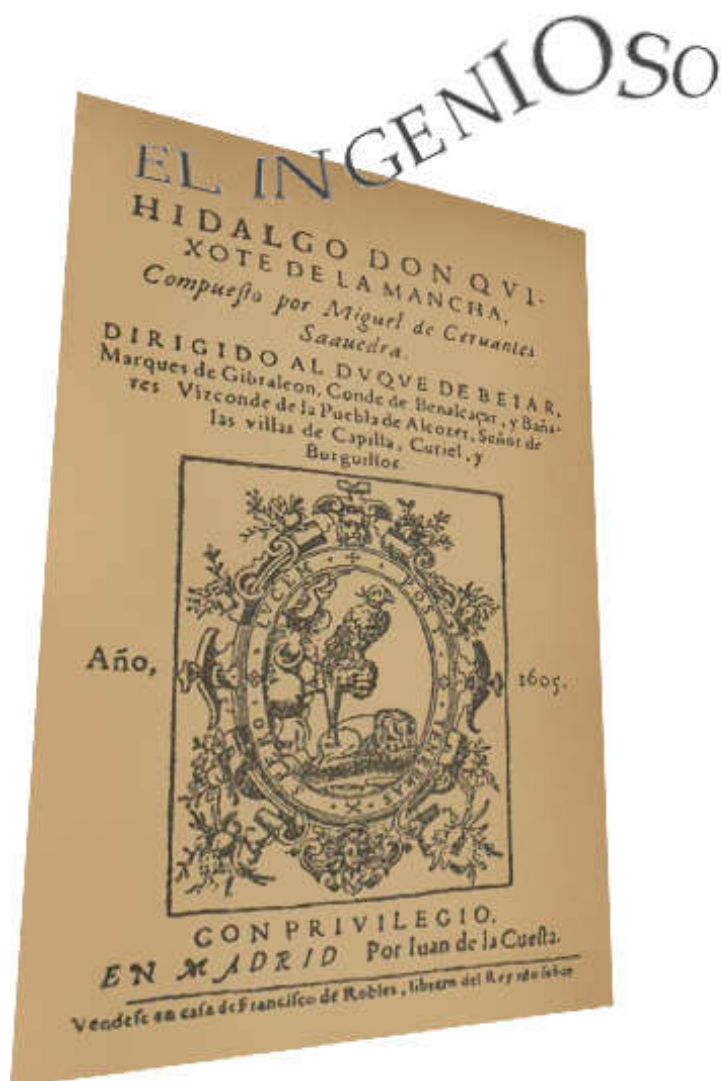


# Buscando os in-quarto:

materialidade do livro e significado do texto



Página de rosto da primeira edição de *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, 1905, fotografia (detalhe).

## *Roger Chartier*

Professor emérito do Collège de France. Professor visitante da Universidade da Pensilvânia/EUA. Autor, entre outros livros, de *Um mundo sem livros e sem livrarias?* São Paulo: Letraviva, 2020. roger.chartier@ehess.fr

**Buscando os in-quarto: materialidade do livro e significado do texto\***

Looking for quartos: materiality of the book and meaning of the text

*Roger Chartier***RESUMO**

“Formas afetam o sentido”. O formato dos livros ou folhetos é uma realidade essencial da cultura escrita antes mesmo da invenção da imprensa. Este artigo começa com uma pesquisa sobre os usos do formato in-quarto entre os séculos XVI e XVIII e opõe a frequência desse formato em Espanha e Inglaterra à reticência francesa. O escrutínio da biblioteca de Don Quixote permite discutir as relações entre gêneros literários e formatos tipográficos. Essas relações não são estáveis. A transformação do formato de publicação de um texto pode modificar o estatuto e o sentido da obra (foi o caso com Castiglione, Shakespeare ou Gracián). Pode também ampliar seu público (particularmente com as edições dirigidas aos leitores populares no século XIX) e mudar seu significado. A partir do exemplo dos usos do formato in-quarto se enfatizam as relações móveis que existem entre uma obra, seus múltiplos textos e seus vários leitores e leituras. Ligam-se assim a materialidade do impresso e a mobilidade do sentido.

**PALAVRAS-CHAVE:** materialidade do livro; sentido; edição.

**ABSTRACT**

“Forms effect meaning”. The format of the books or pamphlets is an essential characteristic of written culture even before the invention of printing. This article begins with a research about the uses of the in-quarto format between the sixteenth and eighteenth century and opposes the frequent use of this format in Spain and England to the reluctance to use it in France. The examination of Don Quixote’s library allows us to discuss the relationship between literary genres and typographical formats. These relations are not stable. The transformation of the format of publication of a text can change the status and meaning of the work (it is the case for Castiglione, Shakespeare and Gracián). It can also widen its readership (particularly in the case of the editions addressed to popular readers in the nineteenth century) and change its meaning. The example of the uses of the quarto format illustrates the mobile relationship that exists between a given work, its multiple texts, and the variety of its readers and readings. The materiality of the printed texts and the mobility of their signification are thus tightly associated.

**KEYWORDS:** material text; meaning; publishing.



Em 22 de novembro de 1757, Lorde Chesterfield mandou, de Bath, uma carta a seu amigo, o bispo de Waterford. Toda a água mineral que havia bebido durante um mês inteiro não havia melhorado seu fraco estado de saúde. Porém, aguentava sua má condição com paciência, graças à leitura:

\* Apresentei um esboço deste artigo no Simpósio Format and Meaning in Early Modern England and Spain, organizado pela Biblioteca da Universidade de Pensilvânia no dia 24 de abril de 2017. Seu título, inspirado por Al Pacino, era *Looking for in-quarto*.

