

# fragmentum

- 51 -

A IMAGEM DO AUTOR: UMA CONSTRUÇÃO  
NO TEMPO, NO ESPAÇO E NA MEMÓRIA

Pascale Delormas (UPEC – Paris, França)

Gerson Luiz Roani (UFV)

Lucas Piter Alves Costa (PNPD/CAPES - UFSM)

*Organizadores*



Fragmentum / Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Laboratório Corpus. N. 1 (set. 2001)-. Santa Maria, 2001-.

Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/index.php/fragmentum>  
Semestral

ISSN 1519-9894 (versão impressa)

e-ISSN 2179-2194 (versão online)

N. 51 (jan./jun. 2018). “A imagem do autor: uma construção no tempo, no espaço e na memória”, organizado por Pascale Delormas (UPEC – Paris, França), Gerson Luiz Roani (UFV), Lucas Piter Alves Costa (PNPD/CAPES – UFMS).

1. Memória. 2. História . 3. Interdiscurso. 4. Fraseologia  
5. Universidade Federal de Santa Maria (UFMS). 6. Centro de Artes e Letras (CAL).

Ficha catalográfica elaborada por Luciano Rapetti – CRB 10/2031  
Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Maria

#### **Editora do Programa de Pós-Graduação em Letras**

Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal de Santa Maria

Prédio 16, CE, sala 3222 – Bloco A2

Campus Universitário - Bairro Camobi

CEP 97105-900 – Santa Maria, RS – Brasil

Fones: 55 3220 8359 – 55 3220 8025

Email: [ppgletras@ufsm.br](mailto:ppgletras@ufsm.br)

Site: [www.ufsm.br/ppgletras](http://www.ufsm.br/ppgletras)

Página no Facebook: PPGL Editores

#### **Fragmentum**

[www.ufsm.br/fragmentum](http://www.ufsm.br/fragmentum) – [fragmentum.corpus@gmail.com](mailto:fragmentum.corpus@gmail.com)

#### **Data da Efetiva Circulação**

Julho de 2018

Impresso na Imprensa Universitária da UFMS

Avenida Roraima, 1000 – Prédio 6

Campus Universitário - Bairro Camobi

CEP 97119-900 - Santa Maria – RS

Fone: (55) 3220-8249



Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PRPGP/UFMS – Edital Pró-Revistas  
Pró-Reitoria de Extensão – PRE/UFMS

## *fragmentum*

Publicação do Laboratório Corpus – Laboratório de Fontes de Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM

ANO DA PRIMEIRA PUBLICAÇÃO

2001

### POLÍTICA EDITORIAL

*Fragmentum* é um periódico científico publicado trimestralmente nas versões impressa (ISSN 1519-9894) e on-line (ISSN 2179-2194) e destinado a pesquisadores e estudantes em nível de pós-graduação. O periódico divulga textos produzidos por pesquisadores que desenvolvem, como escopo e/ou resultado de pesquisas, as seguintes problemáticas:

a) Na Linguística, questões enunciativas e/ou discursivas, tendo por eixo diretor o campo do saber sobre a história da produção do conhecimento linguístico, a partir da análise de instrumentos linguísticos bem como de outras textualidades alicerçadas pela História das Ideias Linguística em sua relação com a Análise de Discurso de linha francesa;

b) Na Literatura, estudos comparados que têm evidenciado a relação do texto literário não apenas com seu contexto de produção como também com outras artes, mídias, saberes e formas, aproximação esta que articula artes e conhecimentos em suas especificidades, demonstrando processos de leitura, compreensão, interpretação e análise envolvidos no acesso a obras de arte e à recepção de um público especializado.

Admitem-se textos em português, francês, inglês ou espanhol. Não são aceitos textos de pesquisadores que não tenham a formação mínima de doutor. Acadêmicos de doutorado podem submeter textos à avaliação, desde que em coautoria com o professor orientador.

Com periodicidade semestral, cada novo dossiê temático será organizado por dois pesquisadores e constituído de um conjunto de artigos somados a uma resenha e à divulgação, em formato de resumo, de duas teses já defendidas, que apresentem relevância para a temática em foco. Afora essa estrutura preestabelecida, *Fragmentum* se reservará o direito de publicar entrevistas e outras textualidades inéditas, de caráter artístico e ensaístico, quando convier. Originais em francês, português e espanhol deverão apresentar título, resumo e palavras-chave na língua em que foi escrito o texto e em inglês. Para originais em inglês, título, resumo e palavras-chave deverão ser apresentados em inglês e em português.

## **Reitor da Universidade Federal de Santa Maria**

Paulo Afonso Burmann

## **Diretor do Centro de Artes e Letras**

Cláudio Antônio Esteves

## **Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras**

Eliana Sturza

## **Coordenadora Geral do Laboratório Corpus**

Taís da Silva Martins

Larissa Cervo Montagner

## **Comitê Editorial**

### **Comissão Editorial**

Amanda Eloina Scherer, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Pedro Brum Santos, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Verli Petri, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

### **Editora-Chefe**

Amanda Eloina Scherer, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

### **Editora-Gerente**

Maria Iraci Sousa Costa, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

### **Editores de Língua Estrangeira**

Francês - Amanda Eloina Scherer, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Inglês - Enéias Farias Tavares, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Espanhol - Germán García Bermúdez, Universidad de la República, Montevideo,

Uruguay

### **Conselho Editorial**

Alcides Cardoso dos Santos, UNESP, Araraquara, SP, Brasil

Ana Zandwais, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil

Beatriz Maria Eckert-Hoff, UDF, Brasília, DF, Brasil

Bethania Mariani, UFF, Niterói, RJ, Brasil

Caciane Souza de Medeiros, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

† Carme Regina Schons, UPF, Passo Fundo, RS, Brasil

Cristiane Dias, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil

Eduardo Guimarães, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil

Enéias Farias Tavares, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Eni Puccinelli Orlandi, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil

Flavio Felício Botton, UFABC, Santo André, SP, Brasil

Flávio Loureiro Chaves, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil

Gema Sanz Espinar, Universidad de Madrid, Madrid, Espanha  
Gerson Luiz Roani, UFV, Viçosa, SP, Brasil  
Gesualda Rasia, UFPR, Curitiba, PR, Brasil  
Gisela Biancalana, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil  
Gladys B. Morales, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina  
Héliane Kohler, Université de Franche-Comté, França  
Irène Fenoglio, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, França  
Isabel Cristina Ferreira Teixeira, UNIPAMPA, Bagé, RS, Brasil  
José Horta Nunes, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil  
José Luís Jobim de Salles Fonseca, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
Juan Manuel López Muñoz, Universidad de Cadiz, Cadiz, Espanha  
Juliana Steil, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil  
Larissa Montagner Cervo, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil  
Lucília Maria Sousa Romão, USP-Ribeirão, Ribeirão Preto, SP, Brasil  
Maria Cleci Venturini, UNICENTRO, Guarapuava, PR, Brasil  
Maria da Glória Bordini, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil  
Maria José R. Faria Coracini, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil  
Marilene Weinhardt, UFPR, Curitiba, PR, Brasil  
Mary Neiva Surdi da Luz, UFFS, Chapecó, SC, Brasil  
Orna Messer Levin, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil  
Paulo Ricardo Kralik Angelini, PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil  
Regina Zilberman, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil  
Silmara Dela Silva, UFF, Niterói, RJ, Brasil  
Taís da Silva Martins, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil  
Vanise Gomes de Medeiros, UFF, Niterói, RJ, Brasil  
Véronique Daleth, USP, São Paulo, SP, Brasil

### **Produção Editorial**

#### **Capa e Projeto Gráfico Originais**

Mirian Rose Brum-de-Paula, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil  
Simone de Mello de Oliveira, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

#### **Produção Gráfica**

João Marco de Abreu Christo, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil  
Júlia Carmelli Campos, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

**Editoração Eletrônica**

Marcos Soares, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

**Revisão**

Andressa Brenner, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Bruna Cielo Cabrera, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Kelly Guasso, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Viviane Teresinha Biacchi Brust, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

**Indexadores**

Google Acadêmico

Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Portal de Periódicos da CAPES

Rede Cariniana (IBICT)

Portal de Periódicos da UFSM

WorldCat® (OCLC)

EZB - Elektronische Zeitschriftenbibliothek

## APRESENTAÇÃO

Este volume 51 da revista *Fragmentum* nasce das investigações teórico-críticas de pesquisadores que articulam o estudo da Literatura à interlocução com a Linguística. Os artigos que compõem o presente número resultam de pesquisas desenvolvidas por renomados pesquisadores de universidades brasileiras e estrangeiras. Com base nesses pressupostos, o conjunto de artigos oferece a possibilidade de uma reflexão sobre questões atuais no campo dos Estudos Linguísticos, Literários e Culturais. Assim sendo, nos Estudos Literários contemporâneos, chamam atenção as fecundas estratégias interdisciplinares instauradas pelo diálogo entre Literatura e Linguística.

Sob esta ótica, o campo de conhecimento que, mais do que qualquer outro, presta-se para verificar a forma como a Linguística, a Semiótica e mais recentemente a Análise do Discurso impactaram a consolidação de um saber foi, sem sombra de dúvida, o dos Estudos Literários. Embora isso raramente seja mencionado ou estudado. No âmbito das Teorias da Literatura, da Crítica Literária, da Literatura Comparada, da Historiografia da Literatura é impensável desconsiderar as contribuições dos conhecimentos oriundos do amplo campo da Linguística. O próprio conceito de “Literário” ou de “Teorias da Literatura” não pode ser abordado sem lançar mão de uma teorização sobre a “linguagem do literário”.

Como o leitor pode observar, dez artigos compõem o presente dossiê temático, originando nucleações e, sobretudo, olhares singulares sobre o fenômeno literário em interlocução com o linguístico e vice-versa.

O texto que abre o dossiê, *Espaços de subjetivação do campo quadrinístico e a elaboração da imagem de autor*, é de autoria de Lucas Piter Alves Costa (PNPD/CAPES-UFSM). Com base nas contribuições teóricas de Maingueneau e Pascale Delormas, Costa reflete como a imagem do autor de histórias em quadrinhos é formulada no campo do Discurso como fruto de práticas discursivas de agentes variados que incidem sobre o autor de HQs, a obra e os leitores.

O segundo artigo deste número é um trabalho de coautoria, envolvendo João Pedro Wizniewsky Amaral (UFSM) e Pedro Brum Santos (UFSM). *A(s) figuras do(s) narrador(es) em Summertime de J. M. Coetzee* analisa um romance híbrido, no qual a figura do narrador assume papéis imbricados de autor, leitor e personagens. Trata-se de acompanhar o percurso de um narrador que, na perspectiva aberta por Coetzee, manifesta-se como múltiplo.

Em *A Carroça e o trem: Flannery O'Connor e a literatura sulista*

norte-americana, as autoras Débora Ballielo Barcala (UNESP-Assis) e Cleide Antonia Rapucci (UNESP-Assis) debruçam-se sobre a instigante narrativa da escritora norte-americana Flannery O'Connor. O artigo focaliza a inserção da autora na comunidade sulista dos Estados Unidos e a ambiguidade oriunda de tal processo. Por um lado, O'Connor pertence às camadas brancas e dirigentes dessa sociedade, mas sua condição feminina testemunha a submissão da mulher em uma sociedade patriarcalista.

O quarto estudo, *Behold Me Immortal! Diversas Janes Austens: do século XIX à nota de dez libras*, de autoria de Maria Clara Pivato Biajoli (USP), lança luz sobre a produção e a figura da romancista inglesa Jane Austen. Em seu estudo, Biajoli realiza um minucioso mapeamento de várias imagens produzidas acerca da autora inglesa após sua morte em 1817. Para isso, investiga as biografias produzidas pelos familiares, as análises contemporâneas feitas por críticos especializados ou mesmo por fãs da autora.

Em *O escritor, dentrofora: notas acerca da autoria nas narrativas de Bernardo Carvalho e Julián Fuks*, Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ) e Paulo César Silva de Oliveira (UERJ) discutem a problemática da imagem autoral mediante a análise de dois romances contemporâneos, *Simpatia pelo demônio*, de Bernardo Carvalho, e *A resistência*, de Julián Fuks. A abordagem está embasada na teorização de Josefina Ludmer, que cunhou a expressão “crítica polifônica”. Segundo os pesquisadores, esse viés teórico possibilita o estudo da legitimação e patrimonialização dos autores no campo literário.

O sexto artigo é de autoria de Pascale Delormas (Université Paris-Est Créteil). A investigadora francesa, em *Espace D'Étayeage: La Scène et la coulisse de la circulation des discours dans le champ littéraire*, examina as estratégias de legitimação autoral no campo literário. Isso possibilita a análise da circulação e da circularidade de discursos múltiplos no campo da Literatura.

O sétimo estudo, *Autoria na criação literária*, é de Márcia Vescovi Fortunato (Instituto Vera Cruz, SP). No seu artigo, Fortunato estuda a temática da autoria a partir das lições de Bakhtin e Foucault. Nesse processo, emerge a ideia da criação literária como resultado/constructo da constituição do autor em si mesmo.

Em *Le poète critique: de Baudelaire a Valéry*, os autores Daniela Lindenmeyer Kunze (UFPE) e Anselmo Peres Alós (UFSM) partem dos estudos literários franceses para estudar a produção de textos teóricos, críticos e ensaios escritos por poetas. Como constatam os dois articulistas, trata-se de uma tradição iniciada no século XIX com Baudelaire, cuja continuidade acentua-se na produção dos poetas franceses contemporâneos.



O nono artigo deste volume tem como autor Daniel da Silva Moreira (UFJF). Em seu estudo, *A autobiografia como preparação da crítica literária e da imagem do autor: Manuel Bandeira e Oswald de Andrade*, Moreira concebe a autobiografia como âmbito de criação e de legitimação de uma determinada imagem autoral, mas, ao mesmo tempo, de leitura crítica da obra literária, cujo escopo recai sobre a literatura produzida por Manuel Bandeira e por Oswald de Andrade. Para isso, o autor debruça-se sobre as obras *Itinerário de Pasárgada*, de Bandeira, e *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade.

A última contribuição deste volume é de autoria de Danusa Depes Portas. No texto, *Ex-isto: o olhar do campo expandido*, a autora reflete sobre a dimensão transnacional do que chama “tráfico e produção de imagens”. Como menciona a autora, o artigo “distingue o papel constitutivo da imagem do autor na dinâmica da imaginação teórica ocidental e as funções políticas de que se revela portador”. Para isso, vale-se da obra de Cindy Sherman como núcleo do estudo desenvolvido.

Finalmente, é com grande satisfação que colocamos em circulação este volume 51 da *Fragmentum*, renovando os nossos agradecimentos aos autores que, com suas contribuições teóricas e críticas, enriquecem-na sobremaneira, tornando-a um espaço fecundo para a reflexão e a discussão de temas concernentes à Literatura, à Linguística e à Cultura.

Gerson Luiz Roani  
(PPGLETRAS/UFV)

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219436562>

# ESPAÇOS DE SUBJETIVAÇÃO DO CAMPO QUADRINÍSTICO E A ELABORAÇÃO DA IMAGEM DE AUTOR

## SPACES OF SUBJECTIVATION OF THE COMICS FIELD AND THE ELABORATION OF THE IMAGE OF AUTHOR

Lucas Piter Alves Costa  
Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

Resumo: Este trabalho objetiva discutir como a imagem de Autor quadrinístico é formulada no campo discursivo como resultado de práticas de diversos agentes, que contribuem para circulação de enunciados sobre ele e sua Obra. Inicialmente, apresentar-se-ão os conceitos de espaço canônico e espaço associado, propostos por Dominique Maingueneau (2006). Em seguida, buscar-se-á ampliar esses conceitos com foco no discurso quadrinístico, a partir dos conceitos de espaço de sustentação e espaço de recepção (DELORMAS, 2014; COSTA, 2016). Por fim, mostrar-se-á como o conceito de espaço de sustentação contribui para compreender as práticas discursivas responsáveis pelos posicionamentos dos autores no campo quadrinístico.

*Palavras-chave:* espaço de sustentação; regimes de autorialidade; quadrinhos.

Abstract: This work aims to discuss how the image of a Author of Comic Books is formulated in the discursive field as a result of the practices of various agents that contribute to the circulation of enunciations *about him and his Work*. Initially, the concepts of canonical space and associated space, proposed by Dominique Maingueneau (2006), will be presented. Next, we will try to expand these concepts with a focus on the discourse of the Comics, from the concepts of space of sustentation and space of reception. (DELORMAS, 2014; COSTA, 2016). Finally, it will be shown how the concept of space of sustentation contributes to understand the discursive practices responsible for the positioning of the authors in the field of comics.

*Keywords:* space of sustentation; authoriality regimes; Comics.

### Considerações iniciais

Com alguma licença poética, podemos dizer que a maior obra de um autor é o seu próprio nome, pois, além de ele englobar todo o conjunto de sua Obra – o seu *Opus* –, passa a constituir-se como legado para a posteridade, revestido de fama, de capital simbólico e cultural. Nesse estado

de autoria, seu nome deixa de ser um nome próprio ordinário e passa a ser o nome de um Autor. Os nomes de Autor, diferentemente de nomes próprios quaisquer, manifestam a ocorrência de práticas discursivas exclusivas que elevam o status de um discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. Há, portanto, certos discursos que são providos de uma função-autor, enquanto outros não o são (FOUCAULT, 2008, 2009; COSTA, 2016). A esses discursos, Costa (2016) deu o nome de *discursos autoriais*.

Os discursos autoriais são aqueles discursos para os quais a função-autor é fundamental, ou seja, quando os nomes de Autor são o centro de uma instituição discursiva relativamente autônoma, tal como a Literatura ou os Quadrinhos. Sendo o nome de Autor construído de maneira coletiva por meio de uma rede de aparelhos que o consagra (ou não) e com base em um arquivo, a elaboração da imagem autoral nos discursos autoriais forma-se também por meios coletivos, em uma determinada sociedade: não só a persona do autor é responsável pelo sucesso de sua carreira, mas também outros agentes do campo discursivo do qual faz parte, como leitores (críticos, professores, consumidores) e mediadores (editores, publicitários, livreiros, entrevistadores) (COSTA, 2016; ALVES-COSTA, 2017)

Essa visão do campo discursivo, no nosso caso, o campo quadrinístico, possibilita compreender que a notoriedade de um autor não se deve exclusivamente à qualidade de sua Obra, mas a todo um conjunto de práticas mediadas por gêneros discursivos diversos, cuja materialidade semiótica tende a escapar ou ser, por vezes, negligenciada nas análises discursivas. À medida que a Análise do Discurso se abre para discursos cuja constituição semiótica não pode ser apreendida unicamente pelos pressupostos da Linguística – como é o caso das análises discursivas de gêneros multimodais, como os fílmicos, os publicitários, os musicais, os quadrinísticos etc.<sup>1</sup> –, é levada a se interrogar sobre seu arcabouço teórico-metodológico. Neste trabalho, pretendemos dar um passo nessa direção.

---

<sup>1</sup> O surgimento e a crescente utilização de tecnologias que extrapolam a dualidade oral/escrito (centrada na produção textual a partir do uso da língua) têm se mostrado um desafio para a AD, que se vê obrigada, mais do que nunca, a buscar conceitos fora da Linguística, à medida que ela se interessa por uma abordagem holística do fenômeno analisado. Tais tecnologias incorporam signos outros além dos linguísticos e modificam ainda as modalidades de comunicação e como os textos passam a ser produzidos, fazem surgir novos ambientes de circulação de discursos e suscitam novas formas de inteligibilidade para a recepção desses textos. Segundo Maingueneau (2014), o conceito de multimodalidade é um dos que reflete a tentativa de explicar essas mudanças que mobilizam simultaneamente diversos canais no âmbito da comunicação textual. Também é encontrado o referido conceito em Bowcher (2007). No Dicionário de Análise do Discurso, encontra-se também o termo plurisemiotividade para o mesmo fenômeno (BOUTET, 2008).

