

TRAJETÓRIA HISTÓRICA DAS COLEÇÕES LITERÁRIAS: conceituações para os formatos de coletâneas seriadas e temáticas

Humberto Fois-Braga *

RESUMO: *O artigo discute os traçados histórico-conceituais que fizeram emergir os projetos editoriais das coleções literárias, principalmente as que definimos como seriadas e temáticas. Para tal, após traçarmos as trajetórias de campo desses dois formatos, na sequência das discussões levaremos ambos ao confronto, para assim avaliarmos suas afinidades e discrepâncias. Vemos que as coletâneas estipulam um campo discursivo, cujos editores selecionam e hierarquizam em volumes aquelas obras que consideram legítimas representantes de uma totalidade temática a ser lida. Defendendo o conceito de fragmentação como a característica definidora das coleções, cremos que uma crítica literária, centrada na análise das obras lançadas em volumes, deverá levar em conta os dispositivos editoriais que constituem uma “estética da interrupção”.*

PALAVRAS-CHAVES: *coleção literária, projeto editorial, estética da interrupção.*

ABSTRACT: *This article discusses the historic/conceptual outlines that have allowed the emersion of editorial projects of literary collections, mainly the ones we have defined as series and thematic. In order to do so, after outlining the field trajectories of the two formats, in the sequence of discussions we will confront one another, in order to evaluate their affinities and discrepancies. We can see that the collections stipulate a field of discourse, whose editors select and rank into volumes those works which are considered legitimate representatives of a theme totality to be read. Stipulating the concept of fragmentation as a defining characteristic of collections, we believe that literary criticism, centered around the analysis of literary works released in volumes, should take into consideration the editorial tools that constitute the “aesthetics of interruption”.*

KEY-WORDS: *Literary Collection, Editorial Project, Aesthetics of Interruption.*

INTRODUÇÃO

* Turismólogo, Mestre em Comunicação Social e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor Assistente II vinculado ao Departamento de Turismo da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Se as coleções são formas de fragmentação do consumo, propomos que as literárias possam ser pensadas a partir de dois principais formatos: as temáticas e as seriadas. Em comum, estes modelos foram concebidos com o intuito de disponibilizar novidades que gerassem lucros no mercado literário via fracionamento da leitura

Por *coleções temáticas*, entendemos aqueles projetos editoriais aglutinadores de diversas obras literárias narrativamente independentes, mas sintonizadas em torno de um mesmo assunto e oriundas normalmente (mas não necessariamente) de diferentes autores. Já por *coleções seriadas* definimos aquelas obras cujos volumes são perpassados por uma mesma narrativa, exigindo uma ordem de leitura e normalmente escritas por um único autor. Tais coleções literárias, temáticas ou seriadas, são direcionadas a um determinado público-leitor que se quer colecionador, sendo geralmente publicadas esporadicamente como parte de uma totalidade a ser formada progressivamente.

Se o campo literário autoriza invenções somente dentro dos limites aceitáveis pela sua gramática, defendemos que os modelos de coleções literárias possuem uma trajetória histórica ditada pelos *espaços do possível*:

Para que as audácias da pesquisa [da escrita, dos projeto editorial...] inovadora ou revolucionária tenham algumas possibilidades de ser concebidas, é preciso que existam em estado potencial no seio do sistema dos possíveis já realizados, como *lacunas estruturais* que parecem esperar e exigir o preenchimento, como direções potenciais de desenvolvimento, caminhos possíveis de pesquisa [de escrita, de projeto editorial...]. Mais do que isso, é preciso que tenham possibilidades de ser recebidas, isto é, aceitas e reconhecidas como 'razoáveis', pelo menos por um pequeno número de pessoas, aquelas mesmas que sem

dúvida teriam podido concebê-las (BOURDIEU, 1996, p. 266) [grifos do autor, inserção nossa].

Se as coleções são propícias à publicação de conteúdos seccionados, há diferenças entre ambos os formatos que merecem ser melhor delineadas; e ao traçarmos a trajetória destes tipos de projetos editoriais dentro do campo literário, encontraremos os folhetins nas origens das séries, e as compilações, seguidas dos almanaques e enciclopédias, nos primórdios das temáticas.

Em um primeiro momento, analisaremos, separadamente, o surgimento histórico destes dois modelos de coleção, pois somente através da reconstrução destas trajetórias que seremos capazes de compreender as especificidades que os definem. Assim, tentaremos compreender como suas disposições foram sendo construídas e demarcadas ao longo da história dos livros. Posteriormente, ao traçamos paralelos de consonância e dissonância entre ambos os formatos, poderemos estipular a “estética da interrupção” como uma especificidade valorativa destes modelos de projetos editoriais.

