

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

Cecília Maria Costa Moreira

**Uma relação delicada?
A (des)construção da autoria
em editoras universitárias**

Rio de Janeiro
2022

CECÍLIA MARIA COSTA MOREIRA

**Uma relação delicada?
A (des)construção da autoria
em editoras universitárias**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Memória Social, do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

Rio de Janeiro
2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C835

Moreira, Cecília Maria Costa

Uma relação delicada? A (des)construção da autoria em editoras universitárias / Cecília Maria Costa Moreira. -- Rio de Janeiro, 2022.

86

Orientador: Manoel Ricardo de Lima.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2022.

1. Edição de livros . 2. Autor e revisor. 3. Walter Benjamin. 4. Michel Foucault. 5. Giorgio Agamben. I. Lima, Manoel

CECÍLIA MARIA COSTA MOREIRA

**Uma relação delicada?
A (des)construção da autoria
em editoras universitárias**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Memória Social, do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Banca Examinadora

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (Orientador) – UNIRIO

Profª. Dra. Ana Carolina Sampaio Coelho – UNIRIO

Profª. Dra. Maria Aparecida Oliveira de Carvalho – UNIMONTES

Aprovação em: _____ / _____ / _____

Agradecimentos

Ao professor Manoel Ricardo de Lima, que, ao aceitar ser meu orientador, nesses dois anos de convivência via telas e áudios, enfrentou minha teimosia e minhas dificuldades em realizar tudo o que ele achava que era possível – e em que, tenho certeza, falhei. Muitíssimo obrigada, querido Manoel.

Às professoras Ana Carolina Sampaio Coelho e Maria Aparecida Oliveira de Carvalho, que concordaram em participar da banca de defesa, e aos professores Júlia Vasconcelos Studart e Vitor Alevato do Amaral, por aceitarem a suplência dessa tarefa.

À professora Ana Carolina, ainda, um agradecimento especial por ter feito uma leitura atenta e sugestões ricas, na banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-graduação em Memória Social, que acolheu meu projeto e me apresentou a tantos professores incríveis, aos quais agradeço imensamente também: Eliezer Pires da Silva, Evelyn Goyannes Dill Orrico, Javier Alejandro Lifschitz, Jô Gondar, Johanna Gondar Hildenbrand, Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu, Sérgio Luiz Pereira da Silva e Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei.

Ao Lucas Oliveira, pela sempre atenta e carinhosa prontidão e resposta às dúvidas de alunos...

Aos colegas do curso de mestrado, virtuais nos encontros mas reais na partilha de ideias e afetos, por encarmos juntos esses dois anos de confinamento e estudo remoto. Fiz uma amiga de infância entre eles, a quem nunca vi mas sempre am(ar)ei: obrigada, Júlia Alexim, por dividir comigo leituras, brindes (virtuais) e telas.

À Tida Carvalho, amiga querida desde e para sempre. Obrigada por ler e conversar comigo sobre este trabalho e sobre tudo.

Aos amigos/colegas da Editora UFRJ, fonte de encontros e conhecimento sempre renovados.

Aos meus pais, que já não estão nesse plano, mas com certeza, lá onde estão, seguem acreditando e torcendo por mim. Amo-os sem fim.

Aos meus amados irmãos, cunhados e sobrinhos, que sempre são presentes, atuantes, questionadores e acolhedores. Uma sorte! Um especial agradecimento à Myriam, irmã querida que leu, releu e tresleu meu projeto e me incentivou desde sempre a realizá-lo.

À minha filha Nina, linda, maravilhosa, muito obrigada só por isso, mas também por ser a razão de tantas e tamanhas alegrias. Só te amar imenso já seria suficiente, mas vai além...

RESUMO

Este trabalho investiga se a construção da autoria é um possível resultado da troca de saberes entre revisores de texto e escritores cujos originais são aprovados para publicação em editoras universitárias. Para isso, no primeiro capítulo o estudo se concentra no processo de produção do livro, considerando questões como a invisibilização de funções e utilizando uma bibliografia dedicada à edição, ao passo que no segundo capítulo o campo de reflexão é ampliado tomando como base o pensamento de três teóricos dos séculos XX e XXI: Walter Benjamin, Michel Foucault e Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Autor, revisor, invisibilização, editoras universitárias, Benjamin, Foucault, Agamben

ABSTRACT

This work investigates whether the construction of authorship is a possible result of the exchange of knowledge between proofreaders and writers whose originals are approved for publication in university publishers. For this, in the first chapter the study focuses on the book production process, considering issues such as the invisibility of functions, using a bibliography dedicated to editing, while in the second chapter the field of reflection is expanded from the thinking of three theorists of the 20th and 21th centuries: Walter Benjamin, Michel Foucault and Giorgio Agamben.

Keywords: Author, proofreaders, invisibility, university publishers, Benjamin, Foucault, Agamben

Dedicatória

Àqueles que me trouxeram ao mundo, Rita Costa Moreira e Edgar Moreira (*in memoriam*), meus pais, e a quem eu trouxe ao mundo, minha filha Nina. Uma bela história que teima em se repetir – trazer e ser trazido...

Sumário

Introdução, 8

Capítulo 1:

Autor, revisor, livro: substantivos comuns no trabalho editorial, 12

1.1. Sobre livros, escritores e apagamentos, 16

1.2. Ser autor, ser editor, 29

Capítulo 2:

A percepção de autoria em três momentos, 46

2.1. Breve contextualização histórica, 50

2.2. No início, Walter Benjamin, 54

2.3. E fez-se Michel Foucault..., 62

2.4. E então Giorgio Agamben, 70

Conclusão, 77

Referências, 81

O estudo, de fato, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, [...] ou quem quer que tenha conhecido a impressão ilusória e labiríntica daquela “lei da boa vizinhança” a que Warburg submeteu a organização da sua biblioteca, sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também não o quer ter. [...] Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados nesse sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz tanto de levar as coisas até o fim como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado.

Giorgio Agamben, “Ideia do estudo”

Introdução

A ideia de fazer este estudo me surgiu anos atrás, em seguida a uma situação vivida na Editora UFRJ, onde trabalho como revisora de textos desde 1995. Não era a primeira experiência estranha (para dizer o mínimo) com um autor, nem com um autor que também era professor daquela universidade, ou mesmo de outra, mas foi estranha o suficiente para me provocar indagações. Vou contar essa história.

Eu estava fazendo a preparação de originais de um livro, fase da produção em que o contato direto com o autor é mais frequente e necessário. Toda editora tem seus sistemas de normalização do texto, a fim de padronizar grafias de determinados conceitos e nomes próprios, referências, citações, etc., e no caso desse livro isso era muito importante, porque o texto era resultado de uma tese de doutorado cuja proposta era fazer a revisão bibliográfica do tema estudado, havia inúmeras citações de filósofos da Idade Clássica, cuja referência havia sido feita com um padrão incomum. Para Aristóteles, por exemplo, era assim: Aristóteles, \cong 340 a.C. Ora, obviamente não foi essa a edição consultada; que a obra tenha sido escrita e publicada nesse período da história, é importante informar, mas não como referência, conforme expliquei ao autor. Fiz também algumas sugestões de redação, muitas das quais, após algumas conversas, foram aceitas, outras eu concordei em não mudar, como é normal acontecer; entramos em acordo em quase tudo. Entretanto, por causa dessa referência e de uma demora para resolvermos todas essas questões, o autor enviou mensagem ao reitor da UFRJ (sim, ao reitor!) pedindo que intercedesse por ele – o que o reitor de fato tentou fazer, mas sua intervenção não foi bem recebida pela direção da editora. Essa atitude do autor, um pouco extrema (tive a oportunidade de questioná-lo sobre isso), me deixou ao mesmo tempo pasma e curiosa: por que autores de livros se sentem tão incomodados com o trabalho de revisão? Por que esse sentimento de uma espécie de posse e de perda sobre seus textos e certo apego à forma como os redigiram?

Embora se trate de um caso extremo, não é a situação mais comum no trabalho em editoras universitárias (ainda que seja mais frequente do que o desejável, pelo menos nessa linha de editoras), penso que seja um bom exemplo para dar início a este estudo, no qual pretendo investigar isto que me intriga no processo de produção de livros: as

dificuldades que se apresentam na edição de livros nas editoras universitárias, especialmente no que diz respeito à relação entre aquele que terá um texto publicado por uma editora (o autor) e aquele que vai transformar esse texto em livro (o editor ou revisor de textos).

A Editora UFRJ é, evidentemente, uma editora universitária pública, portanto uma instituição cujo papel social está implícito em suas funções, da mesma forma, vale dizer, que as outras editoras pares: divulgar o conhecimento produzido em suas diversas áreas de pesquisa, mas não só; também faz parte de suas atribuições trazer ao público leitor, especialmente o universitário, obras estrangeiras de reconhecido interesse; um terceiro objetivo que se pode adicionar é o de contribuir para a formação das bibliotecas de estudantes, professores e pesquisadores em geral, nas diversas áreas de conhecimento. É importante ressaltar, porém, que, seja qual for o perfil editorial, publicar livros é sempre uma espécie de prestação de serviço, uma vez que se trata da formação de leitores a partir dos critérios de seleção de títulos, seja pelos conselhos editoriais (no caso das editoras públicas), seja pela escolha pessoal de cada editor (no caso das editoras privadas). Como diz Jason Epstein, “a função do editor é proporcionar as leituras necessárias” (EPSTEIN, 2002, p. 62), e é de fato disso que se trata ou se deveria tratar.

Como são universitárias, tanto o público autor quanto o público leitor dessas editoras, de forma geral, têm alguma relação com as universidades; no caso das que são vinculadas a universidades públicas (portanto, submetidas às regras de financiamento público e sem fins lucrativos), tais editoras têm um perfil diferenciado do que se observa em editoras de capital privado (mesmo aquelas de universidades), em que o público e a linha editorial são mais amplos e o retorno financeiro é fundamental para sua manutenção no mercado. Entretanto se, por um lado, as editoras públicas contam com instalações e pessoal mantidos pelos governos e isso significa uma vantagem em relação às editoras comerciais, por outro elas estão sujeitas a situações que talvez não ocorram nestas últimas, como, por exemplo, uma tendência a se hierarquizar os saberes na relação dos autores com os profissionais que fazem o livro. O processo de produção em ambos os CNPJs (público e privado) é semelhante. Trata-se, pois, de um mesmo caminho que qualquer texto percorre (estou generalizando) ao ser editado e publicado, mas, no caso de editoras universitárias públicas, pode haver algumas diferenças.

O livro universitário ¹ é, em grande parte, fruto do trabalho de pesquisa apresentado, antes, como tese de doutorado, ou, em menor escala, como dissertação de mestrado, ou, ainda, como material preparado para ser usado em sala de aula, além de outros projetos desenvolvidos na carreira de profissionais da educação ou do pensamento. Trata-se, portanto, muitas vezes, de textos engessados pelas exigências normativas da academia ou pelas orientações da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), que não costumam ser as melhores diretrizes para serem seguidas nos livros, ainda que universitários (acadêmicos, portanto). A fim de que essas ideias defendidas perante uma banca avaliadora ou expostas em uma sala de aula se transformem em um texto de alcance mais amplo, ou de interesse mais difuso, através de sua publicação em formato de livro, a mediação de uma editora, que fará o trabalho de preparação dos originais – ou edição de texto –, é fundamental para transformar um material excessivamente técnico ou um texto duro em um livro de leitura mais agradável, com a preocupação de não desfigurar o estilo do autor nem prejudicar o conteúdo, evidentemente. Nesse processo, estabelece-se, então, uma relação de troca de saberes e experiências fundamental para um bom resultado.

Na produção de livros, e aqui vou me restringir aos que são feitos em editoras universitárias, não é raro que se perceba uma grande mudança nas características do original após a intervenção de profissionais do texto, que sugerem cortes, modos de dizer, ampliação ou diminuição de notas ou comentários, enfim, um amplo espectro de possibilidades para tornar o texto mais fluido, mais objetivo, mais leve ou mais denso, enfim. Em alguns casos, os autores aceitam as sugestões oferecidas, em outros preferem eles mesmos reescrever, sozinhos ou em interação com os revisores. Nesse último caso é que identifico a possibilidade da construção da autoria, como resultado da conversa entre profissionais de diferentes áreas para obter um texto de maior qualidade tanto de conteúdo quanto de estilo.

¹ Essa é uma expressão comum tanto no campo editorial quanto no comercial, como se vê nos sites de venda de livros. Trata-se de livros que constam das bibliografias de ementas dos cursos de graduação e pós-graduação em todo o país, para serem usados como material de estudo. Entre esses livros, por vezes, veem-se autores estrangeiros que não interessam às editoras de capital privado e que por isso, quando possível, as editoras universitárias públicas os traduzem. Evidentemente, qualquer livro tem o potencial de interessar a todo tipo de leitor, portanto os universitários não se limitam a estudantes e professores ou pesquisadores das instituições de ensino superior, mas são reconhecidos assim porque são editados por editoras universitárias ou, publicados por editoras comerciais, são adotados em disciplinas ministradas nas universidades. No capítulo 1 haverá mais especificações sobre esse tipo de livro e de seus autores.

Para desenvolver meu estudo sobre essa questão, considereei dividir a pesquisa em duas linhas, que aqui se apresentam da seguinte forma: no capítulo 1, após a leitura de autores que se dedicam ao estudo do livro e de sua produção, me concentrei no trabalho concreto de edição e revisão de textos, tomando por base a minha experiência na Editora UFRJ, e na reflexão da premissa que me norteou desde o início de minhas reflexões, essa, mencionada há pouco, de que há um processo de construção da autoria na produção de determinados originais que são aprovados para publicação; o capítulo 2 será desenvolvido com base na leitura do pensamento de Walter Benjamin, Michel Foucault e Giorgio Agamben sobre as transformações sociais e culturais que, originadas no século XIX, tiveram grande influência na produção e percepção artísticas do século XX até a passagem deste para o XXI, o que modificou o significado e o entendimento sobre o que seja o autor e a autoria.

Capítulo 1

Autor, revisor, livro: substantivos comuns no trabalho editorial

Escrever, publicar, ler, são ações diretamente vinculadas ao livro – embora não só a ele. De uma deriva dessas ações surgiu este trabalho. Ler é uma das minhas formas de estar no mundo, a ponto de ter me profissionalizado nisso, como revisora de textos. Antes uma forma de lazer ou de estudo, ler e trabalhar nos textos escritos por outros se tornaram meu meio de sobrevivência e, de alguma forma, também de expressão. É, então, o interesse por livros, surgido desde o início da minha vida no mundo das letras, que me move no trabalho de revisora, no qual tudo se resume (se posso dizer assim) a transformar um escrito em um texto “perfeito” para o autor, a editora e o leitor (os “sujeitos” envolvidos nas ações enumeradas no início deste parágrafo), e é essa experiência como revisora que servirá como ponto de partida para as reflexões que serão feitas aqui, pois o projeto desta pesquisa está muito relacionado à minha atuação profissional; na verdade, essa atuação foi desde o início o mote para o estudo. Portanto, “se a tanto me ajudar o engenho e arte”, pretendo iniciar uma reflexão sobre um saber que é basicamente “de experiências feito”.² Toda leitura e pesquisa que realizei partiu dessa experiência adquirida ao longo de quase trinta e cinco anos como revisora de textos. O leitor, então, neste trabalho, é apenas aquele que lê profissionalmente para fazer livros.

O historiador Robert Darnton sublinha o que entende como o “ciclo de vida” dos livros, considerando o antes e o depois de sua impressão e a influência entre seus autores e leitores: Eis o que ele diz:

De modo geral, os livros impressos passam aproximadamente pelo mesmo ciclo de vida. Este pode ser descrito como um circuito de comunicação que vai do autor ao editor (se não é o livreiro que assume

² Apropriei-me das expressões forjadas por Luís de Camões, respectivamente, no canto I e no canto IV d’*Os Lusíadas*, livro considerado o fundador da língua portuguesa, digamos assim, “padrão”, no século XVI. Eis os versos: “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte” (Camões, [1971], p. 53); e “A voz pesada um pouco alevantando, / Que nós no mar ouvimos claramente, / Cum saber só de experiências feito, / Tais palavras tirou do experto peito” (Camões, [1971], p. 170).

esse papel), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor. O leitor encerra o circuito porque ele influencia o autor tanto antes quanto depois do ato de composição. Os próprios autores são leitores. Lendo e se associando a outros leitores e escritores, eles formam noções de gênero e estilo, além de uma ideia geral do empreendimento literário, que afetam seus textos, quer estejam escrevendo sonetos shakespearianos ou instruções para montar um *kit* de rádio. Um escritor, em seu texto, pode responder a críticas a seu trabalho anterior ou antecipar reações que serão provocadas por esse texto. Ele se dirige a leitores implícitos e ouve a resposta de resenhistas explícitos. Assim o circuito percorre um ciclo completo. Ele transmite mensagens, transformando-as durante o percurso, conforme passam do pensamento para o texto, para a letra impressa e de novo para o pensamento. A história do livro se interessa por cada fase desse processo e pelo processo como um todo, em todas as suas variações no tempo e no espaço, e em todas as suas relações com outros sistemas, econômico, social, político e cultural, no meio circundante. (DARNTON, 2010, p. 125-126)

Nas editoras universitárias públicas, o canal de influência entre autores e leitores parece ser mais estreito ainda, embora seus livros não se restrinjam apenas ao universo das universidades (como, aliás, nenhum livro se restringe – em tese – a público específico algum). O ciclo de vida sugerido por Darnton, entretanto, parece ser bastante fiel, para editoras públicas ou privadas, universitárias ou não, porque, de fato, a edição de livros é semelhante em todas as editoras e no mundo todo.

Robert Darnton, que também trabalhou por alguns anos no conselho editorial da Princeton University Press, disse o seguinte sobre o tipo de original que era enviado para avaliação: “Quando eu fazia parte do conselho editorial, sentia-me oprimido pelo monografismo rasteiro, a tendência a escrever cada vez mais sobre cada vez menos, a sufocar os temas com a erudição, a reduzir a proporção entre ideia e nota de rodapé ao limite do desaparecimento” (Robert Darnton, 2010, p. 113). Esse é o estilo de texto que, de forma geral, chega para ser avaliado nas editoras universitárias brasileiras – é assim na UFRJ e também em outras universidades. Alguns desses originais são aprovados, e por trás deles estão pessoas com todo tipo de experiência, expectativa e atitude.

Fazer livros é um trabalho realizado em muitas etapas, sendo a primeira delas, evidentemente, a escrita. Depois, se deseja publicar seu texto, quem escreveu, de forma geral, entra em contato com o editor, e, uma vez aprovada a publicação, este irá trabalhar o original para fazer dele um livro – entendido aqui tanto como *objeto* quanto como *obra*. No caso das editoras universitárias públicas, dadas as características dos originais que são aprovados, observo que parece haver um processo em que há uma espécie de *construção do autor*³ no processo de preparação do texto para a publicação. Ou seja, pode acontecer de o original aprovado não ser *ainda* um livro (não ser ainda uma *obra*); e, se esse texto *ainda não é um livro*, sua autoria *ainda está em formação*. É nesse *ainda* que se vai estabelecer a relação entre quem escreveu e quem fará a edição de um original, e é dessa percepção que parte o meu interesse por investigar esse processo tão familiar mas que, por vezes, é tão conflituoso, principalmente quando se sabe que as etapas de revisão sempre estiveram presentes no universo da edição do livro, ao longo do seu percurso histórico – ou talvez seja por isso mesmo: a possibilidade de haver por parte dos autores (ou de alguns deles) o receio de que seu trabalho seja descaracterizado ou mesmo desvirtuado. Ainda assim, é um fato que intriga, visto que, como disse na Introdução, a produção do livro é feita com base em uma relação de troca de saberes e experiências, estando autor e revisor em constante interação até que o livro siga para a impressão (física ou virtual, nos tempos de hoje). O que origina essa desconfiança de que haverá insatisfação com o trabalho de edição? Da mesma forma que o livro foi escrito por alguém que domina o assunto tratado, ele deverá ser trabalhado na editora por profissionais que conhecem seu ofício e que vão procurar respeitar as características autorais do texto, mesmo à custa, aqui e ali, da norma gramatical vigente.⁴ E o que seriam essas características autorais? No caso do

³ Criei a expressão “construção do autor” como um norteador do que a minha experiência me mostra de maneira muito frequente, mas me surpreendi ao encontrá-la em livros consultados, como os de Ribeiro (2016) e Muniz Jr. (2018), que tratam do trabalho de revisores de texto, mas também em “O que é um autor?”, de Michel Foucault (2015b). Foi um “aval” inesperado que reforçou o que me havia levado a desenvolver a ideia do projeto para este estudo.

⁴ Compreendo que essa apreensão do autor pode se confirmar, às vezes, mas isso não precisa ser caracterizado como uma regra. O trabalho editorial, como um todo, pode prejudicar um original, é uma questão que não se pode ignorar. Lembro-me de uma situação vivida por uma editora universitária particular em que o custo de um mau acompanhamento do processo de produção do livro se fez sentir na forma de um prejuízo significativo, após a publicação de uma resenha crítica. Tratava-se de uma tradução de um livro de Peter Burke que tinha diversas imagens e um índice remissivo. Na primeira prova, o revisor chamou a atenção para o fato de que o tradutor havia mantido, nas referências às imagens e no índice, a indicação de páginas da edição original em inglês. Houve outras revisões, mas, ao que parece, essa informação não foi repassada, por isso o livro saiu com esse erro (grave) e o crítico foi bastante contundente quanto a ele. O editor quis responsabilizar os envolvidos na produção desse

livro universitário, cujo original muitas vezes é resultado de teses de doutorado ou de investigações realizadas ao longo de muitos anos e envolvendo diversos pesquisadores,⁵ essa é uma questão que me interessa, se possível, responder, visto que esse impasse entre autor e revisor parece se dar com maior intensidade.

