobilidade. Um encontro inesperado entre Borges e Foucault permite reavaliar em primeiro lugar o próprio conceito de “autor”.

Em uma conferência famosa, “Que é um autor?”, proferida diante da Société Française de Philosophie em 1969, Foucault distinguia dois problemas, freqüentemente confundidos pelos historiadores: por um lado, a análise sócio-histórica do autor como indivíduo social e as diversas questões que se vinculam a essa perspectiva (por exemplo a condição econômica dos autores, suas origens sociais, suas posições e trajetórias no mundo social ou no campo literário etc.), e, por outro lado, a própria construção do que chama a “função-autor”, isto é, “o modo pelo qual um texto designa explicitamente esta figura [a do autor] que se situa fora dele e que o antecede”.<sup>3</sup>

Considerando o autor como “uma função do discurso”, Foucault lembrou que longe de ser universal, pertinente para todos os textos em todas as épocas, a atribuição das obras a um nome próprio é discriminadora: “a função-autor é característica do modo de existência, circulação e funcionamento de *certos* discursos no seio de uma sociedade” [sublinho eu]. Assim, situa a função-autor à distância da evidência empírica segundo a qual todo texto foi escrito por alguém. Por exemplo, uma carta privada, um documento legal, um anúncio publicitário não têm “autores”. A função-autor é o resultado de operações específicas e complexas que referem a unidade e a coerência de uma obra, ou de uma série de obras, à identidade do sujeito construído. Semelhante dispositivo requer duas séries de seleções e exclusões. A primeira distingue no âmbito dos múltiplos textos escritos por um indivíduo no curso de sua vida, aqueles que são atribuíveis à “função-autor” e aqueles que não o são. A segunda retém entre os inumeráveis fatos que constituem uma existência individual aqueles que têm pertinência para caracterizar a posição de autor.

A função-autor implica portanto uma distância radical entre o indivíduo que escreveu o texto e o sujeito ao qual o discurso está atribuído. É uma ficção semelhante às ficções construídas pelo direito, que define e manipula sujeitos jurídicos que não correspondem a indivíduos concretos e singulares, mas que funcionam como categorias do discurso legal. Do mesmo modo, o autor como função do discurso está fundamentalmente separado da realidade e experiência fenomenológica do escritor como indivíduo singular. Por um lado, a função-autor que garante a unidade e a coerência do discurso pode ser ocupada por diversos indivíduos, colaboradores ou competidores. Ao contrário, a pluralidade das posições do autor no mesmo texto pode ser referida a um só nome próprio.

O texto de Borges, “*Borges e eu*”, publicado em *O fazedor* em 1960,<sup>4</sup> manifesta com uma agudeza particular esta distância que isola o autor como identidade construída do indivíduo como sujeito concreto, visto que descreve a captura, a absorção ou a “vampirização” do ego subjetivo pelo nome do autor: “Ao outro, a Borges, é a quem acontecem as coisas”.

À experiência íntima do eu se opõe a construção do autor por parte das instituições: “Caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já me-

canicamente, para olhar o arco de um saguão e o pára-vento; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome num trio de professores ou num dicionário biográfico”. Aos gostos secretos que definem o indivíduo em sua irreduzível singularidade se opõe o exagero teatral das preferências exibidas pelo autor, figura pública e ostentativa: “Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de um ator”. O “autor” como “ator”: ao mesmo tempo a comparação remete à antiga etimologia latina, que deriva as duas palavras — ator e autor — do mesmo verbo *agere*, “fazer”, e à modelagem, iniciada no século XVIII, do escritor como personagem público.

Prossegue o texto: “Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil: eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou algumas páginas válidas, mas essas páginas não podem me salvar, talvez porque o bom já não é de ninguém, nem sequer do outro, senão da linguagem ou da tradição. Quanto ao mais, estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, ainda que me conste seu perverso costume de falsear e engrandecer”. Paradoxalmente, ironicamente, a dissociação entre o sujeito e o autor, entre o eu e o nome próprio, torna-se um desejo de identificação como se o indivíduo não pudesse, ou não quisesse escapar da forma de existência e sobrevivência procurada, prometida pela função-autor.

“Hei de permanecer em Borges, não em mim (se é que sou alguém), porém me reconheço menos em seus livros que em muitos outros ou que no laborioso rasqueado de uma guitarra”. A resistência do eu íntimo e particular à imposição de uma identidade construída pelos princípios e instituições que dirigem a ordem do discurso (a definição de uma obra — “seus livros” —, sua atribuição a um autor — Borges, o outro — etc.) não apaga uma dúvida mais existencial: “se é que sou alguém”. Nesse sentido, não pensado por Foucault, a função-autor não transforma, desloca ou distorce a personalidade singular do indivíduo escritor, mas somente dá existência a uma ausência, a um vazio.

