

**Autoria: uma gestão de mitologias*
devoção, reconhecimento, fama**

Luciana Salazar Salgado

(texto de circulação restrita: mimeo, 2020)

To walk invisible é o título de um filme feito para a televisão britânica por encomenda da BBC a Sally Wainwright, renomada roteirista. No Brasil, circula como *As irmãs Brontë*, o que já dá notícias da cadeia semântica que em cada caso se aviva: no título em inglês, um modo de ser autor; no brasileiro, a referência direta à constituição de uma autoria.

Para os britânicos – e talvez se possa dizer para os nativos de língua inglesa – a família Brontë é tão conhecida (escolar, acadêmica e comercialmente), que se pode aludir a algo novo sobre uma história já tão repisada: nesta versão, põe-se em relevo uma astúcia das três irmãs, astúcia fundamentalmente editorial. Para os brasileiros, trata-se de mostrar quem foram essas escritoras postumamente renomadas, como cultivaram seus ritos genéticos – os de criação e os editoriais –, constituindo uma espécie de círculo intelectual secreto de mulheres oprimidas pela cultura vitoriana.

Como sói acontecer quando se trata de obras que têm uma imensa fortuna crítica, o arranjo narrativo retoma elementos dos livros das irmãs, dos livros sobre os livros das irmãs, dos livros sobre as cartas das irmãs sobre os livros que escreveram, e também todo um rumor público de fãs e pesquisadores mundo afora, décadas a fio. Além disso, e incontornavelmente, o filme da BBC lida (não sei se se poderia dizer *dialoga*) com o filme francês *Les soeurs Brontë*, de 1976, que tem o nome de André Techné no roteiro e na direção. De fato, esta versão é mais conhecida pelas tensões entre Isabelles (Huppert e Adjani, atrizes cultuadas desde a juventude) do que propriamente pelo modo como conta uma história já bastante revisitada àquela altura, e segue muito pouco acessível hoje, não consta nem mesmo nos sites de streaming pagos – o que lhe confere uma certa aura.

Ecoa aqui o ensaio paradigmático de Walter Benjamin sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (de 1936), sobretudo no que tange à discussão que dele se desdobra desde fins do século XX: as reproduções (que põem problemas para a aura da experiência irrepetível vivida na presença de uma obra única) estabelecem novas

*O termo é usado aqui a partir do grego μυθολογία, μυθολογίες designando “história ou estudo das coisas fabulosas”, que passa ao latim tardio *mythologia,ae*. Trata-se de considerar que toda autoria radica em fabulações mais ou menos exitosas, sempre necessárias.

mitologias para os originais (que são alçados a novo valor diante das reproduções que se fazem dele) e mitologias sobre as próprias reproduções (importa de que tipo são, se autorizadas ou não, se chanceladas por uma instituição auditora, se são escassas ou abundantes). Um filme que não está disponível quando tantos estão, nas várias plataformas oficiais e oficiosas, tem seu valor de arte construído na raridade que o distancia dos filmes com valor de entretenimento fartamente disponíveis e, consequentemente, tem seu caráter autoral circunscrito por essa condição.

Sabemos que os roteiros de Wainwright são sucesso de público e que André Techné figura no cânone do cinema francês do século XX, talvez se pudesse dizer como um sucesso de crítica. Falar de autoria, em cada um destes casos, leva a considerar coisas bastante distintas. Para dizer o mínimo sobre o consagrado par *autor-obra*, em cada um destes casos a autoria se delinea conforme se considera a obra em jogo. E a expressão *em jogo* é crucial aqui, pois registra que há uma dinâmica em que esse par se firma.

Há quem fale em citações do filme francês no filme televisivo de 2016; há quem conteste veementemente qualquer conexão. Importa, para nós, que todo esse volume de dizeres produz sentidos que atribuem valor ao filme de Wainwright, como também a cada um dos livros das irmãs e a cada um dos textos que foram publicados sobre eles e sobre elas. Essa gigantesca rede de retomadas, ao mesmo tempo que suscita interesse de curiosos e é narrada aqui e ali como anedota literária, para os que trabalham na mediação editorial ou no marco dos estudos da edição, é o que efetivamente conta: sem essa rede não há obra.² E sem obra não há autoria³.