Usar a minha experiência seria, então, a forma de explorar uma questão que me incomodava: seria, por definição, difícil a relação entre autor e editor ou revisor de textos, ou suas características ou as dos atores e especificidades do trabalho nela estão envolvidos é que a tornariam complexa? Fiz uma pequena investigação sobre o significado de autor e de editor, a fim de ter em mente o que se entende (ou o que eu entenderia aqui) sobre esses dois personagens a respeito dos quais eu pretendia me aprofundar. Meu ponto de partida (minha experiência difícil com determinados autores) deixava transparecer uma posição que eu já tinha de antemão: a de que está em quem escreve a dificuldade de trabalhar com a editora; enfim, eu parecia estar cheia de razão e queria provar isso. Entretanto não era esse o propósito, ou não deveria ser... e isso foi ficando cada vez mais claro, à medida que fui buscando maior conhecimento sobre o assunto e me colocando em contato com autores que pensam sobre a produção e a história editorial propriamente ditas bem como com autores externos a esse campo de atuação e estudo. Percebi que o que faltava era examinar com mais vagar esse trabalho de edição; era importante entender o que era ser autor, mas era preciso buscar compreender o que era esse trabalho de editor também.

Cabe, aqui, dizer o que entendo por livro e autor universitários. Para mim, dentro do escopo deste estudo, o livro universitário é um gênero textual, pelo menos nas editoras universitárias – ou talvez não só, visto que se trata de um estilo de produção que as editoras comerciais também publicam, pois também lhes interessa atingir o público universitário. A fim de esclarecer, o livro universitário é sempre teórico, crítico, filosófico ou analítico; de forma geral, como já mencionado, pode resultar de pesquisas desenvolvidas nas universidades; quando se trata de literatura, costuma ser publicado como uma edição crítica, comentada, ou com estabelecimento de texto; originais em

livro, mas não sabia que a primeira prova lida tinha todas as ocorrências de paginação errada registradas pelo revisor. Toda a tiragem precisou ser destruída. Isso é apenas uma demonstração de como a revisão pode desfigurar um original e, também, da importância de se acompanhar com atenção todo o processo de trabalho dentro das editoras.

⁵ Em uma espécie de “autoria múltipla”, se considerarmos que esse tipo de texto é resultado de diversas leituras e necessariamente passou por modificações sugeridas pelo orientador, talvez de outros professores e colegas, além da banca avaliadora.

língua estrangeira seguem essa mesma linha de produção textual. Tais livros são de interesse dos estudos e das disciplinas universitárias, embora muitos deles atendam ao público leitor mais amplo, curioso e interessado em aprofundar seus conhecimentos nos assuntos de sua preferência. Em complemento, o autor universitário é aquele cujo original foi escrito com as características definidas acima para livros universitários; é o escritor que tem seus livros publicados em editoras universitárias, cujo público de interesse é em geral vinculado a instituições de ensino e/ou de pesquisa, podendo ser tanto estudantes quanto docentes/pesquisadores. Na maior parte das vezes, o autor universitário é oriundo de universidades (onde desenvolve suas pesquisas), seja professor, pesquisador ou aluno – neste último caso, em geral, dos cursos de pós-graduação.

1.1 Sobre livros, escritores e apagamentos

Gostaria de mencionar algo que se passou nas universidades (e outras instituições) públicas no início da pandemia de covid-19. Quando começaram a surgir os primeiros casos da doença no Brasil, no início de 2020, foi preciso decidir sobre seu funcionamento, uma vez que não se sabia muito sobre ela ainda, a não ser que se alastrava rapidamente e estava matando muita gente nos lugares onde havia se propagado. Na primeira nota divulgada a esse respeito, no início de março daquele ano, foi informado que as aulas seriam suspensas a partir de determinado dia e por tempo ainda indefinido, para preservar alunos e professores da contaminação. Hospitais continuariam a funcionar normalmente (o que evidentemente faz todo sentido), bem como as atividades administrativas. Houve uma reação imediata: a saúde de servidores técnico-administrativos não precisava ser preservada? Diferentemente de professores e alunos, eles deveriam comparecer diariamente ao trabalho, mesmo com o vírus circulando? Protestos de servidores e dos sindicatos levaram ao lançamento de novo comunicado: as aulas estariam suspensas e o trabalho administrativo seria feito de forma remota, a fim de evitar a disseminação do vírus entre a comunidade universitária, até que se normalizasse a situação.

Essa história é muito significativa, pois dá a ver uma situação que se observa com certa frequência, em universidades, na relação entre docentes e servidores técnico-administrativos e que se refletiu claramente na decisão inicial da administração das universidades – feita por professores (reitores e pró-reitores). Certamente, não foi

intencional expor servidores não professores ao vírus, mas essa situação específica é uma demonstração de certa desimportância com que a camada de servidores que não dá aulas é vista nas instituições federais de ensino superior. A impressão que se tem em muitos casos é que, mais do que uma opacidade em relação a determinada categoria de trabalhadores, parece estar em funcionamento uma prática que confere prerrogativas aos docentes, como se eles estivessem em uma posição hierárquica superior e, além disso, tivessem mais direitos do que aqueles que exercem funções de apoio às atividades-fim das universidades (ensino, pesquisa, divulgação do conhecimento), embora sejam todos servidores públicos.

Nas editoras vinculadas a essas universidades, algo semelhante se passa, com alguma frequência, quando seus professores são autores de livros que serão trabalhados pelos servidores técnico-administrativos – embora não só nesses casos. Nesse ambiente em que saberes de diferentes ordens são colocados em uma espécie de disputa, desponta com mais vigor um enfrentamento para estabelecer domínios e defender privilégios, expondo com nitidez o que talvez se possa caracterizar como luta de classes. Alguns professores apelam para seu *status* e sua maior proximidade com as reitorias para garantir o que pensam ser um direito natural (e, digamos, hierarquizado).

Uma situação peculiar envolvendo um professor titular que apresentou um original para ser publicado na Editora UFRJ pode exemplificar o que estou tentando dizer. Como se trata de uma editora pública, um conselho editorial, formado por professores da casa (em sua maioria) e de outras instituições – profissionais reconhecidos por suas contribuições para o conhecimento –, emite parecer sobre os originais e decide os títulos que serão produzidos. Esse professor enviou seu texto e, após a resposta da editora, disse que não aceitaria nenhuma alteração que havia sido sugerida pelo conselho (uma pequena mudança na estrutura do livro), porque este não tinha competência para tanto (convém registrar que nesse caso ele estava se referindo a seus pares); o livro deveria ser publicado tal como estava, do contrário, afirmava, ele se reportaria ao reitor (mais uma vez, o reitor!) para assegurar que não houvesse nenhuma vírgula fora do lugar (ao que parece, não se deveria fazer sequer uma revisão). Além disso, exigiu que se usasse na capa uma foto que ele mesmo havia feito (e que não sugeria as melhores soluções gráficas). Bom, esse original aprovado foi publicado, mas todo o trabalho de edição e revisão de texto foi feito, como de hábito; a imagem proposta figurou na capa, mas somente após ser tratada e editada a fim de atender ao

projeto do programador visual do livro. Não saberia dizer se o autor ficou satisfeito com o resultado, mas ele publicou outros livros na Editora UFRJ depois; talvez tenha entendido que as coisas funcionam de forma diferente quando se está fora do ambiente estritamente acadêmico. Trata-se de uma situação exemplar da atitude de superioridade de alguns autores em relação ao trabalho desenvolvido nas editoras universitárias por servidores técnico-administrativos, aqui envolvendo o que se costuma chamar de um “medalhão” da universidade. Não é, como no caso mencionado na Introdução, situação recorrente, mas é um bom início para esta seção.

O livro é um produto da interação entre autor e editor. Antes de ser colocado à venda em livrarias (ou em sites), ou seja, transformado naquele objeto que conhecemos (ainda que seja publicado apenas em sua versão eletrônica), um texto pode ser uma obra, mas ainda não é um livro. Apoio-me em Chartier:

autores não escrevem livros, nem sequer seus próprios livros. Livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultado de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões técnicas e habilidades. [...] no século XVII, tratados e memórias dedicados à arte tipográfica insistiam nessa divisão de tarefas, na qual autores não desempenhavam um papel principal. (CHARTIER, 2014, p. 38-39)⁶

A edição de livros segue um roteiro comum tanto nas editoras comerciais quanto nas universitárias:⁷ originais são aprovados e encaminhados para a produção, quando tem início a preparação de texto (a não ser que se trate de livro publicado originalmente em língua estrangeira, pois nesse caso é necessário passar, primeiramente, pelas etapas de tradução e, eventualmente, revisão técnica), seguida de uma primeira revisão, da diagramação de miolo e de capa (esta última com os textos de orelha e quarta capa

⁶ O filósofo italiano Giorgio Agamben ecoa essa ideia. No ensaio “Do livro à tela. O antes e o depois do livro” (publicado em *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*), ele fala no “antes do livro” para, depois, “pôr em questão o modo como costumamos pensar não apenas o ato de criação, mas também a obra acabada e o livro em que esta ganha forma” (AGAMBEN, 2018, p. 112, 114).

⁷ Como mencionado na Introdução, as editoras de capital privado, ou comerciais, são diferentes das universitárias porque costumam publicar uma variedade ampla de textos, ao passo que as últimas se concentram em publicar livros de caráter mais exclusivamente acadêmico, especulativo, científico (embora haja exceções), enfim, seu público-alvo está vinculado às universidades e à pesquisa de uma forma geral. Trata-se de um entendimento comum na área editorial.

também revisados), uma nova (e talvez última) revisão e a impressão em gráfica ou a geração do arquivo do livro digital.⁸ Chamo a atenção para a presença do profissional do texto durante toda a produção, para que se observe como ela se repete ao longo do processo, o que corrobora a ideia de sua importância. A atuação do revisor de textos sempre foi essencial no percurso histórico do livro; Roger Chartier chega a afirmar que “o papel dos editores de texto e dos revisores na sistematização gráfica e ortográfica das línguas vernaculares (incluindo a pontuação) foi muito mais determinante do que as proposições de reforma ortográfica” (CHARTIER, 2002b, p. 28).

Daí a grande importância dos editores de texto e dos revisores, que intervêm em vários momentos do processo de publicação: na preparação do manuscrito, nas diferentes etapas da revisão, nas correções feitas durante a impressão, na compilação de errata em suas diferentes formas: correções a tinta em cada exemplar, folhas avulsas incitando o leitor a fazer ele mesmo as correções no seu exemplar, ou páginas de errata acrescentadas no final do volume. A cada etapa desse processo, a “pontuação” do texto podia ser enriquecida ou transformada. (CHARTIER, 2002b, p. 28)

Tudo o que foi dito até agora nesta seção quer chamar a atenção para o fato de que interessa a este estudo colocar em foco um trabalho que, embora essencial, pode ser encarado como menor – assim sendo considerados, portanto, os profissionais que o realizam. Em seu livro *Tinha um editor no meio do caminho*, José de Souza Muniz Jr. (2018) desenvolve uma reflexão sobre o apagamento de determinadas áreas de conhecimento e de funções – sejam vinculadas a tais áreas ou não. O autor inicia seu texto falando sobre a “ciência das sobras”, como, segundo ele, Frans Moonen diz que a

⁸ O percurso que delineei, após a aprovação do original, é o que se pode considerar como padrão, básico, mas costuma ser diferente de uma editora para outra. Além disso, livros especiais (edições críticas, autores de renome – nacionais e estrangeiros –, áreas de conhecimento mais complexas – como as ciências exatas, médicas ou biológicas, por exemplo, ou livros de arte com ilustrações –, enfim, um amplo espectro de possibilidades editoriais) podem pedir atenção mais detalhada, ao passo que outros, ao contrário, podem ser mais simples e exigir menos leituras (as reedições, em alguns casos, ou os livros muito bem escritos, que não geram muitas dúvidas durante o processo de edição; eu acrescentaria aqueles textos que são de consumo mais leve, com pretensões editoriais mais limitadas – como livros didáticos, relatórios de pesquisa, manuais e mesmo algumas teses e outros textos que se originam de resultados de pesquisas acadêmicas).

antropologia era considerada inicialmente. Nas palavras de Muniz Jr., e à luz de Moonen, a antropologia “teria se estabelecido como um saber devotado àquilo que o progresso, a civilização, o capitalismo iam rejeitando, relegando à condição de resíduos” (MUNIZ Jr., 2018, p. 11). O autor avança sua argumentação fazendo uma correlação entre essa sobra científica e o episódio em que certo prefeito brasileiro “se sentiu à vontade para referir-se a moradores de rua e dependentes químicos como ‘lixo’” (p. 11), para então introduzir o tema de seu interesse no livro: os editores, preparadores e revisores de texto, os quais, embora em geral não façam parte de nenhum grupo de excluídos, tendem a ser ignorados ou menosprezados. Para ele, esses profissionais “estão invisíveis não por mandato, destino ou natureza, mas porque estão submetidos a processos de invisibilização” (p. 13).⁹ Isso nos leva ao que me interessa aqui.

Muitos acreditam que o trabalho de revisão de textos (nele incluído o de preparação) é apenas de correção ortográfica e de pontuação, algo que, no meu entender, qualquer pessoa com bom conhecimento da língua poderia realizar.¹⁰ Começa aí o processo de ignorar o trabalho e a pessoa que o desenvolve. É claro que um bom conhecedor do português (ou de qualquer outra língua em que um livro seja publicado) seria capaz de resolver questões gramaticais de um texto, mas preparar textos para serem publicados vai além disso. É preciso, além do conhecimento linguístico, ter sensibilidade¹¹ para lidar com as diferentes formas textuais, para interferir em uma

⁹ É importante ressaltar que, como disse Walter Benjamin, a proletarização do intelectual “quase nunca faz dele um proletário. Por quê? Porque a classe burguesa pôs à sua disposição, sob a forma de educação, um meio de produção que o torna solidário com essa classe e, mais ainda, que torna essa classe solidária com ele devido ao privilégio educacional” (BENJAMIN, 1987, p. 135-136). Não estou com isso querendo dizer que revisores são intelectuais, mas apenas chamar a atenção para o fato de que se trata de profissionais que se encaixam nesse perfil descrito por Benjamin, e é sobre isso que Muniz Junior (2018) está falando ao mencionar a invisibilização.

¹⁰ Entre os profissionais da preparação e revisão de textos, essa é uma afirmação que costuma gerar polêmica, e creio que o motivo é algo semelhante ao que observo na postura de alguns autores em relação aos revisores: a presunção de se saber mais que outros profissionais e de, por isso, não se reconhecer neles a capacidade para fazer um trabalho que se julga ser de especialista. Não deixa de ser uma atividade especializada, de fato, mas a área de estudo formal do profissional não me parece ser a mais importante.

¹¹ Isso é o que digo a alunos do curso de Produção Editorial da Escola de Comunicação da UFRJ, que às vezes vão conhecer a Editora e conversar conosco sobre nosso ofício, e a estagiários e outras pessoas que se interessam pelo trabalho com o livro. Na minha perspectiva, o revisor que tem sensibilidade para fazer preparação de texto e revisão de livros se assemelha ao editor que tem boas “antenas” para “captar os sinais” de bons autores e livros que lê ou de que ouve falar, ou seja, identificar e escolher os títulos que gostaria (ou “precisaria”) publicar; trata-se de características que podem ser inatas ou desenvolvidas e que farão a diferença ao longo da experiência como profissional do livro. Ana Elisa Ribeiro (2016) usa outros termos para pensar sobre o que chamei de *sensibilidade*: “Em que situações o revisor *precisa* – mais do que pode – ser *flexível* e *sensato*? Publicidade, literatura

redação (eventualmente), sugerir cortes ou ampliações e até mesmo mudanças no “tom” da linguagem utilizada. É preciso, também, saber a quem os livros trabalhados se dirigem e se é necessário adicionar ou retirar notas ao texto, pensando em proporcionar ao leitor final uma boa experiência.

Essa sensibilidade a que me refiro é o que pode contribuir para o que tenho chamado de construção da autoria, uma vez que a interação do revisor com aquele que terá seu original publicado pode proporcionar novas possibilidades ao texto e solucionar questões que, eventualmente, emperram o bom fluxo de leitura, além de intensificar ou remodelar (conforme o caso) o estilo empregado. Para Pierre Bourdieu (citado por Muniz Jr., 2018, p. 16), o editor seria o “criador do criador”. Trata-se, nesse caso, daquele que se torna autor ao ter seu livro publicado pelo editor; para o que me interessa aqui, trata-se também do revisor que atua sobre um texto para transformá-lo em um livro – entendido aqui como Chartier (já citado) o entende: “livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultado de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões técnicas e habilidades” (CHARTIER, 2014, p. 38).

Pesquisadores das áreas de Letras e de Comunicação têm se interessado por investigar e dar a ver, nos últimos anos, o trabalho desenvolvido por profissionais do texto, buscando ao mesmo tempo conhecer melhor esse campo profissional e “desinvizibilizá-lo”. O selo Artigo A, da Editora Gulliver, lançou uma série de livros cujo propósito é explorar as “Questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual” (tema e subtítulo de todos os volumes que foram lançados até agora). No primeiro deles, *Em busca do texto perfeito*, de Ana Elisa Ribeiro, a autora menciona (com base em publicações consultadas por ela) os tipos de correção existentes, entre os quais me interessa o de “revisão interativa, quando o revisor dialoga com o autor, dando sugestões e discutindo aspectos do texto, [o que] subsidia muito mais a *construção da autoria* e aprendizagem da escrita” (RIBEIRO, 2016, p. 70-71; grifos meus).¹² Em outro título da

infantil, dramaturgia são apenas alguns exemplos de campos minados para o revisor que só usa a gramática” (RIBEIRO, 2016, p. 76; grifos meus) – e eu acrescentaria: ...ou para o revisor que obedece cegamente às normas da academia ou da ABNT, no caso das editoras universitárias.

¹² Tanto Ribeiro (2016) quanto Muniz Jr. (2018, p. 26) mencionam essas categorias de correção, mas é Ribeiro que as explicita mais detidamente, ao citar as obras que consultou: “Para Serafini (1989), as correções seriam de tipo resolutivo (quando o revisor resolve os problemas encontrados no texto), indicativo (o revisor apenas marca os problemas) e classificatório (o revisor utiliza metalinguagem para indicar problemas). Ruiz (2001) amplia essas categorias, propondo a revisão interativa [...]” (RIBEIRO, 2016, p. 70-71). Ana Elisa Ribeiro está, nesse trecho de seu livro, falando sobre a correção num contexto de ensino-aprendizagem, quando o professor corrige redações como parte do processo

coleção, *Tinha um editor no meio do caminho*, já mencionado, José de Souza Muniz Jr. observa, ao tratar do caso específico de livros didáticos (de uma mesma autora) que precisaram ser reestruturados depois de prontos para serem impressos,¹³ que “a percepção de *estilhaçamento* da autoria a partir de fora (de um sujeito a quem a autoria não pertence) se converte na de *construção* dessa mesma autoria, agora a quatro mãos” (MUNIZ Jr., 2018, p. 39; grifos do original).

Um terceiro livro da série “Questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual” é o de Luciana Salazar Salgado, *Quem mexeu no meu texto?*. Ao tratar de questões relacionadas à autoria, ela registra:

[...] as questões de autoria se delineiam à medida que se delineia o lugar que é posto à luz aqui; antes de qualquer outra coisa, é um lugar de alteridade explicitada, e só se constitui como um lugar na relação com um outro que é sempre um autor. Trata-se do lugar de leitor profissional que dá tratamento aos textos que se destinam à publicação: trata-se do revisor de textos, conforme a designação mais corrente no mercado editorial. (SALGADO, 2019, p. 11)

Segundo a autora, o fato de haver essa relação possibilita o que ela chama de “constituição da autoria”, a qual “envolve explícita e oficialmente gestos outros além dos do autor”, gestos que atuam “para garantir a autoridade do autor na proficiência do texto que lhe confere esse lugar”. Salgado, entretanto, frisa que isso “não se transforma em co-autoria, e não é propriamente uma reescritura, é ainda autoria, amparo à escritura do autor” (SALGADO, 2019, p. 17). Ela finaliza sua reflexão acrescentando que “a autoria é, assim, uma aposta, e o trabalho do interlocutor, uma promessa” (p. 25).

A ideia de que há uma interação entre autor e revisor que pode propiciar uma *construção da autoria*, questionamento de partida desta pesquisa, é abordada, portanto,

educacional, mas também sobre o trabalho com livros, que teve início com a correção de pontuação e outras, considerando, nas suas, as reflexões do historiador Roger Chartier (2002b).

¹³ Em virtude da Lei Federal de nº. 11.114/05, que instituiu “o início da obrigatoriedade do ensino fundamental aos 6 anos de idade, e [de] nº 11.274/06, que ampliou a duração do ensino fundamental para nove anos, mantido o início aos 6 anos” (ARELARO, JACOMINI e KLEIN, 2011, p. 1), a coleção de quatro livros escritos para serem usados da 1ª à 4ª séries precisou ser transformada em cinco volumes, fazendo-se a redistribuição do mesmo conteúdo. O trabalho foi feito conjuntamente pela autora e pela revisora.

por três pesquisadores que se dedicam a estudar o trabalho de editores, preparadores e revisores de texto, e esses personagens (autor e editor – e, incorporado a este, o revisor) são fundamentais para que haja o livro. Hoje, com o avanço das técnicas de editoração eletrônica, é de certa forma comum que esses papéis – e até mesmo um outro, o de distribuidor – sejam desempenhados pela mesma pessoa (mas isso é assunto para outra investigação).

Parece estar no desenrolar natural da história (embora nem tão natural assim¹⁴) – ou no estudo das mudanças sociais observadas na história – o surgimento da categoria “autor”, no sentido de criador de um novo pensamento, de uma nova linguagem, de um novo invento, de um livro. Pode-se dizer que o reconhecimento do trabalho autoral não havia ocorrido até que os costumes houvessem mudado e o homem abandonasse a ideia de que a autoria de toda realização humana era uma graça de Deus (até a Idade Média, Ele era autoridade máxima em tudo – e, assim, também o Autor).

Quanto a esse tema, por exemplo, nos anos 1960, Michel Foucault lançou uma questão sobre a autoria em uma aula na qual chamou a atenção para o fato de que a produção de um texto não está colada em uma individualidade. Há, segundo ele, a incorporação do que ele chama de “função autor” quando alguém escreve, marcada por uma pluralidade de discursos que darão origem ao texto (FOUCAULT, 2015, p. 278).¹⁵ Com uma perspectiva semelhante, Roland Barthes já havia dito, antes de Foucault, que “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem” (BARTHES, 1987, p. 49). Barthes lançava a ideia da “morte do autor”, afirmando que um texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (p. 52). Não é meu interesse esse ponto de vista de Barthes, pois não me interessa que o autor esteja morto (no sentido barthesiano) e sim atuante, em correlação de forças e de saberes na produção de livros.