Consideramos estes tipos de estudos histórico-literários pertinentes, pois nos permitem constituir uma crítica que perceba as obras para além de suas individualidades, refletindo sobre a intertextualidade que elas constroem entre si ao se organizarem em torno de um projeto editorial de volumes colecionáveis. Em outros termos, a coleção se forma na intertextualidade entre obras lançadas cadenciadamente no mercado; e estes volumes, ao mesmo tempo em que geram fronteiras físicas entre os livros enfileiradas na prateleira, também estipulam valores compartilhados que representam uma vontade de totalidade discursiva.

AS COLEÇÕES SERIADAS:

De acordo com Marlye Meyer (1996, p. 57), a lógica mercantil dos folhetins (*feuilletons*) surgiu na França no início do século XIX, designando “um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento”. Inicialmente, o termo se referia a um espaço periférico no jornal, e que ao comportar diversos conteúdos fazia com que o romance seriado folhetinesco fosse, então, apenas uma das modalidades de entretenimento sob a tutela da seção *feuilleton*; mas, posteriormente, o título acabou tornando-se referência para um formato literário. As palavras da pesquisadora nos conta a genealogia deste tipo de narrativa:

Lançado a sementeira de um *boom* lítero-jornalístico sem precedentes e aberto a formidável descendência, vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo. E a inauguração cabe ao velho Lazarillo de Tormes: começa a sair em pedaços cotidianos, a partir de 5 de agosto de 1836. A seção *Variétés*, que de início dá título à novidade, é deslocada, com seus conteúdos polivalentes, para rodapés internos. A receita vai se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula ‘continua amanhã’ entrou nos hábitos e suscita expectativas. Falta ainda fazer o romance *ad hoc* que responda às mesmas, adaptado às novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando. No começo da década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes. Destinado de início a ser uma outra modalidade de folhetim, o então chamado folhetim-romance vai se transformar no *feuilleton tout court* (MEYER, 1996, p. 59).

Paulatinamente, de termo genérico, folhetim passa a designar um tipo de romance fatiado em sua narrativa, publicado nos jornais populares que possuíam uma ampla tiragem¹, sendo que a expressão *roman-feuilleton* apareceu pela primeira vez no jornal *La Presse* de 1836. É neste bojo que nasceu a serialização narrativa, o folhetim como expressão da indústria cultural: “aquilo que Flaubert chamaria (em *Bouvard et Péuchet*) de 'literatura industrial'. Trata-se, na verdade - vale acentuar -, de uma literatura não legitimada pela escola ou por instituições acadêmicas, mas pelo próprio jogo de mercado” (SODRÉ, 1985, p. 10).

As narrativas servidas em doses periódicas se tornaram um modelo para o século XIX, e o termo “folhetim” passou a designar qualquer publicação seriada, independente da qualidade estética do romance consumido e lido em fragmentos. Desde os primórdios, o Brasil publicou traduções de folhetins europeus em paralelo com os escritos por brasileiros, sendo que o primeiro aqui lançado foi *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, saindo no *Jornal do Commercio* em 1838 (MEYER, 1996). Por sua vez, *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira, e *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, ambos considerados como os dois primeiros romances brasileiros, surgiram “em pedaços” nos idos de 1844 naquele mesmo jornal carioca.

¹ A questão da tiragem é um fator importante, pois coloca em competição a literatura tida de vanguarda com a folhetinesca. Por exemplo, na Argentina, enquanto os folhetins tinham uma tiragem média de 200.000 exemplares e eram distribuídos em bairros de classe operária, as obras consideradas de vanguarda tinham uma publicação média de 500 a 1000 exemplares, sendo vendidos em livrarias frequentadas por um círculo restrito de intelectuais (GIRALDO, 2006).

Tal formato estético tornar-se-ia um manifesto da modernidade literária brasileira do século XIX e, para Muniz Sodré (1985), a utilização genérica da etiqueta “folhetim” em terras brasileiras ocorria porque, “no Brasil, muitas vezes os romances eram publicados em jornal devido às dificuldades técnicas para a edição de livros” e, por isso, “romances que nada tinham de folhetinesco em sua estrutura textual podiam, assim, ser publicados no jornal (por exemplo, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis) e não ter nenhum sucesso de público”.