Nosso objetivo aqui é, portanto, discutir como a imagem de um Autor, mais especificamente, de um Autor quadrinístico, é formulada coletivamente no campo discursivo como resultado das práticas discursivas de diversos agentes, os quais contribuem para circulação de enunciados sobre o Autor e sua Obra. Inicialmente, apresentaremos os conceitos de espaço canônico e de espaço associado, propostos por Dominique Maingueneau (2006). Em seguida, buscaremos ampliar esses conceitos com foco no discurso quadrinístico. Para isso, desenvolvemos os conceitos de espaço de sustentação e espaço de recepção (DELORMAS, 2014; COSTA, 2016). Por fim, abordaremos, de maneira mais aprofundada, o conceito de espaço de sustentação, tentando mostrar como ele contribui para a compreensão das práticas discursivas responsáveis pelos posicionamentos mais ou menos legitimados dos autores no campo quadrinístico.

### **As interações legitimadoras no campo quadrinístico**

Há uma aparente semelhança entre o campo quadrinístico e o campo literário, uma vez que seus produtos, não raro, percorrem o mesmo trajeto mercadológico até o leitor, ou seja, fazem parte de um mesmo circuito, o circuito do livro. No Brasil, a disputa dos quadrinhos por um espaço nas livrarias é crescente e acirrada, muito mais do que acontece na França ou na Bélgica, onde a presença deles, nesses lugares, é uma regra, não uma exceção. Não nos referimos às livrarias especializadas em quadrinhos, mas àquelas que se interessam *também* por esse objeto. Em Paris ou em Bruxelas, por exemplo, há mais de uma dezena de livrarias especializadas em quadrinhos.

A discursividade quadrinística, no entanto, não se limita à produção e à recepção de obras de quadrinhos e/ou em quadrinhos. Bem semelhante ao que ocorre no campo literário, a enunciação quadrinística acontece por meio de gêneros diversos, não só por meio daqueles considerados, literalmente, histórias em quadrinhos (HQs). Em outros termos:

[...] uma esfera de atividade não é um espaço homogêneo: para seus usuários, ela tem um “núcleo” e uma “periferia”, de naturezas variáveis, segundo os casos concernidos. O núcleo é constituído de gêneros de discurso que parecem os mais próximos da finalidade que é comumente reconhecida a essa esfera [...]; mas esses gêneros são indissociáveis de um grande número de outros, rejeitados à periferia: críticas nos jornais, reuniões

para conceder os prêmios, correspondência entre autores e editores [...]²  
(MAINGUENEAU, 2014, p. 66, tradução nossa).

... notícias, reportagens, resenhas em muitos tipos de mídias – veiculadas na *internet*, em jornais ou em revistas especializadas –, *podcasts*, entrevistas, *dédicaces*, palestras, cursos e concursos de autores, livros teóricos e/ou historiográficos, catálogos de premiações e de lançamentos, exposições em galerias, venda de originais, *sketchbooks*, publicidades, manifestos por direitos autorais, produtos derivados (que se resumem a toda sorte de itens colecionáveis) e, possivelmente, muitos outros. Alguns dos livros de caráter teórico, analítico e/ou historiográfico, por exemplo, são produzidos na esfera acadêmica; outros, dentro do próprio meio quadrinístico, como é o caso dos que levam o selo da CIBDI, em Angoulême. Em ambos os casos, podem se configurar pela linguagem verbal ou serem feitos em quadrinhos. Em abril, Sousanis (2015) defendeu sua tese em quadrinhos sobre a importância do uso conjugado de palavras e imagens na Educação, intitulada *Unflattening*, pela Universidade de Columbia.

Por essa diversidade de gêneros, uns mais proeminentes que outros, vê-se que, no campo discursivo quadrinístico, há diferenças *funcionais* entre a *obra* (por exemplo, a *Little Tulip*, de Boucq e Charyn), sua *exposição* em uma galeria (como a da *Galerie Champ de Mars*, em Angoulême, durante o FIBDA de 2015), e uma *entrevista* com o autor a respeito do lançamento dessa mesma obra (como a veiculada no *blog* especializado *Un amour de BD*³, realizada por Jacques Viel (2014) com o desenhista de *Little Tulip*, François Boucq).

---

² [...] une sphère d'activité n'est pas un espace homogène : pour ses usagers elle a un 'noyau' et une 'périphérie', de natures variables selon les cas concernés. Le noyau est constitué de genres de discours que semblent les plus proches de la finalité qui est communément reconnu à cette sphère [...] ; mais ce genres sont indissociables d'un grand nombre d'autres, rejetés à la périphérie : critiques dans les journaux, réunions pour décerner des prix, correspondance entre auteurs et éditeurs [...].

³ A entrevista está disponível em: <<http://www.unamourdebd.fr/2014/11/interview-francois-boucq-pour-little-tulip/>>. Acesso em: jul. 2018.



Figura 1: Exposição Little Tulip. Galeria Champs de Mars, 2015

Fonte: Sudouest<sup>4</sup>.



Figura 2: François Boucq em exposição. Galeria Champs de Mars, 2015

Fonte: Sudouest<sup>5</sup>.

Cada um desses gêneros constitui um espaço discursivo administrado de forma própria, cada um constitui regimes diferentes de interação entre autor, obra e público; portanto, espaços de subjetivação e regimes de autoria diferentes, mas fundamentalmente interligados. A obra, a exposição, a entrevista e tantos outros gêneros acionados no discurso quadrinístico fazem parte da problemática do estatuto dos textos que circulam *em* e *por* meio de um discurso autorial. Convém perguntar: que papel esses gêneros exercem e como funcionam na construção de uma

<sup>4</sup> Disponível em : <<http://www.sudouest.fr>>. Acesso em: jul. 2018.

<sup>5</sup> Disponível em : <<http://www.sudouest.fr>>. Acesso em: jul. 2018.

imagem de Autor?

A mesma preocupação frente aos textos de natureza não literária que a questão anterior demonstra é encontrada com Maingueneau (2006) sobre a Literatura. Para tentar contornar o problema do que é ou não literário, Maingueneau (2006) considerou que a Literatura entremeia dois regimes, que ele chamou de regimes de autorialidade, a saber: um delocutivo e outro elocutivo. No primeiro – delocutivo –, o autor literário se esconde por trás do mundo que ele cria – são os textos, portanto, em que podemos demarcar uma paratopia criativa e uma cenografia. Esse ofuscamento, portanto, faz parte da sua enunciação, bem como do enunciado. No segundo regime – elocutivo –, as instâncias do *inscritor*, do *escritor* e da *persona* do autor agem concomitantemente no processo de subjetivação do ato de linguagem.

Em seguida, para operacionalizar a distinção conceitual entre delocutivo e elocutivo, Maingueneau (2006) propõe que a produção de um autor se encontra, de fato, em dois espaços indissociáveis, mas em planos diferentes: um espaço canônico (delocutivo) e um espaço associado (elocutivo). O espaço canônico, de acordo com Maingueneau (2006, p. 144), “repousa numa dupla fronteira: entre os actantes do mundo ficcional e o autor, de um lado, e entre inscritor e escritor-pessoa, do outro”; já o espaço associado é composto por “textos cuja responsabilidade se atribuiria ao autor” (MAINGUENEAU, 2006, p. 144), mas que não são, *a priori*, parte de sua obra. Esse duplo espaço “se mostra a si mesmo no conjunto mais amplo de marcas deixadas pelo autor, o que inclui também os cadernos escolares, a correspondência amorosa, cartas dirigidas à administração etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 144).

Esses espaços, por seu turno, seriam divididos em uma dimensão figurativa (de criação de uma imagem de si e da obra) e outra regulativa (de gestão dessa imagem e de sua obra no campo). É por meio dessa última, presente nos prefácios à própria obra, por exemplo, que “o criador negocia a inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito de comunicação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 143). Mas essa noção binária entre espaço canônico e espaço associado se mostra insuficiente para solucionar os problemas emergentes das produções genéricas nos discursos autoriais, em especial, nos Quadrinhos. Faz-se necessário revisá-la e ampliá-la.

## Espaços de canonização, de associação, de sustentação e de recepção

Os conceitos de espaço canônico e espaço associado propostos por Maingueneau (2006) não são livres de interpretações equivocadas, as quais necessitam de comentários e de retificações. De início, ressaltemos que os espaços canônicos e associados não são imutáveis, como a ideia de “canônico” pode sugerir. Muito ao contrário: (1) o espaço canônico é constantemente alterado pelo investimento do autor e da crítica (ou até mesmo da mídia e da publicidade), que se esforçam coletivamente para garantir sua inscrição e preservação na história. É verdade que não se imagina a descanonização<sup>6</sup> da obra de Manara (nos Quadrinhos) ou de Shakespeare (no Teatro e na Literatura). Mas também é verdade que não lemos Silva Alvarenga ou Guido Crépax como eram lidos na sua época, assim como é certo que não leremos, depois de algum tempo, Quino, Schulz ou Eça como os lemos hoje, da mesma forma que não lemos Angelo Agostini ou Hal Foster. Não se trata apenas de prevenir uma interpretação equivocada do conceito, mas da própria noção de canônico, a qual ele faz alusão e que não é produtiva em uma análise discursiva que não vê as obras como monumentos herdáveis.

Ainda, (2) o espaço associado, em suas dimensões figurativa e regulativa, propostas por Maingueneau (2006), incorpora gêneros que podem originar-se de um regime alocutivo, como é o caso de entrevistas e/ou palestras que, mais tarde, viram textos impressos, podem ser coligidos com outras obras ou documentos e passam a fazer parte de um regime elocutivo. Sendo assim, há gêneros que transitam por isso regimes.

Além disso, (3) mesmo autores ainda não aclamados pela crítica

---

<sup>6</sup> Cãnone vem de kanón, do grego, e nessa acepção, designava uma vara que servia de referência para unidades de medida. Não é difícil, a partir daí, entender o uso que se faz dela em Literatura, Música e Artes. Em Literatura (para a qual aponta o conceito de espaço canônico desenvolvido por Maingueneau (2006)), cânones são as obras que servem de referência a esse discurso. No entanto, a autotelia da Literatura faz parecer que o cânone jamais pode deixar de ser regra, ou melhor, que a regra jamais possa ser mudada. Tenta-se elevar a obra ao status de monumento intocável, inclusive pelo tempo. Mas mesmo um monumento pode um dia desaparecer, como o Colosso de Rodas. Em se tratando de discurso, ele pode ser “reparado” pelo investimento do público, ao menos, até um dia se tornar apenas registro, tão antigo que sua leitura se torne um trabalho arqueológico. O fato de não imaginarmos a descanonização de um clássico é porque, de fato, ela ainda não ocorreu. Sua unidade ainda resiste à dispersão, ela ainda tem alguma coerência com o horizonte de textos ulteriores. Trata-se de uma visão romântica, como reforça Maingueneau (2006), mas creio que não se limita ao Romantismo (que nada mais fez que salientar esse caráter autotélico da Literatura por meio da exacerbação do sujeito romântico). Enfim, a ideia de cânone como monumento é uma utopia necessária, constituída pela Literatura e para ela mesma.



podem instituir os espaços canônicos e/ou associados: faz parte da trajetória do autor mostrar, por meio de sua própria cena de enunciação, a diferença que pode existir entre seus textos com pretensões ao estatuto de *Opus* e aqueles ainda considerados ordinários até que a ventura e a crítica mostrem o contrário. A distância entre os espaços canônico e associado será menor quanto mais bem-sucedida for a trajetória do Autor.

Por fim, (4) essas considerações fazem crer que o importante nessa dupla conceitual é o processo contínuo das atividades em um campo, não o estado vigente a que cada conceito se refere. Desse modo, não haveria, de fato, um espaço canônico, mas sim um espaço de canonização, onde os discursos nele presentes estariam o tempo todo resistindo ao seu apagamento e à dispersão na história – como um monumento resistindo ao tempo. Da mesma forma, não haveria um espaço associado, cujos discursos já são considerados pertinentes ao espaço da obra, por serem atrelados à *persona* do autor; mas, sim, haveria um espaço de associação, em que leitores e mediadores, geralmente especializados, seriam responsáveis pelo tratamento de textos do Autor que estariam em zonas limítrofes entre o ordinário e o extraordinário de sua produção: é o que ocorre, por exemplo, com a publicação de entrevistas ou de *sketch books* de quadrinistas. Pelo viés do conceito de espaço associado, alguns textos não deixariam dúvidas de que funcionam como objeto de interpretação para a compreensão da obra, mas outros só adquirem esse estatuto diante de uma interpretação que lhe dá esse viés. Trata-se de um processo de associação, no qual a interpretação de textos não cessa, podendo mesmo cruzar as linhas imaginárias do espaço de canonização.

Sendo assim, seguiremos com essas distinções: um espaço de canonização (em regime delocutivo) e um espaço de associação (em regime elocutivo), para permitir algum distanciamento de Maingueneau (2006) e enfatizar a dinamicidade dos processos discursivos que esses espaços representam. A inserção dos espaços de sustentação e de recepção, a partir de Delormas (2014) e Costa (2016), como se verá, altera a maneira de operacionalizar os conceitos de Maingueneau (2006), anteriormente explicitados, transformando-os.

No espaço de canonização, o regime de autorialidade é delocutivo, pois o autor (em sua dupla dimensão: *persona* e escritor) não interage diretamente como o seu interlocutor, ele se ofusca para dar lugar à dimensão do inscritor (uma entidade de linguagem), que está intimamente ligada à sua Obra, a qual, por sua vez, deve falar por si. São exemplos de produções

do espaço de canonização quadrinístico: tirinhas, histórias em quadrinhos, novelas gráficas, pranchas originais, textos teóricos assinados pelo autor, etc.

No espaço de associação, o regime de autorialidade é, por sua vez, elocutivo. A *persona* e o escritor não interagem diretamente com o interlocutor (o leitor), mas se mostram nos textos através de índices que apontam para a instância do inscriptor. Ele pode construir discursos sobre si e sua Obra, ou contribuir para a elaboração de sua imagem autoral através de textos que, inicialmente, não foram projetados em sua carreira de escritor. Esse espaço pode ser dividido em espaço de associação figurativo e espaço de associação regulativo.

O espaço de associação figurativo consiste em textos cuja atividade de escrita é diretamente do autor, ou seja, ele mesmo é o agente responsável pela produção (e, por vezes, pela circulação). São exemplos de produções desse espaço: roteiros, prefácios, autógrafos e dedicatórias, rascunhos, *sketchbooks*, cadernos de anotações etc. O segundo espaço consiste em produções em que o autor é um agente participativo, ou seja, a produção tende a ser mediada por outro(s) agente(s), que pode(m) ocupar ou não um lugar importante no campo quadrinístico. São exemplos de produções do espaço de associação regulativo os textos em que o autor tem a ilusão de regular a discursividade de sua imagem autoral, tais como entrevistas, palestras, exposições, cursos etc., veiculados depois da situação de produção, em livros, revistas, jornais, vídeos, fotografias etc.

Mas a atividade autorial, ao contrário do que Maingueneau (2006) disse, não se divide apenas em dois espaços, como pretendemos mostrar. Uma vez que se assume conceitualmente o espaço de canonização e o espaço de associação como melhor utilizáveis para abordar os processos que julgamos importantes na produção quadrinística, falta ainda encontrar uma solução conceitual para analisar, por exemplo, (1) a transitividade existente entre uma dedicatória (com o autor *in praesentia*, em situação alocutiva, no espaço de associação figurativo) e o porte da obra assinada/ressignificada (com o autor *in absentia*, em situação elocutiva), ou seja, a mudança de estatuto situacional da dedicatória; ou, ainda, (2) as mídias especializadas que servem de referência para compreensão e/ou promoção de obras, por meio de resenhas ou artigos. Para atingir essa proposta, buscamos o conceito de espaço de sustentação criado por Delormas (2014) e desenvolvido por nós em uma abordagem da elaboração da autoria no discurso quadrinístico. Seguindo a autora, o espaço de sustentação:

[...] supõe que se considere um espaço extra “canônico” de figuração autorial no qual a implicação do autor é mais ou menos grande, ou mesmo ausente, assim, a publicidade dada aos escândalos que afetam sua biografia ou seu nome alimenta sua lenda, seja sua participação maciça e voluntária ou inexistente. No entanto, se a atividade de mediação dos críticos surge do espaço de sustentação, ela autoriza a súpula como a autoridade acadêmica a escrever e proporciona-lhe uma audiência e, neste caso, esta equipe literária a qual se deve admitir estar longe de ser secundária, ganha igualmente em visibilidade e eventualmente em notoriedade<sup>7</sup> (DELORMAS, 2014, p. 60, tradução nossa).

O espaço de sustentação incorpora as atividades (e, conseqüentemente, toda uma gama de gêneros) largamente diversificadas na promoção do *l’homme-et-l’oeuvre*, seja qual for sua fonte enunciativa.

A noção de espaço de sustentação permite dar uma certa visibilidade à fabricação da imagem autoral, a figura do autor, indissociável da obra, emergente não apenas da obra, mas de todo interdiscurso, quer dizer, por exemplo, dos comentários críticos que a promovem ou a descreditam e que dão lugar ao reconhecimento coletivo de que a obra tem necessidade para existir<sup>8</sup> (DELORMAS, 2014, p. 60, tradução nossa).

Diferente dos espaços de canonização (de regime delocutivo) e de associação (de regime elocutivo), o espaço de sustentação no discurso quadrinístico é capaz de instituir um regime alocutivo: as entrevistas, as palestras, os debates, os cursos, são atividades comunicativas em que o autor participa em modalidade alocutiva na gestão de sua imagem, ou seja, ele está presente. No entanto, esses textos podem transitar de um regime ao outro. Quando, por exemplo, uma entrevista ou uma conferência é impressa, elas perdem seu caráter alocutivo e se integram a um regime elocutivo – tais textos, a depender do estatuto canônico do Autor, tornam-se *potencialmente perenes*, e passam a integrar o espaço de associação.

---

<sup>7</sup> [...] suppose que l’on envisage un espace extra «canonique» de figuration auctoriale dans lequel l’implication de l’auteur est plus ou moins grande, voire absente, ainsi, la publicité donnée aux scandales qui touchent à sa biographie ou à son nom alimente sa légende, que sa participation soit massive et volontaire ou inexistant. En revanche, si l’activité de médiation des critiques relève de l’espace d’étayage, elle autorise le plumitif comme l’autorité universitaire à écrire et leur fournit une audience et, en cela, ce personnel littéraire dont il faut admettre qu’il est loin d’être secondaire, gagne également en visibilité et éventuellement en notoriété.

<sup>8</sup> La notion d’espace d’étayage permet de donner une certaine visibilité à la fabrique de l’image auctoriale, la figure d’auteur, indissociable de l’œuvre, n’émergeant pas de la seule œuvre mais de tout l’interdiscours, c’est-à-dire, par exemple, des commentaires critiques qui la promeuvent ou la discréditent et qui donnent lieu à la reconnaissance collective dont l’œuvre a besoin pour exister.

Da mesma forma, uma sessão de autógrafos é uma situação de comunicação alocutiva extremamente efêmera: o leitor estabelece diálogo direto com as múltiplas instâncias do Autor (a *persona*, o escritor e o inscritor), à medida que ele vai alterando a materialidade impessoal do livro enquanto tal, ressignificando-o com a dedicatória e com a assinatura (que, no caso de um desenhista, vem acompanhada de desenho). Após a sessão, o livro é outro, a situação é outra, o regime de autorialidade mudou: a obra volta a falar ao leitor em regime delocutivo (no espaço de canonização), mas a dedicatória atrelada ao livro, mais do que um prefácio, rompe esse regime em prol do elocutivo (no espaço de associação gerado no espaço de sustentação).

Essas e outras observações fazem ampliar o conceito de espaço de sustentação proposto inicialmente por Delormas (2014): considerando as situações em que (1) o autor participa da construção de sua imagem autoral, mas não sendo o único responsável por essa situação de comunicação; e considerando também as outras situações em que (2) o autor não tem domínio algum sobre o tipo de discurso que será construído sobre ele, dir-se-ia que há, então, um *espaço de sustentação autorizado*, para o primeiro caso, e um *espaço de sustentação relacionado*, para o segundo.

No espaço de sustentação autorizado, o regime de autorialidade é alocutivo, quer dizer, a *persona*, o *escritor* e o *inscritor* participam da construção do discurso sobre sua imagem autoral e sua Obra, e o interlocutor está diretamente implicado no momento dessa construção. São exemplos de produções desse tipo exposições, entrevistas, debates e demais produções que ainda não foram publicadas, que ainda não receberam um tratamento documental posterior à situação de comunicação. Já o espaço de sustentação relacionado é constituído em regime perlocutivo, pois o Autor não participa da construção de discursos sobre si e sua Obra, ele e sua Obra são objetos dessa construção/interpretação, que é realizada por terceiros, através de artigos, teses, resenhas, dissertações, convites para exposições e lançamentos, reportagens, publicidades, exposições (no caso de uma exposição organizada por um terceiro) etc.