¹⁴ Recorro a Walter Benjamin para tentar explicar esse *desenrolar da história nem tão natural assim*. Nas “Teses sobre o conceito de história” (escritas em 1940), Benjamin (1987, p. 222-232) chama a atenção para o fato de que a prática historiográfica burguesa desenvolve uma maior identificação com determinados elementos do passado, ao escrever a história, geralmente com o lado dos vencedores, e tende a valorizar os feitos do passado como algo que se perdeu e que se deve cultuar, o que leva à glorificação da história vencedora e ao menosprezo das perdas e injustiças cometidas/sofridas, por serem ignoradas no processo historiográfico. Isso leva a uma construção narrativa edulcorada e falaciosa, que, vista do presente, tende a desvirtuar os passos da história e a interferir no entendimento do passado e do presente, bem como na projeção do futuro.

¹⁵ No capítulo 2, abordarei com mais atenção esse e outros textos de Foucault.

Por isso, volto a Foucault. Um dos interesses desse pensador francês era a narrativa da história, especialmente das estruturas de poder e controle, e para desvendá-la ele propôs métodos de investigação que o caracterizaram como “fundador de discursividades”, algo que ele próprio havia dito sobre Freud e Marx em “O que é um autor?”, ou seja, suas obras têm produzido “a possibilidade e a regra de formação de outros textos [...] [de estabelecer] uma possibilidade infinita de discursos” (FOUCAULT, 2020b, p. 284-285). Nesse aspecto, sua investigação da história lembra as teses “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin (1987), em que o filósofo alemão criticava a tendência da historiografia burguesa de usar um método cronológico-evolutivo, de escrever a história como se fosse um processo linear e progressivo, o que levava a um apaziguamento dos fatos do passado. Em vez disso, ele propunha “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225), um método arqueológico de escavação a partir do presente para recuperar a história e, principalmente, recolocar na história todos os que ficaram de fora dela: os trabalhadores, os vencidos e todos os que morreram trucidados pela barbárie da exploração do homem pelo homem e pela guerra. Diz Benjamin:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [...] Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se quem se limita a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. (BENJAMIN, 2017, p. 101)

De outro modo, mas cumprindo o sentido de uma operação arqueológica de Walter Benjamin, Foucault usa a arqueologia e a genealogia para investigar a história; para ele, porém, trata-se, antes, de descrever o saber conforme ele foi se constituindo ao longo do tempo. Para Benjamin e Foucault, portanto, estudar a história é um trabalho de escavação do passado. Katia Muricy observa, quanto a essa semelhança de interesses

dos dois pensadores, que “ambos veem, na história, violência e dominação e não o progresso da razão [...] Como Benjamin, Foucault é pouco ortodoxo em relação à historiografia. Ambos propõem escrever a história a partir da atualidade” (MURICY, 1995, p. 43). Segundo Foucault,

a história não tem “sentido”, o que não quer dizer que ela seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas. (FOUCAULT, 2021, p. 41)

Foucault elegeu o exercício do poder por meio dos mecanismos que deram origem àquele apaziguamento da história e ao que ele chama de disciplinarização dos corpos para controle pelos dispositivos de poder como seu objeto de estudo. Ele considera que, sendo o tempo da história descontínuo e a busca por ele uma ação que se faz sempre no presente, não há como se definir uma origem para os fenômenos de seu interesse. Os acontecimentos e o pensamento vão se mesclando num ir e vir espaço-temporal para constituir os saberes e os costumes. Entretanto, ele observa que os saberes (no sentido de *conhecimento*) são produzidos de forma a estabelecer poderes ou mantê-los; trata-se de produção de verdades, as quais ele afirma não existirem “fora do poder ou sem poder” (FOUCAULT, 2021, p. 51), ou seja, uma vez estabelecida uma verdade pelo poder, este é mantido por força dessa verdade que se enraíza na sociedade.

Para o que interessa a este estudo, essa produção de saberes e essa instituição de poderes (que em Foucault se expande para as esferas mais altas do poder estabelecido) parecem estar na base da relação que determinados autores estabelecem com os profissionais do texto nas editoras. Ambos produzem saberes e instauram algum tipo de poder a partir deles, mas há um desnível que os separa e que é o que me interessa aqui. É ainda Foucault que vai oferecer a chave de uma compreensão possível dessa interação.

Ele chama a atenção para o que denomina de “micropoderes”, pois, segundo seu entendimento, não existe apenas uma direção em que o poder é exercido: de cima para baixo; há instâncias e pessoas mais dominantes – como o Estado ou o chefe de uma corporação ou de uma repartição pública, por exemplo –, mas mesmo nesses casos é

possível observar que, de algum modo, alguém ou algum grupo ou, ainda, pequenas instituições podem modificar a forma como as forças atuam sobre eles, conseguindo inclusive inverter o sentido do exercício do poder (como se vê, por exemplo, quando projetos de lei são derrubados por movimentos sociais, ou ordens injustas não são cumpridas até deixarem de existir, etc.).¹⁶ É graças a essa possibilidade de se exercer o poder por meio dessas redes de micropoderes que se consegue resistir a forças extremas impostas sobre grupos minoritários (sejam essas forças operadas por meios institucionais, legais ou físicos) e, com isso, implantar mudanças e vencer injustiças. Mudanças sociais ao longo da história têm resultado desses movimentos.

Para Foucault, esses micropoderes formam uma trama que se reproduz e se dissemina por toda a sociedade, e assim o poder se projeta em todas as direções. A essa trama ele chama de “micromecânica do poder” (FOUCAULT, 2021, p. 287),¹⁷ e com ela é possível examinar o poder exercido não só em seu nível macro mas também em suas manifestações mais ínfimas. O pensador francês vê o poder como algo que circula constantemente dentro dessa trama, ninguém o detém completamente:

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (FOUCAULT, 2021, p. 284)

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz

¹⁶ Ainda assim – fazendo um pequeno desvio –, o mundo não alcançou um estágio em que o ordenamento das coisas ou a conquista de direitos se estendam a toda a humanidade e assim permaneçam, restando-nos a busca constante por essas conquistas, por essa utopia – ainda que existam, como diz Foucault a respeito desta última na “Conferência V” de *A verdade e as formas jurídicas*, “duas espécies de utopia: as utopias proletárias socialistas, que têm a propriedade de nunca se realizarem, e as utopias capitalistas, que têm a má tendência de se realizarem frequentemente” (FOUCAULT, 2002, p. 110). Walter Benjamin dissera algo semelhante em 1940, na tese 6 de “Sobre o conceito de história”: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1987, p. 224-225). Estamos vivendo um momento em que forças políticas mundiais estão em disputa e (muitos de nós) esperando que algo mude, para alimentar nossa capacidade de continuar sonhando com mais justiça e igualdade.

¹⁷ Roberto Machado deu ao livro de Michel Foucault por ele organizado e traduzido ao português o título de *Microfísica do poder*, mas não localizei essa expressão exata nos textos consultados, por isso uso “micromecânica”.

discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 2021, p. 45)

Desde o nascimento, pela convivência em família ou nos grupos comunitários (igrejas, escolas, trabalho, etc.), a identidade e a subjetividade dos indivíduos vão sendo construídas, e nesses grupos vão se definindo práticas de poder. Daí me parece correto inferir que a relação entre autor e revisor na produção de livros se elabora com base nessa noção de poder e força. No caso das editoras universitárias, surge a circunstância extra em que uma das partes (o autor) pode considerar que tem mais autoridade e importância que a outra e, mais do que isso, tem o poder de decidir o que será feito, usando todas as armas de que dispõe para fazer exigências, inclusive ameaçando (o revisor) e recorrendo a forças superiores. O autor de livro universitário é, por vezes, um intelectual que se acha no direito de impor sua vontade ou seu ponto de vista por ser dono da verdade e da justiça, dono do discurso, da escrita, dos saberes todos relacionados ao que ele faz.¹⁸ No texto “Genealogia e poder” Foucault observa:

se o poder se exerce, o que é esse exercício, em que consiste, qual é sua mecânica? Uma primeira resposta que se encontra em várias análises atuais consiste em dizer: o poder é essencialmente repressivo. [...] Uma segunda resposta: se o poder é em si próprio ativação e desdobramento de uma relação de força [...] não deveríamos analisá-lo acima de tudo em termos de combate, de confronto e de guerra? (FOUCAULT, 2021, p. 274-275)

As situações que se apresentam no trabalho com determinados livros são desse tipo: quem julga ter o poder o exerce. Mas, por outro lado, quem julga estar com razão luta para defendê-la, defender-se e defender seu ofício. Afinal, o profissional do texto, o revisor, tem também seus saberes e os usa para negociar e buscar o bom resultado tanto para o texto quanto para a editora. De pontos diferentes dessa teia de relações, dessa

¹⁸ Importa esclarecer que nem todo autor de livro universitário é assim, e nem todo autor que é assim escreveu necessariamente livro universitário. Estamos falando de seres humanos, portanto há toda diversidade de características de um lado e de outro.

rede de micropoderes, ambos têm um objetivo comum, que é a publicação do livro, mas o embate de forças – ou a necessidade de atualizarem constantemente suas identidades – muitas vezes prevalece sobre a convergência de propósitos. A relação que se observa na produção editorial, desde o aceite de um original para publicação, passando pela preparação do texto e pelas revisões, portanto, está inserida na “micromecânica” de poderes que estabelecem disputas para a definição de papéis sociais e de identidades, como vemos em Foucault. Ao final desse processo, mostra-se o resultado, o livro.

Nas editoras universitárias, como mencionado, os autores vêm de doutorados ou pós-doutorados, muitas vezes são professores ou escritores com longa experiência de publicação de livros. Além de conscientes desse saber, alguns têm a convicção (a meu ver, equivocada) de que isso determina como o trabalho com seu texto deve se realizar e de que na relação com a editora sua palavra tem poder decisório e definitivo. Penso, agora, no que disse o escritor Danilo Kiš sobre o encontro do escritor com o leitor e quero estender seu pensamento à relação entre o autor e o revisor, nas editoras: “O escritor e o leitor são apenas duas solidões, o encontro fortuito de duas sensibilidades aparentadas, um breve instante de reconhecimento e de identificação, mas desse encontro não pode nascer nada além, talvez, da dúvida” (KIŠ, 2020, p. 15). Embora eu esteja falando de um encontro um pouco diferente, no qual o leitor não é tão fortuito assim e fará um trabalho técnico ao ler, a dúvida estará instalada desde que se inicie a leitura, mas ela poderá ser resolvida no contato dessas duas solidões mencionadas. É disso que se trata, afinal, a produção de livros.

Em minha experiência nessa atividade, sinto-me autorizada a dizer (talvez essa experiência me dê alguma autoridade, também) que, além de o trabalho do revisor de textos de livros ser mais complexo do que simplesmente corrigir a ortografia e a sintaxe (como já mencionei); mais do que sugerir substituições às frases feitas e aos vícios de linguagem; e mais do que propor formas diferentes de se dizer a mesma coisa, quando o texto se repete (não só pela facilidade do corta e cola), ele é capaz de ensinar, em conjunto com aquele que escreveu, uma autoria consistente, especialmente no caso daqueles originais aprovados para publicação que precisam passar por um grande trabalho de edição. Não se trata de uma coautoria (nem é essa a pretensão), mas de que em alguns casos o texto não está “pronto” porque o autor também ainda não está, pois ainda não conquistou todas as marcas que o podem singularizar como “autor”, como portador de um estilo que o identifica ou até (quem sabe) que funda uma discursividade

(FOUCAULT, 2015b, p. 284). O original que as editoras universitárias transformam em livro têm uma linguagem muito amarrada pelas normas da academia, da ABNT, o que já é algo a ser mudado na preparação do texto. Além disso, muitos desses originais sofrem a influência de inúmeros outros leitores – os orientadores e os componentes das bancas de defesa, por exemplo –, como mencionado anteriormente, os quais de alguma forma interferiram no resultado final do texto.

A característica autoral mencionada no início deste capítulo pode ser conquistada com a prática continuada da escrita, com a persistência, claro, mas também com as trocas feitas com os profissionais de edição que irão trabalhar junto com quem escreveu algo que será transformado em livro. O resultado obtido nessas trocas nem é uma questão de possibilidade, é algo que se concretiza muitas vezes na prática, e é também um dos prazeres de se fazer esse trabalho. Muitos escritores que admiramos passaram por editores que foram seus primeiros críticos literários, e graças ao diálogo e à concordância com determinadas sugestões ou orientações (como enxugar o número de páginas aos mais prolixos, ou acrescentá-las aos mais econômicos, e tantas outras relativas até mesmo ao estilo) esses mesmos escritores ficaram satisfeitos com o resultado e obtiveram sucesso, estão ainda hoje (e assim permanecerão) nas listas de bons livros já escritos. Porque o trabalho do editor é fundamental tanto para o livro quanto para quem o escreveu.

Passo a falar um pouco sobre isso.

1.2. Ser autor, ser editor

As definições de dicionário para “autor” são bastante amplas, o que de certa forma dilui um pouco a importância que se dá a essa “função” (como propõe Foucault, 2015b) e evidencia o fetiche que a envolve. Entre as definições vemos “criador de obra literária, filosófica ou científica” e também a “obra de autor” (AUTOR, 2001), no sentido metonímico do termo. Há também “pessoa responsável pela fundação ou instituição de algo; criador; fundador; instituidor” – acepção que se aproxima da expressão “fundador de discursos”, como também menciona Foucault (2015b).

Definições semelhantes podem ser vistas em *A ordem dos livros*, de Roger Chartier, que as recolheu em dois dicionários da língua francesa do século XVII. De acordo com os dicionários, portanto, qualquer pessoa pode ser autor de alguma coisa,

até mesmo de um crime. Chartier complementa, em relação a autor de livros (e usando como referência as definições que encontrou nos dicionários por ele consultados), que

[...] o termo autor não pode ser aplicado a qualquer um que escreveu uma obra: ele distingue entre todos os “escritores” apenas aqueles que quiseram ter publicadas as suas obras. Para “erigir-se como autor”, escrever não é suficiente; é preciso mais, fazer circular as suas obras entre o público por meio da impressão. (CHARTIER, 1998b, p. 45)

Ou seja, no caso de autor de livros, o texto passa necessariamente pelo editor, responsável por transformá-lo – por meio de revisão, diagramação e impressão – no objeto que será comercializado. Considero importante fazer essa explanação sobre o significado de “autor” porque, no caso específico em estudo aqui, essa posição, dentro do processo editorial, carrega significados que podem ir além do senso comum. Ser autor de um livro (publicado, evidentemente), além de conferir *status*, é motivo de envaidecimento, e se for com o selo de editoras universitárias de renome pode ser ainda mais prestigioso. Por trás desse apego ao livro como sua obra, o autor esquece (nesses casos em que se entende como acima de críticas e tende a não aceitar revisões) o fator primordial do caminho necessário para sua produção e, à luz do que vimos com Chartier (1998b) e do que venho pensando até agora, para a existência mesma do autor. Percebo nessa situação o que Marx chama de “o caráter fetichista da mercadoria” (MARX, 2013, p. 205 e s.), uma vez que o objeto produzido (o livro) resulta de uma cadeia de força de trabalho que está sendo ignorada e apenas a mercadoria tem valor.¹⁹ Isso intensifica o que foi mencionado antes, sobre o apagamento de determinadas atividades e das pessoas que as realizam.

¹⁹ Sem considerar o fato de que muitas vezes para o autor universitário (que, como visto, muitas vezes é um professor de universidades) importa mais o número de registro no ISBN (International Standard Book Number, ou Padrão Internacional de Numeração de Livro) do que o livro propriamente dito. O nível de cobrança por produção científica e publicações de artigos em revista ou de livros retira o valor de uso do livro e o preenche apenas com valor de troca (MARX, 2013, capítulo 1), nesse caso, por mais verba de pesquisa, por melhores notas da instituição nos conselhos de pós-graduação e pesquisa, enfim, fora do espectro do livro propriamente dito. A carreira acadêmica pode se mostrar muito opressora, pois muitas vezes os interesses pessoais de estudo ficam comprometidos para que se cumpram as exigências de excelência, por meio de mecanismos que nem sempre são os melhores para isso.

Por outro lado, e não só em editoras universitárias, é curioso observar como às vezes são os autores que buscam um apagamento, como as editoras criam simulações de autoria (ao publicarem livros que de fato não têm “um autor”). E há, ainda, os chamados *ghost writers*, que escrevem como se fossem o autor, geralmente biografias. Há, também, autores que destroem suas anotações para não deixarem registro do que escreveram. É o caso, por exemplo, de Kafka, que não deixou apenas anotações, nem as destruiu, mas era o que ele queria que fosse feito com todos os textos que produziu e não publicou em vida, e de Ferdinand Saussure (um autor que eu classificaria como acadêmico, ou universitário).²⁰

Kurt Wolff, que foi o editor de Franz Kafka, lembra que “o dilema se uma obra merece ou não ser publicada acompanhou Kafka a vida inteira. ‘A publicação de um rabisco meu sempre me inquieta’, disse ele certa vez a um colega de Praga” (WOLFF, 2018, p. 103). Sobre essa insegurança, Wolff relata o que se passou no primeiro encontro com o autor tcheco: “Na despedida, naquele dia de junho de 1912, Kafka disse algo que jamais ouvi de algum autor, nem antes, nem depois dele, e que para mim permaneceu sempre associado a ele: ‘Agradeceria o senhor ainda mais pelo retorno do manuscrito do que pela publicação’” (WOLFF, 2018, p. 101-102). Em seu diário, segundo Wolff, Kafka havia registrado, sobre esse original, “que esperava o recuo do editor para que ‘assim eu possa ser infeliz como era antes’” (p. 103).

Em *Estância: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Giorgio Agamben (2007, p. 240-241) menciona o fato de Saussure destruir seus rascunhos e anotações à medida que elaborava suas ideias e ministrava seus cursos. O linguista suíço não as queria publicadas, como se sabe. O *Curso de linguística geral*, livro atribuído a ele, foi organizado, após sua morte, por seus alunos Charles Bally e Albert Sechehaye, a partir de suas próprias anotações durante o curso de Saussure. É um caso que eu chamaria de autor presente-ausente. Saussure nunca escreveu um livro, insatisfeito que se sentia com

²⁰ Como já visto no início deste capítulo, autor universitário, neste estudo (pelo menos), é aquele que produz seus textos e livros dentro de instituições universitárias ou que são usados em cursos de nível universitário. Não estão nesse grupo romancistas e poetas, ainda que sejam estudados nas universidades, por exemplo, mas autores de livros sobre as obras de tais romancistas e poetas e que são usados como material de estudo nas universidades são universitários. Saussure, considerado por muitos o pai da linguística, não publicou suas obras em vida, mas é o autor de um livro (editado por seus alunos) que é usado nos cursos de Letras e de áreas afins em todo o mundo, por isso o considere, pelo menos para efeitos desta dissertação, um autor universitário: ele se encaixa perfeitamente nesse perfil, embora o *Curso de linguística geral* tenha sido publicado no Brasil por uma editora de capital privado, a Cultrix.

a incapacidade das ciências da linguagem de darem conta dos fatos da língua e da própria linguagem.

Se há os autores que destroem sua produção ou se escondem, há, por outro lado, aqueles que são conhecidos por obras que não necessariamente criaram. É o caso de Homero, que de compilador dos poemas da tradição oral grega (HAVELOCK, 1992, p. 113-114), após o surgimento do alfabeto, tornou-se autor da *Iliada* e da *Odisseia*. Na Antiguidade Clássica, sabe-se que a criação não era autoral, mas compartilhada, coletiva, pois “tinha por objetivo a preservação de uma tradição ou de um conhecimento comum que não deveria ser mudado ou dispersado para garantir a sobrevivência da cultura” (MARTINS, 2014, p. 73). O que um poeta declamava “não era tido como algo de sua autoria subjetiva, mas sim como um sopro das musas, representantes do legado cultural, que lhe ‘cantavam’ os versos” (MARTINS, 2014, p. 109). Os poemas homéricos foram, assim, o resultado dessa cultura que atravessou gerações sendo transmitida e compartilhada por seus produtores – poetas e ouvintes. Como disse Alberto Manguel, “nada sabemos sobre Homero. Acontece o contrário com seus livros” (MANGUEL, 2008, p. 8). É como se a leitura continuada (ao longo do tempo) também “construísse”²¹ o autor (algo que valeria muito estudar, mas que não cabe no projeto deste trabalho).

Existem, ainda, autores que não são exatamente aqueles que escrevem os livros, ao menos não só eles, mas que constam em suas capas e fichas catalográficas, como, por exemplo, Harold Robbins, responsável por *best sellers* que levam seu nome, mas que são livros redigidos a partir de roteiros distribuídos a escritores que desenvolvem as narrativas. Eis o que Ênio Silveira, editor da Civilização Brasileira, disse sobre esse caso:

Um homem como Harold Robbins, por exemplo, não é um autor, é uma fábrica de livros. A partir de um tema vai se desenvolvendo tudo, como se fosse uma colagem. Cada um traz um capítulo: “quem sabe se essa mulher não podia trair o marido com o açougueiro”, “ah não, com o irmão, talvez com o carteiro”. Inventam uma situação e aquilo é desenvolvido em um grupo, um trabalho de equipe. O livro é feito, é um livro fabricado, a partir da redação. (ÊNIO SILVEIRA, 1992, p. 98)

²¹ Para manter a perspectiva que me orienta neste estudo.