Percebemos que o romance-folhetim tornou-se uma estratégia dos jornais para manter sua cartela de leitores: as interrupções narrativas programadas a partir de ganchos dramáticos geravam uma expectativa na leitura, posto que esta ficava suspensa até a próxima edição do jornal. Em outros termos: a fragmentação narrativa diária causava uma ansiedade no leitor, o que condiz com a fala de Tretiakov (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 124), ao mencionar que o jornal e sua estética de informação é o modelo narrativo da modernidade, afinal,

[...] o jornal é o cenário dessa confusão literária. Seu conteúdo é a matéria, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor [...]. O fato de que nada prende tanto o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige uma alimentação diária, foi há muito utilizada pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos. Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se veem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores [...].

Os folhetins – enquanto seção nos jornais – operariam com esta impaciência do leitor por informações e dramaticidades diárias. Sendo

produto jornalístico de mercado, desenvolveu uma estrutura narrativa de episódios em que se deveria pagar para continuar acompanhando o desenrolar lento das histórias de suspense, amor e aventura. E nessa perspectiva de captar a atenção e aumentar a venda, tais romances folhetinescos obedeciam a uma produção industrial que levava em consideração as opiniões dos consumidores, que passaram a interferir na condução das histórias.

Ainda são os estudos de Meyer (1996) que nos mostram como os folhetins entraram nos jornais diários e, posteriormente, participaram das estratégias comerciais de outros periódicos, como algumas revistas brasileiras semanais e mensais do século XX. Assim, na década de 1920, a revista semanal *Fon-Fon* lançou o *Romance da Fon-Fon* como um suplemento colecionável que chegava às bancas nas quartas-feiras, enquanto a revista propriamente dita saía aos sábados; desta forma, segmentou-se públicos leitores e construiu-se o hábito de se ir ao jornaleiro especificamente para comprar os episódios dos romances publicados semanalmente. Por sua vez, desde 1917 o jornal paulistano, *A Gazeta*, publicava “romances seriados em forma de fascículos, descartáveis” (MEYER, 1996, p. 361).

Essa estratégia de suplementos vendidos separadamente ou de fascículos a serem destacados possibilitou que o folhetim saísse do corpo do jornal, onde normalmente se localizava em rodapé, fazendo emergir mais nitidamente a ideia de coleção, pois os volumes perdidos podiam ser encomendados, e enquanto o jornal com notícias de ontem era descartado,

os encartes e fascículos que o acompanhavam eram guardados para compor a totalidade do romance colecionável. Posteriormente, tais capítulos acumulados poderiam ser encadernados em um único volume, tornando-os assim uma obra completa em formato de livro que, todavia, não apagava as suas origens: mesmo sendo encadernados todos juntos, mantinha-se a estrutura individual dos fascículos publicados semanalmente (capas, introduções, publicidades repetidas).

Presente no corpo dos jornais, depois chegando aos formatos dos fascículos e encartes, este consumo fragmentado das narrativas vai também integrar as estratégias do mercado editorial, principalmente a partir dos lançamentos de livros em trilogia (ou com até mais de três volumes) que passaram a inundar as prateleiras das livrarias. Para Isabelle Olivero (1999), esta tática de escalonar um único romance (narrativa) em diversos volumes já era perceptível na França do século XIX, pois o intuito do editor era, de um lado, possibilitar que os frequentadores dos gabinetes de leitura pudessem repartir entre si a leitura do texto ao alugar somente um dos volumes, por outro lado aumentava as margens de lucro, pois um mesmo romance seria capaz de suscitar três vendas ou mais, dependendo da quantidade de volumes previstos. Eloy Martos Núñez (2006) menciona que os antigos folhetins possuíam um caráter narrativo de cunho social e sentimental, enquanto os livros que na contemporaneidade operam com a serialização literária privilegiam as sagas, ou seja, os motivos de fantasia e aventura a partir de recuperação de estruturas míticas e folclóricas. Mas, assim como os folhetins, tais livros de sagas fantásticas em universos

alternativos servem-se da serialização como um formato que pretende fidelizar o leitor a partir da suspensão do enredo que continua no próximo volume – já lançado ou a ser lançado.

Seja para atender aos interesses mercadológico das editoras seja para que o autor tenha tempo para escrever a continuação de suas histórias, percebemos que o modelo seriado sempre manteve a proposta de construção de uma coleção que se encontra completa lá no final daquela narrativa que se desenrola lentamente. Porém, percebendo-a dentro de um contexto histórico, vemos uma alteração substancial na “quantidade de narrativa” entregue de uma só vez ao leitor, bem como na progressiva independência do romance em relação à estrutura jornalística: os folhetins iniciaram-se em rodapés de jornais, ocupando entre duas ou quatro colunas de textos curtos e em um longo arrastar de capítulos semanais; posteriormente, com o surgimento dos fascículos e suplementos nos jornais e revistas, isto permitiu aumentar o conteúdo de cada edição e reduzir o número de publicações; já com os livros de saga, a serialização aumenta o número de páginas entregues de uma só vez, e tende a trazer três volumes como sendo a quantidade padrão de livros necessários para completar a história.

