



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor

Vahan Agopyan

Vice-reitor

Antonio Carlos Hernandes



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretora-presidente

Valeria De Marco

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente

Rubens Ricupero

Vice-presidente

Carlos Alberto Barbosa Dantas

Carlos Alberto Ferreira Martins

José Roberto Castilho Piqueira

Maria Angela Faggin Pereira Leite

Marta Maria Geraldês Teixeira

Mayana Zatz

Sandra Reimão

Tânia Tomé Martins de Castro

Valeria De Marco

Editora-assistente

Carla Fernanda Fontana

Chefe Téc. Div. Editorial

Cristiane Silvestrin

BIBLIOGRAFIA

E A SOCIOLOGIA

DOS TEXTOS

Tradução
Fernanda Veríssimo



D. F. McKenzie

Sumário

- 11** Prefácio
- 19** BIBLIOGRAFIA E A SOCIOLOGIA DOS TEXTOS
- 21** O Livro como uma Forma Expressiva
- 49** O Frasco Quebrado: Textos Fora dos Livros
- 77** A Dialética da Bibliografia Atual
- 105** A SOCIOLOGIA DE UM TEXTO: CULTURA ORAL,
ALFABETIZAÇÃO E IMPRESSÃO NA NOVA ZELÂNDIA
- 167** Posfácio
- 171** Bibliografia

O Livro como uma Forma Expressiva

Meu objetivo nestas palestras – um que, espero, seja adequado para uma ocasião inaugural – é simplesmente rever o que é a bibliografia e como ela se relaciona com outras disciplinas. Para começar essa indagação, gostaria de lembrar uma declaração clássica de *sir* Walter Greg: “o que importa ao bibliógrafo são pedaços de papel ou pergaminho cobertos com certos signos escritos ou impressos. Com estes sinais ele só se importa enquanto marcas arbitrárias; seus significados não são problema dele”¹. Essa definição de bibliografia, ou pelo menos da bibliografia “pura”, ainda é grandemente aceite, e continua sendo, essencialmente, a base para qualquer reivindicação de que os procedimentos da bibliografia são científicos.

Um estudo de Ross Atkinson sustenta essa posição ao usar o trabalho do semiólogo Charles Sanders Peirce². Pode argumentar-se, por exemplo, que os signos em um livro, entendidos por um bibliógrafo, são apenas icônicos ou indexáveis. Resumidamente, signos icônicos são aqueles que envolvem similaridade; eles representam um objeto, tanto como um retrato representa o retratado. Na bibliografia enumerativa, e ainda mais na des-

1. Walter Greg, “Bibliography: an Apologia”, *apud* J. C. Maxwell (org.), *Collected Papers*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 247; publicado originalmente em *The Library*, 4ª série, vol. 13, pp. 113-143, 1932.
2. Ross Atkinson, “An Application of Semiotics to the Definition of Bibliography”, *Studies in Bibliography*, vol. 33, pp. 54-73, 1980.

critiva, os registros são icônicos. Eles representam o objeto que descrevem. Também a bibliografia textual pode ser vista como icônica, pois busca, como coloca Atkinson, “reproduzir o objeto com a precisão máxima em cada detalhe”³. Deste modo, seja ela enumerativa, descritiva ou textual, pode-se dizer que a bibliografia constitui uma classe de três sistemas de signos *referenciais*. A bibliografia analítica, no entanto, formaria uma classe distinta de signos *indexais*. Seus significados estariam somente nas diferenças físicas entre eles, como um índice das maneiras pelas quais um documento particular tornou-se fisicamente o que é. É seu *status causal* que, segundo Peirce, torna os signos *indexais*. Nas palavras do Professor Fredson Bowers, escrevendo sobre bibliografia analítica, as características físicas de um livro são “significativas na ordem e modo de suas formas, mas indiferentes em significado simbólico”⁴.

Devo dizer que essa afirmação é, dentre as que eu conheço, a que mais se aproxima de uma justificativa da definição da disciplina feita por Greg. Estou igualmente convencido, no entanto, que a premissa embasando a afirmação clássica de Greg e também, conseqüentemente, este seu refinamento, não são mais adequadas enquanto definição do que a bibliografia é e faz.

Na tentativa de escapar ao constrangimento de uma definição tão restrita, é dito com frequência que a bibliografia não é uma disciplina, mas apenas, como já afirmou George Thomas Tanselle, “um grupo relacionado de disciplinas que comumente acabam sendo chamadas pelo mesmo nome”⁵. Isto foi praticamente admitido pelo professor Bowers ao dividi-la entre bibliografia enumerativa ou sistemática, e bibliografia descritiva,

3. *Idem*, p. 63.

4. Fredson Bowers, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 41.

5. George Thomas Tanselle, “Bibliography and Science”, *Studies in Bibliography*, vol. 27, 1974, p. 88.

analítica, textual e histórica⁶. A pureza da disciplina a qual Greg aspirava é desse modo qualificada por suas aplicações particulares, e essas, por sua vez, sugerem que sua definição não mais serve completamente seus propósitos.

O problema, em minha opinião, é que no momento em que devemos explicar signos em um livro, diferentemente de descrevê-los ou copiá-los, eles assumem um *status* simbólico. Se um meio influencia uma mensagem em qualquer sentido, então a bibliografia não pode excluir de suas próprias preocupações a relação entre forma, função e significado simbólico. Se a bibliografia textual fosse apenas icônica, poderia produzir somente fac-símiles de diferentes versões. Quanto à análise bibliográfica, essa depende totalmente do conhecimento histórico anterior, pois só pode funcionar “com a assistência de informação previamente adquirida sobre as técnicas da produção de livros”⁷. Mas a fraqueza mais evidente da definição é precisamente sua incapacidade de acomodar a história. Atkinson é muito franco a esse respeito. Aceitando a presumida falta de preocupação do bibliógrafo pelo significado dos signos, ele escreve: “só nos resta agora o problema da bibliografia histórica”. Ele cita com aprovação o comentário do professor Bowers de que os numerosos campos interessados no estudo da impressão e de seus processos, tanto como arte e como ofício, são meramente “ancilários à bibliografia analítica”⁸. Assim, ele é forçado a argumentar que

[...] bibliografia histórica não é, propriamente falando, bibliografia. Isso porque não tem como objeto sistemas de signos materiais ou documentos. Seu objeto consiste em certas técnicas mecânicas e desse modo

6. Principalmente em Fredson Bowers “Bibliography, Pure Bibliography, and Literary Studies”, *Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 47, pp. 186-208; também em “Bibliography”, *Encyclopædia Britannica*, 1970, vol. III, pp. 588-592, 1952.

7. Ross Atkinson, *op. cit.*, p. 64

8. “Bibliography”, *op. cit.*

deve ser considerado não como parte da bibliografia, mas como constituinte de áreas tais como história da tecnologia ou, talvez, ciência da informação.