Como sugere outro texto dessa “miscelânea de vária lição” que é *O fazedor*, “Everything and nothing”,<sup>5</sup> o eu do criador é talvez ninguém, ou nada. Assim começa essa peça dedicada a Shakespeare: “Ninguém houve nele; atrás de seu rosto (que ainda através das más pinturas da época não se parece com nenhum outro) e de suas palavras, que eram copiosas, fantásticas e agitadas, não havia mais que um pouco de frio, um sonho não sonhado por ninguém.” A ausência do eu se torna a própria razão, plenamente metafísica, da condição de ator/autor. Ator em primeiro lugar: “Aos vinte e tantos anos foi a Londres. Instintivamente, já se tinha adestrado no hábito de simular que era alguém, para que não se descobrisse sua condição de ninguém; em Londres encontrou a profissão a que estava predestinado, a de ator, que num cenário brinca de ser outro, perante uma aglomeração de pessoas que brincam de tomá-lo por aquele outro”. Autor depois: “Ninguém foi tantos homens quanto aquele homem, que à semelhança do egípcio Proteu pôde esgotar todas as aparências do ser. Por vezes, deixou em algum ângulo da obra uma confissão, certo de que não a decifriam; Ricardo afirma que em sua única pessoa faz o papel de muitos, e Yago diz com curiosas palavras ‘não sou o que sou’. A identidade fundamental de existir, sonhar e representar inspirou-lhe passagens famosas”. É nesse esforço desesperado e fracassado para conquistar uma identidade singular e estável que reside a grandeza quase divina do autor: “A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se diante de Deus e lhe disse: ‘Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu’. A voz de Deus lhe respondeu de um torvelinho: ‘Eu tampouco sou; eu sonhei o mundo como tu sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estavas tu, que como eu és muitos e ninguém’”.

O mesmo Borges nos introduz com o conto “O espelho e a máscara”, publicado n’*O livro de areia* em 1975, na trama de razões que atribuem a um “mesmo” discurso sentidos diversos.<sup>6</sup> Neste “conto” Borges conta a história de um rei e um poeta. Depois de sua vitória sobre seu inimigo norueguês, o rei da Irlanda pede ao poeta Ollan que escreva uma ode que celebrará seu triunfo e fixará sua glória para sempre: “As proezas mais claras perdem sua fama se não são cunhadas em palavras. Quero que cantes minha vitória e minha loa. Eu serei Enéias; tu serás meu Virgílio”. Três vezes,

cada vez com um ano de distância, o poeta retorna diante do rei com um poema cujo objeto é idêntico: celebrar o rei triunfante. Mas diferente. E cada vez são diferentes a escritura poética, a estética que a governa, a forma da publicação do texto e a figura de seu destinatário.

O poeta compôs sua primeira ode conformando-se às regras da arte e mobilizando seu conhecimento das palavras, das imagens, das rimas, dos exemplos, dos gêneros, da tradição. Declamou a ode “com lenta segurança, sem uma olhada no manuscrito” ante o príncipe, a corte, o “Colégio dos Poetas” e a multidão dos que “amontoados nas portas, não decifravam uma palavra”. Este primeiro panegírico é um monumento: respeita as regras e as convenções, soma toda a literatura irlandesa, é fixado pela escritura. Inscrito na ordem da representação, relata as façanhas do soberano. Deve ser conservado e difundido: o rei ordena que trinta escribas o transcrevam duas vezes cada um.

O poeta foi um bom artesão que reproduziu com fidelidade os ensinamentos dos Antigos: “Atribuíste a cada vocábulo sua genuína acepção e cada nome substantivo o epíteto que lhe deram os primeiros poetas. Não há em toda a loa uma só imagem que os clássicos não tenham usado [...] Manejaste com destreza a rima, a aliteração, a assonância, as quantidades, os artifícios da douda retórica, a sábia alteração dos metros. Se se perdesse toda a literatura da Irlanda — *omen absit* — poderia ser reconstruída com tua ode clássica”. O trabalho do poeta merece uma recompensa: um espelho de prata que é também o resultado do trabalho de um artesão e que, como a ode de apologia, reflete o que já é presente.

Contudo, o rei fica insatisfeito. Ainda que perfeito, o poema foi inerte, não produziu nenhum efeito nas almas e nos corpos: “Tudo está bem e no entanto nada aconteceu. O sangue não corre mais celeremente nos pulsos. As mãos não têm buscado os arcos. Ninguém empalideceu. Ninguém proferiu um grito de guerra, ninguém opôs o peito aos vikings”. Ollan tem então que compor outra ode: “Dentro do término de um ano aplaudiremos outra loa, poeta”.