Por isso, percebemos que quanto mais se afasta do corpo do jornal, o formato seriado vai adquirindo autonomia para ampliar o número de páginas e conteúdo narrativo entregues de uma só vez ao leitor; todavia, esta manipulação entre a quantidade de páginas e de capítulos/fascículos/volumes depende sempre dos interesses autorais

conjugados com os de um projeto editorial tutelado por uma empresa que visa lucros, que no início eram os próprios jornais e hoje são os empreendimentos das casas editoriais.

AS COLEÇÕES TEMÁTICAS:

Por sua vez, as coleções literárias temáticas, enquanto uma proposta de projeto editorial que constitui, compendia e organiza um *corpus*, teve seu início nas compilações que remontam ao Renascimento. Sem pretensões de constituir diferentes publicações esporádicas, estas primeiras compilações reuniam em um mesmo manuscrito diversas obras de diferentes autores, mas que tinham em comum um mesmo tema, “o que significava romper com uma tradição segundo a qual o livro manuscrito é uma junção, uma mistura, de textos de origem, natureza e datas diferentes, e onde, de forma alguma, os textos incluídos são identificados pelo nome próprio de seu autor²” (CHARTIER, 1998, p. 32).

Todavia, talvez a mais conhecida compilação popular seja a *Bibliothèque Bleue* francesa, cujo formato editorial foi inventado e começou a ser impresso em Troye a partir de 1602. A *Bibliothèque Bleue* traz algumas características que comportam uma ideia de coleção de obras temáticas: i. o próprio título – biblioteca – fornece a ideia de uma totalidade de conhecimento a ser abarcada; ii. a padronização dos materiais utilizados

² Na realidade, se pensarmos na Bíblia enquanto um projeto editorial, ela é também um modelo de coleção temática anterior ao Renascimento, principalmente no que tange ao Novo Testamento, onde encontramos compilados os Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João que nos oferecem versões de uma mesma história (a vida e morte de Jesus Cristo).

para a impressão traz uma identidade visual ao conjunto: papel barato, caracteres tipográficos desgastados, capa azul; iii. o tratamento dado aos textos de diferentes épocas e autores, recuperados dos fundos de catálogo das gráficas, passando-os por transformações para reforçar o parentesco entre eles – encurtamento dos textos e facilitação dos enunciados, aumento dos capítulos e do tamanho das letras para uma leitura ligeira, eliminação nas narrativas de tudo aquilo que era considerado imoral ou blasfêmico que ferisse a ética católica (CHARTIER, 2002); iv. recorrência de temáticas para agradar a públicos específicos:

composta a partir de títulos cujo privilégio expirou, a Biblioteca Azul reúne textos que formam série, seja por seu gênero (vida de santos, romances de cavalaria, contos de fadas) seja pelo campo de práticas nas quais eles são utilizáveis (exercícios de devoção, coleção de receitas, cartilhas) seja pela recorrência de uma temática encontrada sob diferentes formas (discursos sobre as mulheres, sátira dos ofícios, literatura da malandragem). São assim criadas redes de textos que remetem aos mesmos gêneros ou aos mesmos motivos e que, desse modo, não desorientam as expectativas de seus leitores (CHARTIER, 2002, p. 69).

Se, por um lado, estes formatos de compilações renascentistas e da *Bibliothèque Bleue* traziam o pressuposto das temáticas organizadas que recuperavam e amputavam textos publicados anteriormente, com o intuito de atender a um vasto público leitor das camadas mais populares, por outro, elas careciam de uma proposta de finitude nas publicações capaz de fornecer o sentido de completez que se exige em uma coleção, sendo publicado durante décadas e mesmo séculos, o que tornava impossível, no espaço de uma vida humana, construir o sujeito colecionador. Por isso, cremos que tais formatos nos trazem a proposta de coleção somente pelo

viés de uma produção editorial que organizava textos temáticos, mas não ainda pelo prisma do leitor, pois não estava nítido o conceito de volumes dispostos em uma ordem e de limites para sugerir uma totalidade.

É para além do campo literário, especificamente no campo do saber científico e humanista, que encontraremos este direcionamento para uma sensação de totalidade capaz de unificar produtores e leitores em torno de uma proposta finita. Isto ocorreu com o surgimento das enciclopédias (tais como *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* e *Encyclopædia Britannica*) e almanaques (como o *Almanach de Goth*) iluministas, cujos projetos pretendiam repertoriar e reunir, para organizar em um mesmo ou diversos volumes, o conhecimento humano sobre ciências e artes.