Tais observações, apesar de tentarem acomodar a bibliografia na semiótica como a ciência dos signos, estão estranhamente desconectadas com movimentos como a fundação do Center for the Book na Biblioteca do Congresso, o programa de História do Livro na Cultura Americana, da American Antiquarian Society, ou propostas para a publicação de histórias nacionais do livro, das quais a mais notável até agora é a *Histoire de l'Édition Française*.

Não sou suficientemente ousado para falar em mudanças de paradigma, mas me sinto seguro ao dizer que os interesses vitais da maior parte daqueles que reconheço como bibliógrafos não podem mais ser satisfeitos apenas pela descrição, nem mesmo pela edição, mas sim pelo estudo histórico da feitura e do uso de livros e outros documentos. Mas será que, para conseguirmos realizar projetos como o de uma história do livro na Grã-Bretanha, precisamos deixar de ser bibliógrafos e adotar outra disciplina? Este é o momento em que outras disciplinas como história – e especialmente história cultural – exigem respostas da bibliografia. Longe de aceitar que a “bibliografia histórica não é, propriamente falando, bibliografia”, é agora tentador afirmar que toda a bibliografia é, propriamente falando, bibliografia histórica.

Em tal mundo, a definição de Greg da base teórica da bibliografia é limitada demais. Enquanto continuarmos a pensar nela como confinada ao estudo das funções não simbólicas dos signos, o risco que ela corre é o de ser relegada. Departamentos de livros raros vão simplesmente tornar-se mais raros. Uma política de sobrevivência, por si só, já exigiria uma justificativa mais ampla da função da disciplina na promoção de novos conhecimentos.

Se, em contraste, fossemos delinear nosso campo de modo meramente pragmático, tomar uma visão pan-óptica e descrever o que individualmente *fazemos* como bibliógrafos, deveríamos na verdade assinalar que essa é a única disciplina que tem consistentemente estudado a composição, *design* formal e transmissão de textos por escritores, impressores e editores; sua distribuição por diferentes comunidades por meio de atacadistas, varejistas e professores; suas coleções e classificações por bibliotecários; seus significados e – devo acrescentar – sua regeneração criativa, pelos leitores. Seja qual for a definição que dermos, nenhuma parte dessa série de interações humanas ou institucionais é estranha à bibliografia como a praticamos tradicionalmente.

No entanto, como o próprio Panizzi, frente a tudo que é impresso num mundo que se transforma, chegamos a um ponto no qual o acréscimo de assuntos, como a coleção de livros, exige que também procuremos um novo princípio com o qual ordená-los. Mudanças recentes na teoria crítica, incluindo linguística, semiótica e psicologia da leitura e da escrita em teoria da informação e estudos de comunicação, no *status* dos textos e nas formas de sua transmissão, representam um enorme desafio à prática tradicional, mas acredito que também podem dar ao princípio bibliográfico uma centralidade toda nova.

O princípio que desejo sugerir como básico é simplesmente este: bibliografia é a disciplina que estuda textos enquanto formas registradas e os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção. Assim colocado, não parece muito surpreendente. O que a palavra “texto” também permite, no entanto, é a extensão das práticas atuais de modo a incluir todas as formas de texto, não somente livros ou os signos em pedaços de pergaminho ou papel de Greg. Francamente, também aceita que bibliógrafos devam se preocupar em demonstrar que as formas afetam o significado. Além disso, permite que descrevamos não apenas os processos técnicos, mas também os proces-

tos sociais de sua transmissão. Dessas maneiras tão específicas, considera textos que não estão em livros, suas formas físicas, versões textuais, transmissão técnica, controle institucional, a percepção de seus significados e seus efeitos sociais. Considera uma história do livro e, na verdade, todas as formas impressas, incluindo todos os textos efêmeros, como registro de mudanças culturais, seja na civilização de massa ou em cultura minoritária. Pois qualquer história do livro que excluísse o estudo das motivações sociais, econômicas e políticas da publicação, as razões pelas quais os textos foram escritos e lidos desta ou daquela maneira, o porquê de terem sido reescritos e redesenhados, ou deixados morrer, se degeneraria em uma frágil e degressiva lista de livros e jamais se tornaria uma história legível. Mas tal afirmação também acomoda o que em teoria crítica recente é frequentemente chamado produção de texto, abrindo a aplicação da disciplina igualmente ao serviço desse campo.

Em termos da amplitude de demandas agora feitas a ela e da diversidade de interesses daqueles que se consideram bibliógrafos, parece-me que seria hoje mais útil descrever a bibliografia como o estudo da sociologia dos textos. Se o princípio que a distingue é a preocupação com textos em alguma forma física e sua transmissão, não posso pensar em outra frase que tão bem descreva seu alcance. Tanto a palavra “texto” como a palavra “sociologia”, no entanto, exigem comentários adicionais.

Defino “texto” de modo que inclua dados verbais, visuais, orais e numéricos, em forma de mapas, impressos e música, de arquivos de registros de som, de filmes, vídeos e qualquer informação conservada em computador, tudo, na verdade, da epigrafia às últimas formas de discografia. Não há como escapar do desafio criado por essas novas formas.

Podemos achar na própria origem da palavra “texto” algum apoio para a extensão de seu sentido, de manuscritos e impressos à outras formas. Ela deriva, claro, do latim *texere*, “tecer”, e refere-se, conseqüentemente, não a um material específico, mas

sim a seu estado “tecido”, a trama ou textura dos materiais. Não era restrito, na verdade, à tecelagem têxtil, e poderia ser aplicado igualmente ao entrelaçamento ou enlaçamento de qualquer tipo de material. O dicionário Oxford de latim sugere que seja cognato com o védico “*tāṣṭi*”, “moldar por carpintaria”, e conseqüentemente com o grego τέκτων e τέχνη.

A transição da moldagem de um meio material para um sistema conceitual, de tecer um tecido a tramar palavras, também está implícita no grego ὕφος, uma “teia ou rede”, de ὑφαίνω, “tecer”. Assim como no latim, é apenas por meio de uma transição metafórica que ele se aplica à linguagem, que o verbo “tecer” se aplica ao verbo “escrever”, que a teia de palavras se torna um texto. Assim, em cada caso, o sentido primário é aquele que define um processo de construção material. Ele cria um objeto, mas não é peculiar a uma única substância ou uma única forma. A ideia de que textos são registros escritos em pergaminho ou papel deriva apenas do sentido secundário e metafórico de que escrever palavras é como tecer fios.