Um ano mais tarde, o poeta volta diante do rei. Sua nova ode é muito diferente do poema anterior. Não respeita as regras, sejam gramaticais (“Um substantivo singular podia reger um verbo plural. As preposições eram

alheias às normas comuns”), estéticas (“A aspereza alternava com a doçura”), ou retóricas (“As metáforas eram arbitrárias ou assim o pareciam”). A obra não se ajusta às convenções da arte literária: ela não é mais imitação, mas invenção. O poeta, desta vez, lê sua ode. Não a declama mais com a maestria que era a sua um ano antes. Lê seu poema com inquietude, vacilação, incerteza: “leu-o com visível insegurança, omitindo certas passagens, como se ele mesmo não as entendesse totalmente ou não quisesse profaná-las”. A leitura está feita ante o rei e o cenáculo dos homens de letras, mas o público desapareceu. O novo texto, estranho, surpreendente, não se situa mais na ordem da representação mas na da ilusão. Não descreve as façanhas do rei. Mostra estas façanhas mesmas aos ouvintes: “Não era uma descrição da batalha, era a batalha”. O poema faz surgir o próprio evento, com sua força inaudita. A *ekphrasis* substituiu a representação.

O segundo poema captura e cativa seus ouvintes: “Suspende, maravilha e deslumbra”. Exerce um efeito sobre a sensibilidade que a primeira ode não produzia de modo algum, em que pese sua perfeição formal. Para caracterizar os efeitos da nova loa, Borges utiliza o vocabulário das obras do Século de Ouro (“embelezar”, “maravilhar”, “encantar”), quando a ficção era pensada e descrita como uma maravilha perigosa, capaz de anular a diferença entre o mundo do texto e o mundo do leitor e, por conseguinte, de submeter o leitor às arriscadas ilusões da imaginação. Dotada de um semelhante poder, a segunda ode deve ser conservada mas não está destinada aos mais débeis. Só os doutos, pouco numerosos, poderão lê-la e apreciá-la: “Um cofre de marfim será a custódia do único exemplar”. O poeta recebe por sua obra que tem a força da ilusão dramática, um objeto do teatro: uma máscara de ouro que indica o poder de sua criação. Mas, ainda insatisfeito, o rei espera todavia um poema mais elevado.

Quando voltou o poeta pela terceira vez, porque “é justo lembrar que nas fábulas sobressai o número três”, seu poema já não estava escrito e “era uma só linha”. O rei e o poeta estão sós. O poeta disse a ode uma primeira vez e depois “o poeta e seu Rei a saborearam, como se fosse uma prece secreta ou uma blasfêmia”. Tudo mudou. O poema pertence à ordem do sagrado — prece ou blasfêmia. O poeta não respeitou as regras, mas tampouco as transgrediu. Foi tomado, como o poeta homérico, por uma ins-

piração que não era a sua: “Na alba, acordei dizendo algumas palavras que de início não compreendi. Estas palavras são o poema”. Assim tomado por uma palavra outra, o poeta se tornou outro: “Algo, que não era o tempo, tinha sulcado e transformado seus traços. Os olhos pareciam mirar muito longe ou ter ficado cegos”.

Ollan pertence assim à família dos poetas cegos, caros a Borges. Em uma conferência ditada em 1977, *A cegueira*, relembra que é no próprio momento em que foi designado como diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que tomou consciência de sua cegueira.<sup>7</sup> E o famoso *Poema dos dons* começa assim: “Ninguém rebaixe a lágrimas / Esta declaração da maestria / De Deus que com magnífica ironia / Me deu ao mesmo tempo os livros e a noite”.<sup>8</sup> Bibliotecário e cego, Borges é duplamente herdeiro. Herdeiro dos bibliotecários cegos que o precederam em seu cargo na Biblioteca Nacional: Paul Groussac e José Marmól. Como no conto do poeta e do rei, também “aqui aparece o número três, que fecha as coisas. Dois é uma mera coincidência; três, uma confirmação. Uma confirmação de ordem ternária, uma confirmação divina ou teológica”. Cego e bibliotecário, Borges é herdeiro também de todos os escritores inspirados em sua noite: Homero, Milton, Joyce.

Murmurada, a terceira ode é um evento, não um monumento. Não foi escrita; não será repetida. Constitui uma experiência única e não deve ser lida ou copiada. Seu mistério conduz os que a dizem a uma contemplação proibida: “Senti que havia cometido um pecado, talvez o que o Espírito não perdoa”, diz o poeta. E o rei replica: “O que agora compartilhamos os dois. O de haver conhecido a beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos cabe expiá-lo”. O terceiro presente do rei será um instrumento de morte: uma adaga com a qual o poeta se suicida. A expiação do príncipe terá outra forma, própria ao “grande teatro do mundo” onde os papéis são efêmeros e intercambiáveis: “Do Rei, sabemos que é um mendigo que percorre os caminhos da Irlanda, que foi seu reino, e que nunca repetiu o poema”.