Estas obras, oriundas dos pressupostos dicionarescos de tudo abarcar e arquivar, dobram-se sobre si mesmas e se fecham em uma intertextualidade, já que um verbete é capaz de remeter a outros, enquanto os leitores, folheando suas páginas, constroem sentidos com um pressuposto de alento e segurança na totalidade que as publicações em volumes enfileirados na prateleira parecem lhe transmitir. O leitor se torna colecionador pois as enciclopédias, a partir de seus volumes, e os almanaques, através do ato de resenhar o ano que terminou, trazem uma proposta de ordenamento (alfabético nos verbetes, numérico nos volumes e na sequência dos anos) que leva a um ponto final para esta jornada de acumulação.

Ao unificar o formato renascentista das compilações temáticas com a proposta de ordenamento sequencial em volumes dos almanaques e enciclopédias iluministas, temos as bases para as coleções literárias temáticas que tomaram forma na Europa moderna do século XIX.

As coleções temáticas como as conhecemos atualmente foram uma invenção do século XIX que precisava de disciplinar o excesso de publicações e construir mercados segmentados, podendo então ser considerada uma consequência do excedente na produção capitalista de livros. Olivero (1999, p. 09) menciona que na França havia apenas oito coleções catalogadas no período de 1660 a 1830, enquanto que de 1830 a 1914 este número saltou para 71 lançamentos. Foi assim que, na França, surgiram coleções temáticas que se pautavam em atender aos interesses específicos de determinados públicos, tais como a *Bibliothèque populaire*, *Bibliothèque des écoles et des familles*, *Bibliothèque de l'homme de goût*.

Os editores do século XIX viam as coleções não só pelo seu viés mercadológico, e assim também infligiam nelas uma missão civilizatória de educar, instruir e renovar os valores humanistas, objetivando com as obras literárias lançadas em volume a formação do homem e do cidadão moderno. E para atingir este objetivo humanista, elas deveriam ser populares, acessíveis ao maior número de pessoas, amplamente distribuídas para poder com isso renovar o pensamento coletivo. Em comum, todas as práticas de coleção temática (que alguns preferiam nomear de biblioteca) do século XIX sugeriam uma "reciclagem" de textos anteriormente

publicados, principalmente recuperando aquelas obras de domínio público, o que eliminava o pagamento de direitos autorais (OLIVERO, 1999).

No entanto, a autora ressalta que as tentativas de coleções/bibliotecas populares – de pequeno formato e baratas – inicialmente fracassaram, já que “o público popular ao qual estava destinada tais publicações preferia o romance de folhetim, já que a compra pelo casal de um só jornal se oferecia tanto às leituras do marido quanto da esposa” (OLIVERO, 1999, p. 268) [tradução nossa]. Tal situação seria contornada por Gervais Charpentier, cujas inovações editoriais fez com que a *Bibliothèque Charpentier*, publicada entre 1838 e 1871, se tornasse referência às coleções modernas.

Gervais Charpentier inovou em duas questões: i. estipulando um novo formato de papel (“in-18 grand-Jésus vélin”), que tornava a impressão mais barata a partir de edições compactas, e ii. construindo uma biblioteca de obras modernas, editando especialmente romances. Este formato era cômodo, pois permitia segurar o livro em apenas uma mão, sem falar que era considerado mais elegante para exibir nas prateleiras, o que ele tornava ainda mais atraente com as capas ilustradas. Por sua vez, a escolha preferencial pelos romances para compor sua “*bibliothèque choisie*”³ atendia a um gosto do grande público leitor que não estava habituado a comprar livros, somente lendo-os a partir de aluguéis nos gabinetes. Neste sentido, ele ampliou a tiragem de seus livros ao transformar os

³ Sendo a biblioteca completa uma impossibilidade, a autora fala de “*bibliothèque choisie*” (biblioteca escolhida) em oposição à “*bibliothèque spéciale*” (biblioteca especial). A diferença entre ambas é que a primeira diz respeito às coleções compostas por livros de interesse geral (romances, fábulas, poesias etc.) enquanto a segunda atende aos anseios de um tipo específico de profissional (coleção para médicos, advogados etc.).

frequentadores dos gabinetes de leitura em compradores: estes se interessavam em adquirir seus livros pois já estavam familiarizados com os romances - principalmente os folhetins que liam nos jornais disponibilizados em tais gabinetes. E com a queda dos preço, os volumes poderiam ser adquiridos de forma a inculcar em tais leitores de gabinete dois novos hábitos: o de comprador e o de colecionador. O sucesso foi tanto que em 1845 Charpentier dividiu a sua "*Bibliothèque*" em diversas coleções temáticas com o intuito de atender a públicos específicos: "Charpentier impõe um novo formato, modifica totalmente os hábitos da profissão, além de transformar os leitores de locação em compradores, atraindo-os a partir da possibilidade de se constituir uma biblioteca de clássicos modernos" (OLIVERO, 1999, p. 70) [tradução nossa].