O mesmo poderia ser dito de muitas construções que não estão em forma escrita, mas para as quais a mesma transição metafórica seria igualmente apropriada. Até o nosso tempo, os únicos registros textuais criados em quantidade eram manuscritos e livros. Uma pequena extensão do princípio — que, creio, é o mesmo princípio — para tratar os novos tipos de construções materiais na forma de textos fora dos livros, que hoje nos circundam, nos informam e nos agradam, não me parece ser um desvio radical do precedente.

Comentando agora brevemente a palavra “sociologia”, talvez não seja impertinente notar que sua história inicial tem paralelos com a de Panizzi. Um neologismo cunhado por Auguste Comte em 1830, um ano antes que Panizzi se juntasse à equipe do Museu Britânico, fez uma rápida aparição na Grã-Bretanha em 1843 na *Blackwood's Magazine*, que se referia a “uma nova ciência, a ser chamada ética social, ou sociologia”. Oito anos

depois, ela ainda lutava para ser reconhecida. Em 1851, a *Fraser's Magazine* reconheceu sua função mas desdenhou de seu nome ao falar da “nova ciência da sociologia, como foi barbaramente denominada”. Só em 1873 ela achou uma residência local e um nome respeitado. *The Study of Sociology*, de Herbert Spencer, publicado naquele ano, fornece uma descrição sucinta de seu papel: “A sociologia deve reconhecer as verdades do desenvolvimento, da estrutura e da função social.”

A meu ver, a ênfase em estrutura e função é importante, mesmo que eu resista à abstração que a fez perder de vista a agência humana. Num certo nível, a sociologia simplesmente nos lembra da grande extensão de realidades sociais que foram servidas pela mídia impressa, de blocos de recibo à bíblias. Mas ela também nos direciona a considerar os motivos e interações humanas que os textos envolvem a cada estágio de sua produção, transmissão e consumo. Ela nos alerta para os papéis das instituições, e de suas complexas estruturas, na construção das formas do discurso social, passado e presente. Essas são as realidades que, até muito recentemente, bibliógrafos e críticos de texto têm negligenciado ou, ao defini-los como estritamente não bibliográficos, sentiram-se incapazes de denominá-los, lógica e coerentemente, como central ao que fazem. A bibliografia histórica, afinal, não era sequer considerada estritamente bibliografia.

Uma “sociologia dos textos”, então, contrasta com uma bibliografia confinada à inferência lógica de signos impressos como marcas arbitrárias em pergaminho ou papel. Como indiquei anteriormente, as reivindicações do *status* “científico” da bibliografia foram feitas precisamente porque ela funcionava apenas a partir da evidência física dos próprios livros. Restrita aos valores não simbólicos dos signos, ela tentou excluir as desconcertantes complexidades da interpretação linguística e da explicação histórica.

Essa visão ortodoxa da bibliografia é menos atraente, e menos surpreendente, se notarmos suas afinidades com outras for-

mas de pensamento da época em que Greg escrevia, nos anos 1920 e 1930. Aí se incluem algumas teorias formalistas de arte e literatura que procuravam excluir da discussão sobre uma obra de arte qualquer significado intencional ou referencial. Elas eram correntes não apenas nos anos em que Greg formulava suas definições, estando ainda ativas na teoria da neocrítica quando Fredson Bowers desenvolvia as suas. A congruência da bibliografia e da crítica está precisamente na visão que partilham sobre a natureza autossuficiente da obra de arte ou texto, e ao concordarem na importância de cada detalhe verbal, por menor que seja. Em nenhum dos casos, processos precedentes ou subsequentes eram considerados essenciais para a prática da crítica ou da bibliografia. A neocrítica mostrou grande engenhosidade ao discernir padrões em poemas como aparecem na página, como uma estrutura verbal autossuficiente. Não é completamente fantasioso achar uma analogia na bibliografia analítica. Estudos de composição, por exemplo, demonstraram um virtuosismo comparável ao discernir padrões em evidências que são totalmente internas, se não totalmente ficcionais.

Voltarei à analogia com a neocrítica, mas no momento estou mais preocupado em enfatizar que esse confinamento da bibliografia ao significado não simbólico, numa tentativa de obter um *status* objetivo ou “científico”, tem realmente impedido seu desenvolvimento como disciplina. Ao escolher ignorar sua inevitável dependência de estruturas interpretativas, ela obscureceu o papel dos agentes humanos e virtualmente negou a relevância para a bibliografia de qualquer coisa que possamos hoje entender como uma história do livro. A bibliografia física – o estudo de signos que constituem textos e os materiais nos quais eles são registrados – é evidentemente o ponto de partida, mas não pode definir a disciplina, pois não tem meios adequados para representar os processos, as dinâmicas técnicas e sociais de transmissão e recepção de um leitor ou de todo um mercado deles.

Ao falar de bibliografia como a sociologia dos textos, não me preocupo em inventar nomes, mas apenas em chamar atenção para a sua natureza. A *grammatologie* de Derrida, ou a palavra atualmente em voga, “textualidade”, a *textologie* francesa, ou até a *hyphologie* (uma sugestão feita, não totalmente a sério, por Roland Barthes) excluíam mais do que gostaríamos de perder. A bibliografia também não é uma subárea da semiótica, precisamente porque suas funções não são apenas sincronicamente descritivas. Nossa própria palavra, “bibliografia”, nos basta. Ela nos une aos colecionadores, editores, bibliotecários, historiadores, produtores e leitores de livros. E ainda tem a ventura de um significado literal, “grafia de livros”, que sugere a geração de novas cópias e, em tempo, de novas versões. Sua preocupação tradicional com textos como formas registradas, e com os processos de sua transmissão, deveriam fazê-la hospitaleiramente aberta a novas formas. Sem novos nomes, então; mas conceber a disciplina como uma sociologia dos textos é, eu acho, tanto descrever a bibliografia que fazemos como permitir sua evolução natural.

Ainda assim, preciso agora considerar o caso especial dos textos impressos. Ao fazê-lo, o que desejo examinar em particular é se a forma material dos livros, os elementos não-verbais da notação tipográfica dentro deles e a própria disposição do espaço têm uma função expressiva na transmissão do significado, e se essa discussão é ou não uma tarefa propriamente bibliográfica.