Trata-se de plano coletivo de criação de histórias, algo que hoje parece ter inspirado o que se observa na internet. Veja-se o que diz Beatriz Cintra Martins, no livro *Autoria em rede*:

As redes de comunicação têm impulsionado significativo deslocamento nos processos autorais de escrita [...] Observa-se a existência de uma *autoria construída*²² da soma das diversas contribuições, nomeadas ou anônimas, pela intervenção de múltiplos atores que atuam de forma distribuída em rede. (MARTINS, 2014, p. 15; grifos meus)

Martins lembra que, no século XX, ideias que “desestabilizaram a própria noção de sujeito” (MARTINS, 2014, p. 44) trouxeram “o questionamento da figura do sujeito autônomo estabelecida durante a Modernidade, o que repercutiu também no entendimento do processo autoral, que não pôde mais ser visto como algo de natureza estritamente individual” (p. 45). Segundo ela, apesar disso,

ainda prevalece na atualidade a concepção de autoria como aquela do romantismo: a de autor como um gênio criador. Essa noção está presente não só no senso comum sobre o conceito, mas também, o que é mais significativo, embasa ainda as normas através das quais nos relacionamos com os bens intelectuais em nossa sociedade. (MARTINS, 2014, p. 45)

Interessada em analisar um processo que se dá hoje de forma bastante comum, a escrita compartilhada em rede, pela internet, Martins faz ainda um interessante comentário sobre a produção de textos por computadores. Os processadores de texto já nos corrigem quando escrevemos, ou até mesmo nos sugerem escritas alternativas, numa espécie de autoria compartilhada – essa é a linha de raciocínio que a autora

²² Uma vez mais, a noção de que é possível construir a autoria é referida por alguém que escreve sobre autoria e edição – embora nesse caso com um sentido um pouco diferente, em modo remoto e com a participação de leitores e outros escritores, não necessariamente de revisores ou editores, mas ainda assim uma construção.

propõe –, e, embora computadores ainda não sejam capazes de criar, conjectura-se essa possibilidade, que novamente colocará em questão a autoria individual (considerando-se que é o homem que alimenta os dados com que as máquinas trabalham). Ela cita Artur Matuck:

[...] os computadores [...] são percebidos como intrinsecamente anti-humanos, enquanto a escrita é vista como essencialmente humana e humanizadora, uma atividade através da qual as pessoas conectam-se consigo mesmas e que por isso nunca deveria ser corrompida por uma interação mais intensa entre o homem e as máquinas. (MATUCK apud MARTINS, 2014, p. 78)

Linha de raciocínio semelhante à que se observa no que diz o editor Jason Epstein²³ (2002) em suas memórias, *O negócio do livro*, a respeito das condições em que se desenvolve a produção dos livros:

As novas tecnologias modificarão de forma radical o modo como os livros são distribuídos, mas não eliminarão o trabalho essencial de edição e divulgação. Os manuscritos são transformados em livros por um processo manual, um passo de cada vez. Esse trabalho pode levar anos, os autores elaborando seus manuscritos *com o auxílio dos editores*, de forma que quando o livro por fim fica pronto – se ficar, pois alguns nunca são concluídos; o processo é repleto de acasos e desapontamentos –, as emoções do editor de textos estão quase tão presentes no resultado final quanto as do autor. (EPSTEIN, 2002, p. 46; grifos meus)

Trata-se, como já vim dizendo ao longo deste estudo, de uma área em que a colaboração é parte intrínseca ao processo e não descaracteriza a originalidade da escrita autoral.²⁴ Ainda que surjam programas e aplicativos capazes de *preparar um original* ou

²³ Jason Epstein foi editor na Random House por décadas e criou uma das mais conceituadas revistas sobre livros, *The New York Review of Books*.

²⁴ Pelo menos não necessariamente.

revisar um texto eletronicamente, para que o resultado seja um livro bem-feito ou uma boa leitura o olho humano e sua capacidade crítica continuarão sendo essenciais.

Ainda há muito a se pensar sobre essa questão da “autoria em rede”, ou da substituição do ser humano pela máquina tanto na escrita quanto no trabalho editorial, mas este não é o estudo em que isso será feito, então voltamos a uma outra abordagem sobre a autoria e os livros. Em uma obra profundamente poética, Maurice Blanchot fala sobre autores da literatura: os que escrevem, os que publicam, os que nunca publicaram; ele fala do “livro por vir” e, a respeito do autor, diz: “O livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor. Ele precisa do escritor na medida em que este é ausência e lugar da ausência. O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito [...]” (BLANCHOT, 2018, p. 335).

Lembro, ao ler o que disse Blanchot, o que Walter Benjamin pensava sobre aquele que se coloca no texto como um “eu” que o produziu, criou, escreveu, enfim, fez.²⁵ Roberto Calasso observa, sobre o pensador alemão, que “a arrogante impudência do sujeito que diz ‘*Eu* penso isso’ lhe parecia fundamentalmente alheia” (CALASSO, 1997, p. 71; grifo do original). De fato, Benjamin havia escrito, na *Crônica berlinense*: “Se eu escrevo melhor alemão que a maior parte dos escritores da minha geração, devo-o, em grande parte, à observância, ao longo de vinte anos, de uma única pequena regra que diz: nunca usar a palavra ‘eu’, a não ser em cartas” (BENJAMIN, 2020b, p. 135).²⁶ Para o que venho pensando aqui, Benjamin se posiciona em ponto oposto a determinados autores, cuja postura em relação a seus escritos demonstra ao mesmo tempo apego e necessidade de afirmação egoica.

Roberto Calasso, editor e autor italiano de inúmeros livros, acrescenta uma nova possibilidade a esse elenco de possibilidades da autoria, quando diz que considera “a editora como um gênero literário” (CALASSO, 2020, p. 95). Para ele, publicar livros é

²⁵ Não posso deixar de registrar o fato de que, anos-luz distante de Benjamin em muitos sentidos, estou usando o “eu” todo o tempo neste trabalho. Quero crer que é porque parto de uma experiência direta com o assunto aqui tratado, e assim pretendo me “desculpar” por citar exatamente essa frase dele...

²⁶ É curioso pensar que foi justamente sobre esse autor que procurava desaparecer na sua escrita, algo que podemos identificar, de certa forma, em sua prática de coletar e colecionar citações, enfim, que foi – como é ainda Calasso que diz – “em torno de Walter Benjamin, o teórico da aura, [que se] condensou uma aura cada vez mais luzidia e lendária” (CALASSO, 1997, p. 136). Assim como Kafka ou Saussure, gênios do século XX que fizeram o possível para não publicarem, Benjamin teve seu reconhecimento somente após sua morte, e todos eles seguem sendo influência e referência para a literatura e para o pensamento no século XXI.

uma arte e, sendo assim, o catálogo de uma editora é a obra do editor – que então, nesse caso, é o autor. “A edição, portanto, poderia ser definida como um gênero literário híbrido, multimídia. E híbrida, sem dúvida, ela é” (ibid., 2020, p. 93).

Pode parecer estranho pensar no editor como um autor em um estudo que pretende, justamente, refletir sobre o conceito de autoria, questioná-lo, até, e sugerir que ela seja construída. Mas a intenção deste trabalho não é diminuir a importância da figura fundamental daquele que escreve livros (sejam eles literários, filosóficos, científicos, biográficos, acadêmicos), e sim compreender melhor o papel de cada um no interior de um processo de, digamos assim, codependência. Por isso creio que a aproximação entre essas duas atividades por esse viés do engendramento autoral ilumina com outra luz a relação que se dá entre autor e editor (no caso deste trabalho, entendido mais especificamente como revisor de texto).

Guilherme Mansur, editor da Tipografia do Fundo de Ouro Preto, é um caso de concordância com a edição como obra de arte, de Roberto Calasso, e com as mais antigas práticas editoriais registradas por Roger Chartier (1998a; 1998b; 2002). O fato de ter iniciado sua vida como poeta marginal é mais um indicador de que seu universo de interesses estava cercado pela ideia do livro em todas as suas formas. Como os antigos livreiros-impressores, também ele se iniciou na arte de fazer livros na oficina tipográfica da família, onde aprendeu tudo relacionado ao ofício: “compôr com tipos móveis, enramar chapas, calçar clichês, picotar, intercalar vias de notas fiscais, fazer revisão...” (GUILHERME MANSUR, 2018, p. 28). Guilherme Mansur, como editor, tem uma relação orgânica com o trabalho. Seu envolvimento é pessoal – algo que se observava também no trabalho de Cleber Teixeira, da editora Noa Noa –, pois é ele que compõe cada livro que edita. Para Mansur, “a composição manual proporciona uma proximidade grande com os autores para quem estamos compondo, alguns muito distantes no espaço e no tempo. Uma chapa tipográfica, contendo os poemas, é em si um poema-objeto” (GUILHERME MANSUR, 2018, p. 126).

Essa proximidade com os autores foi algo que Mansur cultivou em sua experiência de editor. Embora pequena, a Tipografia do Fundo de Ouro Preto, com pouca produção e tiragens modestas, imprimiu livros de diversos poetas, inclusive dos

irmãos Augusto e Haroldo de Campos.²⁷ A edição como gênero literário, com Guilherme Mansur, portanto, escancara sua preferência pela poesia.

Eu havia dito no início deste capítulo que atuar como revisora de textos é meu meio de sobrevivência e também uma forma de me expressar. No livro do editor alemão Kurt Wolff (2018), *Memórias de um editor*, encontrei uma complementação a essa ideia: os editores são sinônimo de seu trabalho, e a isso eu acrescentaria que essas duas coisas – ser uma expressão de si e ser sinônimo de seu trabalho – são siamesas, funcionam assim. A arte da edição (não mais como gênero literário), portanto, é ofício que se confunde com a identidade daqueles que o realizam; são muitos os editores que se definem por seu ofício.

Embora a edição e a revisão de texto sejam um trabalho mais interno na produção dos livros, ainda assim são uma parte do trabalho do editor – no sentido de “aquele que edita”, como se lê no dicionário *Aulete* (EDITOR, 2001). Depois de definido um título ou um catálogo de livros a serem publicados pela editora, o trabalho de elaboração do projeto editorial se complementa com o da programação visual e o da preparação de texto – este, às vezes, realizado pelo editor (aquele que decide os livros que serão publicados), como é o caso, a propósito, do próprio Roberto Calasso e de seus sócios na editora Adelphi, desde a origem (em 1962), e de muitos outros editores, inclusive no Brasil. Portanto, a edição como arte, ou gênero literário, necessita do trabalho de colaboradores diversos, como lembrou Chartier (2014, p. 38). Como autora, portanto, a edição só se realiza com a participação de outros. Trata-se de um trabalho colaborativo em todas as formas de se compreendê-lo. Eis o que diz Kurt Wolff a respeito do processo que leva à seleção e publicação de livros:

Ou publicamos livros que achamos que o público *deve* ler ou livros que o público *quer* ler. Os editores dessa segunda categoria, ou seja, que se deixam levar servilmente pelo gosto do público, não contam, não é mesmo? Pertencem ao “ordo”, para utilizar esse bonito termo católico. [...] Editores de outra espécie como nós, e dizemos isso com toda modéstia, praticam uma *atividade criativa* [grifo meu; os outros são do original], buscando entusiasmar o leitor com algo original, com valor

²⁷ Haroldo de Campos deu ao poeta-editor a alcunha de “Tipoeta”, por causa de seu trabalho de tipógrafo-editor e poeta.

literário, com possibilidade de permanência, independente da facilidade ou dificuldade de seu acesso. Isso serve tanto para a não ficção como para a ficção. (WOLFF, 2018, p. 15-16)

Em complemento ao que disse Wolff, cabe acrescentar algo semelhante que Ênio Silveira, editor da Civilização Brasileira, ponderou, mas expandido para as condições do Brasil. Suas convicções de editor de esquerda lhe inspiraram reflexões que repercutem as dos editores estrangeiros vistos anteriormente. Para ele, o fato de hoje a atividade editorial “ser um apêndice dos meios de comunicação” tirou sua liberdade.

A criatividade editorial sumiu diante das conveniências do mundo capitalista. [...] o importante é saber o que vende e o que não vende. E nós sabemos muito bem que os livros que *movem* o mundo não são os que vendem muito bem. [...]

Acho que ser editor num país como o Brasil, em qualquer lugar do mundo eu diria, mas particularmente num país como o Brasil, impõe a obrigação de querer transformar esta sociedade, melhorá-la, aprimorá-la. Tudo o que eu pude fazer como editor foi nesse sentido. Sem medir sacrifícios pessoais e sem me subordinar cem por cento ao feijão.²⁸ (ÊNIO SILVEIRA, 1992, p. 98, 99-100; grifo do original).

A essa altura, convém acrescentar um breve panorama das tiragens de livros e uma sucinta análise comparativa entre editoras universitárias públicas e comerciais. Explicitar que as universitárias sejam públicas é importante para reforçar o ponto a partir do qual esta dissertação tem se colocado, uma vez que é sobre a minha experiência como revisora em uma editora universitária federal que tenho me posicionado neste texto desde o início. Editoras de universidades particulares podem ter os mesmos problemas que tenho observado nas questões relativas à preparação de textos para publicar, mas não serão abordadas.

²⁸ Ênio Silveira se refere ao livro *O feijão e o sonho*, de Orígenes Lessa, no qual o romancista narra uma história em que seus personagens se dividem entre a realidade e o sonho, mostrando a dureza das escolhas entre as necessidades da vida e a realização pessoal e familiar.

As editoras de livros, apenas um e talvez o menos relevante dos segmentos da indústria cultural,²⁹ publicam centenas de novos títulos por ano, com tiragens gigantescas, muitas vezes – talvez como não aconteça em nenhum outro setor produtivo de bens de consumo na sociedade capitalista (há conglomerados editoriais no Brasil que lançam mais títulos novos anualmente no mercado do que os produtos que fabricantes, por exemplo, de materiais de limpeza, ou de produtos alimentícios, ou outro qualquer, oferecem a seus consumidores por ano). E, como já mencionado, o livro é apenas um dos bens de consumo culturais disponíveis nas sociedades contemporâneas.

Alberto Manguel registra, em *Uma história da leitura*, que, “na metade do século XVI, um leitor poderia escolher entre mais de 8 milhões de livros impressos, ‘talvez mais do que todos os escribas da Europa haviam produzido desde Constantino [...]’” (MANGUEL, 1997, p. 163). Antes daquele período, o conhecimento se dirigia apenas a elites privilegiadas que tinham acesso às limitadíssimas edições manuscritas.³⁰ Foi graças ao trabalho dos editores que o cenário no século XVI foi completamente transformado, após o desenvolvimento dos tipos móveis.

Saltando para o século XXI e para o Brasil, o Sindicato Nacional dos Editores de Livros do Brasil (Snel) informa em seu site que em 2020 foram publicados 46 mil títulos, dos quais 76% eram reedições e 24%, novos, o que dá algo em torno de 11 mil novos livros no mercado. Segundo o Snel, em 2020 o setor editorial produziu 314 milhões de exemplares.³¹ No site Mural dos Livros, há informação sobre o número de títulos registrados no ISBN desde 2016:

²⁹ Refiro-me ao fato de que, em relação à indústria do cinema, da televisão ou à fonográfica e às produções teatrais de grande elenco e cenografia, por exemplo, o dinheiro investido na produção de livros (individualmente) é inferior e o retorno financeiro, proporcionalmente, também é menor. Vale uma investigação mais detalhada, para quantificar melhor essa diferença, mas não é interesse deste trabalho.

³⁰ É ainda Alberto Manguel que menciona outro objeto cujo uso era também limitado, naquele período: os óculos – que ao longo dos anos se tornaram como que “um símbolo do *ofício do leitor*” (MANGUEL, 1997, p. 325; grifos meus): “Até boa parte do século XV, os óculos de leitura eram um luxo: custavam caro e, em termos comparativos, poucas pessoas precisavam deles, uma vez que os livros estavam nas mãos de seleta minoria” (p. 328).

³¹ Dados do Sindicato Nacional dos Editores de Livros. Disponível em: https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2021/05/APRESENTACAO_Pesquisa_Producao_e_Vendas_-_ano-base_2020.pdf. Acesso em: 30 jul. 2021. A pesquisa do Snel sobre o ano de 2021 ainda estava em andamento, quando investiguei, entretanto, em relação às vendas de livros no período, um dado havia sido divulgado no dia 14 de janeiro de 2022: segundo informações coletadas no site, “o acumulado de 2021 registra um crescimento de 32,7% em volume e 31,3% em faturamento, com a venda de 49,6 milhões de livros e a receita de R\$2 bilhões. Em 2020, o setor havia contabilizado 37,3 milhões de obras vendidas, cujo

2020 – 150.231
2019 – 135.221
2018 – 143.868
2017 – 139.523
2016 – 118.179.³²

Diferentemente das comerciais, administradas e geridas por seus proprietários – sejam eles indivíduos, famílias ou conglomerados nacionais ou internacionais (conforme tem acontecido na era do capitalismo globalizado) –, as editoras de universidades públicas são administradas por gestores que são trocados a cada nova gestão das suas reitorias, ou seja, a cada quatro anos (ou oito, em caso de reeleição), e dependem de verbas públicas para formarem seus catálogos.³³ O fato de haver constante mudança na administração dá uma ideia de como o trabalho nas editoras públicas pode sofrer com descontinuidades, uma vez que cada gestão pode ser o resultado de linhas político-editoriais bastante diferentes, e essa “postura passiva” da editora universitária pública em relação a financiamento “a torna refém do perfil profissional de cada gestor e dos originais de dissertações e teses de doutorado que recebem dos autores/docentes, que muitas vezes se negam a transformar essa produção textual em livro” (FREITAS, 2016, p. 59).

As editoras universitárias públicas, ligadas a instituições de ensino estaduais ou federais (bem como aquelas vinculadas a instituições particulares de ensino) são representadas pela Associação Brasileira de Editoras Universitárias (Abeu), que informa haver, em 2021, 127 associadas, das quais 43 são federais. Esse número foi resultado direto da criação de universidades públicas e privadas ao longo dos anos em todo o território nacional, especialmente a partir da década de 1960, expansão que permitiu o fortalecimento da educação no Brasil (embora ainda estejamos longe do ideal, considerando a quantidade de analfabetos funcionais que saem das escolas) e propiciou a criação de editoras para atender às demandas do público, não só universitário, mas também o leitor em geral.

ganho correspondeu a R\$1,5 bilhão” (disponível em: <https://snel.org.br/black-friday-2021-aquece-as-vendas-no-12o-periodo-do-ano/>; acesso em: 23 jan. 2022).

³² Informação do Mural dos Livros. Disponível em: <https://muraldoslivros.com/dados-sobre-a-leitura-no-brasil/>. Acesso em: 30 jul. 2021.

³³ O financiamento das editoras públicas é feito pelos governos federal e estaduais, mas algumas dessas editoras, constituídas sob a forma de fundações, são autorizadas a captar recursos externos, através de financiamentos ou de coedições.

Sobre isso, importa dizer que há editoras de capital privado que buscam se aproximar das universidades. Como interessado em ciências sociais e humanas, o editor Jorge Zahar esperava que o crescimento da Universidade do Brasil (atual UFRJ) e o investimento público no ensino superior pudessem incrementar seu catálogo com autores nacionais, mas, segundo ele, há poucos “originais brasileiros editáveis. [...] Há muitas teses, muitas dissertações, mas é preciso ter em vista um mercado consumidor para essa produção” (JORGE ZAHAR, 2001, p. 35). Tais títulos são exatamente os que as editoras universitárias públicas privilegiam, e são também, na maior parte das vezes, os originais que mais demandam trabalho dos preparadores e revisores de texto, assim como maior probabilidade de reação negativa a esse trabalho. Curiosamente, e apesar do que disse Zahar, a sua era (e continua sendo) uma espécie de editora universitária – no sentido que tenho usado aqui –, em razão de boa parte dos títulos que publicava – alguns deles em parceria com as editoras universitárias de fato. Desde sua criação, a Editora Zahar alimenta o mercado de livros com títulos que fazem parte da bibliografia de diversos cursos universitários da área de humanas.

Outro editor comercial que se dedicou a áreas do conhecimento exploradas com mais vigor pelas editoras universitárias foi Ênio Silveira, criador da Civilização Brasileira. Como Jorge Zahar, Ênio cultivou um catálogo de ciências humanas, mas também procurou lançar autores da literatura brasileira, além de traduções. Com seu forte posicionamento político, nas palavras dele, era preciso dar

guarida e divulgação a livros de pensadores marxistas ou não marxistas, mas a todos aqueles que repensassem criativamente o processo social, político e econômico brasileiro – a lançar vários autores importantes que não eram os autores oficiais, mas que o *establishment* burguês aceitava [...]. (ÊNIO SILVEIRA, 1992, p. 56)

Essa postura trouxe alguns problemas para ele, que sofreu um grande prejuízo financeiro com o golpe de 1964 – foi preso algumas vezes, revelando uma das dificuldades da edição de livros no Brasil: a incerteza política e econômica, que coloca obstáculos a mais à produção.

Embora atraia pouco interesse das editoras de capital privado, a produção científica “é um nicho de mercado para as universitárias, que são responsáveis por 8% dos livros publicados no país” (FREITAS, 2016, p. 58). Cabe, aqui, um comentário sobre coedições. Editoras comerciais têm muito interesse em fazê-las com editoras universitárias, mas, justamente em razão dessa diferença que mencionei, essas parcerias costumam não ser boas experiências para as editoras públicas, que têm grande limitação de verbas para divulgação e, por questões atinentes à administração pública (como a dificuldade de ter seu próprio CNPJ e controlar os recursos de financiamentos e vendas de livros, por exemplo), sofrem com a distribuição dos livros. As editoras comerciais têm amplos canais de distribuição e vendem sua parte na tiragem coeditada mais rapidamente, prejudicando as universitárias, especialmente as públicas. Ainda que comprem os volumes não distribuídos pela editora parceira, por contrato o valor pago pelas editoras comerciais em geral corresponde a uma porcentagem baixa do preço de capa, o que aumenta ainda mais a discrepância entre o desempenho de vendas entre uma e outra editora.

Quanto ao sistema de seleção de títulos, impressão, administração e distribuição das editoras universitárias (que se vale do Programa Interuniversitário de Distribuição de Livros – PIDL, além dos distribuidores comerciais), importa registrar uma diferença entre essas duas modalidades de editora. A decisão sobre o que será publicado nas editoras públicas cabe, como já mencionado, a um conselho editorial, que avalia os originais com base em pareceres de consultores *ad hoc* das diversas áreas de conhecimento abrangidas por sua linha editorial. Já as editoras de capital privado são marcadas pelas personalidades de seus editores, que definem tudo que será publicado e de que forma. O processo de produção dos livros, entretanto, e como já referido algumas vezes ao longo deste texto, é semelhante.