Percebemos, pois, que as coleções temáticas, como as conhecemos hoje, surgiram lançando romances em volumes, aquele mesmo gênero literário que anteriormente saía fragmentado em capítulos nos jornais e era designado de *feuilleton*. É nesta concorrência com o folhetim dos jornais que as coleções temáticas surgiram: se os românticos foram os primeiros a publicar suas obras em capítulos nos periódicos, os livreiros começaram a reclamar, dizendo que suas funções ficaram reduzidas a republicar, em segunda mão, obras que os leitores já haviam tido acesso nas bancas de jornais. A solução encontrada por tais livreiros para fazer frente aos folhetins, e encabeçada por Charpentier, seria a publicação em volumes para transformar em coleção todas as obras romanescas de um determinado autor (OLIVERO, 1999). Deduzimos, com isso, que as primeiras coleções

modernas eram compostas por romances e com temáticas centradas na autoria (obras completas de determinados autores saindo em volumes).

E o início das coleções temáticas brasileiras não fugiu destas tendências europeias, principalmente a partir das estratégias comerciais iniciadas em 1860 pelo livreiro-editor Baptiste Louis Garnier. Neste primeiro momento de abrasileiramento das coleções, os livros lançados recuperavam os folhetins que haviam sido anteriormente publicados pelos jornais.

Seu interesse pode ter sido despertado por uma nova moda entre os compradores brasileiros de livros: a posse de coleções de seus autores favoritos. Isso poderia explicar sua predileção por edições uniformes das ‘obras’ de um autor. Embora raramente arriscasse publicar o primeiro livro de um autor, ninguém editou, nesse período, mais livros brasileiros de ficção do que B. L. Garnier, e praticamente não houve um romancista brasileiro de importância que não acabasse tendo a maioria de suas obras publicadas por ele (HALLEWELL, 2012, p. 238).

No critério editorial da Garnier, no final do século XIX e início do XX, prevalecia a tendência em publicar autores conhecidos cujas vendas eram asseguradas, e com isso vemos que o formato das primeiras coleções temáticas brasileiras tinha o argumento aglutinador direcionado em torno da ideia de *um único autor e todas as suas obras*:

o editor preferia, claramente, obras que pudesse publicar em coleções, em que a oferta de algum título individual atrairia o leitor, levando-o a adquirir outros volumes da série. Isto se aplicava aos autores já falecidos cujas obras pudessem ser reeditadas numa coleção completa, como era o caso dos romances de Franklin Távora, publicados em 1902 numa pequena coleção de quatro volumes, *A Literatura do Norte*; ou de um escritor consagrado de quem se pudesse esperar o acréscimo de outras obras similares a uma coleção já existente (Machado de Assis); ou ainda – caso bastante excepcional de João do Rio – de um escritor novo mas prolífico, com quem se pudesse contar para a produção ininterrupta de outras obras semelhantes. Por outro lado, a obra isolada era um risco que,

mesmo no caso de transformar-se em grande sucesso editorial, não levava a nada (HALLEWELL, 2012, p. 289).

Mais uma característica destas primeiras coleções temáticas brasileira era a tolerância com a obra inédita, desde que esta recém-chegada ocupasse um lugar específico, enquanto volume, dentro da coleção de obras completas do autor que a escreveu. E sua recusa para a publicação de obras individuais, fora de uma coleção, é digna de nota: em termos mercadológicos, um único sucesso não valia tanto a pena quanto a construção de um hábito recorrente de compras alavancado pelo colecionismo – entre o *best-seller* e as coleções, ele preferia a segunda e suas vendas constantes para um público fiel constituído por colecionadores.

DISPOSITIVOS PARA UMA ESTÉTICA DA INTERRUPÇÃO

Trabalhando por comparação para deixarmos mais nítidos os contornos do que compreendemos como coleção literária, alguns traços de diferença e semelhança podem ser encontrados entre os dois principais formatos de fragmentação aqui discutidos: as seriadas e as temáticas.