A contrapelo da invenção da “literatura” que supõe a fixação escrita, a reprodução do texto, a citação e o comentário, a fábula de Borges conduz do monumento ao evento, da inscrição à “performance”, da repetição ao



efêmero. Indica com uma rara agudeza as diversas oposições que organizam a cultura escrita e que se referem à norma estética (imitação, invenção e inspiração), aos modos de transmissão dos textos (recitar, ler em voz alta, dizer para si mesmo), à identidade do destinatário (o público, os letrados, o príncipe, ou o próprio autor), e às relações entre as palavras e as coisas (inscritas na ordem da representação, da ilusão ou do mistério). O “conto” do espelho e da máscara, do poeta e do rei, indica assim como devemos nos aproximar das diversas formas que regem a produção, a circulação e a apropriação dos textos, considerando como essenciais suas variações segundo os tempos e os lugares. Uma leitura como esta, certamente, não esgota de modo algum a força poética do texto de Borges, mas talvez seja fiel ao que escreveu num prólogo a *Macbeth*: “*Art happens* (A arte acontece), declarou Whistler, mas a consciência de que nunca acabaremos de decifrar o mistério estético não se opõe ao exame dos fatos que o fizeram possível”<sup>9</sup>

A leitura é um destes fatos. Quando a literatura a tematiza, ultrapassa sempre as questões clássicas dos historiadores, e leva-os a construir de outro modo o próprio objeto de sua indagação. O texto que o indica é também um outro conto de cego, um conto no qual se fala da Noruega, um conto em que sobressai também o número três. Em sua “novela” publicada em 1922 e intitulada “Mundo de papel”,<sup>10</sup> Pirandello narra a existência livresca do “professor” Balicci, que tinha sua biblioteca como único universo e que tinha se tornado cego de tanto ler: “La vita, non l’aveva vissuta: poteva dire di non aver visto bene mai nulla: a tavola, a letto, per via, sui sedili dei giardini pubblici, sempre e da per tutto, non aveva fatto altro que leggere, leggere, leggere. Cieco ora per la realtà viva che non aveva mai veduto; cieco anche per quella rappresentata nei libri che non poteva più leggere” [A vida, não a tinha vivido: podia dizer que jamais tinha visto nada: na mesa, na cama, na rua, sobre os bancos dos jardins públicos, sempre e em todas as partes, não tinha feito mais que ler, ler, ler. E agora, cego, frente à realidade viva que jamais tinha visto; cego também frente àquela que estava representada nos livros que já não podia ler”. Estes livros doravante ilegíveis constituíam uma verdadeira enciclopédia propondo o inventário do mundo: “Erano per la maggior parte libri di viaggi, d’usi e costumi dei varii popoli, libre di scienze naturali e d’amena letteratura, libri di storia e

di filosofia” [Tratava-se em geral de livros de viagem, de usos e costumes de povos variados, de livros de ciências naturais e de literatura de diversão, de obras de história e de filosofia”].

Para voltar a encontrar as vozes de seus livros, Ballici contrata uma leitora que deverá lê-los em voz alta. Desgraçadamente, a delegação de leitura converte-se para Balicci em um sofrimento mais forte ainda que o silêncio imposto pela cegueira. De fato, as leituras da senhorita Pagliocchini irritam enormemente o professor. Escutando-a compreende que “ogni voce, che non fosse la sua, gli avrebbe fatto parere un altro il suo mondo” [“qualquer outra voz que a sua lhe faz seu mundo parecer completamente diferente”].

Pede, então, à sua leitora, que não leia mais em voz alta, mas que leia em seu lugar, por si mesma e em silêncio. Explica: “questo è il mio mondo; mi conforta il sapere che non è deserto, che qualcuno ci vive dentro” [“tudo isto é meu mundo, para mim é um alívio saber que não está deserto, que alguém vive nele”]. Uma segunda vez, o pedido só produz desagrado. A leitora viajou e conhece o mundo. A propósito de uma descrição da Noruega, exclamou: “Io ci sono stata, sa? E le so dire che non è com’è detto qua!” [“Eu fui, sabe? E posso dizer-lhe que não é como se conta aqui”]. Então, “Il Balicci si levo in piedi, tutto vibrante d’ira e convulso: -Io le proibisco di dire che non è com’è detto là! — le grido, levando la braccia. — M’importa un corno che lei c’è stata! E com’è detto là, e basta! Dev’essere così, e basta!” [“Balicci se levantou, vibrando de cólera, convulsionado: — Proíbo-a de dizer que não é como se diz aqui! — gritou, levantando os braços. Em nada me importa que você tenha estado! É como aqui se diz, e ponto! Assim deve ser, e basta!”].

Para Balicci como para dom Quixote o real não é, e não pode ser senão o que dizem os livros. Para eles, a representação do mundo se fez mais real que o próprio mundo, a biblioteca mais universal que o universo. Em sua noite que não atravessa mais nenhuma voz, nem sequer a sua, a lembrança silenciosa das palavras impressas é o último e único consolo do leitor. É em sua memória que os livros ficam impressos, eventos perdidos transformados em monumentos mentais.

O que está em jogo no discurso da literatura sobre a literatura não é somente a historicização das categorias que consideramos espontaneamente como universais, mas também a introdução de uma inquietação essencial no que se refere à relação do leitor com o texto e, finalmente, à própria identidade deste leitor.