As editoras públicas, cujo objetivo principal é publicar livros de interesse universitário, embora cumpram importante papel no ambiente cultural, como já mencionado, sofrem com as dificuldades inerentes aos órgãos públicos. Leilah Santiago Bufrem registra, em seu livro *Editoras universitárias no Brasil: uma crítica para reformulação da prática*, que, ao longo do período em que se ampliou o número de novas editoras públicas, a partir da década de 1980, houve

consolidação das práticas editoriais e da ampliação da consciência das editoras universitárias sobre o seu papel e valor cultural, uma ampliação das alternativas para diversificar seus tipos e modos de produção, com intensificação dos níveis de qualidade. [...]

Os emperramentos burocráticos à comercialização, presentes nas editoras de caráter institucional, [porém,] se por um lado revelam certos cuidados necessários à preservação e administração dos bens públicos, por outro evidenciam estruturas administrativas arcaicas e impeditivas de um fluxo normal de comercialização e distribuição das obras editadas. (BUFREM, 2001, p. 397-398)

Apesar dessas limitações, uma das grandes jogadas institucionais para ganhar mais visibilidade no mercado livreiro foi uma iniciativa das editoras universitárias. Em 2000, o maior estande da Bienal do Livro de São Paulo reunia as afiliadas da Abeu, uma ideia de uma colega da Editora UFRJ, Fernanda Ribeiro, proposta e aprovada em 1999 na reunião da Abeu, e que no ano seguinte foi colocada em prática.³⁴ Esse estande coletivo, que ampliou as vendas dessas editoras, hoje ocupa um espaço bem menor, em consequência de políticas e cobrança abusivas no valor do metro quadrado nos parques de exposição em que as bienais são realizadas.

Retomando o tema desta dissertação: e o editor que prepara textos para publicação? É sobre esse profissional que recaem as maiores divergências dos autores, pois o editor de textos é quem faz o copidesque ou a revisão dos originais que serão publicados. Em razão disso, é ele que, em geral, se relaciona mais de perto com os autores ao longo do processo, para tirar dúvidas e discutir sugestões de mudanças no texto. Esse contato pode ser muito produtivo e gratificante, ainda que muito conflituoso, especialmente em editoras universitárias públicas, cujos autores, que em geral são docentes com pós-doutorados, titulares, ou especialistas em suas áreas de atuação, como observado algumas vezes anteriormente, de forma que estão acostumados a impor seu modo de escrita e a dificilmente serem contraditos por profissionais de outras áreas ou, principalmente, por servidores técnico-administrativos, considerados de nível inferior ao

³⁴ Essa iniciativa permitiu que editoras universitárias de estados de fora do eixo Sudeste-Sul tivessem mais visibilidade nas Bienais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Se hoje há muitas editoras públicas de pequeno alcance com dificuldades para divulgar e vender seus catálogos, nos primeiros anos do século XXI essa situação era ainda mais difícil.

deles (essa atitude de superioridade muda um pouco caso o servidor tenha doutorado; ao que parece, títulos são atestados de eficiência na prática dessa profissão, o que na verdade não é). Dei dois exemplos de rejeição de propostas de revisão e de demonstração de força vivenciadas na Editora UFRJ, mas há também experiências de aceitação e parceria.

Houve um caso marcante, em virtude da postura muito receptiva e pela boa relação com um autor, a qual se estendeu por anos, a cada encontro que tive com ele. O texto era o resultado da sua tese de doutorado defendida anteriormente, tinha muitas marcas desse estilo de escrita, e tinha uma postura ainda indefinida, ou insegura, por vezes, em virtude da circunstância da escrita, que teria de passar pelo escrutínio de uma banca, etc., mas que já havia passado quando foi aprovada para publicação. Nas conversas com o autor, perguntei se já não era o caso de ele assumir o que estava dizendo, se as informações que estava dando no livro e que já havia defendido perante uma banca já não estavam consolidadas, pois isso, além das outras mudanças feitas, traria mais leveza e objetividade ao texto. O autor se sentiu seguro com elas, acatou as sugestões e pude fazer a edição dessa forma. Em outros livros que publicou depois (não na UFRJ), pude acompanhar como seu texto passou a ter mais personalidade. Para mim, esse foi o melhor exemplo de como a premissa de que parte este estudo se mostra correta no dia a dia das editoras: a relação entre o revisor e o autor de livros universitários pode auxiliar os autores a encontrarem sua voz, sua própria assinatura, sua marca diferencial.

Não estou querendo enaltecer uma atividade ou impor uma forma de se escrever um livro, não se trata de uma competição entre o editor de textos e o autor, nem que seja proporcionando maior segurança para se colocar nos textos que escreve. Sobre isso, há algo que importa dizer: o autor é o tesouro da editora. Sem ele, ela não existe. Publicar livros, como já mencionado, é um serviço que se presta à sociedade (no caso das editoras de universidades federais e estaduais, um serviço público); desde a seleção dos originais até a distribuição no mercado livreiro, tudo é feito para que o saber seja disseminado, conhecido e reconhecido, para que as pessoas tenham acesso ao que se tem pensado, pesquisado, criado, enfim, escrito, bem como a pensadores, cientistas, poetas, romancistas. Houve um tempo em que, nas palavras de Jason Epstein, “as editoras [...] nutriram pacientemente as carreiras de seus autores como parte de seu capital literário” (Epstein, 2002, p. 38) – trata-se, portanto, de uma relação que pode (e

talvez deva) se desenvolver com proximidade e confiança entre os dois interessados em publicar livros, autor e editor.

É também Epstein que conta uma história, relacionada a um amigo dele, que ilustra a situação *autor versus editor*. Alguns vieram ao mundo para serem autores e outros, para serem editores; e isso é bom, afinal.³⁵

O dom de contar histórias é incomum. Pode ser reconhecido num olhar até mesmo por um novato como eu. Com raras exceções. Meu amigo William Styron, quando era um jovem leitor de manuscritos para a McGraw-Hill, achou entediante ler o relato de uma jornada de costa a costa do Pacífico em uma jangada construída em madeira de balsa. O livro era *A expedição Kon-Tiki (Kon-Tiki)*, um fenomenal *best seller* e um clássico da antropologia. Styron conta essa história para provar que havia nascido para ser um romancista, não um editor. Mas eu nasci para ser editor, e agradecia por deixar a agonia da criação para os outros. (Epstein, 2002, p. 52-53)

Até agora, insisti na proposta da construção do autor, tornada possível – quando já não originariamente realizada pelo escritor – na interação com os profissionais do livro: editor, revisor. No próximo capítulo, vou me dedicar a autores que colocaram em perspectiva a própria noção de autoria. Farei isso na tentativa de relativizar o peso dado a um e outro termo – autor e editor –, para buscar um resultado que amplie o entendimento de todo esse processo. Abordarei o pensamento de três teóricos que marcaram o século XX em três diferentes períodos: Walter Benjamin, Michel Foucault e Giorgio Agamben. A partir deles, buscarei me aprofundar um pouco mais nessa diferença que propicia o surgimento do livro – autor e editor, nessas atuações de perfis complementares –, na tentativa de ampliar o entendimento dessas questões que até agora expus como uma demonstração da minha experiência enriquecida por autores que, de alguma forma, ecoavam meu entendimento sobre ela.

³⁵ Às vezes ambos são a mesma pessoa, mas isso não vem ao caso agora.

Capítulo 2

A percepção de autoria em três momentos

Até agora, desenvolvi algumas questões sobre o trabalho de edição de livros e a relação que se estabelece entre o autor e os profissionais de texto, uma situação concreta que é comum às editoras, tanto as públicas quanto as de capital privado. O objetivo, então, era correlacionar o autor e o processo editorial, levando em conta a compreensão do que Roger Chartier (1998) desenvolvera a respeito do autor, o qual, segundo ele, só passa a ser assim nomeado depois de ter seu original publicado – apenas escrever não confere o “título” de autor. Assim, estive até agora mais focada na relação entre autor e editor/revisor de textos e me concentrei na experiência vivida em editora universitária, que tem algumas especificidades em relação às editoras cujo espectro de títulos é mais amplo. Sustentei no capítulo 1 que observo, por vezes, haver um processo de *construção do autor*, considerando determinados originais que são aprovados para publicação e as características textuais de alguns de seus autores. Gostaria de lembrar o fato de que estou pensando essas questões em 2021-2022, século XXI, e faço esse lembrete porque a autoria e o autor foram muito abordados por teóricos no século XX, com considerações que colocaram em questão sua própria existência – não no sentido literal, claro

Por isso, e a fim de dar uma outra perspectiva ao que vim discutindo, neste capítulo pretendo introduzir outras questões para consideração, levando em conta as reflexões de pensadores que escreveram a respeito do autor, abordando as mudanças históricas na vida em sociedade e na produção cultural e artística ao longo do tempo – especialmente (neste estudo) a partir do século XIX –, bem como a forma de percepção de tais mudanças. A autoria foi tema tratado desde o início do século XX, mas especialmente a partir dos anos 1960, com enfoques diferenciados tanto pelo campo de atuação de cada estudioso que se dedicou ao assunto quanto pela abordagem. Embora muitas vezes o autor de obras literárias fosse o foco dessas análises, havia interesse mais amplo pela figura do “autor”, fosse ele artista ou não, daí a seleção dos textos sobre os quais recaiu minha escolha para lidar com a proposta deste estudo neste capítulo.³⁶

³⁶ Acho intrigante observar que todos os textos estudados para a redação desta dissertação foram escritos por autores, evidentemente. Autores que refletiram sobre outros autores, sobre a autoria em geral. Dentro do que cada um pensou sobre isso, percebi que mantiveram (ou mantêm, no caso de

Como resultado das transformações por que as cidades e as sociedades passavam desde, principalmente, a Revolução Industrial, o ritmo da vida urbana havia se intensificado, efeito do aumento populacional resultante da crescente industrialização, que demandava mão de obra e meios de transporte automatizados, o que originava novas formas de socialização. Tinha início o que se pode chamar de aceleração da história, que se dava com ainda maior violência e mais produção de injustiça. Tudo isso foi testemunhado pelo século XIX, que também foi palco de um processo de ruptura na percepção do texto literário, após um longo período em que o reconhecimento da produção artística como resultado de gênio e de trabalho individual havia colocado o autor de obras artísticas em um patamar de admiração e culto.

O poeta Charles Baudelaire (1821-1867) viveu intensamente a ebulição das multidões urbanas no início do século XIX e a experimentou e expressou em sua obra. Ele escreveu sobre essa profunda transformação em *As flores do mal* e n' *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Neste último, publicado postumamente em 1869, o poema “A perda da auréola” fala de um poeta que se mostrava satisfeito por se ver livre daquela marca que o distinguia dos demais cidadãos, quando deixa cair sua auréola na lama ao se desviar de uma carruagem no trânsito já então caótico da cidade. Diz ele: “Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê!” (BAUDELAIRE, 2007, p. 219). Mas ele acrescenta – num sinal da consciência de que essa distinção era ainda muito valorizada por seus pares: “E também, penso com alegria que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que vai me fazer rir!”. Baudelaire, nesse caso, está usando de ironia para falar sobre a perda de uma espécie de marca que distingue os poetas dos demais homens comuns mas que, na sua avaliação, só trazia benefícios, como a liberdade e a possibilidade de ver alguém se apoderar de sua auréola e o fazer rir: “Pense em X ou em Z, puxa! Que divertido vai ser!”. Aquela situação singular de perda havia sido um ganho, afinal: ele não deixou de ser poeta, apenas não era ou não se sentia mais sacralizado, estava livre. Esse poema, especialmente esse comentário final, confirma o que observa Walter Benjamin em seu ensaio “Charles Baudelaire: um poeta na época do

capitalismo avançado”: “Nas classes altas, o cinismo era de bom tom, tal como a argumentação rebelde nas baixas” (BENJAMIN, 2020a, p. 25).

Baudelaire falava de um tempo que teve em outro poeta, Stéphane Mallarmé (1842-1898), o desdobramento de suas questões com a sacralidade da autoria. A obra de Mallarmé revela sua percepção do autor como alguém que “desaparece” no texto para dar lugar à linguagem, que para ele é quem realmente fala no texto.

A percepção, por Baudelaire, de que algo se transformava no mundo, a ponto de o próprio poeta se ver despojado daquela marca que os autores carregavam como uma insígnia, desde que passaram a ser vistos como gênios da criação, e o entendimento de Mallarmé a respeito da supremacia da linguagem sobre aquele que a usa para produzir literatura seriam um marco para os estudos sobre a escrita e a autoria nos anos que viriam depois, e mais especialmente ao longo do século XX.

Um teórico do século XX que se dedicou ao estudo da linguagem na literatura e tratou da autoria foi o russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), que produziu um texto, ainda na década de 1920-1930 (publicado postumamente na década de 1970), sobre “o autor e o herói”, em seu livro *Estética da criação verbal*, no qual introduz questionamentos a respeito do papel do autor na trama que resultava em produção estética/literária e seu entendimento de que o autor ou a autoria surgem de uma negociação entre quem escreve e os personagens que cria, ou mesmo entre ele e o leitor (indeterminado, ou virtual), na escrita, não sendo, portanto, resultado puramente de gênio. Sua linha teórica, embora tenha resultado em novas considerações sobre a construção de narrativas, foge ao interesse deste estudo, e por isso não será tratada aqui.³⁷

Outro pensador que abordou a questão do autor foi Roland Barthes (1915-1980), semiólogo e crítico literário francês. Em seu texto “A morte do autor”, publicado em 1968, Barthes entende, como Bakhtin, que o autor surge de uma negociação com o leitor, mas também da soma de referências que ele acumulou em sua vida e de textos escritos antes dele. Em sua argumentação, Barthes considera que “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é [...] o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”

³⁷ Bakhtin é, ele mesmo, fonte de estudos sobre autoria em razão de uma série de publicações assinadas por colegas seus que, entretanto, pensa-se que teriam sido escritas por ele. O teórico russo fez parte do Círculo de Bakhtin ao lado de Valentin N. Volóchinov e Pável N. Medviédev, e esse grupo tinha a prática de assinar coletivamente por obras cuja autoria, defende-se, seria de Bakhtin (pelo menos em alguns casos, mas não enveredaremos por esse caminho aqui).

(BARTHES, 1987, p. 49). Para ele, é a linguagem que fala pela voz de quem escreve (e aqui ele mesmo – Barthes – reforça o que diz em seu texto, pois usa, nessa afirmação, algo que o poeta francês Stéphane Mallarmé já havia dito no século XIX sobre ser a linguagem que fala), por isso usa a expressão “morte do autor”, pois este não seria de fato quem produz poesia, literatura. Roland Barthes menciona Mallarmé em “A morte do autor”:

Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica não fez outra coisa senão consolidá-lo), é evidente que certos escritores já há muito tempo que tentaram abalá-lo. Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor [...] Toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita [...]. (BARTHES, 1987, p. 50)

Essa breve demonstração da visão de Barthes sobre meu tema é apenas um registro de como a autoria vinha sendo repensada no contexto mesmo da produção artística, na elaboração de novas formas de expressão literária, pois, como mencionado, o trabalho desse autor não será explorado aqui. Também Foucault, que será abordado com mais profundidade neste capítulo, vai se referir a Mallarmé, lembrando que “a desaparecimento do autor [...] após Mallarmé é um acontecimento que não cessa” (FOUCAULT, 2015, p. 275).

Para o caminho que pretendo seguir a fim de expandir minhas reflexões sobre o tema deste estudo, vou utilizar o pensamento de três teóricos que representam diferentes períodos do século XX: Walter Benjamin (1892-1940), Michel Foucault (1926-1984) e Giorgio Agamben (1942-). Considero que são emblemáticos dos períodos em que produziram seus textos e, de certa forma, estão conectados por semelhanças ou continuidades nos debates que desenvolvem sobre o tema que me interessa. Mas antes de falar e refletir sobre o pensamento desses três filósofos a respeito da linguagem e da autoria, creio ser relevante fazer uma breve contextualização histórica da passagem do século XIX para o XX e deste para o século XXI. Trata-se de um período em que tantas transformações aconteceram, que fazer algumas considerações sobre ele pode contribuir

para o entendimento de minha abordagem sobre tais pensadores e meu campo de interesse.

2.1. Breve contextualização histórica

Desde o início da era moderna e ao longo dos séculos que se seguiram, os novos processos de produção que vinham sendo consolidados e que instauraram o capitalismo intensificaram a exploração da força de trabalho humana, mais marcadamente após a Revolução Industrial e a partir do século XIX. O recrudescimento do uso da técnica modificou a forma como se dava a produção de bens e mercadorias, que passou a se fazer dentro de fábricas e não mais exclusivamente em oficinas; essas novas instalações fabris foram construídas nas cidades, alterando definitivamente o estilo de vida, as relações de trabalho e as formas de convivência.

Nesse cenário de grandes mudanças sociais, o início do século XX viu surgirem movimentos sociais e artísticos que buscavam uma forma de evidenciar essa situação de exploração de mão de obra proletária pelo regime capitalista. Houve inúmeros movimentos, os quais, importa dizer, resultaram muito produtivos no campo das artes, mas não tanto no campo social. No primeiro caso, testemunhou-se uma explosão de manifestos, escolas e movimentos de vanguarda artísticos, como o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo e tantos outros que romperam com a tradição, e no segundo, foram poucas as vitórias de revoluções populares no início do século: a Revolução Mexicana, de 1910, que deu origem a uma nova constituição (vigente até hoje), ampliando direitos sociais de indígenas e propondo a reforma agrária, e a Revolução Russa, de 1917, com a vitória dos bolcheviques e a instauração do comunismo.³⁸ As classes dominantes, por outro lado, conseguiram emplacar duas grandes Guerras Mundiais (a Primeira em 1914-1918 e a Segunda em 1939-1945) para conquistar mais territórios e poder, fazendo a primeira demonstração da potência das armas de destruição em massa que o avanço das descobertas da ciência e da tecnologia

³⁸ Ainda assim, após o período inicial dessas revoluções vitoriosas, ambas perderam parte de suas características. No México, as lutas se enfraqueceram após o assassinato de seus maiores líderes, Emiliano Zapata e Pancho Villa, e um governo burguês-capitalista assumiu o controle político do país. Quanto aos princípios que orientaram os revolucionários russos em 1917, foram desvirtuados a partir da chegada de Stalin ao poder, após a morte de Lênin, em meados dos anos 1920, e tiveram início intensas perseguições a quem discordava do governo então instaurado e buscava retomar o sentido que norteava a revolução. Foi um dos mais cruéis e sangrentos regimes totalitários, com deportações e assassinatos de ex-aliados na Rússia e em todo o mundo.

propiciaram e dando origem a regimes fascistas e a uma nova configuração geopolítica mundial.³⁹

Tudo isso, dito aqui de forma muito resumida, aconteceu numa velocidade com a qual o homem ainda não estava habituado, e esse foi apenas o começo de um século que se mostrou o mais veloz e mais radical em suas mudanças. O filósofo alemão Walter Benjamin, que viveu na primeira metade desse século-furacão, sendo vítima das piores consequências do avanço do fascismo na Europa, registrou em um ensaio de 1933, “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 1987), que o vertiginoso processo de aceleração e a velocidade das transformações vinham tirando a capacidade do homem de viver experiências genuínas, em virtude do excesso de informação que então se começava a produzir e da transformação de tudo em mercadoria para consumo imediato, ao mesmo tempo que observava que viver experiências extremas como a guerra, em vez de oferecer os meios para narrá-las, tinha esgotado suas condições de contá-las.⁴⁰ Há, portanto, um eu da experiência (que vive) e um eu textual (que narra); o relato da experiência não é a experiência, mas escrever sobre ela pode ser tão difícil quanto vivê-la.

Nesse período entre o fim do século XIX e o início do XX, os campos de conhecimento também se ampliaram muito; foi uma época em que se desenvolvia a teoria da relatividade e a física quântica, trazendo para o campo das certezas o imprevisível, o caos; as ciências humanas se expandiram em novas áreas de estudo – psicanálise, linguística, antropologia e outras –; tendências positivistas tentavam dar um caráter determinista aos estudos da sociedade e do homem; e, como mencionado,

³⁹ Muitas guerras ocorreram e ainda ocorrem no mundo, as quais têm provocado milhões de mortes, levando à pobreza inúmeros países (ou aumentando-a) e por vezes reconfigurando o mapa-múndi. O conflito que ora se dá entre a Rússia e a Ucrânia tem forte potencial de se tornar uma guerra, em razão de uma divisão forçada do mundo em ‘ocidente’ e ‘oriente’ e da disputa de forças de grandes potências nucleares que se têm provocado mutuamente. Se a guerra é mesmo o propósito da sociedade tecnológica, é certo dizer que, desde que a tecnologia domina os meios de produção e as relações sociais e políticas no mundo globalizado, é isso que não cessa de acontecer.

⁴⁰ Sobre isso, é interessante o que diz o escritor Amós Oz, em *Do que é feita a maçã: seis conversas sobre amor, culpa e outros prazeres*: “Nunca escrevi sobre guerra, sobre o campo de batalha. Tentei mas não consegui. Não sou capaz de escrever sobre isso” (OZ, 2019, p. 19). Em meados do século XX, a experiência bélica ainda era difícil de ser narrada; Amós Oz havia participado das guerras em Israel nas décadas de 1960-1970 e, embora não as narrasse, pelo resto de sua vida assumiu uma posição de defensor da paz na região da Palestina – como uma tarefa, no sentido como Benjamin a entendia (falarei mais sobre esse uso de tarefa à frente, neste capítulo).

movimentos de contestação sociais e artísticos mudaram o cenário em todo o mundo.⁴¹ O choque produzido pelo avanço tecnológico na produção industrial teve efeito também na produção artística e nas suas formas de recepção, e isso foi tema de estudo de diversos teóricos.