Mais uma vez sinto que a teoria hesita em seguir a prática. De um lado do espectro, devemos obviamente reconhecer que o tema se tornou familiar a partir do trabalho de Erwin Panofsky sobre perspectiva como forma simbólica; do outro lado, vemos que *Understanding Media*, de Marshall McLuhan, o tornou fundamental para os estudos de mídia. No nosso campo, o trabalho de Nicolas Barker, *Typography and the Meaning of Words: The Revolution in the Layout of Books in the Eighteenth Century*; David Foxon sobre a tipografia de Pope; Giles Barber sobre Voltaire e a apresentação tipográfica de *Cândido*; Roger

Laufer sobre *scripturation* ou “a emergência material do significado” são todos bibliógrafos eminentes demonstrando, de uma maneira ou outra, a função simbólica dos signos tipográficos enquanto sistema interpretativo e não sua função icônica ou indexical⁹. Nesse sentido, palavras como “articulação” ou “enunciação” do livro fazem suposições semelhantes. Discussões sobre a morfologia do livro em relação a gênero ou a tipos especiais de leitores e mercados supõem uma relação complexa de meio e significado. Periódicos como *Visible Language* e *Word & Image* foram fundados especificamente para explorar essas questões. O exemplo persistente da *fine printing*¹⁰ e o renascimento do manuscrito caligráfico e numerosos estudos recentes sobre o

9. Nicolas Barker, “Typography and the Meaning of Words: The Revolution in the Layout of Books in the Eighteenth Century” *apud* Giles Barber e Bernhard Fabian (orgs.), *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburgo, 1981, pp. 126-165; Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 4; David F. Foxon, *Pope and the Early Eighteenth Century Book Trade*, Oxford, Clarendon Press, 1991; Giles Barber, “Voltaire et la presentation typographique de *Candide*”, *Transmissione dei Testi a Stampa nel Periodo Moderno I*, Seminario Internazionale, Roma, pp. 151-169, 1985; Roger Laufer, “L’Énonciation typographique au dix-huitième siècle”, *Transmissione dei Testi a Stampa nel Periodo Moderno I*, Seminario Internazionale, Roma, pp. 113-123, 1985; Roger Laufer, “L’Espace visuel du livre ancien”, *Revue Française d’Histoire du Livre*, 1977, n. 16, pp. 569-581; Roger Laufer, “L’Esprit de la lettre”, *Le Débat*, n. 22, nov. 1982, pp. 147-159; ver também Barbara R. Woshinsky, “La Bruyère’s *Caractères*: A Typographical Reading”, *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship*, vol. 2, pp. 209-228, 1985. Esses exemplos do passado, sugerindo uma consciência dos recursos não verbais das formas do livro para acentuar e transmitir significado, pode ter paralelos com outras pesquisas atuais sobre *design* de texto. Um sumário útil é o de James Hartley, “Current Research on Text Design”, *Scholarly Publishing* n. 2, vol. 16, pp. 355-368, jan. 1985; ver também James Hartley e Peter Burnhill, “Explorations in Space: A Critique of the Typography of BPS Publications”, *Bulletin of the British Psychological Society*, vol. 29, pp. 97-107, 1976.

10. Edições geralmente de tiragem limitada e de grande qualidade artística e material. (N.T.)

sofisticado arranjo de texto e iluminuras na produção de manuscritos medievais também partilham uma suposição básica de que formas afetam o sentido¹¹.

Nesta ocasião, talvez a maneira mais simples de explorar algumas dessas questões e sua relação com a função expressiva da tipografia na forma dos livros, seu papel na edição e a relação com a teoria crítica é oferecer um caso exemplar. Escolhi as quatro linhas que servem de epígrafe a "A Falácia Intencional", o conhecido ensaio de William Kurtz Wimsatt Jr. e Monroe Curtis Beardsley publicado pela primeira vez na *The Sewanee Review* em 1946¹². Seria difícil nomear outro ensaio que tenha influenciado tanto a teoria crítica e o ensino de literatura nos cerca de quarenta anos seguintes. Resumidamente, eles argumentam que é inútil usar o conceito de intenção do autor ao tentar encontrar o significado de uma obra literária ou estabelecer a sua qualidade. E é claro que, partindo desse princípio, a mesma objeção deve ser aplicada à interpretação das intenções de um escritor ou impressor ao apresentar um texto numa forma particular, ou as intenções de um editor em publicá-la.

Devo adiantar que meu objetivo ao usar um exemplo desse ensaio é mostrar que, em alguns casos, leituras significativamente informativas podem ser recuperadas a partir dos signos tipográficos, assim como dos verbais; que eles são relevantes às decisões editoriais sobre o modo no qual um texto será reproduzido, e que uma leitura de tais signos bibliográficos pode realmente moldar nosso julgamento da obra de um autor. Também acho possível sugerir que as próprias ideias preconcebidas

11. Para um exemplo excelente, ver Michael Camille, "The Book of Signs: Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination", *Word & Image* 1, n. 2, pp. 133-148, abr.-jun. 1985.

12. William Kurtz Wimsatt e Monroe Curtis Beardsley, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review*, vol. 54, pp. 468-488, jan.-mar. 1946; subsequentemente incluído em William Kurtz Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

de Wimsatt e Beardsley podem tê-los levado a mal interpretar um texto, e que sua má interpretação pode ter sido parcialmente uma função do modo em que foi impresso, e que seu estilo tipográfico foi por sua vez influenciado pela cultura em geral. Assim, meu argumento fecha um círculo, partindo da defesa do significado autoral, com o argumento de que ele é de alguma maneira recuperável, ao reconhecimento de que, para o bem ou para o mal, os leitores inevitavelmente criam seus próprios significados. Em outras palavras, cada leitura é peculiar a sua ocasião, cada uma pode ser ao menos parcialmente recuperada a partir das formas físicas do texto, e as diferenças de leituras constituem uma história informativa. Aquilo que os escritores pensavam que faziam ao escrever textos, ou impressores e livreiros ao montá-los e publicá-los ou leitores ao tentar entendê-los são questões às quais nenhuma história do livro pode escapar.

"A Falácia Intencional" abre com uma epígrafe tirada do prólogo da peça *A Maneira do Mundo* (*The Way of the World*, 1700), de Congreve. Nele, como citado por Wimsatt e Beardsley,

He owns with toil he wrote the following scenes;
But, if they're naught, ne'er spare him for his pains:
Damn him the more; have no commiseration
For dullness on mature deliberation.

WILLIAM CONGREVE, Prologue to
The Way of the World

Na versão autorizada de Congreve, de 1710, lê-se:

*He owns, with Toil, he wrought the following
Scenes,
But if they're naught ne'er spare him for his Pains:
Damn him the more; have no Commiseration
For Dulness on mature Deliberation.*¹³

13. Na versão de "A Falácia Intencional": "Ele admite com labuta que escreveu as cenas seguintes; Mas, se forem nulas, não o poupe por seu esforço;/"

Acho que nunca foi observado antes que, se incluirmos sua epígrafe, esse famoso ensaio sobre a interpretação da literatura abre com uma citação errada em sua primeiríssima linha. Wimsatt e Beardsley dizem que Congreve “escreveu” [*wrote*] as cenas seguintes, mas Congreve era um artesão deliberado. Ele diz “trabalhou” [*wrought*] nelas. Já que as palavras citadas são atribuídas a Congreve, me parece evidente que devemos aceitá-las como suas, mesmo que mais tarde o ensaio nos persuada que não podemos saber o que Congreve quis dizer com elas. Ao adotar esta simples mudança de *wrought* para *wrote*, Wimsatt e Beardsley nos obrigam a encontrar nosso significado a partir da leitura equivocada que fazem. Assim, a epígrafe nos leva a enfraquecer a ênfase que Congreve colocou em seu trabalho de composição: ele escreve sobre seu “esforço” em forjar *seu* significado. A mudança no fraseado destrói a rima interna cuidadosamente criada, a ressonância entre o *wrought* da primeira linha sendo reduzido a *naught* na segunda, por aqueles que o citam, compreendem e julgam erroneamente. O prólogo de *A Maneira do Mundo* oferecia, em 1700/1710, um ponto de vista exatamente oposto ao que o trecho, agora, é usado para apoiar.