*Estou lendo com mais prazer do que nunca; talvez porque seja o único prazer que me resta. Já que estou privado de qualquer companhia humana pela minha surdez, recorro aos mortos, que são os únicos que posso ouvir; e designei-lhes várias horas de audiência. Sólidos fólhos são as pessoas de negócios com quem converso pela manhã. Os quartos são a companhia mais fácil de misturar com quem me sento depois do almoço; e passo minhas noites com os leves e muitas vezes frívolos bate-papos dos pequenos octavos e duodécimos. Isso, ao todo, me impede de desejar a morte, enquanto outras considerações me impedem de temê-la.<sup>1</sup>*

Nessa carta, alguns tópicos são clássicos: as *voces paginarum* que permitem ao leitor ouvir os mortos com os olhos, os livros considerados como um viático para atravessar as tormentas da vida ou a leitura como retirada para fora da sociedade. Mais original é a ligação estabelecida por Lorde Chesterfield entre os momentos do dia, os gêneros dos textos lidos e os formatos dos livros. Para ele, os livros in-quarto não são vinculados com uma categoria particular de obras, ao contrário dos fólhos, dedicados às matérias sérias, ou dos pequenos formatos, que são livros de entretenimento. Os quartos são uma companhia “misturada” que acolhe uma variedade de gêneros e temas. Pode uma pesquisa bibliográfica confirmar essa característica do formato capaz de apoderar-se de discursos muito diferentes?

### O formato in-quarto: Espanha, Inglaterra, França

O uso do formato in-quarto na Inglaterra e na Espanha entre os séculos XVI e XVIII confirma a observação feita por Lorde Chesterfield. Na Espanha, é nesse formato que foram impressos e distribuídos os vários textos que compõem o repertório dos *pliegos sueltos*, da literatura de cordel ibérica: “romances” e *coplas*<sup>2</sup>, *relaciones de sucesos* ou *comedias sueltas*.<sup>3</sup> Na Inglaterra, o formato in-quarto é o formato da publicação das peças de teatro<sup>4</sup>, de uma parte dos *chapbooks*, os *double books* constituídos por três folhas impressas, ou seja, vinte e

<sup>1</sup> STANHOPE, Philip Dormer (Earl of Chesterfield). *Miscellaneous Works*, v. 3, Dublin, 1777. Letters to Dr. Richard Chenevix, Lord Bishop of Waterford, Letter XXXI, Bath, nov. 22, 1757, p. 348-350: “I read with more pleasure than ever; perhaps because it is the only pleasure I have left. For, since I am struck out of living company by my deafness, I have recourse to the dead, whom alone I can hear; and I have assigned them their stated hours of audience. Solid folios are the people of business, with whom I converse in the morning. Quartos are the easier mixed company with whom I sit after dinner; and I pass my evenings in the light, and often frivolous, chit-chat of small octavos and duodecimos. This, upon the whole, hinders me from wishing for death, while other considerations hinder me from fearing it”.

<sup>2</sup> Cf. RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* [1970]. Edição corrigida e atualizada por Arthur L. F. Askins e Víctor Infantes. Madrid: Editorial Castalia, 1997, p. 15; ENTERRÍA, María Cruz García de. *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*. Madrid: Taurus, 1973, p. 61, “el tamaño normal – en 4 – es el que abunda más”, e INFANTES, Víctor. Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600). In: INFANTES, Víctor. *En el siglo de oro: estudios y textos de literatura aurea*. Potomac: Scripta Humanistica, 1992.

<sup>3</sup> CRUICKSHANK, Don William. Some problems posed by *suelta* editions of plays. In: MCGAHA, Michael e CASA, Frank. *Editing the Comedia*, II. Edited by Ann Arbor. Paperbak: Michigan Romance Studies, 1991.

<sup>4</sup> Ver BARTLETT, Henrietta Collins e POLLARD, Alfred. *A census of Shakespeare's plays in quarto 1594-1709*. New Haven-Londres: Yale University Press/Humphrey Milford/Oxford University Press, 1916, e PRATT, Aaron. Stab-Stitching and the status of early english playbook as literature. *The library: The Transactions of the Bibliographical Society*, v. 16, n. 3, Oxford, 2015.

quatro páginas<sup>5</sup>, e dos panfletos político.<sup>6</sup> A situação parece diferente na França quando se consideram os três *corpus* das obras teatrais, dos libelos políticos e da literatura popular.

É claro que na França o formato in-quarto não foi o formato da publicação das obras de teatro, impressas depois de sua representação sobre os palcos. Por exemplo, nenhuma das peças de Molière foi impressa in-quarto. O formato escolhido, tanto pelas edições parisienses como para as edições piratas dos holandeses, foi quase sempre o formato in-duodécimo. E o caso das edições das peças publicadas separadamente: 274 edições in-duodécimo e só 25 in-octavo, todas publicadas pelo mesmo editor em Berlim no final do século XVII. E o caso também das edições que reúnem as “obras” de Molière: 16 edições in-duodécimo e só uma in-octavo (em Nuremberg em 1695). O formato in-quarto aparece somente para a publicação dos *intermèdes et ballets* incluídos nas comédias de Molière representadas na corte ou bem compostos como balé autônomo. Geralmente editados por Balard, que havia recebido privilégio exclusivo para a publicação da música e dos balés, 40 das 57 edições dos balés nos quais Molière colaborou foram impressas em luxuosos volumes in-quarto.<sup>7</sup>

A publicação das peças de Racine apresenta a mesma realidade tipográfica — 57 edições de suas obras teatrais foram publicadas durante o século XVII: 54 eram in-duodécimo e só três in-quarto. A primeira é uma edição pirata de *Alexandre* em 1666 e as duas outras são edições das tragédias cristãs de Racine, *Esther* e *Athalie*. Nesse caso, o formato in-quarto da peça acompanhava três edições dos coros da tragédia de *Esther*, com ou sem a partitura, e quatro edições da partitura gravada de *Athalie*, todas em formato in-quarto. Utilizado pela edição musical, o in-quarto foi também para os poemas de Racine com 15 edições nesse formato e só três in-folio e duas in-duodécimo.<sup>8</sup>

Podemos encontrar no *corpus* das relações dos eventos (batalhas, festividades, funerais) a mesma reticência francesa frente ao formato in-quarto? Com certeza, mas com menos força: 354 *bulletins d’information* ou *occasionnels* foram publicados entre 1498 e 1559. 73% foram in-octavo e 27% in-quarto.<sup>9</sup> Que aconteceu com os panfletos e libelos políticos? Entre 1585 e 1594, quando Paris era controlada pela Liga Católica e pró-espanhola, a polêmica política desconheceu os quartos: só 22 dos 817 panfletos impressos durante esses oito anos adotaram esse formato, ou seja, 2,5% (e unicamente para textos em latim ou em versos) contra 791 panfletos in-octavo.<sup>10</sup> Cinquenta anos depois, os in-quarto se vingaram com as *mazarinades* (uma designação genérica para os 5.000 panfletos publicados entre 1648 e 1653): 98% delas foram impressas in-

<sup>5</sup> Ver SPUFFORD, Margaret. *Small books and pleasant histories: popular fiction and its readership in Seventeenth-Century England*. Londres: Methuen, 1981, p. 108.