Este é precisamente o ponto em que me detenho aqui: sem obra não há autoria.

O termo *obra* importa justamente porque aponta para o trabalho que é preciso gerir por projeto próprio, atribuído ou encomendado. Em todo caso, a autoria é fundamentalmente gestão pragmática e simbólica dos objetos editoriais que para ela

² Aqui vale a pena lembrar que a memória discursiva, que é o que constitui essa rede, tem um duplo funcionamento: opera simultaneamente uma conexão com um “antes” que precisa ser evocado, marcando uma filiação, e com um “depois”, que se põe como desdobramento possível, desejável, incontornável... a depender da linhagem que se projeta. Todo projeto editorial, para fazer sentido, amarra-se numa tradição (que precisa ser minimamente explicitada ou inventada) e instiga retomadas de si (sugerindo mais ou menos explicitamente que é merecedor de longevidade). Para detalhamentos dessa noção, pode-se consultar o verbete de Dominique Maingueneau no *Dicionário de Análise do Discurso*, organizado por Charaudeau e Maingueneau, cuja tradução brasileira foi coordenada por Fabiana Komezu (São Paulo: Contexto, 2004).

³ Essa formulação sugere o complemento “sem autoria não há obra”. É uma tentação compreensível, não só pela delícia de ver a língua numa sintaxe espelhada que soa tão definitiva, porque tem esse efeito de formulação bem acabada, mas também pelo que uma certa tradição ocidental estabeleceu, marcadamente do século XVI em diante, quanto à inextricabilidade do par autor-obra. Em todo caso, trabalhos recentes com geradores de poemas ou de artigos científicos e todo um universo da cultura remix e das wiki-produções põem problemas para essa formulação.

apontam. Para desenvolver esse tópico, parto do caso das irmãs Brontë e sigo adiante, procurando mostrar consequências dessa ideia-força, ao considerar dois outros casos.

Sobre o título do filme da BBC, segundo registros autorizados, sabemos que retoma o excerto de uma carta de Charlotte Brontë a seu editor: “What author would be without the advantage of being able to walk invisible?”. Em diversas entrevistas, a roteirista, que também dirigiu o filme, diz que queria mostrar os intensos últimos anos das escritoras, justamente os anos em que se publicaram seus escritos, que tiveram imediato sucesso em Londres, um centro da cultura letrada de então.

Nessa narrativa, entendemos que suas publicações, antes de mais nada, as salvaram, pois foi assim que arrumaram de quê viver quando o pai lhes faltasse, posto que não se casaram e o irmão, em sua sensibilidade de poeta boêmio e desiludido, não cumpriria a sina de sustentar as mulheres da família. Mais além, entendemos que se salvaram também porque publicaram com pseudônimos, garantindo sua honradez, pois mulheres decentes não poderiam escrever, ainda mais sobre o que elas escreviam... E também que salvaram seus textos porque assim lhes garantiram aceitação, afinal, a inteligência criadora era digna de atenção se chancelada pelo nome de um *gentlemen*. Eis a astúcia: abriram mão da fama, ao transformar sua devoção em reconhecimento.

Segundo esse raciocínio, a fama exige exposição pública de uma identidade: contam-se casos, revelam-se intimidades, e isso varia conforme o campo de produção intelectual e o grau de celebridade.

O reconhecimento, necessário à sustentação da fama, tem a ver com a inscrição numa rede de relações, e dessa rede num sistema de trocas em que se publicizam as avaliações. Pode haver reconhecimento sem fama: é a questão posta por Charlotte Brontë a seu editor. Mas a devoção, que pode assumir diferentes matizes quando levada a público pela situação de fama, é uma espécie de origem de tudo, permanentemente celebrada no caso dos famosos – ou, antes, do que podemos chamar de projetos de produção de fama.