Walter Benjamin viveu no período que viu surgirem as duas Grandes Guerras Mundiais. Sua obra foi produzida entre a década de 1910 e o ano de 1940, quando, fugindo do nazismo, suicidou-se em Portbou, na fronteira entre a França e a Espanha. Ele vivenciou, portanto, todo o processo de estetização da política para o qual chamou a atenção no ensaio de 1935, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012; 1987). O uso da extremamente violenta força bélica ainda em desenvolvimento e de armas químicas na Primeira Guerra o levaram a prever que tal estetização da política produziria governos totalitários (como de fato se viu com o nazismo) e que as armas químicas significavam um grande perigo pelo potencial de exterminarem a humanidade, nas mãos de políticos autoritários.⁴²

No período que se seguiu à Segunda Guerra, a cena geopolítica foi novamente transformada. Com a vitória dos Aliados sobre Hitler, e especialmente com o aporte maciço de armas, soldados e dinheiro dos Estados Unidos para isso, a bússola da hegemonia política se voltou para o *extremo Ocidente* e fixou-se naquele país, que se tornou o líder internacional desde então. Entretanto, a participação fundamental da União Soviética nessa vitória teve um papel na nova conformação geopolítica, com a disputa entre os modelos capitalista e comunista de governo, dividindo o mundo em dois – a chamada “cortina de ferro” – e dando origem a um novo tipo de conflito, a Guerra Fria, que se estendeu até o início da década de 1990.

⁴¹ Giorgio Agamben, em *O aberto* – capítulo “Umwelt” –, lembra que no início do século XX “as investigações de Uexküll sobre o ambiente animal eram contemporâneas tanto da física quântica quanto das vanguardas artísticas” (AGAMBEN, 2017, p. 66), o que resume em algumas linhas a amplidão de caminhos que se apresentavam ao mundo naquele momento e que, sabemos agora, levaram a tantas conquistas – algumas das quais usadas para a produção de barbárie, de sofrimento, nas guerras que viriam marcar o início do século. Conforme o próprio Agamben observa nesse livro, os “grandes experimentos totalitários do século XIX” seriam superados pelos do século XX (p. 120-121), e a ciência contribuiu para isso, bem como a tendência à “estetização da política”, conforme aponta Walter Benjamin em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987; 2012).

⁴² Benjamin não chegou a tomar conhecimento de que sua previsão desse perigo seria concretizada pouco depois de sua morte, com o assassinato em massa (especialmente de judeus, mas não só) promovido pelo nazismo em campos de concentração e extermínio durante a Segunda Guerra.

Nesse período, o mundo foi se tornando aquela aldeia global de que falava Marshall MacLuhan, graças ao alcance dos meios de comunicação, que se expandiram exponencialmente desde que o primeiro aparelho de televisão levou imagens e sons ao ar na década de 1920, o que rapidamente massificou informação e estilos de vida ao redor do mundo. A tv só seria superada (se tanto) a partir dos anos 1980, quando a internet começa a ser usada internacionalmente.

Essa época que durou até o fim da União Soviética e, como consequência, da Guerra Fria (cujo marco foi a queda do muro de Berlim em 1989) testemunhou o surgimento de inúmeros protestos, carreados por uma nova geração, ou categoria social, diretamente relacionada à Segunda Guerra: a juventude. Nos anos 1960, quando tais protestos surgiram em maior escala, o *baby boom* – aumento populacional do pós-guerra – havia atingido a adolescência, e os jovens tinham muito a exigir, depois de um período de recuperação das perdas com as guerras. As crises do petróleo, as guerras no Vietnã e na Palestina e as lutas feministas foram motivos que levaram a população jovem às ruas desde então.⁴³ Foi nesse período que surgiram as bandas de rock, a contracultura e os movimentos de esquerda, por exemplo.

Michel Foucault, filósofo com cujo pensamento trabalhei neste estudo, presenciou todo esse processo iniciado no início do século XX, tendo produzido sua obra no período pós-Segunda Guerra.

Com a queda da cortina de ferro, um novo período geopolítico se iniciou, embora mantendo o poderio estadunidense no cenário internacional, tanto no campo econômico quanto no armamentista. A União Soviética se dissolveu, dando origem a países que haviam sido a ela incorporados, mas a Rússia conservou seu poder bélico (sua invasão à Ucrânia, a que assistimos hoje, em 2022, confirma isso).

O início do século XXI tem sido um período de constantes conflitos no Oriente Médio, grande parte deles insuflados pela intromissão dos Estados Unidos nos assuntos políticos da região (por interesses econômicos disfarçados de defesa da democracia em países produtores de petróleo e outros insumos) e de ataques terroristas na Europa e nos Estados Unidos.

⁴³ Enquanto isso, no Brasil, a ditadura instaurada em 1964 reprimia e matava estudantes e trabalhadores que gritavam por justiça e liberdade. Desses movimentos é que surgiria, em 1980, o Partido dos Trabalhadores, o maior conglomerado político de esquerda até os dias de hoje.

Em 2019, com a descoberta de um novo vírus altamente contagioso e mortal na cidade de Wuhan, na China, temos vivido a pandemia de covid-19, que fez o mundo se recolher em casa, acelerando o processo de trabalho remoto – que vinha sendo praticado em pequena escala. Milhões de pessoas morreram por causa desse vírus, e milhões de outras sofrem com sequelas da doença por ele provocada, as quais ainda não são inteiramente conhecidas. O desenvolvimento – em prazo recorde – de vacinas contra o coronavírus tem permitido que aos poucos, com o aumento do número de vacinados, se retomem práticas de socialização que foram abandonadas durante o confinamento, uma vez que os riscos de gravidade e de morte pela doença foram reduzidos.

O filósofo italiano Giorgio Agambem, do qual tratarei neste capítulo, passou por todas essas experiências do pós-guerra e tem produzido ensaios e livros até os dias de hoje – ele completa 80 anos em 2022.

Nas próximas seções, abordarei em sequência o pensamento desses três teóricos que provocaram minhas reflexões e que viveram o século XX – Walter Benjamin e Michel Foucault – e a passagem para o século XXI – Giorgio Agambem –, por ter observado conexões entre eles e a linha de pensamento que me move neste trabalho: o autor, o livro, a edição.

2.2. No início, Walter Benjamin...

Walter Benjamin foi um filósofo (ou crítico literário, como parecia preferir se identificar) que estudou profundamente a obra de Baudelaire e, a partir dela, construiu toda uma análise da modernidade e da técnica. Sobre o poema em prosa baudelairiano cujos trechos foram citados acima, Benjamin comentou, em seu ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, de 1939 que, “para Baudelaire, o poeta com auréola tornou-se antiquado. Reservou-lhe o lugar de figurante num dos poemas em prosa, com o título ‘Perda da auréola’” (BENJAMIN, 2020a, p. 148). Na leitura do poema por Benjamin, esse era o preço a se pagar para “adquirir a sensação da modernidade: a destruição da aura na vivência do choque” (p. 149). Quando enviou esse ensaio para publicação na *Revista de Investigação Social*, informa João Barrento nas notas aos textos benjaminianos traduzidos e editados por ele, Benjamin anexou um resumo, ao

fim do qual se lê: “O fragmento de prosa ‘Perda da auréola’ resume a experiência que Baudelaire derivou do seu contato com as massas da grande cidade. [...] Para Baudelaire, nenhum poeta futuro poderá deixar de passar por essa experiência” (BENJAMIN, 2020a, p. 343).

O tema da perda da aura seria explorado por Benjamin em um de seus mais conhecidos ensaios, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1935. Nesse ensaio, Benjamin refletia sobre as mudanças pelas quais a arte, em todas as suas manifestações, vinha passando desde o surgimento da fotografia e após o advento do cinema – embora, em sua erudição peculiar, usasse como ilustração questões ou situações comparáveis que haviam acontecido desde o período clássico. O ensaio carrega, também, todo o significado do ensaio de 1933, “Experiência e pobreza”, no qual Benjamin falava sobre a incapacidade crescente de o homem viver experiências genuínas, pois a perda da aura pela obra de arte é algo que se aproxima da ideia de experiência vivida de maneira singular e verdadeira. Segundo ele, a fruição da obra de arte havia se transformado de tal sorte, que esta perdera sua “aura”, que ele define como aquela experiência que só era possível viver naquele momento em que obra original e espectador se veem frente a frente, e mesmo essa proximidade mantinha o caráter único e genial que a obra carregava. A perda da aura esvaziava o significado daquele momento único que antes só poderia ser vivido na presença de obras autênticas, e fora o surgimento da fotografia que mudara isso, possibilitando que as técnicas de reprodução as levassem para serem apreciadas em qualquer parte do mundo. Embora a perda da auréola pelo poeta não seja exatamente como a perda da aura pela obra de arte, ambas permitem o entendimento de que o autor (como vinha pensando no capítulo 1 deste estudo), nesse caso – e na minha perspectiva –, perde um pouco do seu caráter diferenciado e até mesmo seu lugar – algo que vou explorar um pouco, mais à frente, quando tratar dos outros teóricos que inspiraram este capítulo: Foucault e Agamben.

Mais do que entender a perda da aura como algo que se pudesse considerar negativo – ou apenas negativo –, Benjamin observava, nesse ensaio, todas as possibilidades que a técnica de reprodução havia trazido e ainda traria para a produção artística, mas chamava a atenção também para as graves consequências que a estetização da política já desenhava, com o surgimento do fascismo, propondo, em seu lugar, a politização da arte como uma espécie de tarefa. Diz ele, no final desse ensaio, quando analisava o manifesto futurista e a guerra imperialista que se aproximava:

Como confessava Marinetti [autor do manifesto futurista], ele deseja que a guerra proporcione satisfação artística a uma percepção sensível modificada pela técnica. Aí está, evidentemente, a mais perfeita forma de *l'art pour l'art*. A humanidade, que na época de Homero era um espetáculo para os deuses do Olimpo, agora se transforma em um espetáculo para si mesma. Sua autoalienação chegou a um ponto que lhe permite vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Essa é a situação em que se encontra a estetização da política empreendida pelo fascismo. A resposta do comunismo é a politização da arte.* (BENJAMIN, 2002, p. 35-36; grifos do original)

Seria melhor que a técnica fosse utilizada para defender o proletariado, por meio de obras de arte que se inserissem dentro da luta de classes, do que para nutrir os interesses das classes dominantes. Esse ponto de vista político/materialista está presente em toda a obra de Benjamin, seja em seus escritos mais fragmentários ou aforísticos, seja em seus ensaios de maior fôlego, e foi uma questão das mais centrais no seu pensamento crítico. Pode-se perceber isso, por exemplo, no fato de que ele usa com frequência a palavra “tarefa” como, ao mesmo tempo, uma exortação e um convite ao que ele considerava essencial no trabalho de artistas, críticos e intelectuais de esquerda, de uma forma geral. Em “O autor como produtor”, escrito em 1934, por exemplo, Benjamin criticava os movimentos artísticos alemães Ativismo e Nova Objetividade para refletir sobre o caráter “realmente revolucionário” (BENJAMIN, 1987, p. 125) com que o artista deveria pensar “seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica” (ibid.). Ele esclarece que escolheu esses dois movimentos “para mostrar que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer *solidário* com o proletariado somente ao nível das suas convicções, e não na qualidade de produtor” (p. 125-126; grifo meu). A partir dessa premissa, Benjamin vai questionar o fato de tais movimentos darem maior valor ao que ele chama de “logocracia” ou o “reinado dos intelectuais”, assumindo um lugar de “um protetor, um mecenas ideológico”, portanto externo, no combate do proletariado. Benjamin propugnava que “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição *no* processo produtivo” (p. 127; grifo meu); ele entende que o autor como produtor deve ter

consciência de classe, e sua tarefa, então, deve ser política, assumindo-se como um defensor das causas da classe trabalhadora. Benjamin acrescenta, ainda no ensaio “O autor como produtor”, e recuperando o que em 1931 havia dito em “A tarefa do crítico” (BENJAMIN, 2020c, p. 119-124) sobre uma tendência de se emitir opiniões, que ele via como desnecessária e mesmo prejudicial: “O excelente Lichtenberg já o disse: não importa as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós. É verdade que opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem” (BENJAMIN, 1987, p. 131). No ensaio de 1931 ele havia dito:

Sobre a tremenda ilusão que é pensar que o fator determinante para se ser crítico é ter “opinião própria”. De nada serve conhecer a opinião de alguém que não se conhece – sobre o que quer que seja. [...] Pelo contrário, o grande crítico será aquele que, através da sua crítica, dá aos outros a possibilidade de formar uma opinião sobre a obra, em vez de ser ele a dá-la. (BENJAMIN, 2020c, p. 119-120)

Benjamin mantinha essa posição em relação a outras atividades relacionadas à linguagem em muitos de seus textos. Veremos à frente, quando for abordado seu ensaio “A tarefa do tradutor”, de 1923, que ele já falava sobre isso ainda muito jovem.

Há outras expressões ou conceitos bastante recorrentes em sua obra – como experiência, alegoria, ruína, catástrofe, verdade, e tantas outras –, mas “tarefa” carrega o sentido de um comprometimento maior com a luta de classes, uma preocupação que mesmo em seus textos mais complexos fica evidente. Gostaria de fazer algumas reflexões sobre alguns desses textos em que Walter Benjamin lança esse chamado aos produtores de arte e de pensamento, aos historiadores e aos críticos, para o que ele considera como sua tarefa.

Começo pelo ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (BENJAMIN, 2020c), escrito em 1916 (quando tinha apenas 24 anos!), em que Benjamin propõe uma teoria da linguagem de inspiração messiânica, religiosa,⁴⁴ como

⁴⁴ O messianismo é um traço com que Benjamin marcaria toda a sua trajetória de pensador e crítico literário – lado a lado com sua adesão ao materialismo histórico. Sua teoria da linguagem preconiza que “o lado incomparável da linguagem humana resulta do fato de a sua comunidade mágica com as

diz Jeanne-Marie Gagnebin, “no sentido de uma volta às fontes ou de um novo criar raízes” (GAGNEBIN, p. 17). Diz Benjamin:

Todas as manifestações da vida do espírito no ser humano podem ser entendidas como uma forma de linguagem [...] Linguagem significa [...] o princípio orientado para a comunicação de conteúdos espirituais nos respectivos domínios: na técnica, na arte, na justiça ou na religião. [...] Numa palavra: toda comunicação de conteúdos espirituais é linguagem, sendo que a comunicação pela palavra é apenas um caso particular, o da comunicação humana e daquilo que a fundamenta ou nela se baseia (a justiça, a poesia, etc.). (BENJAMIN, 2020c, p. 9)

Com “conteúdos espirituais” Benjamin está se referindo à essência de todo ser, animado e inanimado, que se comunica pela sua própria existência, pois, como ele diz, “uma existência sem qualquer relação com uma linguagem seria uma ideia” (BENJAMIN, 2020c, p. 9). A partir dessa existência que se comunica por si o homem “traduz” o “conteúdo espiritual” de seres animados e inanimados para a sua linguagem de nomeador, de falante: “Toda a natureza, na medida em que se comunica, comunica-se na linguagem, e assim, em última análise, no ser humano. Por isso ele é o senhor da natureza e pode dar nome às coisas” (p. 13).

Mas tal nomeação constitui, evidentemente, apenas a expressão da identidade, em Deus, do Verbo que cria e do nome que conhece, e não a solução antecipada daquela tarefa que Deus atribui expressamente ao próprio ser humano, e que é a de nomear as coisas. Ao receber a linguagem muda e sem nome das coisas, para *traduzi-la* em nomes comuns, o ser humano soluciona essa *tarefa*. *Tarefa* que seria insolúvel se a linguagem do nome, humana, e a linguagem sem nome, das coisas,

coisas ser imaterial e puramente espiritual, e o som é disso símbolo. A Bíblia dá expressão a este fato simbólico ao dizer que Deus insuflou no ser humano o sopro vital, ou seja, simultaneamente vida e espírito e linguagem. [...] a língua é uma realidade última, só apreensível na sua evolução, inexplicável e mística. Na medida em que se considera a si mesma como revelação, a Bíblia tem necessariamente de desenvolver os fatos fundamentais da língua. [...] o nascimento do homem não se dá pela palavra (Deus disse – e assim se fez); pelo contrário, a este homem que não foi criado pela palavra é agora concedido o *dom* da linguagem, elevando-o assim acima da natureza” (BENJAMIN, 2020b, p. 16-17; grifo do original).

não se aproximassem pela sua afinidade em Deus, geradas pela mesma palavra criadora, que nas coisas seria o modo de a matéria comunicar em comunidade mágica, e nos humanos se tornou linguagem do conhecimento e do nome num espírito de bem-aventurança. (BENJAMIN, 2020c, p. 20; grifos meus)

Essa “linguagem do conhecimento e do nome” é por ele compreendida como a “língua pura”: “o ser humano é aquele que nomeia, e por aí reconhecemos que pela sua boca fala a língua pura” (BENJAMIN, 2020c, p. 13). É interessante observar como Benjamin elabora sua teoria da linguagem de forma que, aos poucos, ela vai avançando para sua teoria da tradução. É o que se percebe, por exemplo, nesses trechos de seu ensaio sobre a linguagem:

Ao abandonar o âmbito da língua pura do nome, o ser humano transforma a língua em meio instrumental (concretamente, o de um conhecimento que não lhe é adequado) e, assim, pelo menos em parte, em *mero signo*; e daqui nasce mais tarde a pluralidade das línguas. (BENJAMIN, 2020c, p. 23; grifo do original)

Depois do pecado original, que, ao transformar a língua num instrumento de mediação, lançou as bases da sua pluralidade, estava-se a um passo da confusão das línguas. [...] Quando as coisas se enredam, os *signos* têm necessariamente de se confundir. A sujeição das línguas à desconversa tem como consequência quase inevitável a sujeição das coisas à loucura. Nesse afastamento das coisas que significou a sua sujeição, surgiu o plano da construção da Torre de Babel, e com ele a confusão das línguas. (BENJAMIN, 2020c, p. 24; grifos do original)

Da tarefa de nomear, Benjamin avança sua proposta de estudo da linguagem para o que ele denomina de “língua pura” – sendo esta a expressão com que ele define a linguagem adâmica recebida diretamente de Deus, diferentemente do que suas outras criações, animadas e inanimadas, receberam – e menciona, ainda no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, uma *tarefa* que o homem recebe de Deus, chamando a essa tarefa de “tradução da linguagem das coisas para a linguagem

dos humanos” (BENJAMIN, 2020c, p. 20). Alguns anos depois, será com base nessa ideia de tradução de uma linguagem sem fala para a linguagem humana que ele vai apresentar sua teoria da tradução em “A tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 2020c, p. 87-103), escrito em 1923 como prefácio à sua tradução dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire. Na verdade, esse ensaio sobre a tradução aprofunda e, pode-se dizer, esclarece a teoria da linguagem de Benjamin expressa no ensaio anterior, na medida em que dá a ver que a tradução é ela mesma a teoria da linguagem, pois, entendida como compreensão, a tradução entre as línguas se assemelha à ação de nomear, própria do homem, que se realiza a partir de sua interpretação da essência espiritual das coisas transmitida pela linguagem das coisas, o que em si, como dito acima, é uma tradução.⁴⁵ Coerente com sua noção de língua pura, Benjamin compreende que, porque ela existe acima de todas as línguas do mundo, há um parentesco entre estas que dá a cada uma a mesma intencionalidade no dizer:

O parentesco supra-histórico entre línguas reside antes no fato de, em cada uma delas como um todo, se querer dizer uma e a mesma coisa, qualquer coisa que, no entanto, não é acessível a nenhuma delas isoladamente, mas apenas à totalidade das suas intencionalidades que se complementam umas às outras: à língua pura. De fato, enquanto todos os elementos isolados – as palavras, as frases, os contextos – de línguas estranhas umas às outras se excluem, essas línguas completam-se nas suas próprias intencionalidades. (BENJAMIN, 2020c, p. 92)

Benjamin inicia seu texto sobre a tradução com a seguinte declaração: “Em caso algum a preocupação com o destinatário se revela fecunda para o conhecimento de uma obra de arte ou de uma forma artística” (BENJAMIN, 2020c, p. 87). Essa é a questão a partir da qual ele vai desenvolver sua reflexão sobre como o trabalho de tradução precisa ser feito, e isso envolve não se pensar no leitor do texto traduzido, mas no original de partida, no texto: “[...] a intencionalidade do poeta é ingênua, primeira, intuitiva, a do tradutor, derivada, última, ideativa. E isso porque o grande motivo que

⁴⁵ Lemos em Jeanne Marie Gagnebin: “Benjamin defende um conceito universal de tradutibilidade, não só entre as línguas humanas, mas também da língua muda da natureza e dos objetos para a língua humana, sonora e articulada” (GAGNEBIN, 2013, p. 21).

preenche o seu trabalho é o de uma integração das várias línguas numa única e verdadeira” (p. 95).

A verdadeira tradução é transparente, não esconde o original, não lhe tapa a luz, mas permite que a língua pura, como que reforçada pelo seu próprio meio de expressão, incida de forma ainda mais plena sobre o original. Isso se consegue sobretudo pela literalidade na transposição da sintaxe, que mostra como o elemento primordial do tradutor é a palavra, e não a frase: a frase é o muro diante da língua do original, e a literalidade uma arcada.⁴⁶ (BENJAMIN, 2020c, p. 97)

Pelo que Benjamin diz sobre a tradução, penso que ela é semelhante ao que entendo do trabalho da revisão: “Não tenhamos ilusões: a tradução é acima de tudo uma técnica”⁴⁷ (BENJAMIN, 2020c, p. 102). Também o trabalho de edição e revisão de textos é técnico e busca produzir um resultado que mantenha o que originalmente foi elaborado pelo autor e ao mesmo tempo busque (e agora falo sob a influência do pensamento benjaminiano) ser fiel à língua pura. Esse trabalho aproxima-se ainda mais da tradução especialmente pelo que se lê nesta citação que Benjamin faz de Rudolf

⁴⁶ Em contraponto a isso, lembro-me de um conto, “O tradutor cleptomaniaco”, do escritor húngaro Dezső Kosztolányi, que me parece fazer uma crítica velada a tradutores, de uma forma geral. O personagem Kornel Ésti havia conseguido um trabalho de tradução para seu amigo escritor, que era cleptomaniaco e havia saído da prisão. Sobre esse amigo, que trabalhara em um romance policial inglês do tipo que não lemos, “no máximo o traduzimos, usando luvas”, diz Ésti: “Simplesmente roubou as joias de família da condessa Eleonora, e, com a mesma imperdoável leviandade, roubou até o simpático conde de Vitsislav [...] Por onde sua pena de tradutor passava, sempre causava prejuízo aos personagens [...] e, sem respeitar móvel ou imóvel, atropelava a quase indiscutível sacralidade da propriedade privada. De todos os casos, para mim, o pior – porque isso decididamente mostrava má intenção e falta de hombridade – era que com frequência trocava as pedras e metais preciosos por outros sem nobreza e sem valor; a platina por lata, o ouro por latão, o diamante por zirconita ou vidro” (KOSZTOLÁNYI, 1996, p. 8, 10). Um tradutor mal-intencionado assim não tem salvação... E não é difícil presumir que um revisor de textos pode fazer estrago semelhante à propriedade escrita alheia, por isso a necessidade de conhecimento da língua aliado à sensibilidade (ou poderia ser “intencionalidade derivada, última, ideativa”, como escreve Benjamin sobre o tradutor), conforme mencionei no capítulo anterior.