<sup>6</sup> Ver RAYMONDS, Joad. *Pamphlets and pamphleteering in Early Modern Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 5. “A pamphlet typically consisted of between one sheet and a maximum of twelve sheets or between eight and ninety-six pages in quarto”.

<sup>7</sup> Ver GUIBERT, Albert Jean. *Bibliographie des Œuvres de Molières publiées au XVIIe siècle*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1961 (et *Supplément*, 1965).

<sup>8</sup> Ver GUIBERT, Albert Jean. *Bibliographie des Œuvres de Jean Racine publiées au XVIIe siècle*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1968.

<sup>9</sup> Cf. SEGUIN, Jean-Pierre. *L’information en France, de Louis XII à Henri II*. *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, n. 2, ano 23, Genève, Droz, 1968.

<sup>10</sup> Cf. PALLIER, Denis. *Recherches sur l’imprimerie à Paris pendant la Ligue (1585-1594)*. Genève: Droz, 1975.

quarto, deixando só 1% para os cartazes in-folio e 1% para os pequenos formatos.<sup>11</sup> Por exemplo, todas as *mazarinades* da coleção da Universidade da Pensilvânia são em formato in-quarto: 43% tem 8 páginas (ou seja, uma folha impressa), 14% têm 16 páginas (duas folhas) e 10% têm 32 páginas (quatro folhas).<sup>12</sup> Por que os panfletos in-quarto, que eram minoritários durante a Liga, tornaram-se hegemônicos durante a Fronda? Devemos buscar a resposta dentro dos ateliês tipográficos e na capacidade específica do formato in-quarto para responder a uma demanda tão massiva e urgente.

Os editores dos livros de cordel franceses, designados como *Bibliothèque bleue* e publicados na cidade de Troyes, compartilham a reticência francesa perante o formato in-quarto. Apenas 80 das 1.226 edições impressas em Troyes entre o início do século XVII e meados do século XIX têm o formato in-quarto.<sup>13</sup> Todas são ligadas a um texto ou um gênero medieval. Em primeiro lugar, o *Grand calendrier et compost des Bergers*, já impresso na cidade no século XVI e editado cinco vezes pelos editores da Bibliothèque bleue com numerosas gravuras em madeira: 70 na edição da viúva Briden, 47 nas edições de Jacques Oudot e de Pierre Garnier. A abundância das ilustrações se encontrava também no segundo texto medieval in-quarto: *La grande dance macabre des hommes et des femmes*, publicado seis vezes em Troyes. A primeira dessas edições, impressa por Nicolas Oudot, que foi o inventor, na cidade, da fórmula editorial que associa impressão barata e venda por vendedores ambulantes, incluía 60 gravuras em madeira.

Na *Bibliothèque bleue*, o formato in-quarto caracterizava um terceiro repertório medieval: as edições dos romances de cavalaria do ciclo carolíngio. Apresentados com o título de *Histoire de*, incorporados cedo no catálogo de Nicolas Oudot, contendo muitas gravuras (geralmente entre 30 e 40), esses livros contavam as aventuras de Huon de Bordeaux (12 edições), de Valentin e Orson (12 edições), dos Quatre Fils Aymon (23 edições), de Morgant le Géant e Guérin Mesquin (dois romances de cavalaria italianos modernos traduzidos em francês). Semelhante vinculação entre formato in-quarto e romance de cavalaria não era própria da *Bibliothèque bleue*. Os *double books* ingleses, que comportavam 24 páginas in-quarto e que eram catalogados por Samuel Pepys como *Vulgaria*, publicavam os romances de cavalaria medievais, assim distinguidos dos textos de piedade (*Godliness*) ou de entretenimento (*Merriments*) que se encontravam nos pequenos livros in-octavo ou in-duodécimo.<sup>14</sup>

### Formato tipográfico e ordem do discurso

O contraste entre a onipresença das publicações in-quarto em Espanha e Inglaterra e sua relativa escassez em França onde se limita seu uso para gêneros particulares (partituras, *mazarinades*, edições populares dos romances de cavalaria), levanta a questão, não só das tradições tipográficas nacionais,

<sup>11</sup> Cf. MOREAU, Célestin. *Bibliographie des mazarinades*. Paris: Renouard, 1850-51, 3. v., e CARRIER, Hubert. *La presse de la Fronde (1648-1653): les Mazarinades*, v. 2. Genève: Droz, 1989-91, p. 192.

<sup>12</sup> Ver University of Pennsylvania, Kislak Center for Special Collections, Rare Book Collection, FC6 M4562 A 649.

<sup>13</sup> Cf. MORIN, Alfred. *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes (Almanachs exclus)*. Genève: Droz, 1974.

<sup>14</sup> Cf. SPUFFORD, Margaret, *op. cit.*, p. 96 e 132.

mas também das relações entre formato e sentido. “Formas afetam o sentido” escreveu D.F. McKenzie.<sup>15</sup> O formato é somente uma das formas que proporcionam sua materialidade aos objetos impressos, mas é uma realidade essencial da cultura escrita, antes mesmo da invenção de Gutenberg. O livro impresso foi o herdeiro de tipologia do livro manuscrito que, como o mostrou Armando Petrucci, distinguia entre os “*libri da banco*”, os grandes livros escolásticos in-folio que se deviam colocar num púlpito ou numa mesa, o livro humanístico, destinados às elites intelectuais e sociais, que tinha um formato médio, e os pequenos formatos dos “*libri da bisaccia*” que se levavam na sacola e que dirigiam a literatura em língua vulgar a um público mais amplo.<sup>16</sup>