Astutas, as irmãs puderam andar pelo mundo como autoras insabidas.⁴ Em termos de criação, fruíram de uma liberdade intelectual que, paradoxalmente, seu aprisionamento social propiciou, ou, antes, souberam fazer das restrições condições de produção

⁴ Enquanto viveram as três, pois Charlotte, que sobreviveu alguns anos depois de falecidas Emily e Anne, revelará ao público que aqueles sucessos já estabelecidos se produziram pelas mãos das três irmãs. Ela goza de fama, então. Mas por um brevíssimo período. Logo falecerá. Há discussões sobre sua atitude, especula-se sobre ser “feminista” ao pôr às claras a origem da potência literária já aclamada: três mulheres. Sabe-se que Charlotte questionou, em diversas ocasiões públicas, além de haver registros em cartas, a situação intelectual da mulher. As formas de retomada dessas declarações definem a leitura que delas se faz.

profícuas – do limão, a limonada. A fama que sobrevém depois, imensa, é póstuma e gerida por outros atores que não as três. Há um trabalho permanente de atualização, por exemplo, no museu instituído na casa em que viveram, no qual se pode visitar a sala onde escreviam, a mesa sobre a qual se debruçavam, as gavetas e caixas em que escondiam seus escritos, além dos muitos produtos que remetem ao que é referido por “família literária”, como cartões postais, camisetas, canecas, bolsas... e as publicações em sucessivas edições – comemorativas, revistas, comentadas, transmidiadas... Especialistas leem e releem as cartas e, como os fãs, leem e releem os livros em cada uma de suas reedições. Considerando tudo isso, cabe perguntar: o que é a obra, afinal?

É tudo o que está em jogo. Entendemos que a obra é feita de todo esse trabalho que aponta para “as irmãs Brontë”, inclusive esse modo de referir as autoras, como trio.

Recorro a termos de Dominique Maingueneau: trata-se de uma figuração que é regulada, calibrada, geridas. *To walk invisible* nos mostra pessoas restritas a certas condições de engenho (eram crianças com acesso a leituras sofisticadas e muito inventivas) e de expressão (tornaram-se mulheres tolhidas por um sistema que só lhes permitia o casamento ou o confinamento, supondo-se que fossem duas coisas distintas). Mostra também por que e como as irmãs decidem lançar-se coletivamente na busca por um editor para seus escritos: precisam garantir um modo de sobreviver, pois não têm herança, não se casaram, seu pai é idoso e seu irmão, improvável provedor. Diante disso, elas se põem a questão sobre sua atividade intelectual, que jamais deixaram de cultivar desde a tenra infância, embora sem consequência material; cultivavam-na como uma devoção. Escreveram sempre, e sempre escreveram bem, desde cedo nutriram apreço pela língua e suas possibilidades, desenvolvendo um olhar fino para suas próprias realidades e para o que estava ao redor. Escrever era parte fundamental de suas existências, ainda quando adultas, embora o fizessem em segredo. Até que, a certa altura, ao partilharem entre si essa condição de quem escreve, veem aí uma saída para suas vidas constrangidas, e estabelecem uma estratégia: primeiro publicam poesia, levando a público os nomes de homens com que pretendem seguir publicando; depois, conforme o próprio irmão insinuara em um de seus porres, enveredam pelo gênero novela – novo em boa medida, mas em processo de aceitação crescente no mercado consumidor de textos – e por uma temática correlata, a intimidade – que estava se configurando como interesse de amplo público, ainda que soasse ousada, eventualmente imoral.

⁵ Estes são termos mais estabilizados desde seu trabalho de 2006: *Discurso Literário* (no Brasil, tradução de Adail Sobral, São Paulo: Contexto).

O filme mostra, ainda, como as escritoras administram as cartas aos editores, os problemas éticos que surgem na negociação comercial, as atitudes que assumem e os pactos que fazem para que sua identidade não seja revelada ao grande público, embora conhecida (e reconhecida) por alguns homens (o pai, os editores e alguns outros atores envolvidos nos processos de edição).

É assim que as irmãs Brontë transformam sua devoção em reconhecimento. O que faziam como pulsação constitutiva de suas vidas, passaram a fazer com os ajustes necessários para atender às demandas do mercado editorial e, assim, a sua necessidade de subsistência. É muito interessante pensar no caso de Emily Brontë, cuja poesia é considerada das mais relevantes em língua inglesa, mas foi publicada apenas depois de sua morte. Diante das tendências de consumo, as irmãs trabalharam sua pena com a expertise de quem analisa as possibilidades de comercialização dos escritos, e foi assim que acabaram por figurar no cânone dos cânones da literatura de língua inglesa.