Voltemos pela última vez a Borges — a Borges e Cervantes. No ensaio “As magias parciais do *Quixote*”,<sup>11</sup> Borges sublinha “o jogo de estranhas ambigüidades” desenvolvido no romance. Reconhece assim três “magias” no texto cervantino. Em primeiro lugar, contrapõe um mundo imaginário poético dentro de um mundo real prosaico, o dos “caminhos poeirentos e das estalagens sórdidas de Castela”. Por outro lado, Cervantes estabelece uma confusão permanente entre “o mundo do leitor e o mundo do texto”, introduzindo a história (supostamente fictícia) do romance e de sua publicação dentro do próprio romance. Finalmente, o jogo culmina na *Segunda Parte*, publicada em 1615, já que seus protagonistas tinham lido a *Primeira* e também a continuação apócrifa de Avellaneda vinda à luz no ano precedente. Os heróis do *Quixote* são também leitores do *Quixote* tal como os protagonistas de *Hamlet* são espectadores de uma tragédia, *The Murder of Gonzago*, que representa mais ou menos a própria história de *Hamlet*.

Um semelhante dispositivo de ficcionalização ou “mise en abîme” convida a refletir sobre as categorias que governam, em um dado tempo e lugar, as normas estéticas, as formas de publicação e as expectativas dos públicos. Mas ao mesmo tempo manifesta o poder irredutível da obra literária, desconcertante e desestabilizador. Escreve Borges: “Por quê nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote* e Hamlet espectador de *Hamlet*? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios”.

Assim inspirada e penetrada pela literatura, a análise crítica torna-se questão existencial. Que é um leitor? Quem somos como leitores?

(Traduzido do original em castelhano por Ronald Polito)

J.A. HANSEN:

Muito obrigado. Inicialmente, eu quero agradecer o convite para estar aqui. É muito honroso estar aqui e, principalmente, é grande o prazer intelectual de ouvir o professor Roger Chartier, na medida em que — acho que concordo comigo — toda a prática dele se caracteriza por duas coisas importantes, que devem ser retomadas: fundamentalmente, uma posição de particularização contínua das práticas e dos objetos a que ele se refere, o que significa também a particularização da própria prática dele enquanto historiador, na medida em que decisivamente se opõe a uma hipótese que foi corrente, até há pouco, a hipótese de que a história se confunde com a ficção e, ao mesmo tempo, também se opõe a outra, a idéia positivista, muito tradicional, de que a história é uma ciência puramente positiva. O que faz com que Chartier ande *au bord de la falaise*, como ele diz, na beira do abismo entre dois extremos, que ele evita de maneira extremamente pertinente por meio da particularização contínua dos objetos, das categorias e, insisto, do próprio lugar de fala dele, do lugar institucional de fala como historiador que lança mão não só de métodos da história, mas que também vai buscar, na literatura, elementos de uma historicização da sua prática de historiador. Devo lhes dizer, o prazer intelectual que temos com essa particularização é um sobressalto contínuo, pelo menos no meu caso, porque me parece que na atividade de Chartier a gente encontra continuamente, ou nos textos ou na fala dele, uma tensão. É uma espécie de vibração, como resultante de duas forças, vamos dizer assim, que atravessam o discurso dele numa diagonal muito forte que faz da sua prática um espaço de polêmica, onde várias posições historiográficas são encenadas mas, principalmente, onde se encena de novo a particularidade da sua prática de historiador que é, decisivamente, uma prática nominalista.

Nesse sentido, me parece que a questão que hoje ele situa para nós sobre a literatura e a história não poderia ser isolada de uma discussão, que é essa que já vem se dando há alguns anos, a da relação da literatura e da história segundo uma questão nuclear: quando um historiador se ocupa da literatura, a literatura é especificamente documento do quê? Temos geralmente uma resposta muito tradicional, a resposta idealista-empirista

das nossas histórias literárias tradicionais, que pressupõe que a literatura é uma espécie qualquer de representação de totalidades prévias, entendidas como empiria acabada em formulações nas quais “real” é objetividade empírica ou estrutura econômico-política, segundo uma concepção que descarta a própria materialidade das práticas de representação que evidentemente também são reais. Neste sentido, me parece que existe hoje, como fica demonstrado na apresentação do professor Roger Chartier, a hipótese, marcada pela particularização de que falei, da revisão de categorias que a nossa história literária de tradição iluminista, hegeliana, romântica, positivista pressupõe que são categorias trans-históricas, universalizando a particularidade da própria produção, no século XIX, da história literária e seus conceitos como uma nova disciplina. Por exemplo, nessa história literária tradicional temos a idéia generalizada de que os textos todos têm uma autoria e que essa autoria se identifica com a expressão subjetiva ou psicológica do indivíduo que os produz ; temos uma hipótese estética de leitura como prazer desinteressado, que aplicamos a objetos verbais que, muitas vezes, dependendo da circunstância dos usos, tinham outras finalidades, absolutamente práticas, por exemplo, no seu consumo . Também generalizamos uma hipótese, como ficou evidenciado aqui na leitura que o professor Chartier fez, muito fina, do texto de Borges, generalizamos uma hipótese de que a leitura é uma função trans-histórica, não levando em conta que muitos discursos (que consumimos como “textos”) inicialmente nem se dirigiam provavelmente à leitura e não pressupunham, também, a noção universalizada de “público” que costumamos generalizar como “autonomia crítica”, “opinião pública”, “livre-concorrência” etc. Nesse sentido, me parece que seria importante recuperarmos alguns procedimentos que, como pudemos observar, operam na fala de Chartier. Permitem formular a hipótese de que os discursos que concebemos como literatura existem enquanto discursos como resultados de práticas que pressupõem sistemas de representação. Esses sistemas, evidentemente, pressupõem códigos, quero dizer, pressupõem uma codificação retórica, tópicos, temas, regras, meios de circulação, condicionamentos materiais e institucionais, públicos etc. Ou seja, uma abordagem especificamente histórica da literatura, como Chartier propõe, consistiria em não dar o discurso como natural, mas bus-