No ateliê tipográfico o sucesso do formato in-quarto se ligava com a possibilidade de imprimir com uma sola prensa num só dia 1500 exemplares de um texto impresso sobre uma folha de impressão dobrada duas vezes, produzindo assim um folheto com oito páginas (o que é a definição básica do *pliego suelto*). Para acelerar a impressão se utilizava uma técnica que permitia de imprimir dois exemplares do mesmo texto sobre a mesma folha de impressão: “a fôrma de impressão [onde se encontram as páginas compostas para ser impressas sobre o mesmo lado de uma folha R.C.] era impressa de um lado da folha de papel, depois a folha era virada e impressa com a mesma forma no outro lado. Cada folha era então cortada em duas partes para produzir duas copias da mesma impressão”.<sup>17</sup> No léxico da bibliografia material essa prática é designada como *half-sheet imposition* ou *work-and-turn*. Permitia imprimir mais rapidamente um folheto.<sup>18</sup> Foi o caso, por exemplo, de numerosas *mazarinades*.<sup>19</sup>

Contudo, o formato in-quarto não foi utilizado somente para a publicação dos folhetos. Na Espanha era também o formato das novidades literárias. Foi o formato da primeira edição de *Don Quijote de la Mancha*, impressa em Madrid no final de 1604 e publicada com a data de 1605.<sup>20</sup> Cada caderno do livro era composto por duas folhas impressas, produzindo assim um caderno de 16 páginas. É essa modalidade de impressão que Alonso Víctor de Paredes, na sua *Institución y origen del arte de la imprenta* (composta por volta de 1680), designa como imposição “*dos pliegos en quaderno*”.<sup>21</sup> É essa modalida-

<sup>15</sup> MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. São Paulo: Edusp, 2018, p. 32.

<sup>16</sup> Cf. PETRUCCI, Armando. Alle origini del libro moderno: Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano. In: *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento: guida storica e critica*. A cura di Armando Petrucci. Bari-Roma: Laterza, 1979.

<sup>17</sup> GASKELL, Philip. *A new introduction to bibliography*. Oxford: At the Clarendon Press, 1972, p. 83. “The forme was first printed on one side of the whole sheet, then the heap of paper was turned and printed from the same forme on the other side. Each printed sheet was then slit in half to yield two copies of the same half sheet”.

<sup>18</sup> Cf. SUAREZ, Michael e WOULDHUYSEN, Henry (ed.). Half-sheet imposition. In: *The Oxford companion to book*. Oxford: Oxford University Press, 2010. “Half-sheet imposition saved on type required and promoted speed, as work could be read and corrected in smaller sections”.

<sup>19</sup> Cf. CARRIER, Hubert, *op. cit.*, v. 2, p. 192. “Dans leur quasi totalité – 98,1% – les mazarinades sont imprimées dans le format in-quarto, et presque toujours l’in-quarto par demi-feuille”.

<sup>20</sup> Ver MOLL, Jaime. Del manuscrito al impreso. In: *El Quijote: biografía de un libro, 1605-2005*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005, p. 44. “El formato decidido era en 4º, habitual para este tipo de obras, o sea, que un pliego se doblaba dos veces. Pero en esta época era muy normal el cuarto conjugado, formando el cuaderno con dos pliegos, introducido uno dentro del otro”.

<sup>21</sup> PAREDES, Alonso Víctor de. *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, (c. 1680). Edición y prólogo de Jaime Moll. Nueva noticia editorial de Víctor Infantes. Madrid: Calemur, 2002, p. 27 e 28.

de de imposição que explica por que os livros não eram compostos *seriatim*, seguindo a ordem do texto, mas sim juntando, na mesma fôrma (a placa ou matriz que será depois levada a uma prensa de imprimir), todas as páginas que deviam ser impressas no mesmo lado de uma folha. Por exemplo, no caso do in-quarto de duas folhas, as páginas 1, 4, 13 e 16. Essa modalidade de composição (chamada em inglês de *composition by formes*) permitia acelerar o processo de composição, mas requeria uma divisão prévia do texto, a calibragem ou “conta”, que marcava, no original, a que trecho do texto devia corresponder cada uma das futuras páginas impressas. Assim não se imobilizavam os caracteres tipográficos que podiam ser utilizados para a composição simultânea, por dois obreiros tipógrafos, das páginas das duas fôrmas de impressão necessárias para imprimir o reto e o verso da mesma folha. A necessidade da conta era particularmente forte no caso dos livros in-quarto cujos cadernos eram compostos por duas folhas.<sup>22</sup> É assim que foi composto *Don Quijote* no ateliê de Juan de la Cuesta em 1604.<sup>23</sup>

Os usos do formato in-quarto, nos casos dos romances espanhóis, das peças de teatro ingleses ou dos romances de cavalaria da *Bibliothèque bleue* francesa, mostram a associação durável entre um gênero textual e um formato tipográfico. O fato indica que, além das razões técnicas e econômicas que podem favorecer as impressões in-quarto, o essencial é sua significação cultural. Essa imediata percepção da relação entre a materialidade dos livros e seu conteúdo textual guiou o escrutínio da biblioteca de Dom Quixote pelo padre e o barbeiro.<sup>24</sup> Quando entraram no aposento do fidalgo com a ama, “encontraram mais de cem grandes volumes, muito bem encadernados, e outros pequenos”.<sup>25</sup> Sem surpresa, os “grandes volumes” são livros de cavalaria cujo formato era in-folio (salvo para as edições impressas na Itália e em Flandres).<sup>26</sup> Depois do exame de treze volumes, o barbeiro decretou a condenação geral dos grandes livros: “E sem querer cansar-se mais lendo livros de cavalaria, mandou à ama que tomasse todos os grandes e os lançasse ao curral”, onde deveriam ser queimados (só a *História del famoso caballero Tirante el Blanco*, que caiu aos pés do barbeiro, escapou ao fatal destino). O tamanho dos livros era suficiente para indicar o gênero de seu texto. Isso valia não somente para os grandes volumes bem encadernados. Uma vez decidida a sorte dos livros de cavalaria, os escrutinadores encontram outros livros. O barbeiro pergunta: “que faremos destes pequenos livros que restam?” O padre responde: “Estes não devem de ser de cavalarias, e sim de poesia”. De fato, quase todos os livros de poesia escrutinados pelo padre e o barbeiro (os livros pastoris mistu-

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 35. “No es posible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar: porque si se hazen libros de à quarto, que casi siempre son de à dos, no parece puede aver fundiciones que sean suficientes para que se dexen de contar”.