Talvez ainda menos aparente sejam as implicações do modo no qual a epígrafe é impressa. No lugar da precisa notação ortográfica, da pontuação e das letras maiúsculas de Congreve, a versão de 1946 oferece uma forma plana, talvez até insidiosamente aberta. Congreve escreveu “He owns” – vírgula – “with Toil” – vírgula – “he wrought the following Scenes”. Em sua apresentação da linha, Wimsatt e Beardsley suprimem as vírgulas. Ao isolar e enfatizar a frase, Congreve pode ser lido como se afirmasse a seriedade de seu propósito, a deliberação de sua

Condene-o ainda mais; não tenha piedade/ Pelo tédio na madura deliberação”. Na versão de 1710: “Ele admite, com Labuta, trabalhou as Cenas seguintes; Mas se forem nulas não o poupe por seu Esforço; Condene-o ainda mais; não tenha Piedade/ Pelo Tédio na madura Deliberação. (N.T.)

arte. Wimsatt e Beardsley não dão atenção a isso, talvez de olho numa frase mais apropriada ao propósito deles, na linha seguinte. O que a leitura deles enfatiza, cercanda-a com vírgulas não colocadas por Congreve, é a frase “if they’re naught”. Com essa pequena mudança, eles destacam a concessão irônica de Congreve de que as intenções de um autor não podem salvá-lo se o público ou o leitor o acharem tedioso. Congreve, sem vírgulas, preferira pular rapidamente esse pensamento. Wimsatt e Beardsley permitem que nos demoremos nele, pois parece justificar o argumento totalmente diferente que apresentam.

Essas mudanças de significado resultantes das variantes citadas são, a meu ver, sérias, por menores que sejam os sinais que as compõe. Mas há mais. Em sua segunda parêntese de versos, Congreve escreve:

Damn him the more; have no Commiseration
For Dulness on mature Deliberation.

Mais uma vez, serve ao propósito da epígrafe remover a ironia de Congreve, mas, como a ironia depende crucialmente de contexto, a perda talvez seja inevitável. Lendo as palavras literalmente, Wimsatt e Beardsley acreditam que elas devem significar: “Se você realmente acha que minhas cenas são tediosas, não gaste sua piedade com seu autor”. Mas é de se notar que Congreve usa Ds maiúsculos em *Dulness* e *Deliberation*. Essas formas personificadas permitem que emergam duas leituras reveladoras da experiência de Congreve. A primeira é que essas abstrações têm formas humanas (elas estão ali sentadas, no teatro); a segunda alude ao velho combate entre *Dulness* e *Deliberation*, ou *Stupidity* [Estupidez] e *Sense* [Senso]. Ao reduzir à caixa-baixa todos os seus substantivos, consequentemente destruindo as convenções do início do século XVIII, a epígrafe mata as formas personificadas de Congreve e, ao emudecer sua ironia, reverte seu significado. Onde a ironia de Congreve contrasta a sua pró-

pria “madura Deliberação” com o “Tédio” de seus críticos, o novo significado faz com que ele diga que o leitor tem razão.

Se olharmos mais uma vez para a forma e a relação das palavras *Toil* [Labuta], *Scenes* [Cenas] e sua rima *Pains* [Esforço], notamos que elas também têm iniciais maiúsculas. Assim, a convenção nos dá de modo impresso uma identidade visual, semântica e finalmente moral entre a própria descrição de Congreve de seu trabalho (“*Toil...Pains*”) e os produtos humanos que povoam as peças. A maneira como o texto é impresso na epígrafe acaba com essas ligações visuais ao privar as palavras de suas maiúsculas. Um conjunto de significados, que enfatiza a presença do escritor em seu trabalho, é enfraquecida em favor de uma leitura preconcebida que o tira de lá.

Por menor que seja, esse exemplo é tão instrutivo que eu gostaria de explorá-lo mais. Ele tem relação com as preocupações mais óbvias sobre crítica textual – colocar as palavras certas na ordem certa; com a semiótica da impressão e o papel da tipografia na formação do significado; com as teorias críticas sobre intenção autoral e a resposta do leitor; sobre a relação entre significados passados e usos presentes de textos verbais. Ele oferece uma ilustração da transmissão de textos como criação das novas versões, que formam, por sua vez, os novos livros, os produtos de impressores posteriores, e a matéria de subsequente controle bibliográfico. Esses são os documentos primários para qualquer história do livro. Ao ler uma forma do texto de Congreve (1700/1710), podemos com alguma autoridade afirmar certas leituras como sendo as dele. Lendo outras formas do texto (1946), podemos encontrar significados percebidos por leitores posteriores sob diferentes imperativos históricos.

Posso acreditar – e acredito – que Wimsatt e Beardsley se equivocaram quanto ao que Congreve queria dizer; que eles entenderam mal a relação dele com a sua tradição; que eles registraram mal a atitude dele em relação a seu próprio público e leitores. Ao mesmo tempo, o mal entendimento deles se tornou

um documento histórico em si. Dirigindo-se ao que, em 1946, acreditavam ser as necessidades de seu próprio tempo – e não do tempo de Congreve, em 1700/1710 –, eles deixaram um registro do gosto, pensamento e valores de uma escola crítica que moldou significativamente nossa própria escolha de livros, a maneira que os lemos e, no meu caso, a maneira que os ensinamos. A história dos objetos materiais como formas simbólicas funciona, assim, de duas maneiras. Ela pode falsificar algumas leituras, e pode demonstrar outras novas.