⁴⁷ Embora o ensaio de onde retirei o trecho citado, “A tradução: prós e contras”, conste do livro *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*, editado e traduzido por João Barrento, seu manuscrito não teve a “autoria plena” esclarecida, pois se tratava, ao que parece – diz Barrento no comentário ao texto – de anotações feitas a partir de conversas havidas entre Benjamin e G. Anders para uma emissão radiofônica que seria feita. Uso-a, aqui, porque faz coro a minhas reflexões a partir da leitura do texto. Para os comentários de João Barrento, ver BENJAMIN, 2020c, p. 191-192.

Pannwitz: “As nossas versões, mesmo as melhores, partem de um falso princípio: pretendem germanizar o indiano, o grego, o inglês, em vez de indianizar, helenizar, anglicizar o alemão. Revelam uma veneração muito maior pelos usos domésticos do que pelo espírito da obra estrangeira” (p. 99). Preparar um texto para publicação em uma editora (e isso inclui, eventualmente, traduções) é cuidar para que a cultura da língua seja preservada, e para isso por vezes é necessário modificar o original não *naquilo* que ele quer dizer, mas no *como* ele diz.

Essa tarefa que Benjamin defende ao longo de tantos ensaios e fragmentos une todos eles no sentido de que o engajamento da obra de arte expandida em tantas reproduções, bem como do autor e do tradutor na defesa tanto da língua pura, quanto da classe trabalhadora, é o fundamento da salvação da humanidade – e não se trata de vida após a morte, num paraíso hipotético. Benjamin defende os deserdados da história, os injustiçados; preocupava-se com o fato de a historiografia burguesa se ocupar mais dos vencedores do que dos vencidos, o que para ele era uma das razões das barbáries que o mundo vinha acumulando (antes mesmo do Holocausto, a que ele não assistiu). Essa defesa de Benjamin remete aos “infames” a que se refere Michel Foucault, filósofo sobre o qual falarei agora.

2.3. E fez-se Michel Foucault...

Início esta seção mencionando esse texto que, a princípio, não tem relação com o que venho pensando até agora, mas que me surgiu na mente ao escrever, logo acima, o que pensava Benjamin sobre a história contada pelos vencedores. Em “A vida dos homens infames” (escrito em 1977),⁴⁸ Michel Foucault fala sobre documentos que encontrou em suas pesquisas na Biblioteca Nacional da França e que chamaram sua atenção por sua cruza. Tratava-se de documentos dos séculos XVII e XVIII com o registro da internação de pessoas consideradas loucas, criminosas ou depravadas, com pequenas descrições das motivações para serem afastadas do convívio com a sociedade. Na leitura desses documentos, a que chamou de “antologia de existências” (FOUCAULT, 2006, p. 203), ele se dá conta de que aquelas vidas haviam sido completamente apagadas dentro de instituições e naqueles registros; proibidas de serem

⁴⁸ Esse texto de Foucault foi abordado por Giorgio Agamben em seu ensaio “O autor como gesto”, publicado em seu livro *Profanações* (AGAMBEN, 2007), em que o pensador italiano faz uma análise e um aprofundamento da conferência “O que é um autor?” (FOUCAULT, 2015b).

livres, “se tornaram cinzas nas poucas palavras que as descreveram” (p. 204). Aqueles mesmos registros que denunciavam sua existência e que eram a única fonte de informação sobre aquelas pessoas foram o resultado de seu encontro com o poder, na forma de “arquivos do internamento, da polícia, das petições ao rei e das cartas régias com ordem de prisão” (p. 210). O contato de Foucault com esses documentos, acrescenta ele, significava o retorno dos “pobres espíritos perdidos pelos caminhos desconhecidos [...] agora no real [...] na própria forma segundo a qual os expulsaram do mundo” (p. 211). Nas palavras de Foucault:

Para que alguma coisa [dessas personagens] chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. [...] Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. [...] só podemos balizá-las tomadas nas declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele. (FOUCAULT, 2006, p. 207-208)

“A vida dos homens infames” é um dos textos em que Foucault retoma suas reflexões sobre as relações de poder nas sociedades, mas fala especificamente do apagamento que o poder, o Estado, exercem sobre determinadas situações ou pessoas. Nesse caso que ilustra o início desta seção, o discurso do poder, por meio de algumas palavras, se abate sobre pessoas que desaparecem: “Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras” (FOUCAULT, 2006, p. 207).

Começo por essa divagação sobre esses nomes infames, esses “personagens sem dúvida miseráveis” (FOUCAULT, 2006, p. 204), a fim de introduzir o pensamento de Michel Foucault, colocando-o em perspectiva em relação a minhas considerações sobre

Benjamin e suas reflexões sobre os perdedores da história, os injustiçados, sobre a linguagem e – de forma tangencial, claro, por se tratar de algo muito menor em escala – ao que vim falando sobre o apagamento de papéis ou de funções no trabalho editorial. Ambos foram pensadores fundamentais do século XX e produziram grande quantidade de textos, à diferença de que Benjamin viu poucos de seus textos publicados antes de morrer, prematuramente, em 1940 e manteve-se toda a vida à margem da academia e do reconhecimento, que só veio anos depois de seu suicídio, ao passo que Foucault teve grande penetração no universo acadêmico, publicou inúmeros livros com os quais obteve reconhecimento em vida, além de todos os textos que produziu e que foram compilados após sua morte, também precoce, em 1984.

Várias foram as linhas de investigação do Foucault historiador-filósofo, mas a questão do poder e das formas como este se impõe atravessou boa parte de sua obra. Uma dessas formas de imposição do poder se dá, segundo Foucault, através do discurso, e com isso entro no tema que me interessa abordar em seu pensamento.

Enquanto Walter Benjamin tratava da origem da linguagem como uma manifestação divina (mas não religiosa), e essa abordagem percorre toda a sua teoria da linguagem e mesmo toda a sua obra, Foucault investigava os usos da linguagem, mais especificamente as práticas discursivas, que ele interpretava como um mecanismo de dominação, sendo esse entendimento observado em todos os seus escritos e em suas aulas e entrevistas, com maior ou menor expressão. Entretanto, em *As palavras e as coisas*, livro de 1966, seu entendimento da linguagem como obra divina se aproxima do que entende Walter Benjamin, ao falar da tarefa de nomear as coisas que coube ao homem na criação do mundo. Vejamos:

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. (FOUCAULT, 1985, p. 52)

Não posso afirmar que Foucault tenha lido Benjamin – por sua demonstração de interesse, tardio, em se aprofundar no pensamento dos teóricos da Escola de Frankfurt por meio de Jürgen Habermas, segundo li em entrevista de Roberto Machado (2017),⁴⁹ eu diria que não –, mas até a menção à semelhança (ou similitude, como lemos na citação acima) aproxima o pensamento dos dois filósofos, de alguma forma. Foucault continua sua explanação sobre a origem divina da linguagem comentando a confusão das línguas como punição pela soberba humana, assim como Benjamin, com uma perspectiva diferente, também menciona, conforme visto na seção dedicada a ele neste capítulo. Foucault diz:

Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. As línguas foram separadas umas das outras e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas que havia sido a primeira razão de ser da linguagem. Todas as línguas que conhecemos, só as falamos agora com base nessa similitude perdida e no espaço por ela deixado vazio. Só há uma língua que guarda sua memória, porque deriva diretamente desse primeiro vocabulário agora esquecido; porque Deus não quis que o castigo de Babel escapasse à lembrança dos homens; porque essa língua teve de servir para narrar a velha Aliança de Deus com seu povo; enfim, porque é nessa língua que Deus se dirigiu aos que o escutavam. (FOUCAULT, 1985, p. 52)

Para Foucault, a noção de linguagem é anterior a todas as falas e não se confunde com a de discurso – ainda que em alguns casos essas palavras possam ser usadas com sentido semelhante ao longo de seus textos –, porque para ele o discurso é uma forma de instruir a linguagem; trata-se de uma deriva do uso da linguagem com fins reguladores e disciplinadores. Em sua aula “A ordem do discurso” (1970), ele lista

⁴⁹ Reproduzo o trecho da entrevista de Roberto Machado: “Na década de 1980, poucos anos antes de sua morte, Foucault procurou um diálogo com Habermas. Interessado, na época, pela questão do ‘esclarecimento’, tal como foi pensada a partir de Kant, ele acreditava poder retomá-la de um modo semelhante ao dos trabalhos da Escola de Frankfurt. Por que o diálogo não prosperou? A meu ver, porque Foucault percebeu o quanto o filósofo alemão o tratava como um filósofo tradicional, como criador de um sistema conceitual, criticando seu pensamento passado como se ele existisse em continuidade com o presente, como se sua filosofia formasse um sistema fechado, fosse uma filosofia da identidade” (MACHADO, 2017, p. 21).

uma série de procedimentos ou de princípios que definem e estabelecem os discursos e quem os pode usar, numa espécie de ordenamento das práticas discursivas. Essa questão regulatória se estabelece nas relações de poder e no interesse de sua manutenção e determina o surgimento das subjetividades – pela sujeição ou pelo assujeitamento dos indivíduos a essas determinações. Resulta daí, segundo entendo, o internamento dos infames com que introduzi esta seção, o qual era feito com base no que Foucault observa como sendo uma demonstração (ou comprovação) das práticas discursivas que determinam, no uso da linguagem, quem pode falar, quando e sobre o que se está autorizado a falar, além de normatizar comportamentos que se espera sejam seguidos. Mas essa regulação não se restringe a isso, à exclusão do outro, do diferente; como numa forma de estabelecimento das redes de poder que se disseminam por toda sorte de relações em sociedade, os discursos definem e estabelecem verdades e delimitam campos de saber.

A relação entre saber e poder norteou grande parte dos estudos do filósofo francês, que identificava o saber como uma “peça de um dispositivo político”, como diz Roberto Machado em entrevista de 2017 a Michel Misse (MACHADO, 2017). E, forçando um pouco o entendimento (novamente, talvez), essa é também a base da relação que se dá na produção do livro universitário, em que de um lado estão intelectuais, produtores de conhecimento/saber (o saber-poder foucaultiano?), e do outro estão profissionais de um saber mais técnico.

O “dispositivo”, também relacionado com a dinâmica do exercício do poder, é um conceito proposto por Foucault cuja definição, longa mas importante, tento resumir na citação a seguir:

Por esse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.

Em segundo lugar [...] tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar

ou mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação dessa prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre esses elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.

Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante. (FOUCAULT, 2021c, p. 364-365)

Nesse conceito, Foucault organiza uma série de leis, modos de ser e de agir, instituições, edifícios, discursos e até mesmo conceitos que atuam numa esfera de aproximação entre saber e poder. Segundo seu entendimento, esses dispositivos podem surgir em “momentos de urgência” (FOUCAULT, 2021c, p. 246), quando situações sociais ou políticas exigem tomadas de atitude/controlar, e portanto se criam (ou se modificam, ou se adaptam) tais ou quais discursos, leis, procedimentos, enfim, os denominados dispositivos, para regular, definir, disciplinar subjetividades e comportamentos. Trata-se (o conceito de dispositivo) de estratégias para o exercício do poder – e também, como diz Agamben (2009), de “um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault”.⁵⁰

Como parte de um processo de educação institucionalizada, escolar, ou de disciplinarização, como entende Foucault, a alfabetização é um dispositivo, e por consequência o são a escrita e a leitura, o que pressupõe, portanto, o autor como um dispositivo também (ou a autoria).⁵¹ Segundo Foucault, “é bem possível que o ato de

⁵⁰ O dispositivo foi um conceito explorado por outros pensadores depois de Foucault. Além de Giorgio Agamben, filósofo cujo pensamento estará em minhas considerações na próxima seção deste capítulo, Gilles Deleuze também desenvolveu reflexões a respeito do “dispositivo” foucaultiano na conferência “Qu’est-ce qu’un dispositif?”, proferida no encontro internacional “Michel Foucault Philosophe” em Paris, em 1988, cuja tradução foi publicada pelo blog da *Revista Intermédias* em 12 de abril de 2010. Segundo Deleuze, nesse texto em que também analisa o conceito foucaultiano, “é preciso assinalar, para cada dispositivo, suas linhas de fissura e de fratura. Em certos momentos elas se situam no nível dos poderes, noutros no nível dos saberes” (DELEUZE, 2012).

⁵¹ Para Giorgio Agamben (2009), em “O que é um dispositivo?”, ensaio em que expande o entendimento sobre esse conceito proposto por Foucault, a própria linguagem é um dispositivo. Importa dizer que Foucault não usa o conceito de “dispositivo” nem em “O que é um autor?”, de 1969 (FOUCAULT, 2015b), quando propõe a ideia da “função autor”, nem em *A ordem do discurso*, de 1970 (FOUCAULT, 2014), texto em que aprofunda essa ideia; mas pode-se entender o “autor”, ou a “função autor”, como ele propõe, como alguém que atua na trama discursiva, ou em um campo do saber; ou ainda, talvez mais precisamente, pode-se entender a “autoria” como um dispositivo.

escrever tal como está hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar em uma ‘sociedade de discurso’, difusa, talvez, mas seguramente coercitiva” (FOUCAULT, 2014, p. 38). Não é uma referência às relações entre autores e revisores em editoras, mas situar o escritor e o livro dentro de uma “sociedade de discurso”⁵² dá ao conceito de autoria um sentido de “dispositivo” que define o lugar (as editoras?, o livro?) em que determinados assuntos e personagens podem se colocar (as universidades são um exemplo de “sociedades de discurso” onde uma hierarquia bem definida tenta isolar aqueles que pesquisam e produzem conhecimentos (e discursos) daqueles que atuam em outras esferas da instituição e que, portanto, não pertencem àquelas “sociedades” de certa forma exclusivas.

Foucault explorou o conceito de “autor” em sua aula/conferência “O que é um autor?”, de 1969, e, no ano seguinte, na aula inaugural do Collège de France, *A ordem do discurso*. No primeiro desses textos ele defende que o autor está desaparecendo e menciona, para corroborar, o fato de Mallarmé ter sugerido isso, ainda no século XIX, bem como a crítica literária ter se referido a isso (como fizeram Bakhtin, Barthes, mencionados no início deste capítulo). Foucault argumenta que a produção de um texto não está colada em uma individualidade. Há, segundo ele, a incorporação do que ele chama de “função autor” quando alguém escreve, marcada por uma pluralidade de discursos que darão origem ao texto (FOUCAULT, 2015b, p. 278).⁵³ Não se trata de uma eliminação daquele que escreve, mas de sua inscrição na ordem dos discursos que, estes sim, regem a autoria. Ele diz também que “o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor [...] tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica” (FOUCAULT, 2014, p. 27), o que significa que, de alguma forma, mesmo submetido à ordem dos discursos, aquele que produz um texto tem a possibilidade de interferir na função autor conforme sua conveniência ou suas necessidades (seu estilo?), ainda que o resultado dessa escrita esteja dominado, ou circunscrito, pelos “procedimentos internos que [...] funcionam, sobretudo, como princípios de classificação, de ordenação, de

⁵² Segundo Foucault, as sociedades de discurso têm a função de “conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas” (FOUCAULT, 2014, p. 37).

⁵³ O que falei no capítulo 1 sobre os originais trabalhados em editoras universitárias sofrerem a influência de inúmeros outros leitores – orientadores, banca examinadora, etc. – espelha, de certa forma, essa fala de Foucault: além dessa pluralidade de discursos que ele afirma existir, uma diversidade de leituras e sugestões feitas por outros exercem influência no texto final apresentado para publicação.

distribuição, como se se tratasse [...] de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso” (p. 20).

Embora pareça contraditório que no capítulo 1 eu tenha defendido que muitas vezes se observa a construção do autor, no trabalho editorial, e agora introduza a ideia do seu desaparecimento, penso que essa constatação de Foucault – de que “a desaparecimento do autor [...] é um acontecimento que não cessa” (FOUCAULT, 2015, p. 275) – mais alimenta meu ponto de vista com novas possibilidades de entendimento do que o contradiz. A ideia do apagamento do autor é importante na argumentação de Foucault pois dá sustentação a sua defesa da supremacia dos discursos no engendramento dos saberes, na configuração das relações de poder e na origem da formação de subjetividades, de identidades e do regramento da vida em sociedade. No que se relaciona à minha proposta de que há uma construção do autor, penso que o fato de considerar os discursos como a macroestrutura de onde provêm os textos que são escritos – e por consequência os livros – tira do autor não a sua autoridade sobre o que escreve, nem seu estilo, mas a pura genialidade de que, por vezes, se acha proprietário. E importa dizer que esse desaparecimento não está no mesmo nível do apagamento com o qual dei início a esta seção do capítulo; as apropriações discursivas pelo poder têm a capacidade de destruir a vida daqueles que se extraviam de suas determinações, mas não é isso que se observa no apagamento do autor conforme propõe Foucault (e propugnava Mallarmé e, antes dele, comemorava Baudelaire), nem é o que acontece no trabalho de edição de textos nas editoras; não existe a pretensão de tirar o autor de sua posição de responsável pelo que escreveu – não se podendo dizer o mesmo da situação oposta, visto que alguns autores parecem apagar o trabalho dos revisores na produção de livros, pois, no ordenamento dos discursos, o autor, como um dispositivo, está no campo do saber-poder. O apagamento a que me referi no capítulo 1 se dá, portanto, entre categorias profissionais, ou entre grupos com diferentes estratificações na sociedade e nas universidades (entre classes?); é um resultado de imposição discursiva e de disputa de poder; para os pensadores que exploro neste capítulo, me parece, o apagamento se dá no nível da linguagem, ou no uso que dela é feito através dos discursos que definem e delimitam, como dito acima, quem pode falar, quando e o que pode ser dito.

Foucault como autor não se importava com legado ou com a importância do que disse ao longo de seus trabalhos. Segundo Roberto Machado, na entrevista a Michel Misse, Foucault queria que suas ideias fossem usadas por outros para que outras ideias

se desenvolvessem: “Por isso, ele fala a respeito delas como ‘caixas de ferramentas’, ‘bombas’, ‘armas’” (MACHADO, 2017). Segundo Machado, para Foucault “a dimensão política é constitutiva dos saberes e [...] é preciso questionar as evidências, os hábitos, os modos de agir estabelecidos, as familiaridades adquiridas. Aprendi com ele que a crítica é um instrumento de luta, de resistência”. Com essa postura, Foucault nos remete à tarefa política que Benjamin defendeu como fundamental no trabalho do autor, do crítico, do filósofo, do intelectual, enfim. Trata-se de estar dentro do processo de produção – proletário ou intelectual, mas com consciência de classe e mantendo postura crítica.

2.4. E então Giorgio Agamben

Giorgio Agamben, o único dos teóricos com os quais estou trabalhando que ainda está em atividade, segue produzindo muito pensamento, e muita polêmica também. A gama de temas a que se dedica é, como em Walter Benjamin e Michel Foucault, muito ampla, mas, além disso, o filósofo italiano dedica parte de suas reflexões a expandir e aprofundar o pensamento desses dois pensadores, e é disso que se trata esta seção: ao mesmo tempo que pretendo mostrar o que Agamben tem a dizer sobre o tema do meu interesse neste estudo, penso em reunir os três filósofos em uma ideia de comunhão de interesses.

Como disse, a amplitude de temas abordados por Agamben é extensa, e segue provocando o pensamento até os dias de hoje: recentemente, desde que teve início a pandemia de Covid-19, Agamben publicou alguns artigos questionando sua veracidade e mesmo a eficiência das vacinas que têm sido aplicadas para controlá-la – chegou a considerá-la um dispositivo de controle, junto com o isolamento social praticado nos países. Embora ele tenha deixado claro que não falava com base em um conhecimento médico ou de saúde pública, mas do ponto de vista da filosofia e das reflexões com que ela pode contribuir para a vida contemporânea, sua posição – que não foi a única, vale dizer; outros pensadores repercutiram sua opinião – gerou e continua gerando polêmica. Mas não entrarei nesse campo, que foge dos meus interesses aqui.

Uma característica marcante de Giorgio Agamben é o estilo que ele cultivou em seus textos. O filósofo italiano explora cada tema ou cada conceito que explora com a

ferramenta da pesquisa filológica dos mais experientes estudiosos das línguas e da linguagem, ou, como ele diz, ele escava o terreno em que vai trabalhar de forma que é necessário um longo trabalho arqueológico para dar conta do que pretende descrever ou pensar.⁵⁴ Sua preocupação em investigar o significado etimológico e genealógico das palavras, dos conceitos e das ideias que lhe interessam dá a seus textos uma perspectiva de compreensão que vai além do uso comum de tais termos; ele traça todo um percurso histórico, além do etimológico, que amplia a compreensão do que investiga. Não à toa, Agamben tem nos dois pensadores dos quais falei anteriormente nesta seção uma fonte de inspiração e de interesse em aprofundar suas próprias questões, visto que tanto Benjamin quanto Foucault propõem a arqueologia como um método de estudo e dela fazem uso em suas investigações sobre a história e o pensamento filosófico.

Além dessa semelhança com esses dois teóricos, Agamben se aproxima de Benjamin, por exemplo, por ter uma postura propositiva em relação aos temas relacionados aos sujeitos e às sociedades contemporâneas, como tinha o pensador alemão em relação ao momento político-social em que vivia e sobre o qual escreveu, sugerindo o que chamava de “organizar o pessimismo” para vencer a barbárie, defender os injustiçados e esquecidos e superar os escombros acumulados pela história contada pelos vencedores. Por outro lado, o filósofo italiano aborda alguns temas propostos por Foucault em seus ensaios e livros, escavando tais temas a partir da origem e sugerindo novas interpretações e aprofundamentos. Vejamos como isso se dá.