<sup>23</sup> Ver RICO, Francisco. *Don Quijote*. Madrid, 1604, en prensa. In: *El Quijote: Biografía de un libro, op. cit.*, p. 57. “No hay motivo alguno para entender que al *Quijote* se le aplicara otro sistema que el de “contar el original”.

<sup>24</sup> Cf. CHARTIER, Roger. *Lectura. Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo*. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edição do Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2015, volume complementar.

<sup>25</sup> CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, (1605), v. 1, São Paulo: Editora 34, 2010, p. 108.

<sup>26</sup> Cf. MEGÍAS, José Manuel Lucía. *Los libros de caballería y la imprenta*. In: *Amadis de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008.



rando versos e prosa, como *Diana* de Montemayor, Alonso Pérez e Gil Polo, os poemas cavaleirescos, como as *Lágrimas de Angélica*, ou os poemas épicos, como *La Araucana* ou *La Austríada*, haviam sido publicados no formato in-octavo. A *Galatea* de Cervantes, publicada em 1585 nesse formato, era um dos “pequenos livros” que Dom Quixote possuía. Só dois títulos eram exceção: o *Tesoro de várias poesias* de Pedro de Padilla, publicado in-quarto em 1580, que o barbeiro designa como “este grande que aqui vem” (“grande” porque mais grande que os in-octavo) e o *Cancionero* de López Maldonado, publicado também in-quarto em 1586. Dividida entre romances de cavalaria e obras poéticas, a biblioteca de Dom Quixote não tinha muitos livros in-quarto. Seu proprietário não era leitor dos gêneros que preferiam esse formato: as comédias, as relações, as *coplas*.

Na biblioteca de Dom Quixote os livros pareciam arquivados segundo seu formato (o que tornou mais fácil o escrutínio do padre e do barbeiro). Os estudos dedicados às bibliotecas privadas na Europa dos séculos XVI e XVII mostram que a prática era muito comum. Era o caso, na Inglaterra, das bibliotecas de Sir Roger Townshend em 1625 e Sir Edward Dering em 1644.<sup>27</sup> É o caso de 70% das bibliotecas em Lyon no século XVII.<sup>28</sup> Essa modalidade de organização não era somente ditada pela materialidade dos volumes que incitava a arquivar os grandes (e pesados) livros nas prateleiras abaixo da biblioteca e os pequenos formatos acima, mas delineava também uma ordem temática, já que, como escreve Joad Raymonds, “*size influenced status*” (e não somente o valor do livro).<sup>29</sup> O formato do livro está estreitamente associado com o gênero do texto.

### Tamanho e sentido

E a razão pela qual a transformação do formato da edição de uma “mesma” obra pode modificar seu estatuto e seu sentido. Temos vários exemplos proporcionados pela primeira modernidade. Em primeiro lugar, as peças de teatro na Inglaterra. A regra era sua publicação no formato in-quarto sem encadernação. E foi somente em 1623, quando Heminge e Condell, dois atores e sócios da companhia de Shakespeare (que havia morrido sete anos antes), decidiram publicar, em um único volume in-folio, trinta e seis peças de seu camarada, que começou o processo de canonização de sua obra. Nunca antes um livro in-folio havia reunido exclusivamente peças de teatro. A edição in-folio das obras de Ben Jonson em 1616 incluía apenas nove de suas peças, junto com poemas e epigramas. O monumento in-folio de 1623 dava a Shakespeare uma classificação única entre os dramaturgos de seu tempo. Foi imitado somente em 1647 com a edição in-folio das peças de Beaumont e Fletcher nunca publicadas antes.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Cf. RAYMONDS, Joad, *op. cit.*, p. 5 e 6.

<sup>28</sup> Cf. BÉROUJON, Anne. *Classements et classifications: une étude des bibliothèques privées au XVIIe siècle à Lyon*. Lyon: Ecole nationale supérieure des sciences de l’information et des bibliothèques [ENSSIB], 2003.

<sup>29</sup> Cf. RAYMONDS, Joad, *op. cit.*, p. 5.

<sup>30</sup> Cf. CHARTIER, Roger. *Publicar Shakespeare. A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.



Segundo exemplo: o *Libro del Cortegiano* de Castiglione. Foi publicado em 1528 em Veneza pelos herdeiros de Aldus Manutius. Seu formato era um elegante in-folio. As novas edições publicadas durante a década de 1540 por Giolito de' Ferrara modificaram seu formato, escolhendo tanto o formato in duodécimo (em 1541, 1549 e 1551) como o formato in-octavo (em 1543, 1544 e 1546). Ambos pequenos formatos, faziam com que o livro pudesse ser levado no bolso ou na mão durante um passeio ou uma viagem. Nas edições em pequenos formatos, a transformação do tamanho do livro estava acompanhada pela presença de instrumentos de leitura ou de memorização do texto: índices, sumários, recapitulações. Os novos formatos e esses acréscimos autorizavam uma leitura temática, descontínua do livro, distante do encadeamento quase teatral das conversações na sua primeira edição.<sup>31</sup>

Terceiro exemplo: Gracián. Em 1647, o jesuíta Baltasar Gracián publicou (usando o nome de seu irmão Lorenzo para evitar a censura da Companhia) um livro cujo título era *Oráculo manual y arte de prudencia*. O livro, que reunia trezentos aforismos, foi impresso em Huesca por Juan Noguez no pequenino formato in-24. Seguiu, assim, a colaboração entre o escritor e o impressor começada em 1637 com *El héroe* e continuada com a reedição de *El político* em 1646 e a publicação de *El discreto* nesse mesmo ano. Todas essas edições de obras de Gracián saídas do ateliê tipográfico foram publicadas no pequeno formato in-16, que as tornava facilmente portáteis porque, como o *Oráculo manual*, podiam ser colocadas no bolso ou levar nas mãos. O livro foi traduzido em francês em 1684 por Amelot de la Houssaie. Tinha um novo título, *L'homme de cour*, e um novo estatuto. Enquanto as palavras “corte” ou “cortesão” não apareciam no texto espanhol, a tradução tornou o livro um manual que ensinava as condutas prudentes e dissimuladoras necessárias na corte. Essa “curialização” do texto foi acompanhada pela mudança do formato do livro, publicado em um grande in-quarto, que proporcionava amplos espaços em branco entre o número de cada máxima e seu título, entre o título e o texto, entre a própria máxima e as notas que seguem (e que são trechos de outros livros de Gracián). Ao pequeno livro, sem destinatário particular senão o leitor capaz de entender sua moral prática, sucedeu um luxuoso volume dotado de notas, índices e recapitulações ausentes do texto original e dirigidos aos que queriam conhecer as regras de vida impostas pela sociedade da corte.<sup>32</sup>