Nota-se que, até então, os regimes de autorialidade, a partir da figura do Autor e da Obra como centro, variam em *delocutivo*, *elocutivo*, *alocutivo* e *perlocutivo* – em que o autor pode estar inserido no dispositivo de comunicação ou em que ele (bem como a obra) são objetos da comunicação *de outrem*. Essa observação reforça a diferença entre os dois planos interdependentes do Autor: um *identitário* (o autor enuncia a Obra, da

qual é correlato), outro *enunciativo* (o autor enuncia o seu nome de Autor, correlato da Obra), conforme trabalhado por Costa (2016).

Por fim, tendo o Autor uma dimensão enunciada, ou melhor, projetada no enunciado (diferente funcionalmente daquela de *ethos*, que se refere à dimensão identitária), poder-se-ia estabelecer correlação de um *espaço de recepção* com esses três espaços citados, em um regime *perlocutivo*, em que a construção da imagem do Autor é de âmbito do público leitor. Autor (como enunciado, e não como integrante do dispositivo comunicativo) e Obra são objetos de interpretação, eles são recebidos como constructos discursivos realizados nos espaços de canonização, associação e sustentação. No espaço de recepção, autor e obra são objetificados, tomados como correlatos, constituindo a noção de *l'homme-et-l'œuvre* proposta por Foucault (2008, 2009). Não se elaboram gêneros específicos no espaço de recepção, uma vez que alguma produção passaria a configurar o espaço de sustentação.

Inserimos um espaço de recepção nos processos de autorialização por compreendermos que a autoria é, sobretudo, “um efeito de recepção, das várias formas de recepção, que são sempre, como já se sabe na longa tradição de estudos sobre leitores e leituras, formas de apropriação” (SALGADO e ANTAS JÚNIOR, 2011, p. 260). Sendo assim, os discursos autoriais seriam engendrados pela relação concomitante de quatro regimes de autorialidade (delocutivo, elocutivo, alocutivo, perlocutivo), articulados em quatro espaços de subjetivação (de canonização, de associação, de sustentação, de recepção), que cobririam diferentes atos de linguagem, dos mais *centrais* aos mais *periféricos*, responsáveis pela instituição do discurso.

### **As três dimensões do espaço de sustentação**

Não há objeto canônico nos *discursos autoriais* que não tenha sido sustentado, pois a canonização é o resultado último do processo de sustentação. Os espaços de canonização, de associação e de sustentação são processos contínuos, que se evocam concomitantemente, pois cada nova obra suscita novas estratégias de posicionamento do Autor no campo. Os Quadrinhos, sobretudo no mercado franco-belga, mantêm uma relação muito forte com os espaços de sustentação, uma vez que instauram todo um complexo aparato sociodiscursivo de visibilidade autoral. Não é difícil encontrar, por exemplo, nos metrô ou nas ruas de Paris, painéis publicitários anunciando lançamentos de *bandes dessinées*. Os Quadrinhos contam com uma crítica polivalente, constantes eventos e festivais sobre o

tema, instauração/apropriação de espaços físicos institucionalizados, além de veículos de comunicação democráticos, favorecidos com o avançar da *internet*.



Figura 3: Painel publicitário anunciando uma BD em Paris

Fonte: Arquivo pessoal.

A variedade de recursos utilizados no espaço de sustentação pode ser dividida em três dimensões interdependentes, cada qual com um efeito de sentido sobre o objeto sustentado (a Obra ou o nome do Autor): a *genérica*, a *cronotópica* e a *identitária*. Essas três dimensões do espaço de sustentação visam a responder as questões: *como*, *onde/quando* e *quem*, pertinentes às práticas dos *discursos autoriais*.

Na dimensão genérica, há gêneros que são mais centrais (e, por isso, mais propícios a serem utilizados como gêneros de sustentação) e gêneros mais periféricos (que exercem a sustentação de objetos canônicos por ocasião quase acidental).

Resenhas, comentários, artigos e entrevistas compõem espaços de sustentação em qualquer discurso autorial: eles geralmente podem transcender os espaços aparentemente restritos do campo e (*e*)*levar Autores e Obras* a outras esferas de reconhecimento (e mesmo um conteúdo depreciativo pode dar visibilidade ao Autor). Também a publicidade e os espaços na *internet* (nos *blogs*, no *Facebook*, no *Youtube*) fazem surgir gêneros que auxiliam na sustentação do cânone.

Na dimensão cronotópica, o espaço de sustentação é constituído pela relação mais ou menos equivalente entre um *espaço físico institucionalizado* e uma *temporalidade eventual*. Ele pode ocorrer por meio de uma galeria de arte permanente (por exemplo, a *Galerie Glénat*, homônima da editora) ou temporária (o *Museu do Louvre*). Ele ainda pode ocorrer durante um evento, geralmente nominal (o FIBDA, o FCBD, o Comicon, para citar alguns poucos).

A dimensão cronotópica pode funcionar como via de mão dupla: tanto Autor e Obra podem ser ressignificados em virtude de um espaço físico já simbolicamente revestido, quanto um espaço outrora sem relação com a instituição quadrinística pode ser reconhecido como elemento dessa instituição. Espaços não destinados a essa finalidade discursiva podem ser *apropriados e ressignificados* para funcionar como espaços de sustentação, por exemplo:

a) Uma biblioteca, que organiza uma exposição, como a que ocorreu na *Bibliothèque Nationale de France* (BNF), intitulada *Astérix à la BNF* (outubro 2013/janeiro 2014). A exposição girou em torno das pranchas originais doadas por Urderzo à BNF, dos álbuns *Astérix le Gaulois*, *La Serpe d'Or*, e *Astérix chez les Belges*<sup>9</sup>. Ademais, as bibliotecas parisienses, em sua maioria, contam com seções destinadas à BD. A foto a seguir é do *espaço de leitura de BD* localizado na *Bibliothèque Publique d'Information*, no *Centre Pompidou*, em Paris:



Figura 4: Salon graphique na BPI, Paris

Fonte: Arquivo pessoal.

---

<sup>9</sup> Mais informações disponíveis em: <<http://www.evous.fr/LES-GRANDES-EXPOSITIONS-2013-a-Paris-de-A-a-Z,1180289.html#M5eOqUs2OsTwBw7A.99>>. Acesso em: jul. 2018.

b) Ou até mesmo, um bar frequentado por um grupo social muito específico, como o *The Moon Club*, que foi local de exposição dos quadrinhos independentes e/ou *underground* e de sessões de autógrafos durante o FIBDA de 2015. No cartaz do FOFF (Festival OFF, um evento atrelado ao FIBDA, mas que não consta na programação oficial por seu caráter marginal), podemos encontrar nomes dos *fanzines* que fazem parte das exposições e das sessões de autógrafos dentro do *The Moon Club*, tais como *Lamour*, *Barbapop*, *Chilicomcarne*, *Lacorde*, *Gonzine*, *Lemégot*, e muitos outros;



Figura 5: Cartaz do FOFF, 2015

Fonte: Foff<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Disponível em : <[www.foff.fr](http://www.foff.fr)>. Acesso em : jul. 2018.





Figura 6: Festival Off no Moon Club. Angoulême, 2015

Fonte: Arquivo pessoal.

c) Um *café*/restaurante, durante uma situação de entrevista, como a que Crumb, um dos precursores dos quadrinhos *underground*, concedeu no restaurante *Le Train Bleu*, na *Gare de Lyon*, em Paris, a Obrist, codiretor da *Serpentine Gallery*, em Londres (OBRIST, CRUMB, 2012). A entrevista é marcada pela dimensão física do *Café*; a cena de enunciação se vê influenciada: o leitor tem acesso à opinião do autor sobre a arquitetura do lugar, e isso serve ainda de motivo para iniciar o diálogo com Obrist. Até mesmo as pausas no diálogo com a intervenção da garçonete são registradas, criando, assim, uma cenografia própria desse tipo de ambiente. O leitor, porém, não tem acesso à cafeteria onde se encontra Crumb, ela se mostra por meio da própria enunciação, em regime perlocutivo.

Na dimensão identitária, além do *autor*, outros atores são posicionados no campo para a construção do espaço de canonização via espaço de sustentação, indo dos atores mais legitimados institucionalmente aos mais entusiastas. A dimensão identitária envolve os agentes empenhados em *fazer dizer* Autor e Obra. São aqueles que ocupam uma posição mediadora no campo quadrinístico, podendo esse posicionamento ser mais ou menos central, dependendo do *status quo* que o agente possui – ele mesmo sendo sustentado por outros agentes, não fugindo do sistema que ele ajuda a construir. A foto a seguir traz uma matéria de Thiago Ney (2008), da Folha de S. Paulo, sobre um quadrinista, Raphael Grampá, que lançou sua primeira obra solo, *Mesmo Delivery*.

# Versátil, Grampá vai

Indicado ao mais importante prêmio de quadrinhos, gaúcho lança

HQ 'Mesmo Delivery', um 'comic thriller' inspirado em séries de TV, estreia julho no Brasil nos EUA e será transformado em filme

por **ANDRÉ CARVALHO**

Um autor de sucesso graças ao prêmio de quadrinhos e ao sucesso de venda de seu primeiro livro, Marcelo Grampá, participou em primeiro momento de três edições de quadrinhos nos EUA. Depois Grampá lançou dois mais livros em português. E agora, depois de mais sete livros publicados, também administra uma das maiores editoras de quadrinhos do mundo, a Dark Horse Comics.

Grampá, 42 anos, nasceu em Curitiba, no Paraná, e mudou-se para São Paulo em 1978. Há quatro anos em São Paulo, foi durante esse período que conheceu o mundo dos quadrinhos. Foi lá que se tornou amigo de autores como Fábio Moon e Fábio Maurer, e começou a trabalhar para eles em sua editora, a Dark Horse Comics.

Com isso, ele se dedicou à "Mesmo Delivery", um gênero de "comic thriller" que mistura elementos de séries de TV, como "Lawman" e "Miami Vice", com elementos de quadrinhos. O livro ganhou o prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2000, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá, na Comic-Con como o colega de Eduardo Alencar, recebeu o prêmio de gênero de melhor livro de quadrinhos de 2001, por ser, provavelmente, o primeiro autor brasileiro a receber esse prêmio.

"Mesmo Delivery" é uma paródia de Grampá um "comic thriller". Os quadrinhos inspirados em séries de TV, como "Lawman" e "Miami Vice", são os primeiros livros de Grampá a serem publicados nos EUA.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002. Ele também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2003, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2004.

É uma história de Grampá, o autor de "Mesmo Delivery". Há um livro de cada um dos dois, e o vencedor é o vencedor. O prêmio que era destinado a Grampá, foi dividido entre os dois.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.

Grampá também participou do concurso de melhor livro de quadrinhos de 2001, e foi indicado ao prêmio de melhor livro de quadrinhos de 2002.



**Peguetrinhas**  
influências infantis e  
bóia para fora (...) Há  
uma abertura como se  
fosse um filme, no  
meio, um intertítulo,  
como se o leitor estivesse  
se vendo um seriado

por **ANDRÉ CARVALHO**

Figura 7: Grampá vai da HQ ao cinema (fragmento 1)

Fonte: Folha de S. Paulo.

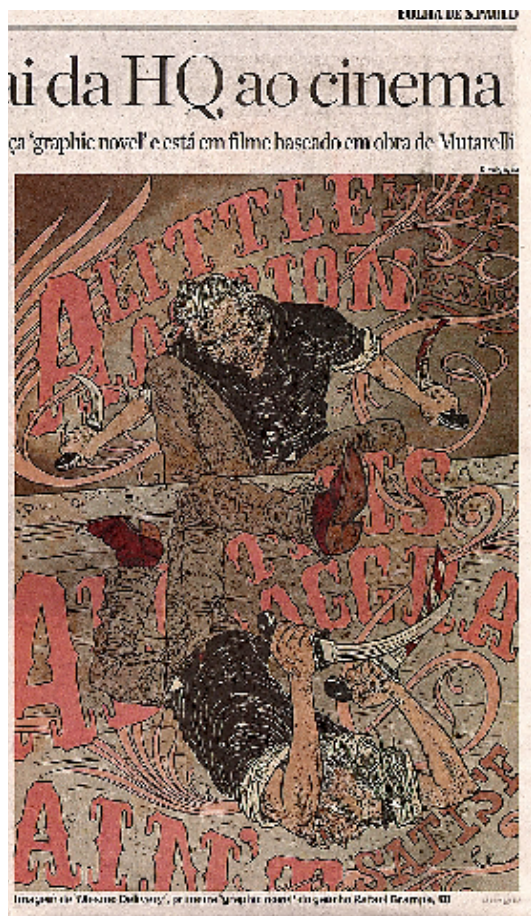


Figura 8: Grampá vai da HQ ao cinema (fragmento 2)

Fonte: Folha de S. Paulo.

Na matéria, podem ser constatados diversos elementos do espaço de sustentação: (1) os vários nomes de Autores citados, seguidos de caracterizações positivas, as quais funcionam como balizas para o posicionamento de Grampá no campo quadrinístico: Grampá é comparado a Moon e Bá, por exemplo, autores que já ganharam inúmeros prêmios internacionais; (2) a menção a eventos e prêmios renomados; (3) a elaboração de uma narrativa sobre a *persona* do Autor, incluindo a sua imagem de Autor

em outros campos, como o cinematográfico; (4) vários espaços para as falas de Grampá, em destaque – que, dada a notoriedade do veículo, tanto o entrevistador quanto o próprio quadrista ganham visibilidade; dentre outros. Tudo em articulação com o intuito de *celebrar e preservar* o Autor, bem como informar sobre sua obra.

### **O “feito-templo” dos espaços físicos no espaço de sustentação**

Os poderes e as ideologias manifestam-se não só nos dizeres, mas nos lugares em que ocorrem e nos papéis que os sujeitos corporificam nesses espaços. Há, portanto, diferenças estatutárias entre os autores que expõem no *The Moon Club* e os que tiveram espaços reservados nos salões mais nobres do FIBDA, como os autores homenageados do *Charlie Hebdo*, em razão do atentado sofrido em Paris (ALVES-COSTA, 2017).

Os espaços físicos são, como podemos ver, investidos de (efeitos de) sentidos à medida que seus agentes fazem uso dele. Quando os agentes de um determinado campo utilizam-se de um espaço físico já *textualizado*, eles investem-no de outros sentidos, ao mesmo tempo em que suas práticas vigentes são revestidas também dos sentidos desse espaço, em um processo dialógico.

Esse espaço estabelece-se numa relação de alteridade histórico-social, entre os agentes vigentes e os agentes de outrora (que podem ou não ainda *significar* esse espaço, a depender da autoridade que lhes foi atribuída). Essa relação, ao mesmo tempo que marca uma diferença histórico-social, faz diminuir essa distância, pois, por meio dela, ao dividirem o mesmo espaço físico (territorial), os agentes (e o discurso dos quais são porta-vozes) se *ombreiam*.

O que está em jogo não é o espaço físico em si, mas os sentidos de sua utilização, ou seja, o que usar tal espaço quer dizer. Disso, há um exemplo em Foucault (2004), que dedicou parte de suas reflexões sobre o poder disciplinador do espaço físico organizado: o Panóptico de Bentham é exemplo proeminente de como a organização do espaço físico habitado pode não ser aleatória e sem finalidade. Miller (2008), após descrever a organização material do Panóptico, a sua contribuição para o controle dos indivíduos, a intenção estratégica de cada manobra, de cada forma, concluiu que:

Pode se agora formular a lei que rege o espaço homogêneo da construção panóptica: tudo deve servir – concorrer para um resultado. Ali nada se faz em vão. Todo desperdício deve ser absorvido. Toda atividade é analisável como um movimento, todo movimento constitui uma despesa, toda despesa deve ser produtiva (MILLER, 2008, p. 94).

No mundo todo, há uma imensurável lista de espaços físicos que adquiriram sentidos: *Alcatraz*; *Auschwitz*; o *Louvre*; a *Abbey Road*; a *Baker Street*; o *Moulin Rouge*, e vários outros. E mais do que determinar um limite espacial mensurável, o que chama atenção é a determinação por meio de um *nome*, o que é igualmente importante. Nem tão coercitivo como o espaço da prisão, os territórios quadrinísticos, longe de terem sido formulados com o intuito de reprimir, possibilitam a liberdade criadora, legitimam a nona arte e consagram nomes e obras – tudo isso, num processo contínuo e, a curto prazo, repetitivo.

Um espaço físico transformado em território quadrinístico pode se configurar de muitas formas, sempre quando um espaço qualquer, não destinado exclusiva e especificamente ao discurso quadrinístico, faz-se em canal, suporte e texto para esse discurso. Uma das formas mais evidentes dessa reorganização de espaços são as exposições da arte.

As exposições de quadrinhos já não são um fato pitoresco, mas cada vez chegam com maior frequência aos cenários da grande cultura por seu próprio valor, e não como notas de rodapé da “arte verdadeira”. Nos primeiros meses de 2009, uma exposição intitulada “*Le Louvre invite la bande dessinée*” apresentou no museu de arte mais importante da Europa páginas originais de escritores de quadrinhos como Nicolas de Crécy ou Marc-Antoine Mathieu, que foram encomendadas pelo próprio museu (GARCÍA, 2012, p. 18).

*Expor e expor-se* significam, minimamente, *fazer ou fazer-se dizer*. Dar visibilidade e poder de fala a *alguém* ou a *si*. Nesse sentido, “*O Louvre convida a banda desenhada*” é um título bem sintomático para uma exposição cujo objeto ainda é questionável em seu valor artístico e cultural por alguns setores da crítica.

Mas é preciso também pensar em outras formas de organização do espaço que não sejam apenas as exposições. Em alguns casos, o espaço físico pode ser interpretado como elemento do campo quadrinístico, sendo, a um só tempo, local de agência para formação de discursos e materialização desses mesmos discursos.

Os lugares físicos, mesmo os públicos, não são neutros. Eles são,

muitas vezes, lugares de embates ideológicos, tanto na sua dimensão física, quanto na sua dimensão discursiva. Nem mesmo a rua pode se dizer um lugar neutro, vazio. Em Angoulême, durante o FIBDA de 2015, os autores saíram em marcha para protestar contra as condições injustas de contratos editoriais, que dá às editoras a maior parte do lucro do mercado quadrinístico. Repetiam os autores, em uníssono: “Sem autores, fim das BDs”. Caberia perguntar: por que a rua? O que torna a rua um espaço de protesto? Seria meramente sua capacidade em comportar muitas pessoas ou de dar a elas visibilidade? Não poderemos crer que seja só isso. A rua, embora não seja um lugar inerte (muito pelo contrário, é plena de história), é um dos mais propícios a agregar *sentidos*. (ALVES-COSTA, 2017).



Figura 9: Manifestação dos autores durante o FIBDA 2015

Fonte: Blog Photo de la Ville d'Angoulême.

O modo como uma sala de aula, uma prisão, um hospital ou um canteiro de obras são organizados, ordenados, indica um posicionamento dos agentes e o resultado das práticas históricas ali envolvidas. Ou, adentrando melhor o universo deste trabalho, o modo como uma livraria organiza os seus livros, as suas vitrines e estantes, o modo como ela modifica o seu espaço para receber um Autor em lançamento, no caso, um quadrinista, indica a sua postura em relação ao Autor e ao objeto *quadrinhos*.

Alguns lugares são tidos como privilegiados para um determinado fim, seja para o mercado imobiliário, seja para a organização de eventos; geralmente, são os mais centrais de uma cidade. Em Paris, o *Salon de la BD – SoBD* – é um evento anual, que está em sua 5ª. edição, e que

ocorre geralmente no *Espace d'Animation des Blancs Manteaux*, no 4<sup>ème</sup> *arrondissement*: um lugar central, que comporta edifícios e pontos de grande importância, como a *Cathédrale Notre-Dame*, o *Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou*, o *Musée National d'Art Moderne*, a *Place de la Bastille* e o *Hôtel de Ville*.