Volto a Maingueneau, que propõe um termo muito interessante para designar esse enlaçamento de aspectos constitutivos da autoria: i) da pessoa a viver onde vive, como vive, ii) das práticas de publicização do que escreve e iii) dos seus ritos de escritura. Trata-se de um enlaçamento que produz a *paratopia criadora* que existe e não existe ao mesmo tempo, que se produz no efeito de não se produzir⁶. Todo autor, se é amplamente reconhecido como tal, exerce essa paratopia assumindo *tropismos*. Conforme seus ritos genéticos, ou seja, os hábitos não escriturísticos que se conjugam às formas de inscrição da língua em dados gêneros e dados tipos de material, os autores aparecem como mais ligados a este ou àquele universo de coisas – uma família proeminente, hábitos exóticos, um comportamento excêntrico ou inusitado, um público com forte potência de difusão...

Em suma, as restrições constitutivas da pessoa que escreve afetam o modo como escreve e o modo como administra a circulação de sua escrita, e são por eles afetadas. É de fato um enlaçamento das três instâncias, que só assim, enlaçadas, dão a ver uma unidade autoral.

Com base essa noção, entendemos que a autoria é sempre efeito de um trabalho de articulação dessas instâncias que produz um objeto técnico, que é, por definição, sistêmico: a obra. Ou seja, entendemos que a obra resulta de processos complexos, nos quais contratos jurídicos e acordos tácitos gerem diferentes técnicas, as normas a elas correspondentes, e também os atores envolvidos na sua operacionalização. Isso se

⁶ Maingueneau designa essas instâncias por i) pessoa; ii) escritor; iii) inscridor. Usa a imagem de um nó borromeano para propor a inextricabilidade delas.

configura nos objetos editoriais. Assim, entendemos que esses objetivos técnicos não são a obra, mas a encarnam, e não se pode falar dela senão pela alusão ou a experiência de contato com essa materialidade significativa.

A autoria supõe, então, a gestão de objetos que sintetizam o enlaçamento acima descrito. Desse modo é que uma obra aponta para uma autoria. É curioso que não se levem em conta, na leitura exegética de um texto, o modo como ele se torna acessível, a formalização material de que se investe, na qual podemos ver também o expediente editorial, a casa editora, a cidade, o ano...⁷

A obra não é um texto desmaterializado, é trabalho materialmente constituído, trabalho de muitos. Bentam e Gutjard, em seu famoso *How typography conveys and affects meaning, from the Bible to comic books* (de 2001), citam Stoddard (autor muito conhecido justamente por esta passagem): “Os livros não são de modo algum escritos. São manufaturados por escribas e outros artesãos, por mecânicos e outros engenheiros e por impressoras e outras máquinas.” O autor é, dessa perspectiva, um escriba. Pode ser um escriba central, e mesmo crucial, mas é um escriba implicado no *sistema-livros* no qual há outros escribas, como o revisor de textos ou o tradutor, por exemplo.

Sublinho que o que se diz aqui sobre *livro* vale, em linhas gerais, para quaisquer objetos editoriais, uma noção mais abarcante. Uma possível definição: objetos editoriais são objetos técnicos que supõem uma cadeia criativa e uma cadeia produtiva, nas quais técnicas e normas são administradas por diferentes atores com vistas à formalização material de uma síntese de valor sógnico, que enseja uma circulação pública, apontando para uma autoria. O livro impresso herdeiro do códice é o paradigma. Trabalhos recentes sobre poesia slam ou sobre a publicação em plataformas digitais, nas quais se chega a milhões de leitores, mostram que a publicação de um livro impresso é, ao fim e ao cabo, mesmo que numa tiragem modesta, a consagração de um autor. Antes disso, há um escriba. Ele escreve e pode alcançar milhões de leitores, mas é efetivamente chamado de “autor” quando um dado objeto editorial consagrado assim o autoriza.

⁷ Refiro-me a uma noção de Vilém Flusser, desenvolvida sobretudo em *Mundo codificado* (tradução de Raquel Abi Sâmará, São Paulo: CosacNaify, 2007). Trata-se de ir além da ideia de materialidade (por exemplo: papel; tela; corpo...) e considerar que há formas de assumir uma materialidade (por exemplo: gramatura, tipografia, cores, dimensões; portabilidade, luminosidade, conectividade; travestido, ritmado, mimético...). A *formalização material* é produto da ação de dar forma a uma materialidade: uma mesa de madeira, uma cadeira de acrílico; um texto digital.