Em comum, tanto as coleções seriadas quanto as temáticas foram pensadas em uma lógica de mercado, trabalhando ambas com a “publicação em pedaços”, que é capaz de prender o público leitor na expectativa de no final constituir uma totalidade a partir dos volumes lançados. Todavia, a série organiza seu conjunto no nível do enredo, em que uma única história perpassa todos os volumes que a compõe; já as coleções temáticas veem sua totalidade estruturada a partir de um conceito / argumento que unifica

diferentes histórias que são lançadas separadamente: cada volume, um título e um enredo. Assim, a coleção de séries torna-se uma obra em progresso, cujos volumes estão prescritos em uma sequência de consumo e leitura, enquanto as temáticas são obras fechadas, cuja ordem de leitura não se encontra necessariamente prescrita.

Se lá há uma unificação narrativa entre os volumes, aqui vemos uma unificação temática, mas em ambos os formatos a interpretação do texto não depende somente da predisposição do leitor, sendo também interrompida por uma vontade externa, aquela do projeto editorial que dita até onde se pode ler – na história ou na temática – e até quando terá que esperar o próximo lançamento.

Acreditamos que as obras participantes de uma produção de massa devem ter sua crítica literária construída a partir dos pressupostos que constituem o seu próprio subcampo. Com isso, no caso específico das coleções literárias, o que sobressai como um diferencial estético a ser analisado é a questão da fragmentação, ditada pelo formato de distribuição em volumes. Levar em consideração as especificidades na organização dos volumes – que fraciona uma totalidade em unidades temáticas ou narrativas – é o que a crítica literária de coleções deveria valorizar. Nesta “estética da interrupção”, a literariedade da serialização tem a ver com as rupturas narrativas (*continua no próximo volume...*), já que normalmente os autores escrevem pensando nestes ganchos de expectativas e no cruzamento de tramas que se estendem por diversas obras; por sua vez, a estética das coleções temáticas também se encontra para além da individualidade dos

volumes, tendo a ver com o rearranjo de significados, em como uma história ilumina e causa reinterpretação das demais que compõem o conjunto total.

Para cada um destes modelos de interrupção, haverá mesmo uma forma de fruição estética, afinal, se a fragmentação mantém uma expectativa no leitor, também acaba por impulsionar produções paralelas para ocupar estes vazios entre uma publicação e outra (e.g. *spin-off* pelo lado dos produtores e *fan-fiction* pelos leitores).

Obviamente, não estamos sugerindo que todas as séries e coleções temáticas geram estes subprodutos literários e midiáticos como forma de aplacar a ansiedade dos leitores e manter o consumo direcionado, afinal, tudo dependerá da popularidade de cada obra. E como a própria ideia das séries é a de prender temporalmente o leitor dentro de um mesmo enredo, aventamos ainda que elas se prestam melhor a tais estratégias de ocupação dos vazios narrativos deixados pelos prazos de lançamento entre cada volume: “se entenderá, então, que o conceito de ‘fanfiction’ vai ligado preferencialmente ao de ficções no sentido de textos abertos e especulativos, ou seja, que podem oferecer mundos autoconscientes susceptíveis de serem continuados pelos fãs a partir dos personagens, geografia, cronologia e tramas já traçadas” (NÚÑEZ, 2006, p. 65b) [tradução nossa]. E nestes universos, “a narração seriada e a narração não-linear são inerentes a estas formas narrativas em contínua expansão, que a partir de um tronco inicial desenvolve múltiplos itinerários narrativos sobre a base do marco comum de um espaço (geografia), um tempo (cronologia)

e/ou um repertório de personagens” (NÚÑEZ, 2006, p. 74a) [tradução nossa]. Sendo leitores-colecionadores impacientes, ao constituir um enredo aberto, é provável que o estilo de interrupção das séries mantenha uma maior fidelidade do que os das coleções temáticas, tornando-as mais lucrativas do que esse outro modelo de fragmentação ao jogar com a impaciência do leitor-colecionador, que enquanto aguarda o lançamento do próximo volume tenta responder por conta própria a pergunta: “o que vem depois?”.

Provavelmente, de um lado, o autor da série, do outro, multiautores. E enquanto a série tende a ser uma obra inédita que muitas das vezes é escrita ao longo do seu próprio processo de publicação, as coleções temáticas tiveram, e em diversos momentos ainda têm, seus projetos editoriais em recuperação de obras já anteriormente publicadas em outros contextos, dando-lhes um novo significado dentro de um outro campo discursivo. Mas mesmo quando a coleção temática publica obras originais, ainda assim há uma diferenciação no nível da produção textual: se as séries são lançadas enquanto o autor ainda as escreve, este sofre pressões do público leitor que pode direcionar o caminhar do enredo e mesmo dos personagens; já as temáticas sob encomenda fazem com que o autor tenha sua obra lançada após o término da escrita, em um único volume, o que elimina o ato da recepção no rearranjo da história.