Outro ponto importante para a monumentação da BD e consagração de um Autor é o metrô *Arts et Métiers*, desenhado pelo arquiteto e quadrinista François Schuiten. A estação *Arts et Métiers* é um dos pontos turísticos de Paris pela sua beleza e exotismo. Para os Quadrinhos enquanto instituição, ela é mais do que isso, ela faz referência (e *reverência*) à *nona arte* e ao Autor que a idealizou, porta-voz dessa instituição. O metrô traz um estilo *steampunk*, inspirado em sua cultuada série de quadrinhos *Les Cités Obscures*. Ao fundo da estação, o nome de Schuiten figura em primeiro, em uma placa de aço, com a equipe responsável pela estação.

A importância das duas obras – *Les Cités Obscures* e a estação *Arts et Métiers* – é tamanha que, em 2014, o *Conservatoire National des Arts et Métiers*, com o apoio da RATP, fez uma exposição na qual convidou *novebedeistas* a criar um quadro inspirado nas estações de metrô parisienses e no estilo futurista de Schuiten. O resultado foi uma exposição dedicada à estação *9<sup>e</sup> Art*, circundada por outras estações com nomes de autores, inclusive do próprio Schuiten.

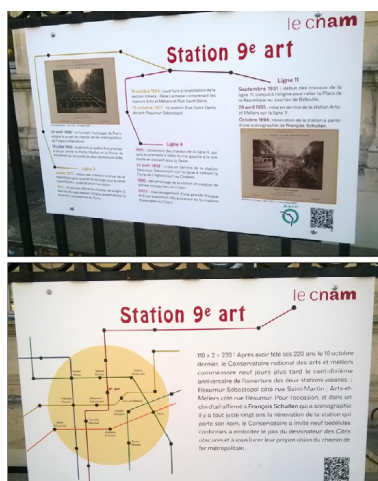


Figura 10: Painel sobre a estação 9e. Art. Conservatoire National des Arts et Métiers

Fonte: Arquivo pessoal.

O fato é que tanto a estação *9<sup>a</sup> Art* quanto as estações vizinhas são fictícias. A cenografia instituída pela exposição é tão convincente que um turista incauto poderia levar alguns minutos para perceber que tudo não passava de uma *blague*, como diriam os franceses.

Outro local que merece figurar como exemplo é o *Manga Café*. Trata-se de uma cafeteria dedicada ao *mangá*. Nela, o *cliente leitor* encontra toda sorte de referência ao estilo quadrinístico oriental: estantes lotadas de *mangás* e livros sobre o assunto, grafites de personagens e uma infinidade de produtos derivados, como camisetas estampadas, canecas temáticas, miniaturas e *action figures*. A cafeteria organiza sessões de autógrafos e concursos de *cosplays* também. Enquanto consome os produtos do *menu*, o leitor pode ler seu *mangá* preferido ou discutir sobre o assunto com os outros leitores.

Locais como esses funcionam para um tal discurso como uma espécie de *templo* ou *monumento*, metaforicamente falando. São materializações de um discurso. Esses espaços de sustentação assumem, de fato, o duplo sentido da palavra *espaço*: de um lado, são materializações geograficamente delimitadas, têm um endereço e um nome oficial; do outro, são espaços de interação construídos sociodiscursivamente, que assumem uma significação pertinente no campo quadrinístico só quando inseridos em contexto. O metrô, o café e o conservatório só se mostram como espaços de sustentação em um campo quadrinístico quando os agentes ali presentes retomam, no interdiscurso, esses *efeitos de sentido*. A dimensão cronotópica, então, surge ao mesmo tempo que a identitária e a genérica. As três dependem umas das outras para *produzir sentidos* válidos para um campo.

## Considerações finais

A instituição quadrinística, que é, por natureza, heterogênea, instaura relações de forças mais ou menos desiguais *dentro de seus limites e fora deles*, com outras instituições, relações essas por meio das quais ela se define como um discurso autorial. Essas relações, ao mesmo tempo em que selecionam gêneros e agentes que serão mais representativos dos Quadrinhos, relegam, para zonas periféricas e/ou fronteiriças, aqueles menos representativos, distinguindo, de modo hierárquico, mas interdependente, as produções que compõem os espaços de canonização, associação, sustentação e recepção.

Os nomes de Autores assumem uma função específica nos discursos



autorais, a de indexar as Obras. Construído coletivamente por um processo contínuo e inacabado, engendrado e ordenado pela própria instituição discursiva, o Autor se faz, igualmente, Obra; ambos tornam-se correlatos, pois o estatuto de cada um se nutre do estatuto do outro de modo concomitante.

Vimos que a construção de Autores e Obras não é, nem de longe, um mecanismo simples, centrado exclusivamente na atividade de produção, consumo e, se a ventura o favorecer, de crítica do autor. Os Quadrinhos, bem como qualquer discurso autorial, engendram espaços de subjetivação e regimes de autorialidade, dos quais passam a precisar para manterem sua fundamentação. O *homem-obra* passa a figurar como centro desse discurso autorial, sendo, a um só tempo, produto e produtor das práticas e materializações quadrinísticas.

## Referências

ALVES-COSTA, L. P. Memória e visibilidade de autores em Angoulême, a capital dos quadrinhos. In: CONALI - CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS EM INTERAÇÃO: MÚLTIPLOS OLHARES, 5. **Anais do V CONALI**. Maringá, Universidade Estadual de Maringá, DTL/DLM/DLP, 2017. p. 1003-1015.

BOUCQ, F.; CHARYN, J. **Little Tulip**. Paris: Le Lombard, 2014.

BOUTET, J. Plurisemiotividade. Trad. Fábio César Montanheiro. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 378-379.

BOWCHER, W. L. Field and multimodal texts. In: HASAN, R.; MATHIESSEN, C.; WEBSTER, J. **Continuing discourse on language: a functional perspective**. v. 2. Reino Unido: Equinox, 2007. p. 619-646.

COSTA, L. P. A. **Uma análise do discurso quadrinístico: práticas institucionais e interdiscurso**. 223 f. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2016.

DELORMAS, P. L'espace d'étayage: la scène et la coulisse: contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire. In: SERGIER, M.; VANDEVOORDE, H.; ZOGGEL, M. van (Orgs.). **De auteur**. Cahier voor Literatuurwetenschap (CLW). Gent, Academia Press, n. 6, p. 59-83, 2014.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 29. ed. Trad. Raquel Ramalheira. Petrópolis: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GARCÍA, S. **A novela gráfica**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Discours et analyse du discours**: une introduction. Paris: Armand Colin, 2014.

MILLER, J.-A. A máquina panóptica de Jeremy Bentham. Trad. M. D. Magno. In: BENTHAM, J. [et al.]. Org. Tomaz Tadeu; trad. Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. **O panóptico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 89-126.

NEY, Thiago. Versátil, Grampá vai da HQ ao cinema. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, p. E4-E5, 10 jun. 2008.

OBRIST, H. U.; CRUMB, R. **Robert Crumb**: conversations. Trad. Lili Sztajn. Paris: Manuella Editions, 2012.

SALGADO, L. S.; ANTAS JÚNIOR, R. M. A criação num “mundo sem fronteiras”: paratopia no período técnico-científico informacional. **Acta Scientiarum**: language and culture. Maringá, v. 33, n. 2, p. 259-270, 2011.

SOUSANIS, N. **Unflattening**. Londres: Harvard University Press, 2015.

VIEL, J. Interview François Boucq pour Little Tulip. **Un amour de BD**. 2014. Disponível em: <<http://www.unamourdebd.fr/2014/11/interview-francois-boucq-pour-little-tulip/>>. Acesso em: 2 mai. 2016.

Recebido: 06/03/2018

Aceito: 23/07/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431422>

# A(S) FIGURA(S) DO(S) NARRADOR(ES) EM SUMMERTIME, DE J. M. COETZEE

## THE NARRATOR(S) IN J. M. COETZEE'S SUMMERTIME

João Pedro Wizniewsky Amaral  
Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil

Pedro Brum Santos  
Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil

*Resumo:* **Summertime** é o último volume da trilogia autoficcional *Scenes from Provincial Life*, de J. M. Coetzee. Esse romance apresenta uma narrativa híbrida: alguns capítulos são narrados em forma de diário e outros em forma de entrevista. A partir desses dois modos narrativos, nossa hipótese é que a figura do narrador nesse romance é mais que contar uma história: ele exerce os papéis (para)literários de autor, leitor e personagens. Neste artigo, discutiremos a problemática contemporânea da arte do narrar e analisaremos quais os efeitos desse(s) narrador(es) múltiplo(s) na narrativa. O narrador em **Summertime** não está morto, mas é versátil e volátil.

*Palavras-chave:* Narrador; narrativa híbrida; Summertime; J. M. Coetzee.

*Abstract:* **Summertime** is the latest Coetzee's novel from the auto-functional trilogy *Scenes from Provincial Life*. This novel presents a hybrid narrative: some chapters are narrated like a diary and others like interviews. From these two narrative modes, our hypothesis is that the narrator in this Coetzee's novel goes beyond narrating: he or she also plays the (para)literary roles of author, reader and characters. In this article, we intend to discuss the contemporary narrating problematic and to analyze the effects of the narrator(s) to this novel. The narrator at **Summertime** is not dead but is versatile and volatile.

*Keywords:* Narrator, hybrid narrative, Summertime, J. M. Coetzee.

### Introdução

**Summertime** é o terceiro volume da trilogia autoficcional *Scenes from Provincial Life*, do escritor sul-africano J. M. Coetzee. Traduzido, aqui no Brasil, por Verão, o romance foi publicado em 2009 e tem **Boyhood** e **Youth** como os volumes anteriores. Ao estilo de um romance de formação, **Boyhood** e **Youth** narram, em terceira pessoa e no tempo presente, o crescimento do jovem John Coetzee em uma segregada África do Sul até

sua viagem à Europa com intenção de se tornar um poeta. A narrativa desses dois romances é extremamente objetiva, e o narrador não é opinativo nem intrusivo. O foco narrativo, por sua vez, concentra-se exclusivamente no protagonista, e tanto a linguagem como a percepção dos eventos acompanham seu desenvolvimento.

Por outro lado, **Summertime** se distingue significativamente dos dois romances anteriores. A princípio, quando começamos a leitura de **Summertime**, podemos achar que a narrativa será semelhante aos outros tomos porque o primeiro capítulo é narrado em formato de um diário. O que, entretanto, chama a atenção são comentários escritos em itálico após os manuscritos que começam com expressões como “a ser expandido” ou “continuação”, seguidas de comentários acerca de determinada entrada do diário. Assim, o narrador põe em xeque a autoria desses trechos.

Apesar de o primeiro capítulo estar narrado em formato de um diário, todos os outros capítulos, com exceção do último, são narrados em forma de uma entrevista. O contexto da história é inusitado. John Coetzee, o personagem ficcional, agora está morto e um jovem biógrafo chamado Vincent se interessa por detalhes de sua vida privada, conduzindo entrevistas com pessoas próximas a Coetzee. Então, a narrativa de **Summertime** acontece em dois modos: um em formato de diário e outro em formato de uma entrevista.

A partir desses dois modos narrativos em **Summertime**, a hipótese deste artigo é que a figura do narrador nesse romance de Coetzee vai além da simples função de narrar, exercendo outros papéis (para)literários, como os de autor, leitor e personagens. Sendo assim, o narrador em **Summertime** é uma figura múltipla. Neste estudo, considerando essa hipótese, analisaremos quais os efeitos desse(s) narrador(es) na narrativa.

## **Um romance, duas narrativas e um narrador plural**

Walter Benjamin, em um contexto pós-guerra, sentenciou que a “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1983, p. 197). Essa frase é impactante e há duas razões para isso, segundo ele: as ações da experiência estão em decadência, e a sabedoria está definhando. Se formos tomar essa hipótese por verdade, podemos considerar **Summertime**, por ser uma obra contemporânea, um romance cuja narrativa está mais perto da extinção do que aquelas da época em que Benjamin formulou sua crítica.

**Summertime** funciona, como mencionado anteriormente, com dois tipos de narrativa: a de diário e a de entrevista, e em ambas podemos prontamente encontrar resquícios da tradição oral. Já na primeira, a narrativa de um diário, o narrador confronta a ideia de que as ações de experiência estão em baixa, posto que esse tipo de narrativa é elaborado basicamente a partir registro de experiência, o que o próprio Benjamin aponta como fonte das melhores narrativas: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1983, p. 198).

Contudo, o que é inusitado nesse modo narrativo de diário são possíveis anotações no fim de cada trecho de narrativas diárias. Expressões em itálico como “a ser desenvolvido”, “a ser expandido” ou “pergunta” são usadas para introduzir um comentário acerca do texto. Um exemplo disso está no trecho da introdução do dia 31 de Maio de 1975, relato de uma África do Sul prestes a decretar estado de guerra. O narrador desse fragmento alude à imagem de Jesus, afirmando que por causa de sua indiferença política, ele foi exterminado. Logo após esse trecho, lemos a seguinte expressão em itálico “Cuidado: evite ir longe demais no interesse dele por Jesus e transformar isso em uma narrativa de conversação a ser expandida” (COETZEE, 2009, p. 13, tradução nossa).

Aqui o narrador impõe uma quebra na narrativa: há um comentário que possivelmente seja narrado pelo biógrafo Vincent, visto que os trechos em itálicos se referem ao Coetzee, personagem, em terceira pessoa. Apesar disso, o biógrafo explica em uma das entrevistas que as anotações são do próprio Coetzee: “Coetzee escreveu-se por si mesmo. Estas são memórias de si, escritas em 1999 ou 2000, quando ele estava pensando em adaptar essas postagens em um livro” (COETZEE, 2009, p. 20, tradução nossa). Se considerarmos a narrativa de **Boyhood** ou **Youth** como exemplos, podemos dizer que Coetzee escreve sobre si da mesma forma que nesses comentários: na terceira pessoa e no tempo presente. Portanto, nessa primeira parte de **Summertime**, temos um narrador que, embora se pareça muito com alguns da tradição realista, não podemos confirmar sua identidade.

O narrador dos diários, que provavelmente é o falecido Coetzee, registra suas experiências em seu caderno, e o biógrafo, por seu lado, está tentando transmitir a experiência de Coetzee através da confecção de sua biografia: um caso típico de troca de experiências que Benjamin cita. Temos, aqui, uma ironia sobre essa narrativa, pois o narrador brinca

simultaneamente com a questão de sua confiabilidade e da autoria do texto. Podemos nos perguntar se esse trecho é de fato de autoria de Coetzee, o personagem fictício, ou se ele já está manipulado por uma outra pessoa e se, de fato, as informações do(s) narrador(es) podem ser tomadas como verdadeiras. Ademais, os comentários em itálico, após os comentários no diário, indicam uma possível releitura de suas anotações, o que projeta ao narrador a figura de leitor.

Essa ironia é típica da literatura contemporânea, delegando ao leitor, então, a função de fazer as ligações possíveis de uma história múltipla e fragmentada. Em romances realistas, por exemplo, o narrador geralmente é confiável porque a história já está aparentemente bem costurada: nessa tradição é raro encontrar lacunas no enredo, por exemplo. Fica a cargo do leitor, na tradição modernista, não ligar os pontos desconexos da história, mas fazer outras aproximações como figuras de linguagem. Já em **Summertime**, Coetzee alia formas narrativas tradicionais a narradores que podem vir a desmontar essa linearidade.

Uma possível implicação disso é que há uma possível transfiguração da figura do narrador na figura do leitor e do autor. **Summertime** extrapola qualquer tipo de pacto biográfico por abrir inúmeras possibilidades de identidade de narrador, personagens e de autoria fictícia. O narrador pode ser considerado o leitor, posto que ele mesmo modifica e indica possíveis explicações para os trechos, além de ele comentar sobre passagens já escritas. E o narrador também pode ser o autor no sentido de o personagem ser um possível alter ego de Coetzee. Além do mais, Coetzee, o autor real, brinca com a possibilidade de múltiplos autores para o mesmo texto em outros romances, como nos dois volumes anteriores da trilogia, **Slow Man** (2006) e **Elizabeth Costello** (2003).

Podemos aproximar essa técnica narrativa ao romance **Fogo Pálido**, de Vladimir Nabokov, obra em que o narrador apresenta um poema que conseguiu de um poeta morto e divulga inúmeras notas explicativas sobre ele. Todavia, as notas explicativas não exercem de fato uma leitura guiada do poema, mas indicam leituras inesperadas, absurdas ou até mesmo de significações opostas, em relação ao texto original. Tanto Nabokov quanto Coetzee problematizam nesses romances a questão da confiabilidade do narrador e os problemas de autoria e de possíveis releituras do texto literário.

**Summertime** é um romance cuja figura do autor ultrapassa a barreira do real, e se torna todo um motivo narrativo e até um possível narrador. Qualquer ficção implica em uma autoria. Porém, de acordo com Hannah

Arendt (2005), não podemos confundir a história da ficção com a história da autoria real:

A história de ficção revela um autor [...] e isso não se deve ao caráter da história em si, mas apenas do modo pelo qual ela veio a existir. A diferença entre a história real e a ficção é precisamente que esta última é feita enquanto a primeira não o é. A história real, em que nos engajamos durante toda a vida, não tem criador visível nem invisível porque não é criada (ARENDDT, 2005, p. 198).

Entretanto, o narrador de **Summertime** brinca com essa afirmação, revelando um caráter autoral e ficcional que ao mesmo tempo é e não é criado. Existe, sim, Coetzee autor, mas existe também o Coetzee personagem (e talvez até Coetzee narrador, na parte dos diários) que não necessariamente são idênticos. Justamente os pontos que conectam autor e personagem seriam as memórias e as experiências relatadas, que ironicamente são descreditas pela figura do narrador ao apresentar indícios de contradição ou de diferentes autores. As experiências e memórias são instâncias que ligam todo o romance de Coetzee, cujos limites da representação são testados a todo o tempo pelo narrador. Não sendo tão apocalíptico quanto Benjamin, seria melhor dizer, portanto, que a arte de narrar está perpetuamente experimentando, alterando-se e evoluindo. Ora, as memórias estão ali; elas só estão sendo contadas de modos diferentes.

Além da narrativa em forma de diário, **Summertime** apresenta majoritariamente uma narrativa em forma de entrevista, em que Vincent, o biógrafo de Coetzee, é o entrevistador e os entrevistados são pessoas que passaram pela vida de John Coetzee, o personagem – e por que não o autor? –. As entrevistas sempre aparecem através do discurso direto. Para exemplificar o modo narrativo peculiar desse último volume, eis um trecho da entrevista conduzida com Sophie, ex-colega de Coetzee na Universidade do Cabo:

Senhora Denöel, me conte como você conheceu John Coetzee

Ele e eu fomos por anos colegas na Universidade de Cabo. Ele era do Departamento de Inglês e eu do Departamento de Francês (COETZEE, 2009, p. 221, tradução nossa).

Curiosamente, a entrevista é um método cuja validade Coetzee, ele próprio, questiona como meio de obter informações, conforme registrado



em sua conversa com David Atwell, no livro **Doubling the Point** (1992), mais de uma década antes de escrever **Summertime**.

Uma entrevista não é apenas, como você chama, uma “troca”: ela é, em nove a cada dez vezes (este é o décimo caso, graças a Deus!), uma troca com um completo estranho, mas um estranho permitido pelas convenções do gênero para atravessar os limites do que é adequado nessa conversa entre estranhos. Eu não me considero uma figura pública, uma figura no domínio público. Eu não gosto de violação de propriedade, para não falar da violação do espaço privado, que geralmente ocorre na entrevista (ATWELL, 1992, p. 64-65, tradução nossa).

Para Coetzee, uma entrevista nunca é uma troca completa de informações, mas uma espécie de invasão de privacidade por parte de um estranho a fim de descobrir alguma verdade. Coetzee defende também que sempre há um controle sobre a entrevista para captar uma verdade falada. Na opinião do autor, a verdade está relacionada ao silêncio, à reflexão e à prática de escrever (ATWELL, 1992, p. 65-66).

A desconfiança de Coetzee em relação à entrevista, como método eficaz de buscar a verdade, parece dar-se por dois motivos. Primeiro, Coetzee enaltece a reflexão silenciosa, em que o sujeito se concentra sobre as contradições que são os objetos de sua reflexão. Segundo, ele critica a violação do decoro que está implícita na entrevista. Nela, ocorre a transformação do sujeito entrevistado no objeto de observação, em lugar de transformar o conteúdo do discurso do entrevistado no verdadeiro objeto de interesse.