⁸ Termo de Frédéric Barbier, em *História do livro*, publicado no Brasil com tradução coordenada por Valdir Heitor Barzotto. São Paulo: Paulistana, 2008).

Com base nisso, se pode postular a *transitividade das autorias*. Quando se considera o jogo em que se inscreve objeto editorial, para além dos marcos que decretaram a morte do autor, desdobrando reflexões barthianas, e dos que seguem uma trilha foucaltiana para tratar do nome na capa, entre outros aspectos que repõem o autor no centro da criação, entendemos que a autoria é uma projeção da obra, da qual faz parte um escriba designado como *autor*, e o valor desse termo, nesse jogo, não prescinde de complemento. Um autor de peças de teatro é diferente de um autor de textos político-partidários (e pode haver um autor de uma dramaturgia político-partidária), que é diferente de um autor de poesia digital (em português brasileiro ou em inglês estadunidense essa produção também impõe singularidades importantes relativas ao valor literário das produções⁹), que é diferente de um autor de romances premiados (a depender, também, de que prêmios) ou de um autor de materiais instrucionais de português para estrangeiros (e, ainda, se materiais com *business purpose* ou como língua de acolhimento). A lista é tão numerosa quanto o são os objetos técnicos nos quais vibra o trabalho de um escriba que, junto a outros atores (em conjunção harmoniosa ou não), tem de gerir sua condição autoral.

Essa transitividade é a condição mesma da paratopia criadora: cria-se no trabalho de construir uma obra que, finalmente, apontará para seu criador desta ou daquela forma, conforme o campo em que o objeto editorial produzido ganha valor – no literário não será o mesmo que no científico, embora possa haver semelhanças interessantes... Aliás, são os liames entre um campo e outro que permitem ver o funcionamento da gestão autoral. Há campos que imitam outros, há campos que limitam outros. Um autor se constitui como tal nos trânsitos ou nos bloqueios que encontra enquanto trabalha. Nessa lida, o que o diferencia de todos os outros atores implicados na síntese que resultará na sua obra é que é preciso construir uma mitologia, faz parte de seu trabalho gerir uma figuração que resulta do enlaçamento paratópico e, assim, aponta para uma obra como sua e de mais ninguém. Isso funciona também para apropriações indébitas, como funciona para atribuições póstumas. Penso em Shakespeare e toda a discussão sobre a existência de um único escriba ou de uma trupe etc.; ou em Jane Austen, revelada postumamente num prefácio de seu irmão, a partir do qual toda sua existência é fortemente franqueada pela

⁹ O Repositório da Literatura Digital Brasileira, coordenado pela Profa. Dra. Rejane Rocha na Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, é um trabalho pioneiro que tem encontrado, na sua tarefa de mapear a produção digital brasileira, uma série de dados laterais muito elucidativos do que se pode chamar de *literatura digital* (uma noção em construção). A equipe de trabalho do Repositório tem levado a público suas hipóteses sistematicamente, em textos e seminários (Cf. <http://www.atlasldigital.ufscar.br>).

ação de herdeiros, depois de fãs empedernidos e enfim de uma indústria que até *action figure* produz¹⁰. A seguir, examino o funcionamento da transitividade da autoria em dois exemplos contemporâneos, cujas mitologias se tecem de modos bem distintos.

O primeiro deles, Roger Chartier, um historiador que é referência entre historiadores do livro e da leitura, desenvolveu vasta obra sobre a articulação nevrálgica entre atores sociais e materialidades inscricionais na história da edição, mostrando que é ela que confere aos textos o que chama de “circulação da energia social”. Em recente livro intitulado *A mão do autor e a mente do editor*¹¹, explicita de modo bastante contundente a estreita relação entre editoria e autoria, tratando da editoria como um processo de criação e da autoria como um processo de edição. Faz isso reunindo ensaios publicados desde os anos 2000, que põe em diálogo nesta nova edição. No prefácio, registra uma nota interessante sobre sua própria condição autoral:

Para um autor, mesmo um historiador-autor, reler o próprio trabalho é sempre uma provação. Os ensaios aqui reunidos foram cuidadosamente revistos para corrigir erros, evitar repetições e acrescentar as necessárias referências a obras e artigos que apareceram após terem sido publicados pela primeira vez. Se eu os reescrevesse hoje, provavelmente seriam bem diferentes, mas eles se mantêm dentro do projeto básico que os colocou numa certa trajetória de pesquisa e reflexão. Sempre pensei, e ainda penso, que os labores do historiador ou historiadora atendem a duas necessidades. Eles devem propor novas interpretações de problemas claramente definidos, mas também dialogar com colegas estudiosos das vizinhas disciplinas de Filosofia, Crítica Literária e Ciências Sociais, de modo a estar mais bem armados para refletir sobre suas próprias práticas e sobre os rumos para os quais a disciplina se dirige (2014, p.14-15).

Essa passagem é muito esclarecedora de como a mediação editorial produz *obras*. Vemos o modo como trabalha este autor que estuda o trabalho de outros autores, ciente do que faz e ocupado em registrá-lo num prefácio que tem função tanto de localizar seus leitores – que são alunos, colegas, seguidores... –, quanto de justificar a reunião de textos que não são exatamente novos, mas refazem caminhos, dialogando com outros textos que se julgou importante incorporar – o que tem como efeito a consagração desses autores cujas obras são agora citadas, porque ele próprio, autor que cita, é muito citado também.

Nesse excerto podemos ver funcionando as coerções que regulam esse trabalho.

¹⁰ *Action figures* são pequenos bonecos de personagens emblemáticos do star-system (frise-se: *personagens*, não autores), sobretudo no campo cinematográfico.

¹¹ No Brasil, traduzido por Geroge Schlesinger. São Paulo: Editoria da Unesp, 2014.

Há a novidade linguística (especialmente marcada no texto em francês) na explicitação dos marcadores de gênero em referência a uma profissão (historiador/historiadora), uma exigência de nossos tempos, registro de um posicionamento que um intelectual progressista está, hoje, convocado a registrar em cada texto que leva a público. Vemos também as coerções relativas à própria profissão de um escritor que é historiador; registra que se deve garantir, desse lugar, que um conjunto de práticas sejam não só preservadas, mas também permanentemente avaliadas, levando-se em conta tanto a função de intérprete – este é o trabalho a ser feito por um historiador, que não só lê documentos, mas escreve sobre o que lê nos documentos –, quanto a de membro de uma comunidade letrada que deve articular fronteiras disciplinares.

O desafio maior, segundo se pode depreender de “provação”, consiste em trabalhar sobre seus próprios textos como historiador-autor sendo inescapavelmente um autor-historiador que, agora leitor dos documentos que produziu ao ler outros documentos, não pode fazer uma edição qualquer de seus textos para nova publicação. Essa nova textualização exige, por exemplo, “evitar repetições”, o que supõe cortar, fundir, suturar flancos criados pela própria decisão de reunir esses capítulos sob esse título, o que, por sua vez, supõe uma seleção feita com critérios ligados à função social entendida ou pretendida para esses textos, revisitados na atual conjuntura, afetados pela produção de outros textos postos em circulação depois das primeiras publicações. É especialmente interessante que se refira a esses textos como “obras e artigos”. Que diferença haverá entre esses dois tipos de referência que incorporou?

Tudo isso está ligado ao fato de Chartier ser o que se pode chamar de um autor maior, isto é, um autor de muitos modos referido como pertencente a um panteão, cujos textos são publicados, traduzidos, estudados, retomados num alcance editorial de logística planetária. De fato, a distribuição dos textos é parte desse panteão. Esse imaginário implica uma cadeia criativa, uma cadeia produtiva e um farto ambiente de consumo, o que permite entender o mercado editorial como instituição discursiva¹².