Ao mesmo tempo, os projetos editoriais de ambos formatos de coleções devem estabelecer alguns dispositivos que construam uma estética da interrupção que unifique harmonicamente todos o conjunto dos volumes

produzidos individualmente. E se não existe livros fora dos seus suportes (CHARTIER, 1994), falar de uma coleção significa compreender a *mise en volume* das obras que a compõe. Com *mise en volume* queremos designar o conjunto de *dispositivos* produzidos, por um lado, pela decisões editoriais e, do outro, pelos trabalhos de impressão, ou seja, o estudo “das fórmulas editoriais: formato, preço, modo de publicação destas coleções” (OLIVERO, 1999, p. 11) [tradução nossa]. Observamos que a *mise en volume* encontra-se na tensão entre os interesses do editor, as vontades do autor e as possibilidades técnicas da impressão.

Já por dispositivo, entendemos os mecanismos prescritos que operam na própria estrutura do livro-volume que se constitui como a parte fragmentada de um todo colecionável. Adotamos os seguintes elementos como referências dos dispositivos desta “estética da interrupção” inscrita nas coletâneas: (i). a definição do conteúdo antológico e de seus fragmentos temáticos ou narrativos, (ii). a quantidade de volumes a compor a coleção, (iii). a periodicidade de seus lançamentos e (iv). a construção de uma unicidade visual dos volumes via design dos livros. Com estes dispositivos, os projetos editoriais de coletâneas oferecem à estética da ruptura inscrita nos volumes um ideário de unicidade imaterial (temática/narrativa) e material (design padronizado dos suportes) conjugado com uma desordem comercial (como se sabe, muitas coleções têm seu fim indeterminado, os lançamentos dos volumes são aleatórios, bem como os preços e os números de página de cada volume variam).

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Como pudemos perceber, as coleções literárias, enquanto projetos editoriais, atendem à diversas funções, dentre as quais destacamos o interesse do mercado livreiro em desenvolver novas formas de consumo capazes de fidelizar uma clientela leitora convertida em colecionadora, impulsionando compras recorrentes a partir da vontade de completar um conjunto proposto.

No que tange às coleções temáticas, sendo estas uma invenção do século XIX, vimos que as mesmas tinham um cunho humanista ao mesmo tempo que foram uma reação mercadológica dos livreiros-editores aos folhetins que saíam nos jornais. Tais coleções temáticas também atendem a um processo de seleção e hierarquização daquilo que é considerado importante a ser lido – ao dizer que aquelas obras compõem, por exemplo, “os clássicos da literatura brasileira”, o projeto editorial está colocando em evidência, enquanto varre para as margens, alguns textos que considera canônicos, logo representativos da literatura nacional, construindo com isso um certo alento para o leitor, que vê nestes volumes uma função de completude em sua formação – supostamente, ao se ler todos os volumes da coleção “clássicos da literatura brasileira”, o leitor-colecionador teria um panorama sobre aquelas obras e autores considerados os mais representativos de tal temática nacionalista.

Ao definirmos as coleções seriadas e temáticas, deixando seus contornos visíveis, afirmamos que a “estética da interrupção”, construída a

partir de certos dispositivos, é o elemento que caracteriza estes modelos editoriais. Por isso, como encaminhando para pesquisas futuras, seria oportuno comparar como tais dispositivos editoriais constituintes da estética da interrupção se apresentam nas coleções contemporâneas, principalmente se observamos uma tendência atual das escritas sob encomenda (e.g. *Amores Expressos*, *Plenos Pecados*, *Literatura ou Morte*, *Amores Extremos*, *Cinco dedos de prosa...*). Em tais análises, seria conveniente perceber como a raridade, um conceito inerente a qualquer proposta de coleção, vem se constituindo nestas obras vendidas em volume.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994 [1985].

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1992].

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversação com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

GIRALDO, Rafael E. Gutiérrez. Ficciones literarias latino americanas en la época de las multinacionales del libro. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Universidad Simón Bolívar, Caracas (Venezuela), no. 14, p. 31-60, julio-diciembre 2006.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2012.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NÚÑEZ, Eloy Martos. Tunear los libros: series, fanfiction, blogs y otras prácticas emergentes de lectura. *Revista OCNOS*, Universidad de Castilla-La Mancha, España, no 2, p. 63-77, 2006.

OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection*. Paris: Éditions de l'IMEC, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.