Sobre o ímpeto do entrevistador em buscar a verdade através da entrevista, Coetzee pontua:

O ímpeto da surpresa exercido pelo magistrado ou pelo entrevistador não é um instrumento de verdade, mas, pelo contrário, uma arma, um sinal inerente da natureza de uma transação. O entrevistador se alinha com Robert Lovelace, personagem de Clarissa, de Samuel Richardson, o homem que acredita que a verdade está dentro do corpo do sujeito e que com sua arma-fala pode procurá-la lá dentro (ATWELL, 1992, p. 66, tradução nossa).

A ideia do ato da troca (exchange), para Coetzee, parece mais complexa do que uma simples entrevista que tem caráter, muitas vezes, de improvisação, não permitindo uma consulta mais adequada do discurso dos envolvidos na discussão. O que vem à tona numa entrevista é a opinião e, ao que parece, Coetzee, ainda que aceitando as tensões do ato de troca

mútua (interchange), acredita que a verdade só pode ser aproximada através da investigação da consciência, que pode ser materializada com a prática da escrita, por exemplo. Conforme Coetzee, o discurso falado não é a fonte da verdade, mas uma versão pálida e provisória da versão escrita (ATWELL, 1992, p. 66).

Durante as entrevistas em **Summertime** obtemos certas dúvidas sobre a figura do narrador, do mesmo modo que problematizamos a narração em forma de diário. Quem é o narrador nessas entrevistas? Narratologicamente, as entrevistas estão todas apresentadas por essas personagens apenas com o uso do discurso direto e em nenhum momento há uma intrusão de outra voz, senão as do entrevistador e do entrevistado. Logo, podemos considerar duas hipóteses: a) o narrador está ausente, pois somente as personagens falam; e b) tanto o biógrafo quanto os entrevistados são narradores em primeira pessoa. Mesmo que a narrativa seja apresentada no formato de entrevistas, há, de fato, ações sendo narradas através do discurso, então não podemos dizer que o narrador não existe.

De qualquer modo, considerando o narrador de **Summertime** como opaco ou múltiplo, é interessante perceber os desdobramentos disso para o efeito da narrativa. Ao narrar somente as falas das personagens, tecnicamente teríamos um texto fundamentado e mais próximo de uma verdade, sem as informações passarem pelo crivo de uma entidade como um narrador onisciente. Contudo, o(s) narrador(es) evidenciam que, mesmo assim, falhas e contradições podem ocorrer em narrativas como essas.

No que tange ao conteúdo que Coetzee expõe em sua conversa teórica, notamos que as contradições e as falhas de uma entrevista são materializadas pelo narrador de **Summertime**: em diversas vezes há divergências de dados ou fatos entre Vincent e o entrevistado. Podemos observar isso nesse trecho, em que a entrevistada Margot questiona se realmente contou tal história com tais palavras:

[Gemidos] Eu realmente disse isso tudo?

[Risos] Sim.

Quanta indiscrição de minha parte!

[Risos.] Não importa, continue (COETZEE, 2007, p. 98, tradução nossa)

Nessa entrevista com Margot, o narrador está realizando com ela uma segunda entrevista, para mostrar como ele condensou sua fala e como está será narrada na futura biografia de Coetzee. Vincent fala abertamente

que ele pode ter modificado a própria história, dramatizando e deixando as pessoas falarem por si sós: “Só uma coisa. Já que a história que você contou era muito longa, então eu dramatizei aqui e ali, deixando as pessoas falarem por suas próprias vozes. Você verá o que eu quero dizer assim que começarmos” (COETZEE, 2009, p. 87, tradução nossa).

É importante ressaltar que, embora essa narrativa seja uma entrevista, o narrador não apresenta credibilidade ou confiabilidade para acreditarmos no que está sendo contado. Nessa mesma entrevista, mais adiante, Margot novamente pergunta: “Eu falei tudo isso? Eu não me lembro” (COETZEE, 2009, p. 105, tradução nossa); cuja resposta que recebe é que o Vincent adicionou um ou outro detalhe para dar vida à cena. Temos claramente aqui um artifício metanarrativo que questiona a confiabilidade do narrador simplesmente ao deixar as personagens falarem sem o intermédio de uma outra instância narrativa.

Outro aspecto que notamos nessa narrativa é que o narrador Vincent quer ditar seu próprio rumo da conversa. Sophie, uma professora universitária e ex-colega de Coetzee, indaga o entrevistador se ele tem autorização de expor o lado privado de sua vida e o biógrafo responde prontamente: “Ele [Coetzee] não pode me autorizar pela simples razão de que eu e ele nunca fizemos contato. Então vamos abandonar esse inquérito e retornar ao curso que você mencionou” (COETZEE, 2007, p. 227, tradução nossa). Vincent não está preocupado com as alegações ou sugestões da entrevistada, mas em falar sobre o tema que realmente lhe interessa (no caso um curso de literatura sul-africana). Isso corrobora a tese de Coetzee que a entrevista nunca é uma troca genuína de informações ou experiências, pois, nesse caso, o biógrafo impõe o curso da entrevista.

A narrativa de **Summertime** talvez aponte que qualquer narrador, seja em primeira, segunda ou terceira pessoa, pode apresentar problemas de confiabilidade. Além do mais, a figura do narrador pode mesclar-se com outros elementos intra e extra-literários, como o autor, o leitor e as personagens. Ainda, da mesma forma, o narrador torna-se um paradoxo no ponto de vista de nós, leitores: necessitamos confiar nele, afinal, esse é um requisito básico para o leitor entrar no pacto literário (tomar consciência que determinada obra é uma ficção) e, ao mesmo tempo, nunca podemos confiar totalmente nele, independente da forma narrativa. **Summertime** é uma experimentação metaliterária, que junta diferentes narradores em diferentes modos narrativos, questionando a inflexibilidade de instâncias e escolhas literárias.

## Considerações finais

**Summertime** possui dois tipos de narrativas: um em forma de diário com comentários e outro em forma de entrevista. Nesses dois modos, a figura do(s) narrador(es) aponta para duas questões importantes: a confiabilidade do narrador e a possibilidade de o narrador migrar para outras instâncias da literatura.

As funções que o(s) narrador(es) de **Summertime** adquire(m) podem inclusive ser consideradas paraliterárias. Na narrativa em forma de diário, o narrador pode ser considerado ao mesmo tempo leitor e autor. Ele é leitor devido aos comentários após os registros e autor se considerarmos que esse é um diário real do próprio Coetzee. Já no que se refere à narrativa em forma de entrevista, o narrador, por apresentar somente falas através do uso do discurso direto, pode ser considerado múltiplo. O narrador é os próprios personagens. Em qualquer um desses casos, o narrador brinca com sua confiabilidade perante à história e ao leitor. Ao leitor é delegado o discernimento das contradições da história, além da busca por brechas que o narrador proporciona.

A figura do narrador, embora possa parecer, não está morta. Na contemporaneidade ela é versátil e volátil. **Summertime** mostra-nos isso, enfatizando a ideia de Theodor Adorno (2003, p. 55), que considera que a posição do narrador “se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Na atualidade, se é fato que não se tem a possibilidade/capacidade de narrar, o romance acha inúmeras formas e métodos narrativos que desconstroem ou dialogam com essa tradição.

Não obstante a estrutura de **Summertime** ser atípica para um romance, ele o é. Além do mais, a obra concilia dois conceitos que Benjamin diz serem duas coisas diferentes, a narrativa e o romance.

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosas – contos de fada, lendas, e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem o alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (BENJAMIN, 1983, p. 201).

A principal característica **Summertime** que esse romance faz da linguagem é uma revolução, levando ao limite e até transfigurando instâncias literárias como o narrador. Ao mesmo tempo, podemos dizer que esse é um romance com um tom benjaminiano, porque o narrador está relacionado também às experiências pessoais (diários) – o camponês sedentário – e às relatadas pelos outros (entrevista) – o marinheiro mercante.

## Referências

ADORNO, T. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ATWELL, D. **Doubling the point**: Essays and Interviews by J. M. Coetzee. Cambridge: Harvard Press University, 1992.

BENJAMIN, W. O narrador: observações acerca da obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, W. et al. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

COETZEE, J. M. **Boyhood**: Scenes from Provincial Life. London: Penguin Group, 1997.

\_\_\_\_\_. **Summertime**: Scenes from Provincial Life. London: Harvill Secker, 2009.

\_\_\_\_\_. **Youth**: Scenes from Provincial Life II. London: Penguin Group, 2002.

NABOKOV, V. **Fogo Pálido**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

Recebido: 20/02/2018

Aceito: 13/08/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431220>

# A CARROÇA E O TREM: FLANNERY O'CONNOR E A LITERATURA SULISTA NORTE-AMERICANA

## THE WAGON AND THE TRAIN: FLANNERY O'CONNOR AND AMERICAN SOUTHERN LITERATURE

Débora Ballielo Barcala  
Universidade Estadual Paulista em Assis, Unesp, Assis, SP, Brasil

Cleide Antonia Rapucci  
Universidade Estadual Paulista em Assis, Unesp, Assis, SP, Brasil

*Resumo:* O presente artigo pretende discutir a posição ambígua ocupada pela escritora estadunidense Flannery O'Connor (1925-1964) na comunidade literária sulista norte-americana. Sua condição de mulher branca a colocava nessa posição ambígua, pois, enquanto branca, era participante da classe dominante de sua região, mas, enquanto mulher, era oprimida. Para isso, baseamos nosso trabalho em Sarah Fodor (1996), Katherine Prown (2001) e Sarah Gordon (2003). Depois, são feitas considerações sobre a recepção e a fortuna crítica da obra da autora nos Estados Unidos, para demonstrar como sua obra resiste a rotulações, apesar de ter sido interpretada das mais diversas maneiras.

*Palavras-chave:* Flannery O'Connor; literatura sulista norte-americana; escrita de autoria feminina.

*Abstract:* This work aims to discuss the ambiguous position occupied by the American writer Flannery O'Connor (1925-1964) in the Southern literary community. Her condition as a white woman put her in this ambiguous position because as white she was part of the dominant social class, but as a woman she was oppressed. To do that, this article was based in Sarah Fodor (1996), Katherine Prown (2001) and Sarah Gordon (2003). Later, some considerations about the author's reception in the United States are presented to demonstrate how her work resists labeling despite having been interpreted in several different ways.

*Keywords:* Flannery O'Connor; American Southern literature; female authorship.

Nascida em 25 de março de 1925, em Savannah, Geórgia, nos Estados Unidos, Mary Flannery O'Connor começou sua carreira literária efetivamente ao matricular-se no programa de escrita criativa em Iowa, em 1945. A partir de então, a autora publicou sua dissertação de mestrado composta por seis contos, intitulada *The Geranium: A Collection of Short*

*Stories* (1947), duas coletâneas de contos, *A Good Man Is Hard to Find* (1955) e *Everything That Rises Must Converge* (1965), e dois romances, *Wise Blood* (1952) e *The Violent Bear It Away* (1960). A maior parte de sua obra foi escrita em Milledgeville, Geórgia, na fazenda *Andalusia*, onde viveu na companhia de sua mãe e das aves que criava (em especial, pavões), já que sua mobilidade fora limitada em consequência do lúpus (doença crônica autoimune da qual seu pai fora vítima). A doença, porém, não a impediu de escrever até mesmo no leito do hospital, onde revisou alguns dos últimos contos de sua segunda coletânea, publicada postumamente. Em 3 de agosto de 1964, aos 39 anos de idade, O'Connor faleceu em decorrência de complicações pós-cirúrgicas da retirada de um tumor fibroide que reativou o lúpus e propiciou uma infecção renal.

Em sua palestra “*Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*”, proferida na Wesleyan College, em Macon, Geórgia, Flannery O'Connor comenta que a dificuldade de ser um escritor no Sul dos Estados Unidos é grande, já que há muitos bons escritores na região. O fato de todos escreverem sobre a mesma conjuntura social faz com que o escritor tenha de tomar cuidado para “não fazer mal àquilo que já foi feito em sua completude” (O'CONNOR, 1988, p. 818, tradução nossa). Ela também comenta que a presença de William Faulkner, no cenário literário da região, faz toda a diferença “naquilo que o escritor pode e não pode permitir a si mesmo fazer. Ninguém quer sua carroça parada no mesmo trilho em que a *Dixie Limited* está avançando”<sup>1</sup> (O'CONNOR, 1988, p. 818, tradução nossa).

Embora O'Connor enxergasse Faulkner como um trem veloz que poderia atropelar a carroça de escritores sulistas menores, incluindo ela mesma,

*O Oxford Companion to Women's Writing in the United States afirma que “O'Connor atrai a atenção crítica de mais acadêmicos a cada ano do que qualquer outra escritora americana do século vinte”. Em outras palavras, ela é a equivalente feminina do grande escritor do Mississippi, e seu companheiro sulista William Faulkner*<sup>2</sup> (JORDAN, 2005, p. 50, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> “*The presence alone of Faulkner in our midst makes a great difference in what the writer can and cannot permit himself to do. Nobody wants his mule and wagon stalled on the same track the Dixie Limited is roaring down*”.

<sup>2</sup> “*The Oxford Companion to Women's Writing in the United States notes that “O'Connor attracts the critical attention of more scholars each year than any other twentieth-century American woman writer.” In other words, she is the female equivalent of the great Mississippi writer and her fellow Southerner William Faulkner*”.

Essa comparação, no entanto, é bastante problemática e não queremos afirmar a importância da obra de O'Connor na literatura americana colocando-a como a "equivalente feminina" de um autor americano consagrado e vencedor de um prêmio Nobel, pois isso seria reforçar a postura e os padrões literários machistas nos quais a própria autora se via inevitavelmente enredada. É inegável, conforme nos informa Gordon (2003), que O'Connor sofreu influência de Faulkner em seus primeiros rascunhos. No início do desenvolvimento de seu estilo, a escritora tentou criar um fluxo de consciência parecido com o do autor. "Ela foi astuta o suficiente, no entanto, para perceber que deveria avançar, que seu estilo deveria ser próprio" (GORDON, 2003, p. 202, tradução nossa). Logo, apesar de admirar a obra de Faulkner, a fala sobre ele demonstra a angústia da autora em ter seu trabalho sempre comparado e pautado por padrões masculinos.

Ao falar sobre sua própria trajetória literária, O'Connor menciona que, quando começou a escrever, foi logo classificada como pertencendo à *School of Southern Degeneracy* (Escola da Degeneração Sulista, em tradução nossa). Ela afirma: "cada vez que eu ouvia sobre a Escola da Degeneração Sulista, eu me sentia como Brer Rabbit preso na boneca de piche"<sup>3</sup> (O'CONNOR, 1988, p. 814, tradução nossa)<sup>4</sup>. No manuscrito<sup>5</sup> de uma versão anterior à palestra publicada como "*Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*", O'Connor menciona também que, algum tempo depois, alguns críticos enquadraram sua obra em algo chamado "O Culto do Grotesco Gratuito", que ela considerou como algo ainda mais degradante, posto que não era nem mesmo uma escola literária, apenas um "culto"<sup>6</sup>. Em outra versão da palestra, desta vez posterior à versão publicada, a autora menciona que sua obra tem sido chamada de gótica, algo que considera um insulto, já que o gótico, para ela, usa o excesso e a morbidez por eles mesmos, sem um

---

<sup>3</sup> Brer Rabbit é um personagem popular no sul dos Estados Unidos. Brer Rabbit, ou Brother Rabbit é "malandro" e provoca as autoridades e desrespeita os padrões morais. Em uma de suas histórias, alguém faz uma boneca de piche para enganar Brer Rabbit, que, quando a vê e sente-se ignorado, resolve bater na boneca; mas, quanto mais ele bate e tenta se livrar, mais preso na boneca fica.

<sup>4</sup> "When I first began to write, my own particular *bête noire* was that mythical entity, *The School of Southern Degeneracy*. Every time I heard about the *School of Southern Degeneracy*, I felt like Brer Rabbit stuck on the tar-baby" (O'CONNOR, 1988, p. 814).

<sup>5</sup> Manuscritos não publicados consultados no acervo da biblioteca Ina Dillard Russel, na Georgia College and State University, em Milledgeville, Geórgia.

<sup>6</sup> Arquivo 203a da coleção de Georgia College.



sentido moral mais profundo<sup>7</sup>.

Por esses exemplos, podemos notar que O'Connor resistia às classificações que procuravam dar à sua obra, principalmente porque acreditava que sua ficção era primordialmente católica. No entanto, ela mesma conseguiu aceitar a classificação de grotesca, como sua palestra sobre o tema parece demonstrar. Ainda em “*Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*”, a autora faz menção ao panfleto *I'll Take My Stand*, um manifesto pró-Sulista, publicado por um grupo de escritores, poetas, ensaístas e romancistas com raízes no Sul dos Estados Unidos em 1930. Acredita-se que esse grupo, chamado de Agrários ou Fugitivos, teve grande influência na obra de O'Connor, principalmente após sua ida para o curso de escrita criativa em Iowa.

De acordo com Prown (2001), John Crowe Ransom e Allen Tate (os principais nomes dos Fugitivos/Agrários) tiveram um papel fundamental na emergência de uma escrita e crítica sulistas no século XX. Enquanto críticos e editores, mais do que como escritores, os Agrários “ajudaram a lançar as bases do que mais tarde viria a ser chamado de ‘*Southern Literary Renaissance*’” (PROWN, 2001, p. 25, tradução nossa). A estudiosa defende que os princípios teóricos e estéticos de Flannery O'Connor originaram-se, em grande parte, do pensamento desses escritores. No entanto, conforme nos informa Sarah Gordon (2003), O'Connor não tinha o hábito de ler a obra dos escritores Agrários, tendo lido a já mencionada obra *I'll Take My Stand* apenas no último ano de sua vida. A autora conhecia pessoalmente vários dos Agrários, como John Crowe Ransom, Robert Penn Warren, Andrew Lytle, Allen Tate e Caroline Gordon, mas não apreciava a obra deles particularmente.

Portanto, a influência do grupo pode ter se dado através de seu papel importante na disseminação e na institucionalização de discursos norteadores da escrita sulista moderna e na formulação de teorias gerais de interpretação literária. Um dos principais objetivos dos Agrários era substituir a idealização da mulher (identificada como uma tendência do século XIX) pela “primazia do intelecto masculino e da masculinidade branca sulista”<sup>8</sup> (PROWN, 2001, p. 26, tradução nossa). Ao ligar os princípios da literatura romântica do século anterior com uma audiência majoritariamente feminina, os Agrários procuraram fundar uma nova estética, que negasse o Romantismo e rejeitasse o feminino.

---

<sup>7</sup> Arquivo 248a da coleção de Georgia College.

<sup>8</sup> “*primacy of the male intellect and of white southern manhood*”.

Assim, com o objetivo de chocar uma audiência feminina e, ao mesmo tempo, atrair uma audiência masculina mais racional e “capaz de apreciar a arte verdadeira” (PROWN, 2001, p. 28, tradução nossa), o grupo apostava em imagens gráficas de sexualidade e morte, frequentemente fetichizando a morte de mulheres. De acordo com Prown (2001), eles procuravam substituir a adoração da beleza e da virtude femininas por imagens de corpos corrompidos de mulheres, trocavam referências idealizadas das *plantations* por descrições cínicas da vida industrializada das cidades e, ao invés de descrever os negros como trabalhadores diligentes e satisfeitos que colaboraram na construção da civilização, optavam por fazer referência às origens clássicas da civilização anglo-europeia. Dessa forma, apesar do seu objetivo declarado de construir uma nova estética, os Agrários acabaram por reforçar, ainda mais, a posição tradicional da literatura centralizada na cultura europeia e de exclusão do negro e da mulher.

Portanto, para fazer parte desse panorama crítico e literário, Prown (2001) acredita que Flannery O'Connor não teria outra opção senão

abraçar uma tradição estética construída sobre a premissa contraditória de que, ao mesmo tempo em que poderia reivindicar subjetividade com base em seu status como branca, teria que negar qualquer forma de subjetividade baseada em seu status como mulher<sup>9</sup> (PROWN, 2001, p. 32, tradução nossa).

Para Ransom, um dos líderes dos Agrários, a arte e a literatura deveriam ser avaliadas de acordo com seu grau de ligação ou representação da experiência do “homem intelectual adulto” e, conseqüentemente, uma mulher que quisesse avaliar a literatura de forma objetiva e científica deveria incorporar uma *persona* masculina. No círculo dos Agrários/Fugitivos, uma mulher escritora era uma grande contradição, já que seria o objeto da arte “reivindicando uma subjetividade que a natureza nega a ela e da qual a civilização a protege” (PROWN, 2001, p. 36, tradução nossa).