Então, numerosos são os efeitos produzidos pela mudança do formato de publicação de uma “mesma” obra. Pode modificar o estatuto da obra. Pode também ampliar seu público. É o que mostrou Robert Darnton no caso da *Encyclopédie de Diderot et d’Alembert*.<sup>33</sup> Seu preço diminuiu de 980 libras para a edição impressa in-folio até 384 libras para edição in-quarto de Neuchâtel e 225 libras para a edição in-octavo de Lausanne e Berne. Ao mesmo tempo, aumentou a tiragem: de 4.225 exemplares para o in-folio de Paris até 8.525

<sup>31</sup> Cf. *idem*, Per dir forse una nova parola. Traduzir Castiglione no século XVI. In: DAHER, Andrea (org.). *Oral por escrito: a oralidade na ordem da escrita, da retórica à literatura*. Chapecó-Florianópolis: Argos/Editora UFSC, 2018.

<sup>32</sup> Cf. *idem*, Traduzir: do oráculo manual a l’homme de cour. In: *Mobilidade e materialidade dos textos: traduzir nos séculos XVI e XVII*. Chapecó: Argos, 2020.

<sup>33</sup> Cf. DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia 1775-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

para o in-quarto e 5.800 para o in-octavo.<sup>34</sup> Ainda assim, a *Encyclopédie* só podia ser adquirida pelas elites tradicionais (clero, nobres militares, homens de lei e de profissões liberais) e em menor extensão pelos grandes comerciantes. No entanto, a redução do formato e do preço assegurou o sucesso da estratégia de divulgação dos editores de Neuchâtel, que escreviam, numa carta de 31 de maio de 1777, citada por Darnton: “O formato *in-folio* será para os grandes senhores e as bibliotecas, enquanto o *in-quarto* estará ao alcance dos homens de letras e das pessoas letradas cuja fortuna é menos considerável”.<sup>35</sup> O exemplo sublinha que a significação das diferenças entre formatos é sempre relacional. Em relação com o in-folio, o in-quarto pode ser um instrumento de “vulgarização”. Em relação aos pequenos formatos, pode ser a materialização de uma distinção.

### Formato e encadernação

No século XIX, a industrialização da impressão e a democratização da leitura produziram novas associações entre formatos e discursos. Por um lado, multiplicaram-se produtos impressos dirigidos aos leitores populares: folhetos, calendários, almanaques, publicações para entregas, folhetins. Desse ponto de vista, a produção e a circulação da cultura impressa mostram as mesmas mudanças fundamentais na Europa e nas Américas: a entrada em uma economia de mercado que produz um novo público leitor a partir da oferta de novos produtos editoriais. Por outro lado, apareceram coleções baratas que propuseram obras literárias canônicas, livros de história e volumes de divulgação científica. Na França, a *Bibliothèque Charpentier* inaugurou em 1828 esse tipo de coleção com suas várias séries dedicadas à publicação de autores clássicos e contemporâneos: a “Biblioteca francesa” (dividida entre “Literatura antiga” (ou seja, medieval), as “Memórias e correspondências”, os “Clássicos do XVI, XVII e XVIII”, “Escritores contemporâneos”), as “Bibliotecas inglesa, alemã, italiana, espanhola”, as “Bibliotecas” grega e latina (em tradução), a “Biblioteca filosófica” (dividida entre “Filosofia médica”, “Filosofia e Ciência”, “Filosofia e Religião”). Dois elementos caracterizavam a empresa: o preço baixo dos livros (3,50 francos) e seu pequeno formato in-8.<sup>36</sup>

As estratégias editoriais do século XIX cruzaram a diferença entre os formatos com dois outros elementos da materialidade do livro: a variedade do papel para a impressão e a diversidade das encadernações. Assim, como mostra o catálogo de Léon Curmer em 1842, o mesmo livro no mesmo formato podia ser vendido com encadernação, cartonagem ou somente em brochura.<sup>37</sup> Ou, ao avesso, uma mesma encadernação podia ser utilizada para livros com formatos muitos diferentes (por exemplo, no catálogo dos livros para prêmios

<sup>34</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 36-39.

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, carta da Société typographique de Neuchâtel dirigida a Rudiger em Moscovo, 31 de maio de 1777.

<sup>36</sup> Cf. OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIXe siècle*. Paris: IMEC/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p. 49-71, e p. 285-303.

<sup>37</sup> Cf. UTSCH, Ana. *Rééditer Don Quichotte: matérialité du livre dans la France du XIXe siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2020, p. 91.

escolares de Hachette em 1827).<sup>38</sup> Quando esses dois elementos se vinculam com a diversidade dos papéis, a oferta multiplica as possibilidades: no catálogo de Furne em 1855, a combinação entre os formatos (in-quarto, in-octavo, in-18), os papéis utilizados para a impressão (ordinário, “jésus”, “cavalier”) e as encadernações (“veau”, “chagrin”, “demi-chagrin”) produzem catorze associações diferentes.<sup>39</sup> É assim que, a partir de 1853, Hachette propõe as traduções de *Dom Quixote* tanto nos pequenos formatos in-16 ou in-18 das suas coleções populares (*Bibliothèque des chemins de fer* e *Bibliothèque rose illustrée*) como nos formatos in-folio ou in-quarto com as ilustrações de Gustave Doré na série das *Publications illustrées de grand luxe*. Em cada série, os livros são propostos com vários modelos de encadernação.<sup>40</sup> Na edição do século XIX, o formato não se encontra necessariamente vinculado com um gênero particular. Está combinado com várias encadernações para dirigir o mesmo texto a diferentes públicos (crianças, adolescentes, leitores populares, bibliófilos) e a diferentes usos: como presente de Natal, prêmio na escola, belo livro para uma biblioteca ou volume barato comprado numa estação de trem.