Na quarta-capa da edição brasileira, dois outros expoentes da mesma comunidade de circulação de Chartier endossam esse imaginário: Stephen Greenblatt, professor em Harvard, fala em “brilhantes ensaios”; Peter Burke, professor em Cambridge, atesta “o extraordinário talento” do colega. As próprias universidades que delimitam os lugares das vozes avalizadoras institucionalizam um imaginário mítico: são famosas universidades,

¹² Entre 2003 e 2007, pude desenvolver essa perspectiva em uma pesquisa. Um livro decorre desse trabalho: “Ritos genéticos editoriais: autoria e textualização”, republicado pelo selo Margem da Palavra em 2016.

que figuram como abrigo de pesquisas de ponta, de um grupo seletivo de pesquisadores, com resultados altamente relevantes. A imprensa, o cinema e a produção bibliográfica são os principais dispositivos geradores dessa disposição que temos para com Harvard e Cambridge. Eis a potência do *soft power*.¹³

Chartier é famoso e deve cuidar da figuração desse nome autoral conforme a regulação dessa fama radicada em um campo, que o transcende é verdade, mas sempre avalizada por esse campo – a História. Talvez se possa dizer que antes da fama houve o reconhecimento de seu trabalho, da seriedade com que empreendeu suas pesquisas pioneiras e exerceu seu ofício de professor pesquisador. É o que dizem seus comentadores, seus entrevistadores, o verbete com seu nome na Wikipedia. Mas haver o verbete, haver comentadores e entrevistadores lhe confere um alcance logístico que está para além do reconhecimento. Aliás, esses expedientes seriam suficientes para, mesmo sem reconhecimento, produzir a fama. É basicamente o que o *star system* faz: vale-se de dispositivos que produzem certas disposições. O autor serve a esse sistema, figurando-se famoso. Não é propriamente uma escolha, é uma condição.

O outro exemplo é o cronista brasileiro Luis Fernando Verissimo, que fala disso na matéria de capa da edição n. 23 da *Azul Magazine* (em 2015), uma revista de bordo gratuita, para ser lida despretensiosamente pelo amplo público que circula nos voos da companhia que a publica. O olho da matéria é elucidativo: “Aos 78 anos e em plena atividade, o escritor assiste neste mês a três estreias que levam seu nome na tv, no teatro e na música”. É autor celebradíssimo, ultrapassou em muito o campo em que se inscreveram originariamente seus escritos... jornalístico, depois literário (ou o inverso? ou simultaneamente?). O espaço associado a esse nome é muito mais amplo do que a efetiva leitura de seus textos. E ele tem de lidar com isso. Mais além, tem de lidar publicamente com isso, de modo que produz mais espaço associado, estabelecendo certas disposições em relação a esse nome de autor.

Intitulada “Um tímido em seu refúgio”, a matéria mostra fotografias de um homem de sorriso discreto em cantinhos aconchegantes de uma casa herdada do pai, autor maior em nosso cânone: o romancista Erico Verissimo. Somos informados de que a casa é cuidada como uma espécie de relíquia do clã. E, nesse clã, sua neta (de apenas seis anos)

¹³ Sobre a relação entre *dispositivos* e *disposições*, uma proposta desenvolvida alhures assim se pode resumir: os dispositivos dizem respeito aos objetos técnicos que, na dinâmica sistêmica em que funcionam, são fruto de certas disposições, subjetividades definidas por práticas sustentadoras de certos valores e crenças, que são, elas também, afetadas pelo funcionamento dos dispositivos.

aparece como herdeira natural dos dotes que configuram a linhagem “da casa de intelectuais”.

Encenam-se a timidez e o refúgio também nas passagens em que Verissimo relata seus gostos simples, sua vida reclusa, sua escolha por escrever porque era profissão que não exigia palco, estrelato (embora toque saxofone e haja registros de sessões de exibição pública...). Em tom de confissão, a certa altura são aspeadas as seguintes palavras: “não gosto de escrever, gosto de ter escrito”. Numa tiragem de 90 mil exemplares de circulação gratuita, que depois fica disponível em plataforma digital, Luis Fernando Verissimo é esse herói que não se rendeu à fama, pois seu labor – de certo modo, um sacrifício – é pelo bem de todos os que o lemos e consagramos. Ele tinha publicado, à época da reportagem, mais de 80 livros e escrevia colunas em três jornais de grande circulação. Entre os livros, muitos são compilações de textos (de gêneros variados) que publicou no cotidiano jornalístico. Volto ao ponto fundamental aqui: uma obra imensa, retomada por atores e dispositivos com alta potência de difusão, foi construindo esse autor *tímido*, cujo *refúgio* se escancara na matéria de capa de uma revista de bordo – uma vitrine.