car, a partir de discursos particulares, a possibilidade de reconstruir os sistemas de representação que os subentendem, como relação de usos/estruturas. Parece-me que isso implicaria imediatamente a discussão que Chartier citou aqui, a obra de Michel Foucault, das várias funções autorais que textos, que hoje consumimos como literários, tiveram quando foram produzidos. Temos, por exemplo, textos que têm uma enunciação puramente ritual, anônima, coletiva, como textos sagrados; textos que reatualizam a autoridade, a *auctoritas*, de um gênero, codificado e imitado retoricamente, e que não pressupõem a autoria no sentido que damos ao termo hoje, como “originalidade”, “estética”, “plágio”, “direitos autorais” etc. Também temos textos que supõem justamente a possibilidade de uma elocução subjetivada, individualizada — todos os textos da tradição romântica do século XIX, de modo geral. E textos da nossa modernidade, que fazem justamente da crise da representação desse sujeito autor unitário — lembro aqui, por exemplo, toda a escola francesa do *Tel Quel*, Barthes e outros, que falaram da “morte do autor” como condição da literatura.

Nesse sentido, me parece também que outro grande núcleo de discussão que o professor Chartier situa aqui, hoje, é a questão da circulação das obras e dos condicionamentos de sua produção e consumo, tanto os condicionamentos materiais — os processos materiais de produção, os meios materiais de invenção da forma e da circulação das formas — quanto os seus condicionamentos institucionais. Uma vez, num seminário, Chartier dizia que alguns países tiveram a infelicidade de ter tido uma Inquisição, mas que isso pode ser uma “felicidade” para historiadores. No nosso caso, ibérico, é fundamental considerar esse tipo de condicionamento inquisitorial para entendermos com mais precisão as restrições da liberdade da invenção dos letrados e artesãos nas práticas de representação coloniais.

O terceiro elemento para o qual o professor Chartier nos chama a atenção aqui é, justamente, a questão de uma história não só da escrita, mas de uma história da leitura que implicaria, por exemplo, operar com comunidades de leitores, protocolos de leitura, regras, sempre visando à particularização desses protocolos, regras e comunidades num sentido decididamente histórico, de particularização, mas sempre buscando regularidades. É muito instigante essa aposta não-etnocêntrica de Chartier num

tempo como o nosso que se caracteriza por uma perda programática da memória, essa insistência de Chartier na historicização das várias práticas. Chamo atenção para a posição política, muito importante, desse posicionamento dele. Tenho a impressão de que poderia falar mais, mas talvez seja interessante *suspendere* a minha fala, supondo a possibilidade de o público levantar questões a partir do que o professor disse e vai dizer. Eu só gostaria, se me permite, de lhe fazer uma pergunta, para que possa retomar a questão da literatura. Aqui, ele propôs a literatura em duas articulações: de um lado, ficou evidente que existe a possibilidade de tomarmos o texto literário como modo ou modos históricos de organizar uma experiência simbólica, levando em conta os sistemas de produção, as regras dessa produção, os públicos, as audições ou as leituras desses produtos ; por outro lado, o professor chamou a atenção para textos da modernidade, como os de Borges e Pirandello, que fazem justamente do próprio tema da produção do texto — aquilo que a gente chama uma “metalinguagem” ou uma “construção em abismo” — a possibilidade de existência da literatura como literatura tematizando a literatura. Há interesse, para o historiador, em ler a literatura que fala de si mesma? Pois a operação parece justamente evidenciar os limites dela mesma, literatura, enquanto prática simbólica. Neste sentido, é pelo estabelecimento de limites do que seja o literário da ficção que o historiador também pode estabelecer melhor o que é o historiográfico da sua narração, que também participa da fictio, da ficção, como produção narrativa? E, nesse sentido, de novo, os mesmos temas, que podíamos discutir numa primeira articulação, a da representação imediata, parece que voltam, na segunda, quando a literatura se *especula*, no duplo sentido, quando ela reflete sobre si mesma e, ao mesmo tempo, ela se espelha a si mesma. Nesse sentido, de novo, temos aqui, a partir de Borges, de Pirandello ou Cervantes, a questão instigante e ao mesmo tempo assustadora, acerca dos limites entre a representação, no caso da personagem no texto, e o leitor, quando a personagem do texto também é simultaneamente um leitor. É uma questão posta pela psicanálise, a da não-unidade constitutiva do sujeito. Nesse sentido, o texto literário documenta, provavelmente, alterações no estatuto do sujeito e das formas históricas da verossimilhança. Nesta linha, eu proporia ao professor Chartier especificar mais a pró-