A despeito de sua aversão por mulheres escritoras, o grupo dos Agrários contribuiu no desenvolvimento da carreira de várias mulheres de letras sulistas, como Katherine Anne Porter, Eudora Welty, Caroline Gordon e, é claro, Flannery O'Connor. Os Agrários usaram sua influência como críticos e editores de vários jornais importantes (*Kenyon Review*, *Sewanee Review*,

---

<sup>9</sup> “embrace an aesthetic tradition constructed on the contradictory premise that, while she might claim subjectivity on the basis of her whiteness, she would have to deny any form of subjectivity grounded in her femaleness”.

*Southern Review*) para promover o trabalho de escritoras, já que queriam, de forma geral, promover o trabalho de escritores sulistas no país.

Mas o apoio do grupo tinha limitações. Apesar de divulgar as autoras, os Agrários relutavam em considerar sua arte tão digna de atenção crítica quanto a obra de um homem, e o número de resenhas sobre a obra de escritoras publicadas em suas revistas era bastante inferior ao de peças de ficção ou poesia. A posição paternalista e condescendente desses críticos parecia ser a de julgar que as escritoras precisavam de sua ajuda, mas nunca chegariam ao *status* de colegas escritoras ou críticas; “Em resumo, embora os Fugitivos/Agrários fossem generosos em seu apoio a certas escritoras, o apadrinhamento do grupo se estendia sem violar significativamente as hierarquias que caracterizavam discursos dominantes” (PROWN, 2001, p. 64, tradução nossa).

Prown (2001, p. 64, tradução nossa) defende ainda que essa lógica dos papéis de gênero, típica do período e que se refletia também na literatura, deixava apenas duas opções para escritoras como O’Connor: “permanecer satisfeita com o *status* de segunda-classe ou trabalhar para criar um cenário ficcional aparentemente sem gênero com a esperança de ganhar atenção crítica mais séria”. A estudiosa acredita que Flannery escolheu a segunda opção, pois criou uma ficção que não só se posicionava avessa às mulheres, como também reiterava a hierarquia constituída, o que proporcionou maior divulgação de seu trabalho, bem como a consagração dele pela crítica.

Embora não acreditemos que a ficção de Flannery seja misógina, como Prown parece supor, é possível que ela tenha adequado sua escrita a um padrão mais masculino de literatura, influenciada talvez pela recepção e crítica de um dos romances mais célebres da Geórgia, *Gone with the Wind*, de Margaret Mitchell. Sucesso de público, um *best-seller* sulista, o romance de Mitchell pode ter sido uma influência ambivalente para a então adolescente O’Connor. Se, por um lado, o estrondoso sucesso do romance dava esperança a mulheres aspirantes a escritoras, por outro, “o romance foi censurado por sua popularidade e sua interpretação distorcida da história sulista” (GORDON, 2003, p. 210, tradução nossa). Enquanto a população em geral esperava um novo *Gone with the Wind* de cada escritora sulista, a crítica literária passou a desprezar o romance, que trazia em sua narrativa uma visão dos papéis de gênero na figura de Scarlett O’Hara, uma mulher não-convencional para a época. Assim, de certa maneira, o romance pode ter sido um exemplo do que uma escritora não deveria fazer se quisesse ter sua obra aceita pela crítica.

Sarah Fodor, em seu artigo intitulado “*Marketing Flannery O’Connor: Institutional Politics and Literary Evaluation*” (1996), contesta essa visão bastante difundida, de que a fama da autora deve-se à sua conformação aos princípios dos Agrários e dos *New Critics*<sup>10</sup>. Fodor afirma que sua pesquisa

mostra, ao contrário, que embora o *New Criticism* tenha sido uma influência importante na recepção de O’Connor, nem o poder desse grupo institucionalmente dominante, nem aquele de uma “universidade americana” monolítica é explicação suficiente para seu status canônico. Antes, a academia veio a considerar O’Connor importante no curso de um diálogo cultural mais amplo sobre como caracterizar sua ficção: como parte da cultura popular ou de elite, sulista ou universal, religiosa ou diabólica, masculina ou feminina<sup>11</sup> (FODOR, 1996, p. 12-13, tradução nossa).

Fodor não ignora o fato de que os contatos que O’Connor estabeleceu em Iowa tenham sido importantes para sua carreira literária; ela chega mesmo a afirmar que foram essas conexões que permitiram que a autora tivesse contos publicados em um número de antologias, como a coleção O. Henry, editada por Paul Engle, diretor do *Iowa Writer’s Workshop*, que tinha ligações com o grupo dos *New Critics*. Engle também levou *New Critics* sulistas como John Ransom e Robert Penn Warren para Iowa enquanto O’Connor era aluna.

Por outro lado, os contos “*Everything That Rises Must Converge*” e “*Revelation*” receberam o prêmio “O. Henry em volumes editados por Richard Poirier em 1963 e 1965. Enquanto Engle tinha conexões com os *New Critics*, Poirier estava associado com os intelectuais de Nova Iorque e com perspectivas de esquerda” (FODOR, 1996, p. 15, tradução nossa). Assim, de acordo com Fodor, os intelectuais de Nova Iorque, de esquerda e marxistas, entre eles, Philip Rahv do *Partisan Review*, também apreciavam e publicavam o trabalho de O’Connor. Obviamente, os *New Critics*

---

<sup>10</sup> *New Criticism* foi um movimento formalista de teoria literária que dominou a crítica literária americana em meados do século XX. O nome do movimento deriva do livro de John Crowe Ransom, denominado *The New Criticism* (1941). Ransom foi o mesmo poeta e crítico já mencionado como um dos líderes dos Fugitivos/Agrários. Nesse sentido, há estudiosos que interpretam o *New Criticism* como uma continuação do movimento dos Agrários.

<sup>11</sup> “*shows on the contrary that although the New Criticism was one important influence in O’Connor’s reception, neither the power of this institutionally dominant group nor that of a monolithic ‘American university’ is a sufficient explanation of her canonical status. Rather, the academy came to consider O’Connor important in the course of a wider cultural conversation about how to characterize her fiction: as part of popular or elite culture, as southern or universal, as religious or diabolical, as masculine or feminine*”.

valorizavam a estrutura da obra de O'Connor, enquanto os intelectuais de Nova Iorque viam nela preocupações socioeconômicas. Mas embora evidenciassem aspectos diferentes da obra da autora, “juntos eles ajudaram a estabelecer o trabalho dela como uma contribuição importante para a ficção americana contemporânea” (FODOR, 1996, p. 17, tradução nossa).

Assim, podemos concluir que, mesmo que, de alguma forma, Flannery O'Connor tenha sido influenciada pelos princípios literários e críticos dos Agrários em relação à estrutura e à forma, sua obra conseguiu transcender suas limitações e atrair a atenção de outros públicos que não compactuavam com as ideias do *New Criticism*. Josephine Hendin (1970, p. 133, tradução nossa) também questiona o comprometimento de O'Connor com as ideias dos Agrários. Para ela, “a ficção de O'Connor não dispõe de um senso de interpretação de passado e presente como um tradicionalista como Allen Tate considera essencial ao escritor com um sentimento em relação à sua terra-natal”. Na obra da autora, o passado e o presente não se fundem, mas estão em constante confronto.

Diferentemente de outros escritores sulistas, o tratamento dado à história por O'Connor não é lisonjeiro, e o sul de antes da Guerra da Secessão não é apresentado como um ideal do qual a região decaiu. De fato, O'Connor só escreve mais abertamente sobre a Guerra-Civil americana em um de seus contos “*A Late Encounter with the Enemy*”, cujo protagonista é um veterano de guerra centenário que não consegue se lembrar de nenhum dos acontecimentos ou motivações para a guerra. Esse tratamento despendido a um dos acontecimentos mais marcantes da história do sul dos Estados Unidos é único e curioso, já que O'Connor viveu a maior parte de sua vida em Milledgeville (capital da Geórgia de 1804 a 1868, portanto durante a Guerra-Civil), cidade incendiada pelo exército da União, que marchou e tomou o palácio do Governo. A Guerra-Civil americana é ainda uma ferida aberta no sul.

Todavia, na obra de O'Connor, “o passado sulista anterior à guerra não existe como um padrão ou valor, ou mesmo como um indicador do que foi perdido, uma medida de como a vida decaiu. Ele existe como uma ficção para os idosos e crianças” (HENDIN, 1970, p. 134, tradução nossa). Esse é um dos traços distintivos da ficção da autora, senão o principal. Seu trabalho rejeita a chamada “estética da memória”, que caracteriza a obra de outros autores renomados do renascimento sulista como William Faulkner, Robert Penn Warren e Eudora Welty, embora seja comumente relacionado, pelos críticos, a esses escritores (GORDON, 2003).

Para Hendin (1970), o uso que O'Connor faz da violência em suas narrativas também é único, pois, ao invés de imbuir os atos de violência de valor simbólico e atribuir-lhes grande significância, como fazem Faulkner e Styron, O'Connor faz com que a violência praticada em suas histórias “não deixe marca alguma na consciência de qualquer pessoa” (HENDIN, 1970, p. 156, tradução nossa). Assim, para a estudiosa, O'Connor faz parte do processo de desmitificação da literatura americana, processo frequentemente associado a William Carlos Williams e a Wallace Stevens. Hendin (1970) defende ainda que a obra e a trajetória de O'Connor são mais parecidas com a de Truman Capote do que com a de qualquer outro escritor sulista.

Em resumo, a obra de Flannery O'Connor tem sido difícil de categorizar desde o princípio de sua carreira literária, pois, embora apresente várias semelhanças com a obra de escritores sulistas, sua ficção apresenta também várias particularidades que tornam difícil encaixá-la em alguma das escolas estabelecidas pela academia. A própria autora defendia que, em sua época, “não há bons escritores, ligados minimamente, que seriam tão ousados a ponto de afirmar que eles falam por uma geração ou uns pelos outros. Hoje cada escritor fala por si mesmo”<sup>12</sup> (O'CONNOR, 1988, p. 813, tradução nossa). Embora O'Connor enfatize sua posição independente, ela também faz parte de uma comunidade literária da qual não tinha ciência: o grupo das escritoras sulistas.

De acordo com Yaeger (2000), embora, à primeira vista, as mulheres escritoras do sul no século XX pareçam um grupo bastante heterogêneo, especialmente considerando-se a questão racial e de classe social, as escritoras sulistas demonstram, através de sua obra, a convulsão da tradição em uma região que reluta em aceitar mudanças. Yaeger (2000) acredita que a abordagem mais difundida sobre literatura escrita por mulheres no sul é redutora, pois defende que as escritoras queriam apenas retratar a tragédia da vida, evidenciando o pessimismo e a capacidade humana para praticar o mal, além de demonstrar a decadência da história e da região.

Ela propõe, por outro lado, analisar o quanto as escritoras sulistas tinham de subversivo em sua escrita, mesmo aquelas mulheres que, em sua época, permaneceram à margem do cânone e da crítica. Para Yaeger (2000, p. xiii, tradução nossa), “o grotesco é onipresente na ficção de mulheres sulistas, não como uma filigrana decorativa, mas como um espaço de obsessão política” de escritoras negras e brancas. O grotesco surge de uma

---

<sup>12</sup> “there are no good writers, bound even loosely together, who would be so bold as to say that they speak for a generation or for each other. Today each writer speaks for himself”.

história real de mutilação e corpos esfaqueados ocorrida no Sul; assim, os corpos desfigurados e violentados da ficção de O'Connor representam essa história de mutilação da qual o sul do século XX é herdeiro. Mas ela não é a única a abordar as contradições da região dessa maneira:

Escritoras tão diversas como Porter, Hurston, Welty, McCullers, O'Connor, Walker, Williams, Douglas, Gilchrist, e Ansa [...] produzem uma escrita vociferante que é incrivelmente responsiva ao silêncio político, linguagem corporal e obsessão por objetos assim como a uma série de questões ontológicas sobre direitos à cidadania e autocontrole que não atingem apenas o Sul, mas têm se espalhado pela nação<sup>13</sup> (YAEGER, 2000, p. 10-11, tradução nossa).

Ainda que não soubesse, Flannery O'Connor dividia anseios literários e modos de expressão com suas companheiras escritoras, já que todas estavam inseridas no mesmo contexto sociocultural. Mesmo assim, muitos críticos ainda insistem em etiquetá-la como masculina. Se estivesse viva, talvez O'Connor ainda se sentisse como Brer Rabbit tentando livrar-se da boneca de piche de algumas classificações. De todo modo, é preciso destacar que, embora se autodeclarasse católica, a autora criou um corpo literário que extrapolou os limites impostos pelos Agrários, mas ainda mantendo algo em comum com a tradição literária a ponto de ser publicada.

Nesse sentido, a escrita de O'Connor está, invariavelmente, inserida em duas culturas ao mesmo tempo: a cultura dominante masculina e a cultura das mulheres, numa posição ambivalente. Conforme afirma Showalter (1994, p. 50), “não pode haver escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante; nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada pelos homens”. A escrita das mulheres consiste sempre num discurso de duas vozes, ou seja, um discurso que expressa as culturas tanto do silenciado quanto do dominante. Portanto, a “escrita das mulheres [...] está dentro de duas tradições simultaneamente” (SHOWALTER, 1994, p. 50).

É possível encontrar a voz “feminina” de O'Connor em suas narrativas na representação dos papéis de gênero da sociedade sulista de meados do século XX. Da mesma forma, é impossível negar o *status* canônico da

---

<sup>13</sup> “Writers as diverse as Porter, Hurston, Welty, McCullers, O'Connor, Walker, Williams, Douglas, Gilchrist and Ansa [...] produce vociferous writing that is incredibly responsive to a political silence, body talk, and object obsession as well as to a series of ontological questions about rights to citizenship and self-possession that not only plague the South, but have spread throughout the nation”.

autora, conquistado, em parte, por seu sucesso em preencher os requisitos literários de um mercado e de uma crítica essencialmente masculinos. É a partir dessa posição ambivalente que Flannery O'Connor escreve. Mesmo apresentando características comuns a vários grupos de escritores (Agrários, masculinos, sulistas, grotescos e femininos), a obra da autora tem resistido a classificações apressadas, pois O'Connor logrou avançar em sua carreira literária da simples imitação dos grandes escritores para o desenvolvimento de um estilo e de uma voz própria e inconfundível.

### **Recepção e fortuna crítica nos Estados Unidos**

As influências da obra de O'Connor permanecem vivas no trabalho de outros artistas. Alice Walker, escritora também da Geórgia, que viveu parte de sua infância a poucos quilômetros de *Andalusia*, afirma que leu avidamente a ficção de O'Connor e reconheceu nela os contornos de sua terra natal. Em 1966, “Walker completou, mas não publicou um conto que pode ser visto como a parte que falta do conto de O'Connor ‘*Everything That Rises Must Converge*’. Walker dedicou o conto a O'Connor” (WARREN, 2014, p. 1, tradução nossa). Entitulado “Convergence”, esse conto foi publicado pela primeira vez no *Flannery O'Connor Review*, no ano de 2014.

No ano de 2010, o periódico *Shenandoah*, um dos primeiros a publicar contos de O'Connor (“*A Stroke of Good Fortune*”, em 1953), comemorou o aniversário de 60 anos da revista com um volume duplo, especialmente dedicado à memória da escritora, que incluía ensaios críticos, poemas, fotografias e peças de ficção inspirados em sua obra. O volume contou com 47 colaboradores, entre eles Joyce Carol Oates, Fred Chappell, Michael Knight, Erin E. McKee e os poetas Claudia Emerson e Charles Wright.

Sua influência estendeu-se também a artistas de outras áreas que não a literatura. Músicos e bandas pop como Jimmy Buffet, U2 e Billy Bob Thornton demonstraram interesse em sua obra. No discurso de agradecimento da premiação do Grammy de 1987 de melhor álbum, a banda irlandesa U2 mencionou Flannery O'Connor. “Tanto o ator Tommy Lee Jones quanto o apresentador de *talk-show* Conan O'Brien escreveram trabalhos de conclusão de curso em Harvard sobre a ficção dela” (CASH, 2002, p. 320). Muitos críticos e estudiosos apontam ainda para uma influência da obra de O'Connor no trabalho do diretor de cinema Quentin Tarantino, especialmente no filme *Pulp Fiction* (1994), em que atua o ator Samuel L. Jackson, cujo primeiro papel no cinema foi em um curta-



metragem chamado “*The Displaced Person*” (1977), uma adaptação do conto homônimo de O’Connor.

Assim, embora parte do sucesso de O’Connor deva-se a seus apoiadores intelectuais e acadêmicos, seria um erro acreditar que a obra da autora não tinha apelo popular. O’Connor também publicou em revistas não acadêmicas, principalmente por motivos financeiros. Em *Mademoiselle*, foi publicado, em 1948, o conto “*The Capture*”, um dos seus primeiros, escrito ainda na pós-graduação em Iowa. Esse mesmo conto foi publicado novamente na coletânea da revista: *40 Best Short Stories from Mademoiselle*, 1935-1960. De acordo com Fodor (1996), vários contos publicados em revistas populares são também alguns dos mais valorizados pela academia, como é o caso de “*Good Country People*”, publicado na *Harper’s Bazaar*, em 1955. A *Harper’s Bazaar* publicou também “*A Temple of the Holy Ghost*”, em 1954, e “*The Enduring Chill*”, em 1958.

Fodor (1996) menciona ainda a propaganda dos livros de O’Connor e a construção de suas capas. De acordo com ela, nas capas das primeiras publicações de *Wise Blood* e *A Good Man Is Hard to Find*, a ênfase era no sexo e no erotismo, de uma forma que não tinha relação com o conteúdo do livro. A primeira capa de *A Good Man Is Hard to Find* é um bom exemplo dessa tendência. A ilustração escolhida para a capa do volume pretendia retratar a cena mais famosa e violenta do conto “*Good Country People*”, na qual Manley Pointer engana a protagonista Hulga e rouba sua perna prostética, porém acaba por representar a cena como uma interação romântica característica de um filme comercial. A imagem transforma a protagonista, uma “mulher loira, de trinta e dois anos, obesa, socialmente inapta, em uma garota *pin-up*, de cabelos escuros, esbelta, graciosa, jovem, para divulgar o livro como um melodrama *pulp* ou um romance Harlequim” (FODOR, 1996, p. 18, tradução nossa). A perna de pau de Hulga, elemento fundamental na história, sequer aparece na cena. As primeiras edições de O’Connor eram, portanto, divulgadas de forma sensacionalista para atrair leitores da massa. Esse padrão de *marketing* só se alterou no final da década de 1960, à medida que a reputação de O’Connor, nos meios acadêmicos, ia tornando-se mais segura.

De acordo com Golden e Sullivan (1977), essa mudança só ocorreu a partir do ano de 1960, com a publicação de seu segundo romance, *The Violent Bear It Away*. Até então, embora não fosse ignorada, a ficção de O’Connor era pouco resenhada. *Flannery O’Connor and Caroline Gordon: A Reference Guide* menciona vinte e sete resenhas em 1955, ano da publicação

do primeiro livro de contos *A Good Man Is Hard to Find*, contra cinquenta e nove apenas sobre *The Violent Bear It Away*. Grande parte das primeiras críticas é

[...] hostil, mas o mero fato de que O'Connor foi resenhada em periódicos de prestígio como o *Kenyon Review* e em revistas influentes de circulação em massa como o *Time*, indica que os críticos a viam como uma escritora que deveria ser levada a sério, se não necessariamente admirada<sup>14</sup> (GOLDEN; SULLIVAN, 1977, p. 5, tradução nossa).

Prova disso é que alguns de seus contos foram selecionados para a coletânea *Best American Short Stories* de 1956, 1957, 1958, 1962 e 1979. De fato, O'Connor gozou de um *status* perante a academia que poucas de suas colegas escritoras conseguiram alcançar. Logo em 1961,

Willard Thorpe escolheu "*A Good Man Is Hard to Find*" para aparecer em seu texto historicista de literatura para a faculdade, *American Literary Record*. No começo da década de 1970, a maioria das antologias de literatura americana incluía contos de O'Connor. A pesquisa de Paul Lauter de 1982 sobre cinquenta cursos introdutórios à literatura americana em faculdades descobriu que O'Connor era a única escritora contemporânea mulher a aparecer nessas listas [de antologias]<sup>15</sup> (FODOR, 1996, p. 13-14, tradução nossa).