Sua devoção às letras, reconhecida publicamente à exaustão, fez fama. Não é sempre assim com os famosos, mas cremos que é sempre construindo uma mitologia desse tipo que se pode produzir fama nas letras. Se sólida ou não, dependerá do reiterado reconhecimento – entre pares, em geral, que avalizam (“apesar da fama”, em algumas mitologias) a qualidade da obra.¹⁴

Na matéria da *Azul Magazine*, Zuenir Ventura, outro nome do panteão dos intelectuais da mesma geração, revela, segundo as aspas recebidas: “qualquer coisa com Verissimo é agradável. Já fizemos muitas viagens juntos e não tem companhia melhor. Ele só fala o necessário, na hora certa e é sempre inteligente e engraçado, mesmo sem querer. Como ele mesmo diz, quando reclamam, ‘não sou eu que falo pouco, as pessoas é que falam muito’”. Isso nos lembra a abertura da Flip de 2012: na famosíssima Feira Literária de Paraty, o autor convidado, “enfrentando o nervosismo e com voz trêmula”, como reza o relato que se pode encontrar em dezenas de sites, abriu sua palestra tratando demoradamente de uma gafe que cometera na mesma feira quatro anos antes, ao trocar o nome da Flip por Clip. O autor Verissimo encena, sempre no sentido discursivo do termo, sua timidez, seu mau jeito. Trabalha na gestão do que textualiza em diálogo com o que

¹⁴ Lembro-me de quando José Saramago ganhou o Nobel de 1998 e, em muitos círculos, ler seus textos deixou de ser “cult” (rubrica em alta naquele período, distintiva); sua obra passava por um decaimento em algumas réguas.

textualizam sobre ele. Um Destino que ele ajuda a traçar. Conforme o que escreveu, quem leu, na geração em que isso se deu, onde publicou, como se publicou, de que modo essas publicações entraram para o sistema escolar... Esse nome de autor é dos que mais têm textos atribuídos circulando pela internet, como sabemos. Uma logística que o constitui.

A esse respeito, comenta modestamente: “se eu pudesse escolher entre as letras e a música, eu escolheria a música. É mais pelo prazer. Escrever, pelo menos para mim, não é uma coisa prazerosa.” Não se trata de nos perguntarmos se isso é verdade ou não. Importa ver que Verissimo tem de administrar as condições de sua fama. Uma fama que cultiva um tipo de devoção: o esforço que ele fez sistematicamente, toda uma vida.

Podemos pensar no funcionamento geral do *star system* e veremos que esse é o modelo: uma mitologia devocional catapulta a celebridade – cuja sustentação depende do reconhecimento, portanto, de que círculo deve reconhecer a qualidade da obra. Eventualmente, não há reconhecimento, e o grande sucesso é de uma temporada só. Ou não vem.

O fato é que frequentemente agentes literários, editores e cada vez mais *booktubers* são responsáveis pela construção dessas mitologias e, cada vez mais também, pela projeção de um reconhecimento que dê sustentação à fama. São gestores das redes e dos sistemas em que elas se tecem. No caso das publicações acadêmicas, que poderiam soar como distantes desse funcionamento (elemento de valor mitológico, aliás), é muito interessante verificar como as métricas de citação levam ao cultivo de práticas bastante características das disposições para a produção de fama: não se trata apenas de números, mas de dispositivos (plataformas, perfis, etc.) que convidam a “contar um pouco mais sobre você” para seus colegas, com campos de preenchimento que obrigam a uma encenação de si como pesquisador autor, e que comunicam, de tempos em tempos, suas “conquistas”, em enunciados como: “você foi o autor mais lido do seu departamento nesta semana”. Dispositivos que podem levar um artigo ou um livro a serem vistos como *obra*.

Dessa perspectiva, a réplica à questão posta por Charlotte Brontë é clara: um escriba pode andar por aí sem ser visto, tirar proveito disso; um autor, não. A autoria é transitiva e exige gestão da obra que para ela aponta: ser autor de x implica que x é formalização material que sintetiza todo um funcionamento sistêmico de um campo, de um entrecampo, de um limiar... Por isso não há obra sem uma mitologia que a justifique, lhe dê sustentação e eventualmente projete para um panteão a figura de seu autor – que é composta por um escriba, por seu labor, e por labores adjuvantes, todos eles trabalhando para que haja autoria.