pria especificidade da história hoje, porque me parece que o texto do historiador não corresponde àquela hipótese positivista, mas também não é a ficção literária. Assim, eu gostaria, de que falasse da relação da história com a literatura, ao mesmo tempo diferenciando história e literatura, aquilo que menciona algumas vezes citando Ginzburg — enfim, a pretensão da história de ser um discurso de verdade.

#### R. CHARTIER:

Em primeiro lugar, queria agradecer a João Hansen por seu comentário e, particularmente, pelo que disse no início, esclarecendo uma posição historiográfica. Em cada um dos textos que alguém escreve há sempre uma estabilidade e uma instabilidade. Pode-se compreender de uma maneira ou de outra e o que ele disse me parece fundamental, não apenas para mim mesmo, mas para outros historiadores também: inventar um caminho que afaste, ao mesmo tempo, a idéia de que a história não seria mais que uma produção de ficção dentre outras (e não é porque a história utiliza as figuras e formas narrativas da ficção que não se define como um conhecimento, um saber, e daí a vinculação possível entre a história como um saber crítico em uma dimensão cívica), e, por outro lado, pensar que esta dimensão crítica e de conhecimento não se pode estabelecer segundo os modelos tradicionais de uma ciência positiva, que se pensava como a adequação do discurso ao real. É nesse espaço difícil, complicado, instável que, me parece, podemos refletir e, mais do que refletir, trabalhar, produzir análises.

#### A. DAHER

Eu gostaria, antes de encerrar o debate, de voltar um pouco à discussão mais epistemológica, mais filosófica que tivemos hoje. Eu lembro as primeiras palavras de João Hansen, quando começou o comentário da fala de Roger Chartier, sobre a particularização da prática do historiador. E, justamente, gostaria de tentar pensar exatamente esse algo que resiste, essa substância que resiste ainda por detrás, por exemplo, da “morte do autor”. Há algo que resiste. Isso que resiste, essa “substância”, se é que eu posso chamar assim, não estaria expresso, para nós historiadores, na noção de prática social?



## R. CHARTIER

Prática dos atores do passado? Sim, resiste, no sentido de que é uma certa forma de inacessibilidade...

Sim. Parece que aqui se deve introduzir uma modéstia, uma humildade, na prática historiográfica em relação às práticas dos outros, particularmente os mortos. Porque, nesse sentido, como você disse, há algo que resiste, que resiste de diversas maneiras. Que resiste porque está absolutamente fora do alcance da análise. A infinidade, a multiplicidade das práticas de cada um dos homens e mulheres do passado. Há, aqui, um mundo de práticas que podemos unicamente ver de uma maneira particularmente parcial, limitada, obscura, e que este mundo de experiências, de crenças, de representações, de emoções, para nós, qualquer que seja a maneira de nos aproximarmos dele, é um mundo de opacidade, um mundo de distanciamento e, desta maneira, nos sugere uma prudência. Ao mesmo tempo resiste por outra razão: é que se é um mundo de práticas, para nós esse mundo de práticas se transforma em um mundo de cartas, em um mundo de papel, em um mundo de escrita, e há uma antinomia insuperável. Utilizei uma expressão em um título de um livro publicado em Buenos Aires — “escrever as práticas”: as práticas não se fazem para estarem escritas, não se engendram, não se desenrolam através de uma lógica, que é a lógica da escrita. Daí, um desafio, como compreender as práticas, mas compreendê-las para fazer compreender e, dessa forma, escrevê-las? E a sua reflexão recobre todo o campo da reflexão sobre as relações que existem entre as práticas da escrita e as práticas mesmas. Pode-se pensar essas relações através de múltiplos modelos da escrita governar as práticas. A escrita pretende representá-las, a escrita tenta impô-las, a escrita quer proibí-las, todas essas relações, a escrita supõe ou pretende compreendê-las e essa nossa escrita, como historiadores, é uma relação que de nenhuma maneira esgota as práticas. Não é uma *ekphrasis*, não é a prática, dentro da escrita. Perdemos a potência do acontecimento: não era uma descrição da batalha, era a batalha. Não podemos dizer que são as práticas, é sempre uma descrição da prática. Mas esse problema que traçamos para nós é um problema de cada sociedade, porque em cada sociedade há uma escrita das práticas. Devemos pensar como se estabelecia esse problema, essa tensão da escrita