Como observei na seção sobre Benjamin, a linguagem é uma de suas fontes de reflexão; ele discorre sobre a teoria da linguagem em diversos de seus escritos, dando novas perspectivas ou aprofundando sua compreensão sobre ela. Agamben parte desses textos benjaminianos para discutir a linguagem, mas, propõe outras leituras para eles. Enquanto para Benjamin a linguagem teve origem na criação divina do mundo e por herança foi doada ao homem; após o pecado, este recebeu a tarefa de nomear as coisas, bem como assistiu ao surgimento da confusão das línguas em consequência, mais uma vez, da sua soberba, para Agamben – e partindo da ideia de dispositivo desenvolvida por Foucault –, ela é o dispositivo que está na base do “processo de ‘hominização’ que

⁵⁴ Em entrevista a Flávia Costa para a *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, Agamben disse, sobre o trabalho para sua obra *Homo Sacer*: “Quando comecei a trabalhar em *Homo Sacer*, soube que estava abrindo um canteiro que implicaria anos de escavações e de pesquisa, algo que não poderia jamais ser levado a termo e que, em todo caso, não poderia ser esgotado certamente em um só livro” (AGAMBEM, 2006). Essa mesma prática arqueológica ele usa em muitos outros trabalhos seus.

tornou ‘humanos’ os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*” (AGAMBEN, 2009).⁵⁵

E o que é o dispositivo para Agamben? Bom, não é só o que enumera Foucault; Agamben vai além e propõe a seguinte ampliação do entendimento desse conceito:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009)

Nessa definição, Agamben propõe uma série de elementos talvez banais, corriqueiros, mas que, à medida que são utilizados, capturam o homem para determinados comportamentos, atitudes e, por que não, para sua subjetivação. Agamben acrescenta o seguinte a seu entendimento do conceito:

⁵⁵ Recentemente tive uma conversa com minha filha sobre o comportamento de um cachorro que agia como um ser humano, mostrei também uma foto de um gato que dormia deitado como uma pessoa, e ela comentou que a domesticação havia produzido animais completamente descaracterizados, às vezes monstruosos (alguns sofrem muito por isso, fisicamente), enfim, humanizados... É curioso, até revoltante, que tentemos fazer com as feras o que fizemos a nós mesmos (a seguir a compreensão agambeniana do surgimento do *homo sapiens*), considerando-se que nossa atuação no mundo, nosso modo de vida, não têm deixado os melhores rastros sobre a terra. (Fazer isso com os animais, aliás, é mais um registro dessa marca humana.) Então encontrei essa frase de Agamben em *O aberto: o homem e o animal*, no capítulo “Animalização”, em que o que está em discussão é a transformação do *homo* em *sapiens*: “A humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem” (AGAMBEN, 2017, p. 122). É isso.

Recapitulando, temos assim duas grandes classes, os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os vivos e os dispositivos. Naturalmente as substâncias e os sujeitos, como na velha metafísica, parecem sobrepor-se, mas não completamente. Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc. etc. (AGAMBEN, 2009)

Ao esclarecimento sobre seu entendimento ampliado do conceito de dispositivo, vemos que é acrescentada a definição de “sujeito”, que Agamben considera ser o resultado da relação entre os seres vivos e os dispositivos e que pode ter múltiplas versões (digamos assim) de si mesmo. Trata-se de uma fragmentação do sujeito que, iniciada, por Freud ao tratar do inconsciente no início do século XX, não resistiu aos grandes abalos sociais daquele século nem ao avanço, à revolução, aliás, das técnicas de produção artística, de comunicação e de informação, além, é claro, das práticas cada vez mais compartimentalizadas de trabalho. Essa fratura iniciada tão longe no tempo (mas o tempo é relativo, e foi justamente no início daquele século que Einstein chegou à teoria da relatividade...) hoje foi multiplicada em milhares de bites, pixels, telas e avatares, e Agamben testemunhou todo o processo dessa multipartição do sujeito, tem convivido com as consequências disso e as inclui em suas reflexões sobre o homem e a vida na sociedade (sua) contemporânea.

Se na contemporaneidade convivemos com toda essa fragmentação que é, também, uma espécie de apagamento de individualidades, tendo a pensar que esse apagamento tem o mesmo teor do que Foucault descreveu em seus textos sobre o autor e sobre a ordem do discurso, e portanto remete, ainda que de forma longínqua, àquela também longínqua perda da aura por Baudelaire – que tem o mesmo sentido de um apagamento, dessa vez mais social, digamos assim –, à perda da aura da obra de arte, para cuja descrição Benjamin usou como exemplo o poema em prosa de Baudelaire, e, por fim, ao desaparecimento do autor para Mallarmé. Por vezes na linguagem, por vezes no discurso, há um personagem que teima mesmo em desaparecer, ao que parece. Maurice Blanchot, em “A exigência da descontinuidade”, publicado em *Uma voz vinda*

de outro lugar, comenta essa desapareção que, segundo ele, tendia a simplificar demais o significado proposto por Foucault:

[...] temos como certo que Foucault, seguindo aí um conceito da produção literária, se livra pura e simplesmente da noção de sujeito: já não há mais obra, já não há autor, já não há unidade criadora. Mas não é assim tão simples. O sujeito não desaparece: é sua unidade, determinada demais, que é questionada, já que o que suscita interesse e investigação é seu desaparecimento (ou seja, essa nova maneira de ser que é o desaparecimento) ou, ainda, sua dispersão, que não o aniquila, mas dele só nos oferece uma pluralidade de posições e uma descontinuidade de funções [...]. (BLANCHOT, 2011, p. 126-127)

Blanchot, nesse trecho em que esclarece o que Foucault pode ter pensado sobre o desaparecimento do autor, identifica a partição do sujeito, aqui representada na figura do autor (uma unidade “determinada demais”), que carrega com ele a possibilidade de sua desapareção ou dispersão.

Agamben lembra que, na conferência “O que é um autor?” (FOUCAULT, 2015b, ver p. 298), em resposta a Lucien Goldmann quando este disse que entendia que Foucault pretendia “cancelar o sujeito individual” ao falar do apagamento do autor, Foucault respondera, num tom irônico, que “definir como se exerce a função autor [...] não equivale a dizer que o autor não existe [...] Retenhamos, portanto, as lágrimas” (AGAMBEN, 2007, p. 57). Essa preocupação com a possibilidade de perder uma identidade (uma subjetividade?) alcançada no ato da escrita de uma obra publicada é algo que ainda não foi superado, mesmo depois de tantos pensadores terem refletido sobre como a questão da autoria vem se transformando – o que pode ser constatado ainda mais vivamente hoje, nas autorias em rede (nesse caso, não é só o sujeito que se fragmentou e assumiu uma função autor no discurso, são vários sujeitos que se fragmentam nessa função e inscrevem sua participação na escrita online).

Mas Agamben vai além de Foucault e mesmo de Benjamin, em suas propostas de uma atitude crítica e política de contestação do poder estabelecido. Ele propõe, talvez, também, como Benjamin ao falar das “tarefas”, o “elogio da profanação” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Uma vez mais, com sua prática de buscar as origens

etimológicas dos conceitos que propõe ou discute, Agamben afirma, dando uma reviravolta no entendimento comum do que seja religião:

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém em si um núcleo genuinamente religioso. [...] O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar a relação com os deuses, a inquietação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. [...] *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. (AGAMBEN, 2007, p. 65, 66)

Será sob essa perspectiva que Agamben chegará à sua proposta de profanação, para falar sobre sacralizações e dessacralizações e sobre a “religião capitalista” de que trata Benjamin em *O capitalismo como religião*. Ele diz:

A profanação implica [...] uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007, p. 68)

A profanação é, pois, o resultado de uma atitude crítica aos dispositivos que nos capturam, é uma saída do que nos é imposto e passa a ser aceito como natural para nós (como, exemplifica Agamben, o consumo, que qualifica como “improfanável”), pois, segundo ele, “todo dispositivo de poder sempre é duplo: por um lado, isso resulta de um comportamento individual de subjetivação e, por outro lado, da sua captura numa esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p. 79). Assim é que ele esclarece, em “O que é um

dispositivo?”, que “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009), reforçando o que dissera em *Profanações*: “Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (AGAMBEN, 2007, p. 79).

É preciso, então, que se assuma a tarefa de profanar a sacralização da autoria posta em prática em determinados casos vividos na edição de livros, mas também a sacralização da edição – e da revisão, bem entendido –, visto que ambas são dispositivos que nos capturam, nos jogam em uma rede microfísica de poder e nos afastam do que realmente interessa, que é a participação ativa na luta por justiça e igualdade social.

Conclusão

Este trabalho concentrou-se, inicialmente, em demonstrar a construção da autoria na relação entre escritores e revisores, enquanto destacava a tendência ao apagamento de funções e papéis representados por estes últimos, e se viu às voltas, no final, com uma tendência ao desaparecimento do autor em meio à valorização da linguagem como fonte a partir da qual os textos se tornam possíveis e em meio à cada vez maior fragmentação do sujeito a partir do século XX.

O meio em que escritores atuam é a linguagem, com a qual fazem contato – como todos os outros seres humanos – antes mesmo de nascerem, e a língua, cujas possibilidades todos aprendem através da imitação, primeiramente, e do uso cada vez mais individualizado e compartilhado – com outras pessoas, com autores que leem. As ferramentas que os escritores usam na produção de textos estão igualmente à disposição de todos para serem consultadas: dicionários, gramáticas, manuais de estilo e, mais uma vez, os livros escritos por autores de sua escolha ou de obrigação (escolar, profissional, enfim). A leitura não só reverbera na forma como se usa a língua cotidianamente, mas também nas escolhas feitas ao escrever. Tudo isso se aplica, evidentemente, aos revisores, que aprendem a usar a língua da mesma forma e se utilizam das mesmas ferramentas para verificar desvios ortográficos ou gramaticais e sugerir modificações nos textos em que trabalham. Produzir e revisar textos resultam, portanto, do mesmo processo.

Parece haver, de fato, uma construção do autor, agora que tantas leituras repercutem na escrita deste texto, mas essa construção se dá não como originalmente foi pensado, mas em meio à captura pelos dispositivos da linguagem a que todos estamos sujeitos e no contato com outros textos, com outros autores e no processo mesmo em que a escrita se realiza.⁵⁶ O que se passa depois, nas editoras, com a participação da leitura e da interpretação de um profissional do texto (o revisor) no final do processo,

⁵⁶ Lembro-me, agora, de uma anotação feita em aula do professor Manoel Ricardo, segundo a qual ele teria dito – e cito entre aspas porque não sou eu falando/pensando, mas o que (espero) ele falava: “Aquele que se forma enquanto se faz”. À frente estava anotado, sem aspas: a mão e o escritor que escreve; a mão e o pintor que pinta; a mão e o fotógrafo que fotografa. O autor, então, é resultado do que sua mão escreve a partir de uma série de escolhas que são feitas para que aquele indivíduo se expresse e se torne, se é esse o desejo, um escritor. (Não foi de outra forma, aliás, que este trabalho foi se fazendo até que se tornasse o texto que se apresenta.)

pode auxiliar nessa construção, mas antes dele outros elementos se uniram para isso. Alberto Manguel observa, em *Uma história da leitura*: “Quero dizer que cada livro foi gerado por uma sucessão de outros livros cujas capas talvez jamais tenhamos visto e cujos autores talvez jamais conheçamos, mas que ressoa naquele que temos em mãos” (MANGUEL, 1997, p. 299). O gênio individual não está descartado, mas ele não atua sozinho.

Durante todos esses anos de Editora UFRJ, ouvi com alguma frequência que trabalhar em editora me dava muito poder, e quem me dizia isso eram autores que tinham seus livros publicados lá, professores da UFRJ e de outras universidades, intelectuais de todas as áreas. Embora consciente do papel relevante da revisão na publicação de textos em geral, eu, como revisora e servidora pública, considerava que essa visão externa sobre a potência de se trabalhar em editora não fazia muito sentido, como ainda não faz, porque minha atuação é apenas uma das etapas de uma cadeia de produção longa, que envolve vários profissionais para que o livro fique pronto e que começa no que realmente importa, que é o texto a ser publicado.⁵⁷ Refletindo sobre isso à luz do pensamento de Foucault a respeito da “micromecânica de poderes” que atua em todas as relações humanas, percebo que há algum poder no meu trabalho, como há em todos. Se ele for visto como uma espécie de censura ou, pior, de desvalorização do texto original, surge a possibilidade de crescimento do meu papel, mas talvez na mesma proporção em que se ampliam as chances de o reitor ser acionado para resolver um problema editorial... Está, pois, estabelecida a disputa de poderes e de identidades. Mas o poder do revisor, de fato, segundo vejo, está na sua capacidade de editar um texto para valorizá-lo ainda mais, dentro do que é a proposta de seu autor e das possibilidades da língua.

Apreendi, nesses anos de mestrado, que os temas em Memória Social são muito amplos e permitem tantas abordagens quantas sejam as áreas do conhecimento humano. Não poderia ser diferente, considerando-se que a memória, entendida no seu sentido mais comum e genérico, aquele que utilizamos cotidianamente, é uma espécie de repositório que guarda de tudo um pouco, não importando quem ou de que se lembra, o

⁵⁷ Some-se a isso o fato de, curiosamente, muitas vezes o trabalho com o livro, especialmente o de revisão, ser reconhecido exatamente pelo erro, por aquilo que o profissional não viu, que deixou passar, o que reforça ainda mais a ideia de que esse lugar é pouco valorizado, desimportante, apagado.

campo de conhecimento ou as experiências vividas.⁵⁸ Outra coisa que aprendi foi que não se pode pensar em memória sem evocar o esquecimento, nem ignorar que ambos são instrumentos de dominação, podendo ser usados (e muitas vezes o são) como uma forma de controlar a história e suprimir liberdades.

O desaparecimento do profissional do livro e, por consequência, da sua função no processo de produção, uma forma de demonstração de poder, encontrou eco no desaparecimento – virtual – do autor na escrita do texto que dá origem ao livro. Pensar sob essa perspectiva de mão dupla foi revelador, mostrou que o apagamento pode ser relativizado, principalmente porque na era das mil telas e da excessiva produção de coisas e conteúdos há muito mais sendo virtualizado e desaparecido. Nesse sentido, chego ao que gostaria de dizer para encerrar esta dissertação.

Em *O fogo e o relato*, Agamben menciona que “Giacometti não se cansava de repetir – como fizera Cézanne – que um quadro nunca é terminado, é simplesmente abandonado” (AGAMBEN, 2018, p. 117). Amós Oz diria, talvez com esse mesmo sentido: “no meu caso, sei que sem fazer concessões não é possível terminar nenhum trabalho”⁵⁹ (OZ, 2019, p. 34). Há um momento na produção artística ou de pensamento, criativo ou não, em que é preciso parar, dar por concluído o processo, o que não significa necessariamente abandoná-lo, mas talvez deixar de continuar a fazê-lo... O mesmo se dá no trabalho de edição: ele jamais terá fim, é necessário deixar de continuá-lo, determinar que o livro está pronto, que pode e já deve ser impresso. Novas edições sempre poderão ser feitas, e nelas o autor e os revisores poderão retomar o trabalho de (re)escrita e de edição até o momento de abandoná-lo novamente, numa conversa

⁵⁸ Editar livros também é um trabalho multidisciplinar, pois se trata de publicar os diversos gêneros da escrita e os campos de conhecimento envolvidos. Se considerarmos os diferentes profissionais necessários para a produção de livros, o processo se multiplica ainda mais. Houve um tempo, lá na origem da escrita, em que se pensava que ela era sinônimo de esquecimento, por tirar da memória a tarefa de se lembrar de fatos e costumes das comunidades. Talvez seja verdade, pois a escrita foi só o início de um processo que culminou, hoje, na ampliação de aparatos para se guardarem registros de todas as situações vividas, ao mesmo tempo que se reproduzem exponencial e diariamente as fontes de (des)informação. Nenhuma memória seria capaz de guardar tudo o que significa o mundo como ele se apresenta hoje.

⁵⁹ O livro *Do que é feita a maçã: seis conversas sobre amor, cultura e outros prazeres* é o registro de uma conversa de Amós Oz com sua editora, Shira Hadad. Essa fala dele veio em resposta à seguinte questão colocada por ela: “como editora, a questão da concessão me interessa muito. Quando a resposta é: ‘preciso continuar e trabalhar, perseverar, pois em algum lugar se esconde uma solução melhor’, e quando a resposta é: ‘preciso parar com isso, fazer concessões e seguir em frente’. Para o bem do livro, ou mesmo para o bem do autor” (OZ, 2019, p. 31). No trabalho editorial, essa é uma prática da maior validade também.

infinita dentro desse mesmo ciclo produtivo. A concessão é uma escolha que, independentemente de qual prática discursiva esteja em ação, precisa ser feita.

Eu diria que fazer concessões é uma das boas tarefas que se podem assumir nas editoras, tanto pelos autores quanto pelos profissionais do texto. Todos saem ganhando, especialmente o livro – ou seria o leitor?

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. Entrevista a Flávia Costa. Tradução de Susana Scramim. *Revista do Departamento de Psicologia*, Niterói: UFF, v. 18, n. 1, p. 131-136, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdpsi/a/qfWSyKkKcpMDVxy3Bj5Vmzz/?lang=pt>. Acesso em 31 mar. 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*: Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giortio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. E-book.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução e prefácio de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntia, 2016
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e comentários*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Edição revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b.
- ARELARO, Lisete Regina Gomes; JACOMINI, Márcia Aparecida; KLEIN, Sylvie Bonifácio. O ensino fundamental de nove anos e o direito à educação. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 35-51, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/hDNMSq5gwHByQxgJgZ689Cx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 7 jan. 2022.
- AUTOR. In: VALLARDI, Milano; AULETE, Caldas. *Aulete Digital: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete*, vs online, 2001. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/autor>. Acesso em: 10 jul. 2021.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução de Dorothée de Bouchard. São Paulo: Hedra, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1, *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte*: técnica, imagem e percepção. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*: sobre o haxixe e outras drogas. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um poeta na época do capitalismo avançado. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020a. Coleção Filô/Benjamin.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única; infância berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b. Coleção Filô/Benjamin.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura*: filosofia, teoria e crítica. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020c. Coleção Filô/Benjamin.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins fontes, 2018.

BUFREM, Leilah Santiago. *Editoras universitárias no Brasil*: uma crítica para a reformulação da prática. São Paulo: Edusp/Com Arte; Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

BUSATO, Jonathan; MOREIRA, Laura Martinez; NAKANISHI, Milton (orgs.). *A versão do autor*. São Paulo: Com-Arte, 2004.

CALASSO, Roberto. *Os 49 degraus*. Tradução de Nilson Moulun. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, [1971].
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1998a.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary del Priore. 2.ed. Brasília: Editora UnB, 1998b.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de Jorge Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? Tradução de Ruy de Souza Dias. *Intermédias*, 10 jan. 2012. Disponível em: <http://intermedias.blogspot.com/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html>. Acesso em: 30 abr. 2022.
- EDITOR. In: VALLARDI, Milano; AULETE, Caldas. *Aulete Digital: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete, vs online*, 2001. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/editor>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- ÊNIO SILVEIRA. Livro organizado por Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Com-Arte; Edusp, 1992. Coleção Editando o editor, v. 3.
- EPSTEIN, Jason. *O negócio do livro: passado, presente e futuro do mercado editorial*. Tradução de Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Editora da Unesp; Hucitec, 1992.
- FERNANDES, Millôr. *Millôr definitivo: a bíblia do caos*. Rio de Janeiro: L&PM, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Machado e Eduardo Jardim de Moraes. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau, 2002.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Ditos e escritos, v. IV, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a. p. 203-222. Ditos e Escritos, v. 3.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b. p. 203-222. Ditos e Escritos, v. 3, p. 268-302.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021a.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021b.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021c.

FREITAS, Vânia Garcia de. *Os livros digitais e eletrônicos na comunicação científica: a produção das ciências sociais aplicadas 1 – triênio 2010-2012*. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia) – Programa de Pós-graduação em Biblioteconomia/PPGB, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Unirio. Rio de Janeiro, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, J. M. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, n. 13, p. 219-230, 1980. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898/40625>. Acesso em: 25 mar. 2021.

GUILHERME MANSUR. Livro organizado por Simone Homem de Mello. São Paulo: Com-Arte; Edusp, 2018. Coleção Editando o editor, v. 9.

HARVEY, David. *Para entender o capital*: livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.

JORGE ZAHAR. Livro organizado por Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Com-Arte; Edusp, 2001. Coleção Editando o editor, v. 5.

KIŠ, Danilo. *Censura/autocensura*. Tradução de Aleksander Ivanovich. Belo Horizonte: Âyiné, 2020. E-book.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LEITE, Eduardo Lycurgo. A história do direito de autor no Ocidente e os tipos móveis de Gutenberg. *Revista de Direito Autoral*. São Paulo: Lumen Juris, ano 1, n. 2, p. 107-153, fev. 2005.

MACHADO, Roberto. Impressões de Foucault: entrevista com Roberto Machado. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 7, n. 1, p. 17-30, abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/mMgWrbg3bvkWBJqHR7JGDjf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANGUEL, Alberto. *Iliada e Odisseia de Homero*: uma biografia. Tradução de Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MARTINS, Beatriz Cintra. *Autoria em rede*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MARX, Karl. *O Capital*: crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011. livro 1: *O processo de produção do capital*.

MUNIZ JR., José. *Tinha um editor no meio do caminho*: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual. Divinópolis: Artigo A, 2018.

MURICY, Katia. O heroísmo presente. *Tempo Social, Rev. Sociol. USP*, São Paulo, ano 7, n. 1-2, p. 31-44, out. 1995.

OBRA. In: VALLARDI, Milano; AULETE, Caldas. *Aulete Digital: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete, vs online*, 2001. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/autor>. Acesso em: 13 jul. 2021.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Em busca do texto perfeito: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual*. Divinópolis: Artigo A, 2016.

SALGADO, Luciana Salazar. *Quem mexeu no meu texto?: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual*. Divinópolis: Artigo A, 2019. E-book.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Correio literário: como se tornar (ou não) um escritor*. Seleção e organização de Teresa Walas. Tradução de Eneida Fafre. Belo Horizonte: Ayiné, 2021.

WOLFF, Kurt. *Memórias de um editor*. Tradução de Flávio Quintale. Belo Horizonte: Ayiné, 2018.