Para estender essa linha de argumentação, gostaria de fazer um breve comentário sobre a palavra *Scenes*. Lembremos primeiramente que as *Scenes* de Congreve lhe custaram *Pains*. Em seguida, notemos que seus editores e críticos, quase sem exceção, substituíram o significado da palavra por algo mais comum. Eles a definiram por geografia e carpintaria, como quando uma cena muda de uma floresta para um palácio. Para Congreve, no entanto, elas são cenas neoclássicas: não a troca de lugares impessoais, mas grupos distintos de pessoas que conversam. Essas são as suas cenas. Para ele, era a intrusão de outra voz humana, de outra mente, ou sua perda, que realmente mudava a cena. Portanto, a substância de suas cenas, o que ele “com Labuta, trabalhou”, foram homens e mulheres. Quando recuperamos esse contexto e seguimos o significado bem literal de Congreve nesse sentido, sua rima de *Scenes* com *Pains* brilha com uma força ainda mais sutil. O que ele sugere é um julgamento crítico sério sobre seu próprio trabalho: sob a superfície ondulada de sua comédia passa uma sombria subcorrente de dor humana. De maneira mais mundana, essa percepção pode levar um editor a adotar uma tipografia que divida as peças de Congreve em cenas neoclássicas, como ele mesmo o fez em sua edição de 1710, quando elas foram restabelecidas.

Com esse último exemplo, pode-se argumentar que chegamos à fronteira entre, de um lado, bibliografia e crítica de texto e, de outro, crítica literária e história literária. Minha opinião é

que tal fronteira não existe. Na busca de significados históricos, nos movemos do mais diminuto aspecto da forma material do livro às questões sobre contexto autoral, literário e social. Todas essas, por sua vez, influenciam as maneiras nas quais os textos são então relidos, reeditados, redesenhados, reimpressos e republicados. Se uma história das leituras só é possível por meio de uma história comparativa dos livros, é igualmente verdade que uma história dos livros não terá sentido se não considerar os significados que eles adquiriram posteriormente.

Mesmo que muitas vezes neguem, suspeito que poucos autores, investidos da mesma maneira que Congreve no próprio trabalho, são indiferentes aos modos nos quais a sua arte é apresentada e recebida. Certamente, existe uma ironia cruel no fato de que o próprio texto de Congreve é reformado e mal interpretado para sustentar um argumento contra ele mesmo. Longe de oferecer uma licença para que seu público e seus leitores desconsiderem o significado do autor, Congreve defende, com uma ironia exasperada, o direito dos autores de, como ele coloca em outra frase do prólogo, “declarar seu Sentido” [“to assert their Sense”] contrapondo-se ao gosto da maioria. Quando Jeremy Collier deturpou para seus próprios fins o significado das palavras de Congreve, este respondeu com seu *Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Citations* [Correções às citações falsas e imperfeitas do Sr. Collier]. Ele também gostava de epígrafes e escolheu para aquela ocasião uma de Marcial que, traduzida, lê: “Este livro que recitas, *O Fidentinus*, é meu. Mas sua vil re-citação começa a torná-lo seu.”

Com isso em mente, eu gostaria de buscar outra dimensão do significado da epígrafe que não é propriamente uma questão de forma do livro. Ainda assim, ela coloca Congreve na tradição de autores que pensavam nos menores detalhes de seu trabalho ao serem impressos e que dirigiam, colaboravam ou atacavam seus impressores e editores. Um desses autores é Ben Jonson. A verdade é que Wimsatt e Beardsley poderiam

igualmente tê-lo citado para demonstrar seu argumento de que as intenções de um autor são irrelevantes. Por exemplo:

Plays in themselves have neither hopes, nor feares,
Their fate is only in their hearers eares...¹⁴

Isso se ajusta perfeitamente com o final do prólogo de Congreve, mesmo que, aqui, sua ironia seja pesada demais para ser ignorada:

In short, our Play shall (with your Leave to shew it),
Give you one Instance of a Passive Poet.
Who to your Judgments yields all Resignation;
So Save or Damn, after your own Discretion¹⁵.

Ligar Congreve a Jonson é colocar seu prólogo e o que ele diz dentro de uma tradição em desenvolvimento, aquela da presença do autor em seus trabalhos impressos. Nesse contexto, as frases de Congreve se tornam uma espécie de homenagem a seu mentor, uma aceitação da sucessão, e uma lembrança de que a luta do autor pelo direito de não ser mal lido pode finalmente desencantar até os melhores deles. Pois Jonson não somente se rebelara contra a usurpação de seus significados por seus críticos asininos, mas foi um dramaturgo que, por um tempo, virtualmente abandonou a cena pública para ficar, como disse, “Protegido das mandíbulas negras dos lobos e do pesado casco dos asnos”¹⁶. A rejeição de Jonson à interpretação livre é venenosa:

14. Ben Jonson, *The New Inn, or The Light Heart*, 1619, epílogo. [As peças em si não têm esperanças ou medos,/ Seus destinos estão apenas nos ouvidos de quem as escuta...]

15. “Em resumo, nossa Peça (com sua Permissão de mostrá-la),/ Oferece um Poeta Passivo./ Que a seus Julgamentos cede toda a Resignação;/ Então Salve ou Condene, de acordo com seu Discernimento”. (N.T.)

16. “Safe from the wolves black jaw, and the dull Asses hoofe”.

Let their fastidious, vaine
 Commission of the braine
 Run on, and rage, sweat, censure, and condemn:
 They were not meant for thee, lesse, thou for them¹⁷.

As ironias de Congreve permitem que sua despedida seja mais sutil, mais decorosa. Menos resistente, mais delicado, do que Jonson, ele deixou a cena cômica sentindo que tinha sido despejado pela apropriação indevida de seu trabalho, convencido de que seus significados raramente sobreviveriam a sua recepção. A iminência dessa decisão informa seu prólogo a “A Maneira do Mundo”. Seria sua última peça, apesar de não ser seu último grande trabalho. De modo “bem Deliberado”, achou que não mais poderia aguentar o “Tédio” de seus críticos. Ao respeitarmos não apenas as palavras que Congreve usa – uma cortesia óbvia – mas também os significados indicados por sua notação precisa, podemos, se quisermos, como um ato de saber bibliográfico, recuperar sua ironia e ler a sua dor.

Naquela longa série de vitórias pírricas que registra os triunfos dos críticos e as mortes dos autores, “A Falácia Intencional” distinguiu-se por defender um argumento que seguiu um ato de negligência. Sua epígrafe não é uma celebração da perspicácia de Congreve ao prever uma nova causa; ela é, de fato, um epitáfio para seu próprio texto desmembrado. Uma vasta literatura crítica foi gerada por esse ensaio, mas não conheço qualquer menção às ironias do texto que o prefacia. Com o que parece ser uma indevida reverência ao texto adulterado impresso por Wimsatt e Beardsley, a epígrafe tem sido reproduzida em cada reimpressão com excepcional fidelidade, seus erros resistentes a qualquer revisão de um momento clássico

17. Ben Jonson, *op. cit.*, 1619, “Ode to himselfe”. [Deixe que a fastidiosa, vã,/ comissão do cérebro deles,/corra, deteste, censure e condene:/ Eles não foram feitos para você e, ainda menos, você para eles].

de alegação falsa, resistente até à força do argumento que o segue. Está agora incorporado à história de Congreve e àquela de nosso próprio tempo.