### A materialidade do texto

O formato dos livros é o primeiro dos “elementos não-verbais” que, segundo D.F. McKenzie, “têm uma função expressiva na transmissão do significado”.<sup>41</sup> Pertence à materialidade do texto, tal como foi definida em um artigo publicado em 1993 por Margreta De Grazia e Peter Stallybrass.<sup>42</sup> O alvo deles era duplo. A crítica se dirigia, primeiramente, às abordagens estritamente formalistas, como a do *New Criticism* ou a da *Nouvelle Critique*, que consideram os textos como estruturas linguísticas cujo funcionamento é tido como totalmente independente das modalidades materiais da escrita. O segundo alvo era o *New Historicism*, que historiciza as relações ou “negociações” entre os discursos e as práticas do mundo social e as obras literárias, mas sem, com isso, prestar contas à historicidade mais fundamental: a historicidade das formas de inscrição e de publicação dos próprios textos. Daí sua constatação final: “Os formalistas exigem uma atenção minuciosa aos menores detalhes linguísticos da literatura sem dedicar um mínimo pensamento às práticas externas ao autor, que frequentemente são a origem desses mesmos detalhes. Os adeptos do historicismo, que buscam nas obras de Shakespeare os rastros das estruturas discursivas do fim do século XVI e do começo do século XVII, esquecem a que ponto essas estruturas são construções do século XVIII”.

O conceito de “materialidade do texto” visa, assim, a ultrapassar a oposição clássica entre, de um lado, a obra e, de outro, o livro ou o objeto impresso. Essa distinção bastante clara parecia definir tarefas muito diferentes: aquelas dos historiadores da literatura, da filosofia ou das ciências, dedicados ao estudo da gênese e das significações das obras, e aquela dos historiadores

<sup>38</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 101.

<sup>39</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 173.

<sup>40</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 183-195.

<sup>41</sup> MCKENZIE, Donald Francis, *op. cit.*, p. 30.

<sup>42</sup> GRAZIA, Margreta de e STALLYBRASS, Peter. The materiality of the Shakespearean text. *Shakespeare Quarterly*, v. 44, n. 3, Oxford, 1993.

do livro ou da edição, ligados à compreensão das modalidades de publicação e circulação dos textos. Essa distinção clássica talvez tenha, paradoxalmente, sido reforçada e não diminuída pelos estudos da *New Bibliography*, isto é, a bibliografia material que analisa com rigor os diferentes estados impressos de uma mesma obra (edições, emissões, exemplares) para compreender e neutralizar as corrupções infringidas ao texto pelas práticas do ateliê tipográfico. Nessa disciplina, que estuda somente os objetos impressos que transmitiram os textos, a maior obsessão é, no entanto, a obra em seu estado original, assim como foi pensada, desejada ou escrita pelo autor. Daí a distinção em cada texto impresso entre “essenciais” e “acidentais”, entre os elementos consubstanciais à obra e as alterações que dispensam preferências ou equívocos dos editores, dos corretores ou dos tipógrafos. Daí, também, a busca do *ideal copy text*, do manuscrito escrito, ditado ou corrigido pelo autor; um manuscrito para sempre ausente, mas possivelmente imaginado a partir dos estados impressos da obra.<sup>43</sup>

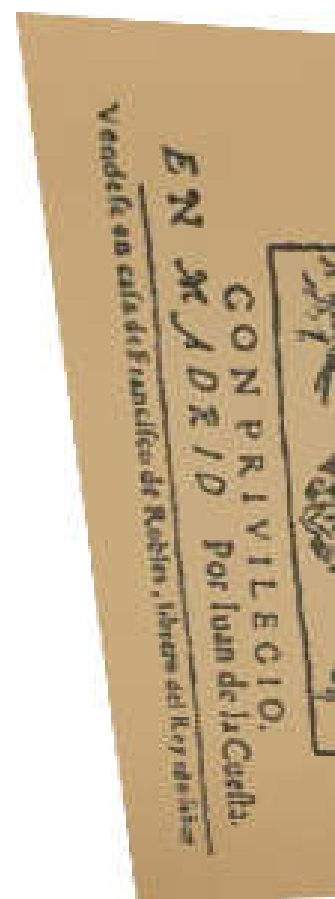
Devemos nos satisfazer com essa oposição imposta entre a obra, em sua pureza essencial, e o livro que, no melhor dos casos, apenas a transmite como um veículo inerte e, no pior, a altera e corrompe? A “sociologia dos textos”, como foi definida por D. F. McKenzie, tem por ponto de partida o estudo das modalidades de publicação, de disseminação e de apropriação dos textos. Apoiada sobre a tradição bibliográfica, enfatiza a materialidade do texto e a historicidade do leitor com uma intenção fundamental: identificar os efeitos produzidos sobre o estatuto, a classificação e a percepção das obras pelas transformações de sua forma material.

É contra a abstração dos discursos que o estudo da materialidade do texto, lembra que a produção, não somente dos livros, mas também dos próprios textos, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenções. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens múltiplas e de práticas rituais ou cotidianas, como quer o *New Historicism*.<sup>44</sup> Estas transações dizem respeito, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, que existem entre a obra e seus múltiplos textos. O processo de publicação, qualquer que seja sua modalidade, nunca separa a materialidade do texto da textualidade do livro.

Essa materialidade não é somente aquela que chamou a atenção da *New Bibliography*, preocupada com uma descrição formalizada dos objetos impressos a fim de reconstituir o processo de sua impressão e procurando reconhecer, pela identificação de hábitos, preferências ou materiais dos operários tipográficos que compuseram as diferentes páginas do livro, as alterações que infringiram à obra. A “materialidade do texto” designa assim a “função expressiva” das modalidades de inscrição do texto no livro: em primeiro lugar o formato, mas também a disposição do texto, as escolhas gráficas e ortográfi-

<sup>43</sup> Cf. GREG, Walter Wilson. The rationale of copy-text. *Studies in Bibliography*, v. 3, Charlottesville, 1950-51, e BOWERS, Fredson. Multiple authority: new problems and concepts of copy-text. *The Library*, v. 5-XXVII, 2, Oxford, jun. 1972.

<sup>44</sup> Cf. GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.



cas, a pontuação. Essas decisões, seja quem for o responsável, “fazem o texto” — ao menos para os leitores do exemplar de edição em que eles o encontram. É a razão pela qual “formas afetam o sentido”.