O'Connor figurava no currículo de quatro cursos introdutórios. Apenas quatro outras escritoras eram incluídas em currículos: Emily Dickinson, que aparecia em vinte cursos, Wharton, em oito, Chopin, em oito, Jewett, em seis, e Bradstreet, em seis. Já em 1988, O'Connor tornou-se uma das poucas mulheres a ser incluída na série de coletâneas da *Library of America*, "que chama a si mesma de 'a única coleção definitiva dos maiores escritores da América'" (FODOR, 1996, p.14, tradução nossa), com a publicação de seus *Collected Works* (1988), que inclui seus dois romances, todos os contos publicados, um trecho de seu romance inacabado *Why*

---

<sup>14</sup> "hostile, but the mere fact that O'Connor was reviewed in prestigious journals like the *Kenyon Review* and in influential mass circulation magazines like *Time* indicates that critics saw her as a writer who had to be taken seriously, if not necessarily admired".

<sup>15</sup> "Willard Thorpe chose '*A Good Man Is Hard to Find*' to appear in his historicista college literature text, *American Literary Record*. By the early 1970s, most American literature anthologies included O'Connor's stories. Paul Lauter's 1982 survey of fifty American literature college introductory courses found that O'Connor was the only contemporary woman writer to appear on these lists".

*Do the Heathen Rage?*, alguns ensaios e cartas. Antes dela, apenas Edith Wharton (1862-1937) e Willa Cather (1873-1947) haviam sido publicadas na série. Com isso, O'Connor tornou-se a primeira escritora do século XX a ser publicada pela *Library of America* e juntou-se a um grupo seleto de escritores, que inclui Jack London, Eugene O'Neil e William Faulkner.

No início, os críticos classificavam a ficção de O'Connor como regionalista, colocando-a ao lado de nomes como Faulkner, Caldwell e McCullers na “escola do grotesco sulista” (FODOR, 1996). Ao fazê-lo, a crítica procurava interpretar o trabalho de O'Connor e estabelecer uma relação de importância entre sua obra e o renascimento da literatura do Sul. Conforme nos informa Fodor:

A aliança com Caldwell enfatiza a ruralidade grotesca, sórdida, bem como questões sociais e econômicas na sua escrita. Citar McCullers liga O'Connor a uma escritora mulher do grotesco. Nomear Faulkner faz uma reivindicação maior, porque eventos recentes haviam estabelecido a reputação de Faulkner como uma figura literária “séria” na academia (FODOR, 1996, p. 22, tradução nossa).

Assim, a identidade regional de O'Connor tornou-se um aspecto fundamental na compreensão de sua obra, durante toda a sua carreira literária. O regionalismo era uma maneira de inserir a autora numa tradição com a qual a sua obra poderia contribuir. A religiosidade foi outro traço marcante apontado nas resenhas, principalmente após a publicação de seus dois primeiros livros, em alguns casos, como forma de diminuir a importância regionalista da autora.

Para parte dos críticos, a religiosidade era a evidência cabal de que O'Connor não seria uma “mera” escritora regional, mas sim universal e, já em 1977, Golden e Sullivan apontavam para essa tendência ao discutir a obra de O'Connor em seu aspecto religioso. De acordo com eles, a principal discussão crítica girava em torno dos objetivos religiosos autodeclarados da autora e sua realização na ficção, como demonstra o título da primeira tese de doutorado a mencionar O'Connor em 1961: *The Theme of Guilt and Redemption in the Post-Second-War American Novel*, de Jonathan Baumbach. Assim, embora reconheçam a existência de divergências entre os críticos, os autores dividiram, de forma simplificada, quatro principais “escolas” críticas da obra de O'Connor:

A primeira escola aceita as intenções religiosas de O'Connor como cumpridas em sua obra e aceita sua visão religiosa como uma visão penetrante da vida humana. [...] A segunda escola também aceita a intenção religiosa de O'Connor como cumprida em sua ficção, mas questiona a adequação de sua visão religiosa, com frequência achando-a excessivamente negativa e anti-humanista. [...] A terceira escola admite que a intenção religiosa de O'Connor tem certa relevância em sua ficção, mas questiona quão plenamente essa intenção é atingida em sua obra. [...] A quarta escola nega a intenção religiosa completamente, preferindo ler seu trabalho de várias outras maneiras (GOLDEN, SULLIVAN, 1977, p. 5-6, tradução nossa).

De acordo com eles, as primeiras críticas de O'Connor seguiam a quarta escola e, somente com sua maior divulgação e com as próprias afirmações da autora sobre sua visão religiosa, as outras escolas se desenvolveram. Ainda assim, até a década de 1970, a maior parte dos textos escritos seguia a primeira e a segunda escolas. Essas “escolas”, na realidade, devem ser encaradas mais como abordagens, já que há críticos que transitam entre elas, frequentemente combinando elementos de abordagens religiosas com abordagens não religiosas.

Além do regionalismo e da religiosidade, logo de início, muitos comentários sobre a obra de O'Connor descreviam seu estilo como “masculino” e “pouco feminino”. Esse tipo de afirmação classificava a obra da autora como oposta àquilo que se esperaria de uma mulher, e foi muito usada em sua divulgação, “para explicar o poder que os leitores percebiam em sua ficção e para reivindicar uma audiência mais ampla para seu trabalho” (FODOR, 1996, p. 25, tradução nossa).

Estes mesmos traços (regionalismo, religiosidade e masculinidade), no entanto, foram usados para criticar a obra de O'Connor. Os periódicos *Time* e *New Yorker*, por exemplo, publicaram apenas resenhas curtas e negativas enquanto O'Connor ainda estava viva. Em uma resenha de *The Violent Bear It Away*, publicada no *Time*, o autor utiliza dados biográficos da autora como sua doença e vida retirada em *Andalusia* para desmerecer o romance (FODOR, 1996). O autor aponta ainda para o fato de que O'Connor era católica ferrenha, solteira, criava aves e andava de muletas, como para sustentar sua posição de que O'Connor era tão grotesca quanto suas personagens e não se poderia esperar dela outro tipo de ficção.

Apenas após a publicação de seu segundo romance e de sua morte, em 1964, os críticos passaram a explorar outros aspectos de sua ficção, especialmente seu tratamento para o período contemporâneo à autora.

Golden e Sullivan (1977, p. 4-5, tradução nossa) apontam que, desde a morte de O'Connor até 1977, foram publicados “dezoito livros dedicados exclusivamente à sua ficção e sessenta e cinco teses de doutorado que discutem suas obras”. Os primeiros livros mencionados são de 1966: *Flannery O'Connor: A Critical Essay*, de Robert Drake; *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O'Connor*, de Mervin Friedman e Lewis A. Lawson e *Flannery O'Connor*, de Stanley Edgar Hyman, que é, na verdade, um panfleto didático de uma série de pequenos guias para a obra de escritores americanos.

Fodor também comenta a grande atenção crítica recebida pela obra de O'Connor, após sua morte, e, especialmente, com a publicação de seu segundo livro de contos, *Everything That Rises Must Converge*, em 1965. De acordo com ela, no início da década de 1970, O'Connor estava no topo da lista dos temas de teses de doutorado sobre escritores posteriores a 1930 (FODOR, 1996, p. 33, tradução nossa), mas foi, principalmente, a partir dos anos oitenta que as abordagens críticas começaram a se multiplicar, quando apareceram estudos psicanalíticos (Frederick Asals), feministas (Louise Westling), bakhtinianos (Bruce Gentry e Robert Brinkmeyer) e lacanianos (James Mellard).

Teresa Caruso (2004) acredita que o interesse tardio da crítica feminista em Flannery O'Connor deva-se, em parte, aos seus objetivos religiosos autodeclarados, que guiaram, em grande medida, os estudos críticos. Em seu guia, Golden e Sullivan (1977) nem chegaram a incluir a entrada “feminismo” no index. *O Flannery O'Connor: An Annotated Reference Guide*, que compreende todas as publicações acerca da autora, de 1975 a 2000 (e menções a livros de anos anteriores), traz apenas 38 menções a trabalhos sobre o tema “feminismo” durante o período.

O primeiro livro a explorar esse aspecto da obra de O'Connor foi *Sacred Groves and Ravaged Gardens: the fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*, de Louise Westling, em 1985. Apesar de inovadora, a obra de Westling ainda defende que, na obra de O'Connor, os homens são representados como agressivos e vingativos, enquanto as mulheres são punidas e tornadas passivas pelos homens. Além desse, apenas um livro de crítica feminista sobre O'Connor foi publicado até o ano 2000; após essa data, encontramos mais dois: *Revising Flannery O'Connor* (2001), de Katherine Prown e “*On the subject of the feminist business*” (2004), organizado por Teresa Caruso. Outros estudiosos que deram importância à questão feminista foram Richard Giannone, Claire Kahane, que destacou

o aspecto psicanalítico e gótico, e Katherine Prown, que, em um artigo de 1995, defendeu que houve uma “feminização” dos protagonistas homens nos dois romances da autora.

Os primeiros comentários feministas sobre a autora parecem sempre pender para a afirmação de que O’Connor compactuava com os valores masculinos. Essa tendência crítica ainda é bastante forte, como artigos publicados em “*On the subject of the feminist business*” deixam transparecer. Teresa Caruso (2004, p. 6, tradução nossa), a organizadora do volume, por outro lado, argumenta que, embora a abordagem religiosa seja profícua, as “maneiras ‘antigas’ de olhar para a obra de O’Connor são insuficientes: ela exige mais dos seus leitores”, e a abordagem feminista pode ser uma maneira de mantê-la relevante no âmbito da literatura norte-americana.

Talvez devido à grande ênfase dada às interpretações religiosas e ao pequeno número de críticas feministas, alguns contos da autora, como “*A Stroke of Good Fortune*” e “*A View of the Woods*”, considerados por Prown (2001) como os mais engajados com o “ponto de vista feminino”, tenham recebido pouca atenção da crítica quando comparados a outros contos mais célebres. Scott (2000) traz apenas três menções a “*A Stroke of Good Fortune*” em livros, seis em teses de doutorado e vinte em capítulos de livros e artigos. “*A View of the Woods*” por sua vez, conta com quatro menções em livros, seis em teses e um pouco mais em textos curtos do que “*A Stroke of Good Fortune*”, mas, ainda assim, muito menos menções em capítulos e artigos que “*Good Country People*”, notadamente um dos contos mais comentados do início da carreira da autora, ao lado de “*A Good Man Is Hard to Find*”. Contos que permitem mais abertamente interpretações teológicas e filosóficas como os finais “*Revelation*” e “*Parker’s Back*” foram muito mais explorados em livros e teses que os primeiros contos de O’Connor, como “*A Temple of the Holy Ghost*”, que, ainda assim, é mais comentado que “*A Stroke of Good Fortune*”. Todavia, a publicação de artigos e de livros que problematizam sua relação com os manuscritos e também o romance *Wise Blood* demonstra que esse último conto tem chamado mais a atenção da crítica após o ano 2000. As críticas feministas não só têm resgatado contos relegados a segundo plano, quanto têm também problematizado leituras tradicionais de personagens femininas de O’Connor.

Surpreendentemente, apesar de haver muitas menções no *Annotated Reference Guide* ao estudo do grotesco na obra de O’Connor, a maior parte delas é de capítulos de livros ou artigos. Foram publicados, até o ano 2000, apenas três livros inteiramente dedicados à investigação do tema: *Nightmares*

*and Visions* (1972), de Gilbert H. Muller, em que aborda a relação entre a religião católica e o grotesco, *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque* (1986), de Marshall Bruce Gentry, que parte dos princípios bakhtinianos de grotesco e romance como campo de batalha; e *American Gargoyles* (1995), de Anthony Di Renzo, que estuda a relação da obra da autora com o grotesco medieval. Há ainda um volume de 1998, de Laurence Enjouras, que defende, de forma reducionista, que a representação do corpo na obra de O'Connor é sempre como “feio” e não “respeitável”, ignorando seu o potencial positivo. Ademais, existem apenas algumas teses de doutorado dedicadas ao assunto do grotesco, mas ainda assim há margem para mais exploração.

Podemos perceber que, diferentemente da maioria dos autores, Flannery O'Connor conseguiu, de alguma maneira, guiar a crítica de sua obra na direção religiosa segundo a qual gostaria que fosse interpretada e poucos estudiosos parecem contradizer as afirmações dela sobre a própria arte. É verdade que é difícil desprezar a dimensão teológica da ficção de O'Connor; ainda assim, concordamos com Teresa Caruso (2004, p. 11, tradução nossa), quando ela afirma que “enquanto a orientação espiritual certamente oferece uma base válida e fértil para a crítica teológica, para muitos leitores essas interpretações teológicas há muito falharam em fornecer entendimento completo (ou, eu argumentaria, satisfatório) de seus contos”.

### **Considerações finais**

Conforme demonstrado ao longo deste artigo, Flannery O'Connor, assim como suas colegas escritoras, enfrentou oposição da crítica, especialmente dos adeptos do *New Criticism*, por ser mulher e ousar escrever. Para os homens de letras das décadas de quarenta e cinquenta, a mulher ainda deveria ser apenas a musa inspiradora, o objeto da arte. Portanto, a atitude de uma mulher decidir por escrever, já era, por si só, considerada grotesca. Grotesca também era a posição ambivalente ocupada por escritoras como O'Connor no movimento do *New Criticism*, pois, embora fossem publicadas, não eram respeitadas enquanto autoridades literárias. Conforme afirmam Gilbert e Gubar, retomando Anne Finch:

Uma “mulher que se lança à caneta” não é apenas uma “criatura pretensiosa” e intrusa, ela é absolutamente irremissível: nenhuma virtude pode superar a “falha” de sua presunção, porque ela cruzou de forma grotesca os limites

ditados pela Natureza (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 8).

Bem como suas personagens, Flannery O'Connor era vista como uma "aberração" pelos críticos contemporâneos e pelo público. Talvez seja por isso que a autora tenha tomado a decisão de parar de assinar como "*Mary Flannery O'Connor*", optando por um nome que não é explicitamente genêrico, enquanto ainda era aluna em Iowa, pois é muito possível que essa escolha tenha lhe rendido maiores chances de ter seus manuscritos lidos e publicados.

Se toda ficção escrita por mulheres é um discurso de duas vozes (SHOWALTER, 1994, p. 50), o discurso de O'Connor, além de estar contido na cultura dominante, possui um lado que está contido na "zona selvagem" (SHOWALTER, 1994) das mulheres. Porém, muitos críticos parecem apressados em perceber apenas a reprodução da tradição patriarcal ocidental e desmerecem o papel da zona selvagem, rotulando apressadamente a ficção de uma mulher como se fosse algo mais simples de ser compreendido e decifrado do que a ficção produzida por homens.

Ignorar uma das vozes do discurso de O'Connor significa marginalizar o discurso feminino e calar autoritariamente a faceta subversiva de sua obra, inerente ao uso do grotesco. É curioso que, mesmo décadas após a morte de O'Connor, sua obra ainda contribua não apenas para lançar luz sobre as limitações e contradições da sociedade, mas também sobre as limitações e o preconceito dos estudos críticos literários que, com frequência, rotulam as produções de mulheres como "panfletárias" e, por isso, inferiores; ou como semelhantes à literatura "masculina" e, por isso, não engajadas.

## Referências

CARUSO, Teresa (Org.). **On the subject of the feminist business: re-reading Flannery O'Connor**. New York: Peter Lang, 2004.

FODOR, Sarah J. Marketing Flannery O'Connor: Institutional Politics and Literary Evaluation. In: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff. (Ed.). **Flannery O'Connor: New Perspectives**. Athens and London: University of Georgia Press, 1996. p. 12-37.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination**. 2. ed.



New Haven and London: Yale University Press, 2000.

GOLDEN, Robert E.; SULLIVAN, Mary C. **Flannery O'Connor and Caroline Gordon: A Reference Guide**. Boston: G. K. Hall & Co., 1977.

GORDON, Sarah. **Flannery O'Connor: The Obedient Imagination**. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2000.

HENDIN, Josephine. **The World of Flannery O'Connor**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1970.

JORDAN, Michael M. Flannery O'Connor's Writing: A Guide for the Perplexed. In: **Modern Age**, Winter, p. 48-57, 2005. Disponível em: <[http://www.mmisi.org/ma/47\\_01/jordan.pdf](http://www.mmisi.org/ma/47_01/jordan.pdf)>. Acesso em: 1 nov. 2011.

O'CONNOR, Flannery. A Stroke of Good Fortune. **Shenandoah**. v. 4. n.1, p. 7-18, 1953.

\_\_\_\_\_. **Collected Works**. New York: The Library of America, 1988.

\_\_\_\_\_. **Contos completos: Flannery O'Connor**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. **Lecture on the grotesque in Southern fiction**. 1962; 1963. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 247-249.

\_\_\_\_\_. **Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction**. 1960. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 245-246.

\_\_\_\_\_. **The Freak in Modern Fiction**. s/d. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 243-244.

PROWN, Katherine Hemple. **Revising Flannery O'Connor: southern literary culture and the problem of female authorship**. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2001.

SCOTT, Neil R. **Flannery O'Connor**: An Annotated Reference Guide to Criticism. Milledgeville: Timberlane, 2002.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Tendências e Impasses**: o Feminismo como crítica da Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

WARREN, Nagueyalti. Introduction to Alice Walker's "Convergence". **Flannery O'Connor Review**. v. 12, p. 1-2, 2014.

YAEGER, Patricia. **Dirt and Desire**: Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Recebido: 31/03/2018

Aceito: 08/08/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431954>

## **“BEHOLD ME IMMORTAL!” DIVERSAS JANES AUSTENS: DO SÉCULO XIX À NOVA NOTA DE DEZ LIBRAS**

### **“BEHOLD ME IMMORTAL!” MULTIPLE JANE AUSTENS: FROM THE 19<sup>TH</sup> CENTURY TO THE NEW TEN POUNDS BILL**

Maria Clara Pivato Biajoli<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, Brasil

*Resumo:* O presente artigo faz um mapeamento das diferentes imagens produzidas sobre a escritora inglesa Jane Austen (1775-1817) após sua morte, desde as biografias publicadas por sua família até análises de críticos literários e fãs do século XIX e atuais. Essas imagens são importantes porque impactam a forma como a obra de Austen é interpretada, divulgada e comercializada através, por exemplo, de adaptações cinematográficas e para a televisão. O artigo conclui com uma análise da nova nota de dez libras lançada pelo governo da Inglaterra em homenagem aos duzentos anos da morte da autora.

*Palavras-chave:* Jane Austen; Biografia; Janeites; Austenmania; Crítica literária.

*Abstract:* This essay presents a mapping of different images fabricated about the English author Jane Austen (1775-1817) after her death, from biographies published by her family to literary critics and fans from the 19<sup>th</sup> century and from the present day. These images are important because they affect the way Austen's work is interpreted, circulated and commercialized through, for example, film and TV adaptations. The essay concludes with an analysis of the new ten pounds bill launched by England to commemorate the two-hundred years anniversary of the author's death.

*Keywords:* Jane Austen; Biography; Janeites; Austenmania; Literary Criticism.

No ano de 2017, foram celebrados os duzentos anos da morte da escritora inglesa Jane Austen (1775-1817), uma data comemorada com a realização de diversos eventos acadêmicos sobre sua obra, exposições especiais no Jane Austen House Museum e o lançamento, na Inglaterra, da nova nota de dez libras em homenagem à autora. Em diversos meios de comunicação, reportagens tentavam responder à pergunta: quem foi Jane

---

<sup>1</sup> Bolsista Processo nº2017/24577-6 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Austen? Na tentativa de delinear uma definição, poucos perceberam que Jane Austen foi várias dependendo do momento histórico que se leva em consideração.