das práticas, através de que forma, com qual intenção e com quais recursos, e ver que essa dificuldade insuperável, o que define a resistência opaca das práticas, ao mesmo tempo se converte em uma questão fundamental para nós, em nossa ligação com as escritas passadas e as práticas, e em relação com nossas escritas das práticas. A partir desse momento a coisa que limita, o risco, é precisamente a consciência dessa distância e essa é a razão pela qual, no primeiro dia, recordava as distinções fundamentais entre práticas discursivas e práticas não discursivas. E Foucault dizia que as práticas discursivas eram práticas raras em relação à multiplicidade das outras e, para Foucault, o problema era compreender como algumas práticas sem discurso produziam controle e disciplina. A distinção que existe em De Certeau entre as estratégias que produzem textos e as táticas que são práticas de apropriação e é, nesse caso, em Foucault como em De Certeau, uma visão ao revés, porque se as práticas em Foucault são práticas de coação, de controle, de disciplina, as táticas, em De Certeau, são táticas de apropriação, de invenção, de liberdade, e de distinção. Essas distinções nos obrigam a pensar a tensão que existe entre a irredutibilidade das práticas do passado ou do presente, a todos os discursos, inclusive os nossos, que pretendem dar conta dessas práticas, o que não significa que devemos abandonar a tarefa, mas significa que dentro de nosso problema devemos situar esta tensão e transformar em objeto de reflexão o que foi durante muito tempo espontaneamente esquecido.

#### J. A. HANSEN

Poderíamos discutir sua análise dos textos de Borges e Pirandello propondo uma teoria do acontecimento, que ocorre como destruição de monumentos, ou seja, tratando dos textos desses autores e de outros como acontecimentos que, ao surgirem, têm a potência de romper com legibilidades predeterminadas, legibilidades baseadas em sistemas de crenças e opiniões generalizadas como verdades, para estabelecer outras, novas, por vezes novíssimas, maneiras de figurar, de produzir verossímeis e de ler, mas ainda sem leitores, num primeiro momento. Essas novas legibilidades, contudo, quando vencem a inércia das resistências, logo se tornam monumentos. Como? Por quê? Para quem? Uma teoria do texto literário como aconte-

cimento que dissolve monumentos e que logo é monumentalizado poderia ser discutida, aqui, como uma história literária das dissoluções pragmáticas. Se tivéssemos tempo, isso seria um elemento talvez interessante para discutirmos uma teoria da resistência, em vários níveis de sentido desse termo. Subsidiário ao que Chartier estava dizendo, acredito que essa resistência também deve ser a do nosso presente, quero dizer, talvez o morto, o texto do passado, que podemos reconstituir e fazer falar metaforicamente segundo os critérios de Chartier, possa interessar como um diferencial crítico que nos permite criticar o nosso presente onde, geralmente, a vida é muito opaca. É mais ou menos isso... Muito obrigado!

R. CHARTIER  
Muito obrigado.

(APLAUSOS)

## Notas

<sup>1</sup> Para algumas exemplificações destas perspectivas, cf. os ensaios coligidos em CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, t. LXIV, juillet-septembre, 1969, p. 73-104 (reimpresso em *Dits et écrits 1954-1988*, Edition établie sous la direction de DEFERT, Daniel et EWALD, François avec la collaboration de LAGRANGE, Jacques. Paris, Gallimard, 1994, *Tome I, 1954-1969*, pp. 789-821), e *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970 (tr. *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores, 1987).

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, núm. 22, t. LXIV, jul-sept. 1969, p. 73-104 (reimpresso em *Dits et écrits 1954-1988*, edição estabelecida sob a direção de DEFERT, Daniel et EWALD, François com a colaboração de LAGRANGE, Jacques. Paris, Gallimard, 1994, *Tome I, 1954-1969*, pp. 789-821).

<sup>4</sup> BORGES, Jorge Luis. "Borges y yo", em *El hacedor*, (1960), Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 61-62.

<sup>5</sup> BORGES, Jorge Luis. "Everything and nothing", em *El hacedor, op. cit.*, pp. 52-55.

<sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. “El espejo y la máscara”, em *El libro de arena*, (1975), Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 80-86.

<sup>7</sup> BORGES, Jorge Luis. “La ceguera”, em *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 141-160.

<sup>8</sup> BORGES, Jorge Luis. “Poema de los dones”, em *El hacedor*, (1960), Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 63-65.

<sup>9</sup> BORGES, Jorge Luis. “William Shakespeare, Macbeth”, em *Prólogos con un prólogo de los prólogos*, (1975), Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 217-225.

<sup>10</sup> PIRANDELLO, Luigi. “Mondo di carta / Monde de papier”, em *Novelle per le anno / Nouvelles pou una année*, (1922), Paris, Gallimard, Folio bilingue, 1990, pp. 131-159. [As citações seguintes de Pirandello não foram traduzidas diretamente do italiano, mas da versão para o castelhano de Roger Chartier. N. do T.]

<sup>11</sup> BORGES, Jorge Luis. “Magias parciales del *Quijote*”, em *Otras inquisiciones*, (1952), Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 74-79.