### Tipógrafos, corretores, autores, leitores

A quem o leitor do passado devia imputar essas “formas”? Cada tradição da crítica textual privilegiou um ou outro dos atores engajados no processo de composição e de publicação dos textos entre os séculos XV e XVIII, no tempo do “antigo regime tipográfico”. Para a bibliografia material, as escolhas gráficas e ortográficas resultam das preferências ou dos hábitos dos operários tipográficos que não tinham todos a mesma maneira de regular a ortografia das palavras ou de marcar a pontuação. Daí a recorrência regular das mesmas grafias ou dos mesmos usos de sinais de pontuação em diferentes cadernos de uma mesma obra. É por isso que as *spelling analysis* permitiram atribuir a composição de determinada página a determinado obreiro tipógrafo, e, assim, reconstituir o próprio processo de composição e impressão do livro no ateliê.

Na perspectiva filológica, o essencial está em outro ponto: na preparação do manuscrito pela composição, como foi operada pelos “corretores” que acrescentam capitais, acentos e pontuação, que normalizam a ortografia, que fixam as convenções gráficas e que, frequentemente, são encarregados da correção das provas. Se essas escolhas são o resultado do trabalho dos ateliês, aqui, não são mais atribuídas somente ou principalmente aos tipógrafos, mas aos clérigos, graduados das universidades, ou professores empregados pelos livreiros e impressores para assegurar a maior correção possível de suas edições. Paolo Trovato lembrou o quanto era importante para os editores do *Cinquecento* insistir na “correção”, efetiva ou suposta, de suas edições, indicada nas páginas de título pela expressão “*con ogni diligenza corretto*”.<sup>45</sup> Daí vem o papel decisivo dos “corretores”, cujas intervenções se desdobram em diversos momentos do processo de edição: da preparação do manuscrito à correção das provas, das correções em processo de tiragem, a partir da revisão das páginas já impressas, ao estabelecimento da errata em suas diversas formas: as correções manuscritas nos exemplares impressos, os folhetos de errata anexados no fim do livro, ou as sugestões feitas ao leitor para que ele mesmo corrija seu próprio exemplar.

Nos séculos XVI e XVII, os textos submetidos às decisões dos “corretores”, que intervinham como *copy editor* ou *proof-reader*, pertencem a diferentes repertórios: os textos clássicos, gregos ou latinos<sup>46</sup>; as obras em língua vulgar que tiveram uma circulação manuscrita e às quais a impressão impõe suas próprias normas de apresentação do texto e, em certos casos, como aquele das edições italianas, uma normalização linguística<sup>47</sup>; enfim, os manuscritos dos contemporâneos cuja legibilidade extremamente medíocre irritava os corretores e tipógrafos.

<sup>45</sup> TROVATO, Paolo. ‘*Con ogni diligenza corretto*’: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, Bolonha: Il Mulino, 1991.

<sup>46</sup> Cf. GRAFTON, Anthony. *The culture of correction in Renaissance Europe*. Londres: The British Library, 2011.

<sup>47</sup> Cf. RICHARDSON, Brian. *Print culture in Renaissance Italy: the editor and the vernacular text, 1470-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Seria possível concluir, portanto, que os autores se mantinham alheios às decisões e aos gestos que davam aos livros sua materialidade? No seu *Dictionnaire* publicado em 1690, Furetière indica, no artigo “Pontuação”: “A exatidão desse Autor vai até o ponto em que ele dá atenção aos pontos e às vírgulas”. Implicitamente, o exemplo do emprego remete ao desinteresse comum aos autores pela pontuação, mas assinala, ao mesmo tempo, que se encontram autores atentos à pontuação de seus textos — e, mais geralmente, à materialidade de sua inscrição. Ronsard ou La Bruyère são exemplos dos escritores que têm uma “consciência tipográfica” e que controlam a edição de suas obras para que possam ser produzidos os efeitos de leitura esperados mediante o uso dos sinais de pontuação e a presença das letras capitais no começo de certas palavras para que sejam enfatizadas.<sup>48</sup>

A materialidade do texto, e não somente sua letra, guia ou informa a leitura. É por isso que D. F. McKenzie considera a história da leitura central tanto para a crítica textual quanto para a história do livro. Compartilha a ideia de que um texto só acessa verdadeiramente a existência quando um leitor se apropria dele, mas lhe dá uma dimensão material e histórica, indicando que se “comprova o fato de que novos leitores evidentemente fazem novos textos. E que seus novos significados são uma função de suas novas formas”.<sup>49</sup> Assim, designa com agudeza a relação que liga a variação das formas nas quais as obras são publicadas, a definição do público de seus possíveis leitores e o significado que eles atribuem aos textos que leem.

O estudo morfológico das disposições tipográficas e a análise social dos públicos e das leituras, longe de se excluírem, estão necessariamente associados. É em função das competências e das expectativas supostas dos leitores visados pelo autor, o editor e o impressor que são decididas as formas atribuídas aos textos. Mas elas têm uma dinâmica própria, que pode ou não construir um novo público, maior e mais popular, e autorizar apropriações inéditas de textos que anteriormente haviam circulado de outra forma e para outros leitores. É pela mobilidade de suas formas que os textos são suscetíveis de reemprego e reinterpretção pelos diferentes públicos que atingem ou constroem. Então, é preciso pensar que essas formas restringem as possibilidades de apropriação das obras por parte dos leitores, mas sem por isso atribuir à materialidade do texto o poder imperioso, absoluto, que a crítica estruturalista atribuía à linguagem. As leituras são sempre situadas em um conjunto de condições de possibilidade definidas em cada momento histórico não somente pela ordem dos discursos e pelos horizontes de expectativa das comunidades de leitores, mas também pela própria materialidade dos textos. Compreender como, em tempos e lugares diferentes, para públicos diversos, cruzam-se as imposições transgredidas e as liberdades constrangidas é, sem dúvida, a primeira tarefa da história dos textos e dos livros. É isso o que queria mostrar nessa busca dos in-quarto.

*Artigo recebido em 3 de agosto de 2021. Aprovado em 22 de agosto de 2021.*

<sup>48</sup> Cf. CHARTIER, Roger. Pausas e tônicas. In: *A mão do autor e a mente do editor*, op. cit.

<sup>49</sup> MCKENZIE, Donald Francis, op. cit., p. 45.