Contudo, se os detalhes de tipografia e *layout*, os sinais materiais que constituem um texto, de fato oferecem os significados que eu tentei sugerir, deve-se concluir que qualquer história do livro – sujeita, tanto quanto os livros, a mudanças tipográficas e materiais – deve ser uma história de leituras errôneas. Isso não é tão estranho quanto parece. Toda sociedade reescreve o seu passado, todo leitor reescreve seus textos e, se eles têm qualquer sobrevida, em algum momento todo impressor os repagina. As mudanças no modo de impressão do texto de Congreve como uma epígrafe foram, elas próprias, pensadas para corrigir um estilo vitoriano de impressão que se tornara por demais expressivo e decorativo. Em 1946, a “boa impressão” oferecia uma superfície limpa, clara e impessoal. Ela deixava o texto falar por si.

A preferência por essa nova forma de impressão conspirou com mudanças na opinião crítica. A teoria de Eliot sobre a impessoalidade do poeta colaborou para dissociar o escritor do texto. As palavras no papel tornaram-se o que Wimsatt chamava um “ícone verbal”, um artefato sem suportes, com sua própria coerência interna, aquilo que Cleanth Brooks chamaria de uma “Urna bem trabalhada” [“well-wrought Urn”], uma estrutura completa em si mesma que tinha dentro de si todos os sinais linguísticos que precisávamos para a contemplação de seu significado.

O avanço sem precedentes de estudos de inglês e o declínio dos clássicos criou novas demandas para os professores de literatura. Por um lado, a análise crítica de textos predeterminados era uma maneira eficiente de ensinar leitura a partir daquilo que era irredutivelmente comum a uma classe, o próprio texto exposto na página num estado quase lapidar. Por outro lado, deixou mais claro do que nunca o fato de que

leitores diferentes davam vida ao texto de modos diferentes. Se um poema é apenas o que cada leitor individual faz dele na ação de construir um significado, então um bom poema vai ser aquele que mais incita a sua própria destruição a serviço das novas construções de seus leitores. Quando a especificação do significado acontece junto a sua descoberta na prática crítica da escrita, a força geradora dos textos está mais ativa. Nesse contexto, a má leitura de Congreve em 1946 pode ser vista como uma questão quase de necessidade histórica, um documento interessante em si mesmo sobre a natureza da leitura e a história do livro.

E ele é um documento físico. Podemos datá-lo; podemos lê-lo; podemos localizá-lo no contexto do *The Sewanee Review* e do interesse de seus leitores; podemos interpretá-lo razoavelmente de acordo com as intenções proposicionais do ensaio anti-intencionalista que está por trás dele. Espero que seja desnecessário levantar outras situações. Esse pedaço de prólogo, esse fragmento de texto, levanta grande parte das questões que precisamos tratar quando pensamos sobre livros enquanto textos aos quais foi dado uma forma física particular.

Mas enquanto texto dramático, ele foi originalmente escrito para ser falado e, dessa forma, surgem outras questões. Podemos ouvir a voz do ator Thomas Betterton transmitindo oralmente as ironias que agora lemos visualmente? As cartas autógrafas de Congreve não mostram qualquer preocupação com as gentilezas que sugeri na forma da epígrafe. Será que estou lendo uma interpretação do significado de Congreve entendida por seu impressor, John Watts? Estará Watts apenas seguindo um conjunto de convenções gerais impostas naquele tempo, com ou sem a concordância de Congreve, pelo editor de Congreve, Jacob Tonson? Enfim, quem deu "autoria" a Congreve? De quem é o conceito de leitor que estas formas sugerem: do autor, do ator, do impressor ou do editor? E o leitor? Será o conhecimento de Jonson, Betterton, Congreve, Watts e Tonson uma

condição necessária para uma leitura "verdadeira"? Será que minha própria leitura trai uma necessidade pessoal de provar que um interesse técnico nos livros e no ensino de textos não é radicalmente disjuntivo, que o estudo bibliográfico e a crítica são, na verdade, um só? Visitado por essas questões, um autor é disperso entre seus colaboradores, aqueles que produziram seus textos e seus significados.

Se voltarmos à epígrafe de 1946, questões similares insistem numa resposta. Será que sua remoção de um contexto a liberta totalmente da ironia? As leves mudanças de forma alteram a substância? Não serão elas apenas um caso de impressão descuidada numa nova convenção? Mas as questões cruciais para uma história da leitura, e para a reescrita de textos, são essas: será que as intenções desses dois escritores (algo extrínseco ao texto) fizeram com que criassem das linhas de Congreve um pre-texto para sua própria escrita e, se esse for o caso, eles o fizeram de maneira consciente, inconsciente ou acidental?

Aventurar-se em distinguir entre intenções conscientes ou inconscientes seria realmente adentrar um mar agitado. Temo que a provável resposta seja banal, mas ela deve ser dada como ilustração dos caprichos da transmissão de textos. A antologia de peças organizada por Nettleton e Case, certamente usada por Wimsatt em suas aulas, inclui *A Maneira do Mundo* e o prólogo que inexplicavelmente traz *wrote* [escreveu] no lugar de *wrought* [trabalhou]. Parece-me, assim, que devemos liberar Wimsatt e Beardsley de responsabilidade imediata e certamente inocentá-los de qualquer sugestão de contaminação deliberada. Mas me pergunto se eles teriam se aventurado a escolher essas linhas se elas tivessem sido mais cuidadosamente editadas¹⁸.

18. Agradeço ao professor Albert Braummüller por ter sugerido a fonte provável do erro. Para ser justo com Wimsatt e Beardsley, cujo outro ensaio "The Subjective Fallacy" [A Falácia Subjetiva] alerta contra leituras não contro-

O caso, no entanto, não muda. Se pensarmos na construção física do texto de Congreve no *in-quarto* de 1700 ou a edição *in-oitavo* de 1710, e sua reapresentação física em 1946, começamos ao menos a ver dois fatos simples. Um deles nos dá a perspectiva histórica do autor dirigindo um conjunto de significados numa transação com seus contemporâneos. O outro nos dá uma perspectiva igualmente histórica de dois leitores criando um conjunto reverso de significados para leitores acadêmicos – ou, ainda melhor, estudiosos –, cujos interesses no texto eram diferentes. Cada perspectiva pode ser estudada distintamente nos signos do texto como foram impressos. Esses signos variam em significância do trivial ao sério, mas longe de demonstrar a irrelevância do autor, eles nos levam de volta à motivação e intenção humanos. No caso de Congreve, eles revelam um homem piedoso cujas cenas registram o conflito humano do qual se originam como a principal condição de sua escrita.

Pelo menos de uma maneira, pouco mudou na teoria crítica desde 1946. De um lado o formalismo e o estruturalismo da nova crítica e, de outro, o pós-estruturalismo e a desconstrução partilham todos o mesmo ceticismo sobre a recuperação do passado. Uma das mais impressionantes objeções a este auto-centrismo, ao ponto de excluir uma preocupação com as complexidades da agência humana na produção de textos, é a de Edward Said em *The World, the Text, and the Critic*. Só posso concordar com seu julgamento quando ele diz que “Como praticada na academia americana hoje, a teoria literária tem quase sempre isolado a textualidade das circunstâncias, dos eventos, dos sentidos físicos que a fazem possível e a tornam inteligível como resultado do trabalho humano”¹⁹. Comentando a posição

ladas pelos limites formais das palavras na página, devo dizer que eles talvez recebessem e aceitassem como texto mais aceitável as linhas como foram impressas originalmente.

19. Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Londres, Faber and Faber, 1984, p. 4.

de Said em seu próprio livro, *Textual Power*, Robert Scholes insiste nesse ponto: “Neste momento, há duas posições principais com respeito a esse problema, e [...] é extremamente difícil combiná-las ou achar um ponto comum entre elas”²⁰. Scholes descreveu essas duas posições como a hermética e a secular.

Para voltar a meu tema mais amplo: a definição de bibliografia de Greg seria inteiramente hermética. Ao admitir a história, a tornamos secular. As duas posições não são inteiramente opostas, pois os próprios livros são o ponto comum. É o ponto que os bibliógrafos há muito exploram, mapeiam e cultivam. Seus métodos descritivos ultrapassam largamente quaisquer outras aplicações da semiótica enquanto ciência dos signos. Na ubiquidade e variedade de sua evidência, a bibliografia como sociologia dos textos tem um poder sem paralelo para ressusitar autores em seus próprios tempos, e seus leitores em qualquer tempo. Ela permite o que Michel Foucault chamou “uma insurreição dos conhecimentos subjugados”²¹. Uma de suas maiores forças é o acesso que dá aos motivos sociais: ao lidar com os fatos da transmissão e a evidência material da recepção, ela pode fazer descobertas que não são invenções de significados. Ao focar no objeto primário, o texto enquanto forma registrada, ela define nosso ponto comum de partida para qualquer empresa histórica ou crítica. Ao abandonar a noção de bibliografia degressiva e registrar *todas* as versões subsequentes, a bibliografia, simplesmente por sua lógica compreensiva, por sua inclusão indiscriminada, comprova o fato de que novos leitores evidentemente fazem novos textos. E que seus novos significados são uma função de suas novas formas. Assim, a rei-

20. Roberts Scholes, *Textual Power*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985, p. 75.

21. Michel Foucault, “Two Lectures: Lecture One: 7 January 1976”, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-77*, Brighton, Harvester Press, 1980, p. 81.

vindicação não é mais pela sua verdade, definida por uma intenção autoral, mas sim por seu testemunho definido pelo seu uso histórico. Houve um ano 1710, no qual Tonson publicou os *Trabalhos* de Congreve, e houve um ano 1946, no qual algumas linhas do prólogo do *A Maneira do Mundo* foram citadas em *The Sewanee Review*. Wimsatt e Beardsley podem estar errados do ponto de vista de Congreve mas, visto o texto que publicaram, eles indubitavelmente *estão*, e é uma função bibliográfica simples registrar e mostrar o modo que eles o leram – na verdade, no interesse de uma história de mudança cultural, evidenciá-lo.

Resenhando Robert Scholes no *The Times Literary Supplement*, Tzvetan Todorov fez um julgamento duro da relação da cena literária americana de então com as tradições do humanismo ocidental: “Se queremos ser claros, devemos concluir que a tendência dominante da crítica americana é o anti-humanismo”²². A bibliografia tem uma enorme autoridade para corrigir essa tendência. Resumindo, ela pode mostrar a presença humana em qualquer texto registrado²³.

22. Tzvetan Todorov, “Against all Humanity”, *The Times Literary Supplement*, 4 out. 1985, p. 1094.

23. Uma variante da foto-construção de Nicholas Wade também pode ser encontrada em *Visual Allusions: Pictures of Perception*, Hove/Londres, Lawrence Erlbaum, 1992, p. 124, na qual faz parte de uma discussão extensa sobre retratos literais.

To the Reader

This Figure, that thou here seest put,
It was for gentle Shakespeare cut;
Wherein the Grauer had a strife
with Naure to out-doo the life:
O, could he but haue drawne his wit
As well in brasse, as he hath hit
His face; the Print would then surpasse
All, that was euer writ in brasse.
But, since he cannot, Reader, looke
Not on his Picture, but his Booke.

B.I.

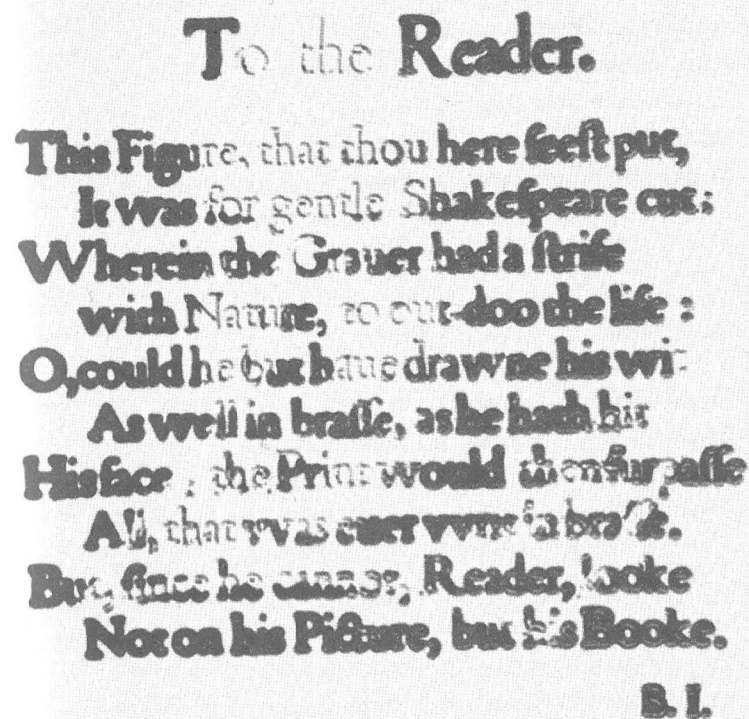


FIG. 1. “Primeiro Fólio de Shakespeare por Droeschout” de Nicholas Wade. Reproduzido de *Word and Image* 1, n. 3, 1985, p. 259.