Hoje, por exemplo, nós temos pelo menos duas Austens: de um lado, uma autora incontestável na história da literatura inglesa e na história da formação do romance moderno, uma posição, aliás, que não é recente: em 1913 Virginia Woolf já comentava que não havia mais necessidade alguma de se provar a fama de Austen, afirmando que a lista dos melhores escritores de romances pode ser arranjada de qualquer maneira e seu nome ainda vai aparecer em primeiro, segundo ou terceiro lugar, independentemente de quais sejam os outros autores<sup>2</sup>. Do outro lado, nós temos também um cenário bem diferente do cânone acadêmico tradicional: adaptações para cinema e TV, *fan fiction*, turismo literário, produtos dos mais variados tipos (canecas, sacolas, almofadas, vestidos, chapéus, etc.) referentes ao seu período histórico ou declarando o amor pelas suas personagens. Austen também é, portanto, a temida “cultura de massa”. Existe uma forte possibilidade, portanto, de que ela seja um fenômeno único na literatura já que tem ao mesmo tempo um lugar de altíssimo respeito na academia e de extrema popularidade fora dela. Críticos já notaram que seus romances são considerados ao mesmo tempo “clássico e romântico, sério e bobo, da alta cultura e da cultura popular” (BROWNSTEIN, 2011, p. 60), adaptados para televisão, Hollywood e Bollywood e, ainda assim, muito admirados pelos críticos literários das correntes mais tradicionais aos estudos feministas (HALSEY, 2013, p. 6).

Austen atingiu esse pedestal duplo através de um longo processo histórico, o qual parece ter envolvido a autora em uma aura, uma lenda, da qual é impossível destacá-la. Talvez seja por isso que Lionel Trilling afirmou em 1957 que “é possível afirmar de Jane Austen, e talvez de nenhum outro escritor, que as *opiniões* sobre sua obra são quase tão interessantes, e quase tão importantes para se pensar, quanto a obra em si” (2009, p. 188, grifo nosso). A imagem que se tem da autora se torna assim um assunto muito delicado por influenciar diretamente a forma como sua obra é vista ao longo do tempo, pois, como nota Katie Halsey, leitores não partem somente do texto para formar suas impressões: “ninguém lê em um ‘vácuo cultural’,

<sup>2</sup> Tradução nossa: “But the time has come, surely, when there is no need to bring witnesses to prove Jane Austen’s fame. Arrange the great English novelists as one will, it does not seem possible to bring them out in any order where she is not first, or second, or third, whoever her companions may be”. Ensaio republicado pelo Times Literary Supplement, em 18 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.the-tls.co.uk/articles/public/jane-austen-woolf-archives/>>. Acesso em: out. 2018.

e a nossa leitura não pode nunca ser considerada inocente de influências sociais, políticas e econômicas, tanto do presente quanto do passado” (2013, p.9, tradução nossa). É por isso que podemos afirmar que os romances publicados de Jane Austen, apenas seis em número, são muitos na prática, já que a própria autora também não tem uma única imagem fixa.

A origem dessa multiplicidade remonta ao fim do século XIX. Após o período de publicação das suas primeiras edições, que terminou antes de 1820, costuma-se dizer que os leitores de Austen não eram muitos e a autora havia sido relativamente esquecida, algo que foi mudando aos poucos até o início da década de 1870 com o lançamento da biografia *A Memoir of Jane Austen*, escrita por seu sobrinho James Edward Austen-Leigh, e o aparecimento de novas coleções da sua obra completa, como a famosa edição “pavão” ilustrada por Hugh Thomson em 1894<sup>3</sup>. Durante esse intervalo de cinquenta anos, a imagem que circulava sobre Austen era aquela promovida pela pequena biografia *Biographical Notice of the Author*, escrita por seu irmão Henry Austen para a publicação póstuma de *Persuasion* e *Northanger Abbey* em 1818. Nela, Henry fixa um retrato de sua irmã como uma mulher doméstica, religiosa e de hábitos simples, que escrevia com facilidade apenas para diversão dos familiares mais próximos. Como foi sepultada na Catedral de Winchester e não em um pequeno cemitério local, a própria lápide de Jane Austen (cujo epitáfio também foi escrito por Henry) ajudou a divulgar essa imagem inicial:

In Memory of JANE AUSTEN, youngest daughter of the late Revd GEORGE AUSTEN, formerly Rector of Steventon in this County. She departed this Life on the 18th of July 1817, aged 41, after a long illness supported with the patience and the hopes of a Christian. The benevolence of her heart, the sweetness of her temper, and the extraordinary endowments of her mind obtained the regard of all who knew her and the warmest love of her intimate connections. Their grief is in proportion to their affection, they know their loss to be irreparable, but in their deepest affliction they are consoled by a firm though humble hope that her charity, devotion, faith and purity have rendered her soul acceptable in the sight of her REDEEMER (JOHNSON, 2012, p. 26)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Essa edição de *Orgulho e Preconceito*, a primeira totalmente ilustrada, recebeu dos críticos a alcunha de “Peacock Edition” pela capa que traz um grande pavão desenhado junto ao título. Disponível em: <<https://www.jane-austens-house-museum.org.uk/22-pride-and-prejudice-ill>>. Acesso em: out. 2018.

<sup>4</sup> Tradução nossa: “Em memória de JANE AUSTEN, filha mais nova do falecido Reverendo GEORGE AUSTEN, pároco aposentado de Steventon nesse condado. Ela deixou esta vida no dia 18 de julho de 1817, com 41 anos, após uma longa doença suportada com a paciência e a esperança de um cristão. A benevolência de seu coração, a doçura de seu temperamento,

O primeiro ponto que se destaca nessa homenagem de Henry é a ausência de qualquer menção à obra de Austen, citando apenas “the extraordinary endowments of her mind”, que poderia ser interpretado somente como “inteligente” por visitantes desavisados. Ao contrário, o texto esforça-se por fixar a imagem de Jane Austen como uma pessoa devota, pura, caridosa e que suportou com paciência a sua doença, algo que também foi registrado em cartas à família pela sua irmã Cassandra Austen. De que forma podemos interpretar esse epitáfio? Como nota Claudia Johnson (2012, p. 26), simples decoro religioso não pode ser suficiente para explicar por que Henry decidiu omitir aqui o que ele fez questão de alardear em todos os outros lugares, já que ele foi a primeira pessoa a contrariar a vontade de sua irmã e revelar para alguns conhecidos a identidade por trás dos seus romances publicados apenas com um “By a Lady”. Seu texto parece um esforço em assegurar que todos reconheçam as virtudes pessoais de Jane Austen, já que mulheres escritoras ainda não eram vistas com bons olhos nessa época. A rápida menção aos “extraordinários dotes de sua mente” garante que, mesmo de importância significativa, a Jane Austen escritora não era a sua principal característica pessoal e que essa perdia importância em relação a outros aspectos – religiosidade, doçura, benevolência, etc. O epitáfio, assim, não nega o talento de Austen, apenas o enquadra em seu devido lugar.

É muito provável também que Henry tenha sido o responsável por avisar o escritor John Britton de que Jane Austen havia acabado de ser enterrada na catedral enquanto ele estava preparando para publicação o seu guia **History and Antiquities of the Cathedral Church of Winchester**, que foi lançado ainda em 1817. Como observa Claudia Johnson (2012), Henry assegurou, assim, que Austen tornasse-se um ponto turístico no mesmo ano de sua morte (2012, p. 28) – mas talvez nem ele pudesse imaginar que, quase dois séculos depois, milhares de turistas procurariam essa catedral todo ano em busca apenas do túmulo de sua irmã. Além disso, Johnson aponta que a imagem da família de Austen não tinha nada a perder com a sua fama, ainda que mínima, já que era uma família que estava na beira da chamada aristocracia inglesa, com antecedentes nobres, porém de pouco sucesso financeiro. O epitáfio de Henry certifica não só o valor extraordinário de Austen, mas também o fato de que sua família tinha

---

e os extraordinários dotes de sua mente obtiveram o maior carinho de todos aqueles que a conheceram e o mais tenro amor de suas conexões íntimas. O luto deles está em proporção a afeição que sentiam, eles sabem que se trata de uma perda irreparável, mas na sua dor profunda eles se consolam pela esperança firme, ainda que humilde, que a sua caridade, devoção, fé e pureza tornaram a alma dela aceitável frente à visão de seu REDENTOR”.

consciência dele:

Ao anunciar tão rapidamente o monumento de Austen na Catedral de Winchester, [Henry] estava garantindo que o capital cultural dela aumentasse, e o seu próprio de forma conjunta, [...] de forma que o que Jane Austen perde em especificidade em seu caminho à santificação, sua família ganhou em celebridade. A inscrição, em outras palavras, situa ao mesmo tempo Austen em seu círculo familiar e usa Austen para situar a sua família (JOHNSON, 2012, p. 29, tradução nossa).

A pequena biografia de Henry e o epitáfio parecem ter sido suficientes para a família em termos de garantia de uma imagem respeitável e segura para a irmã que ousou escrever e publicar. Mas, sendo assim, o que levou James Edward Austen-Leigh a escrever o seu **Memoir** décadas depois? Críticos apontam que o gradual aumento de leitores de Austen por conta da circulação de edições simples e baratas, junto à divulgação de opiniões negativas famosas como a de Charlotte Brontë<sup>5</sup>, fez com que alguns rumores passassem a circular sobre Austen, coisas banais como que ela não gostava nem de crianças nem de animais. Mas, ainda assim, parece ter sido importante o suficiente para sua sobrinha Caroline Austen escrever ao irmão James Edward (provavelmente em 1869) dizendo que estava muito feliz que ele tinha decidido produzir uma nova biografia para solucionar finalmente essa “questão irritante” ou incômoda com o público.

Contudo, com a morte do Almirante Frank Austen, último irmão de Jane Austen, em 1865 (na idade admirável de 91 anos!), e com o pouco material escrito disponível – a maioria das cartas eram consideradas “perdidas” (ou muito bem escondidas pelo outro lado da família, no condado de Kent) –, James Edward não tinha grandes fontes de informação e foi obrigado a repetir basicamente aquilo que seu tio havia escrito em 1818, preenchendo grandes lacunas com, por exemplo, longas explicações sobre os costumes da época de sua tia, algumas lembranças de suas irmãs e primas que o estavam ajudando e trechos de manuscritos não publicados que foram preservados por Cassandra. A primeira versão foi publicada em 1870 e fez tanto sucesso que uma segunda, aumentada, foi lançada em 1871. Estava pronto o que Kathryn Sutherland (2002, p. xv) chama de “St. Aunt Jane of

---

<sup>5</sup> Cartas reproduzidas após a sua morte na biografia escrita pela amiga e também romancista Elizabeth Gaskell: “Miss Austen sendo, como você diz, sem ‘sentimentos’, sem Poesia, talvez SEJA sensível, real (mais REAL que VERDADEIRA), mas ela não pode ser grandiosa” (GASKELL, 1857, s.p., tradução nossa).

Steventon-cum-Chawton Canonorum”<sup>6</sup>, um retrato hagiográfico de uma tia idolatrada, a qual é uma pessoa caseira, devota, que não deseja nem fama nem dinheiro e escreve apenas nos intervalos entre as tarefas da casa para passar o tempo em um divertimento inocente, pois é consciente dos limites do que consegue produzir.

James Edward deixa claro imediatamente que essa biografia não vai trazer fatos impactantes. Segundo ele, a vida de Austen fora particularmente “estéril” de eventos (AUSTEN-LEIGH, 2002, p. 9), utilizando uma palavra que carrega a informação de que sua tia nunca teve filhos, ao mesmo tempo em que escolhe ignorar, talvez voluntariamente, a própria publicação dos romances de Austen. Além disso, James Edward aplica uma camada de modéstia e amorosismo para encobrir a carreira literária de sua tia e torná-la uma mulher respeitável dentro dos valores da Inglaterra puritana:

Jane Austen lived in entire seclusion from the literary world: neither by correspondence, nor by personal intercourse was she known to any contemporary authors. (...) so that her powers never could have been sharpened by collision with superior intellects, nor her imagination aided by their casual suggestions. Whatever she produced was a genuine home-made article (AUSTEN-LEIGH, 2002, p. 90, grifo nosso)<sup>7</sup>.

A insistência em um isolamento de Austen do mundo literário de sua época e em um confinamento doméstico voluntário negam o que Sutherland (2005, p. 270) chama de “atos de colaboração”, sejam linguísticos, intelectuais ou culturais, os quais moldam as obras literárias e seus textos desde muito cedo, e essa negação, segundo ela, acabou sendo o aspecto mais importante, durante todo o século XX, na reprodução crítica da obra de Austen como

---

<sup>6</sup> Jane Austen nasceu em Steventon, Hampshire, uma pequena vila do interior da Inglaterra. Morou ali até 1801, quando seu pai decidiu aposentar-se da Igreja e mudar-se para Bath com a esposa e as duas filhas solteiras – Cassandra e Jane Austen nunca se casaram. O pai, George Austen, morreu em 1805, deixando pouco apoio financeiro para as mulheres da família, que foram obrigadas a morar em residências temporárias em diversos locais ou hospedadas por parentes, tendo sua renda complementada com a ajuda dos irmãos. Apenas em 1809, o irmão enobrecido Edward Knight ofereceu para a mãe e irmãs o uso de uma pequena casa na vila de Chawton, também em Hampshire, na qual Austen morou até o ano da sua morte (HONAN, 1987).

<sup>7</sup> Tradução nossa: “Jane Austen viveu totalmente isolada do mundo literário: nem por correspondência, nem por encontros pessoais, ela era conhecida por qualquer autor contemporâneo [...] de forma que seus poderes não poderiam ter sido afiadados pela colisão com intelectos superiores, nem sua imaginação auxiliada por suas sugestões casuais. Qualquer coisa que ela produziu era um artigo genuinamente caseiro”.



um objeto de estudo hermeticamente selado. Ou seja, a tentativa da família de transformar a obra de Austen em apenas um passatempo que deu certo impediu por muito tempo a sua existência como uma escritora atenta para a produção literária que a cercava e que certamente a influenciou. Em outras palavras, essa Jane Austen desenhada pelo seu sobrinho sabia o seu lugar e não via seus livros como algo digno de ser divulgado. Ela também não se envolvia em questões que não entendia como política e guerra e evitava ler qualquer tipo de obra polêmica, abandonando Henry Fielding e favorecendo Samuel Richardson e o moralista Samuel Johnson. Até as suas poucas cartas que James Edward reproduz foram censuradas por ele para mostrar apenas conversas inócuas sobre questões domésticas.

Esse retrato de Austen teve um efeito muito duradouro na crítica literária de suas obras. Não só fixando a autora como a figura da “querida tia Jane” – que se tornou a querida tia de todos os seus fãs –, mas uma forma de ler seus romances a partir dessa imagem. É assim que Austen vai se tornar uma escritora ingênua e inocente e, dessa imagem, foi apenas um passo para ela tornar-se também a mãe dos romances românticos, a precursora da *chick-lit*, a rainha da leitura feminina simples e boba e a grande inspiração para Georgette Heyer e seus romances “regencies” até a atual Julia Quinn. Ao mesmo tempo, a insistência de James Edward de que Austen só escreveu quando morava no campo também vai associar a autora ao mundo rural inglês pré-Revolução Industrial. Mas não é qualquer vida rural – os camponeses pobres não existem. A obra de Austen vai ser vista como o retrato da aristocracia detentora de terra, uma classe à qual os Austens não pertenciam; muito pelo contrário, estavam sempre no limite do respeitável com uma situação financeira complicada. A única exceção é o seu irmão Edward Knight, que fora adotado por outra família para ser o herdeiro de Godmersham Park em Kent. De qualquer forma, portanto, o fim do século XIX testemunhou a reconfiguração de Austen não só na querida tia Jane, mas no símbolo de um passado perdido e, por que não, a própria alma da Inglaterra.

O coroamento dessa transformação de Austen é facilmente perceptível no seu retrato divulgado no **Memoir**, baseado em uma aquarela feita por Cassandra, provavelmente por volta de 1810, e nas imagens produzidas subsequentemente:



Figura 1: Possível retrato de Jane Austen feito por Cassandra Austen, ca. 1810. Lápis e aquarela. National Portrait Gallery, Londres. Fonte: Jasna<sup>8</sup>.



Figura 2: Aquarela de John Andrews baseada no retrato de Cassandra, 1869. Jane Austen Memorial Trust. Fonte: Jasna<sup>9</sup>.

---

8 Disponível em: <<http://www.jasna.org/info/pictures.html>>. Acesso em: out. 2018.

9 Disponível em: <<http://www.jasna.org/info/pictures.html>>. Acesso em: out. 2018.



Figura 3: Gravura/litografia de *Lizars* para *A Memoir of Jane Austen*, 1870.

Fonte: Jasna<sup>10</sup>.



Figura 4: Ilustração para **Portrait Gallery of Eminent Men and Women of Europe and America**, 1873. Fonte: Austen Blog<sup>11</sup>.

---

10 Disponível em: <<http://www.jasna.org/info/pictures.html>>. Acesso em: out. 2018.

11 Disponível em: <[https://austenblog.files.wordpress.com/2010/05/blue\\_wr.jpg](https://austenblog.files.wordpress.com/2010/05/blue_wr.jpg)>. Acesso em: out. 2018.

A primeira imagem (Figura 1) é o desenho inacabado de Cassandra, provavelmente feito no ano de 1810. Somente o rosto está relativamente trabalhado em aquarela, o resto do corpo é apenas um rascunho a lápis. A segunda imagem (Figura 2) é a aquarela “melhorada” de Andrews de 1869, encomendada por James Edward para sua publicação. É possível observar algumas mudanças na postura de Austen – os braços não estão mais cruzados, as costas mais retas, e as feições foram bem suavizadas. Além disso, os trajes foram incrementados – tanto o vestido quanto a touca – ganhando babados e outros detalhes mais femininos. Até a cadeira foi retrabalhada, provavelmente de uma cadeira normal de cozinha para uma de sala de estar.

A Figura 3 mostra a gravura para o **Memoir** feita por Lizars, em 1870, a partir da aquarela de Andrews. Os detalhes das roupas estão mais visíveis e Jane Austen ganhou definitivamente um par de olhos grandes e arredondados, cuja expressão doce é um total contraste com o original de Cassandra, em que Austen parece estar claramente aborrecida por ter que ficar sentada ali para a irmã desenhá-la. O mais interessante é que esta é a imagem mais conhecida e mais utilizada atualmente, apesar de ter muito pouco, ou talvez quase nada, de fidedigno à aparência da autora. Em carta a James Edward, Cassandra Esten, outra sobrinha de Austen, afirma: “it is a very pleasing, sweet face, -tho’, I confess, not thinking it much like the original; - but that, the public will not be able to detect”<sup>12</sup> (JOHNSON, 2012, p. 37). A última figura, número 4, é uma gravura de 1873 produzida para ilustrar Austen no livro **Portrait Gallery of Eminent Men and Women of Europe and America**, de Evert A. Duyckinck. O artista redesenha o resto do corpo de Austen, melhora o cenário de fundo – definitivamente a sala de estar – e coloca um livro em sua mão. Mas o detalhe mais importante é a aliança de casamento na mão esquerda. Como observa Claudia Johnson, o artista com certeza não tinha a mínima ideia de quem era Jane Austen, apenas trabalhou com a gravura de 1870 e com as informações “mulher” e “escritora” (JOHNSON, 2012, p. 44). Obviamente a junção dessas duas palavras significava, então, que ela deveria ser casada.

O resultado combinado, no último quarto do século XIX, da circulação do **Memoir**, das edições ricamente ilustradas de Hugh Thomson e, também, da publicação de algumas das cartas de Austen em 1884 (de maneira censurada pelo seu sobrinho-neto Lord Brabourne), foi o que chamamos hoje da primeira onda de Austenmania e o surgimento dos fãs chamados de “Janeites”. Segundo Claudia Johnson (2012), esse grupo era

12 Tradução nossa: “É um rosto muito agradável e doce, mas eu confesso não o achar muito parecido com o original – mas isso o público nunca vai poder detectar”.

composto de editores, professores, escritores e críticos, geralmente homens, que se consideravam “iluminados” ou exclusivos pelo seu entendimento único de Austen. Nas palavras do professor Montague Summers em 1917, “hoje o mundo está dividido entre os eleitos e os profanos – aqueles que admiram Jane Austen e aqueles que (até tremo ao falar) não” (JOHNSON, 2012, p. 9, tradução nossa).

Os Janeites lidavam com essa admiração quase como uma religião – ou você está dentro, como um crente, ou fora dela; não há meio termo – solidificando ainda mais a imagem da Santa Jane: antes de Summers, o professor da Universidade de Edimburgo George Saintsbury declarou, em 1913, ser “um cavaleiro da ordem de Santa Jane” (HARMAN, 2009, p. 129). Como em toda boa religião, a fé em Jane Austen também despertou romarias. Em 1902 Constance Hill publicou **Jane Austen: Her Homes and Her Friends**, um guia bem detalhado e ilustrado por sua irmã de todos os lugares na Inglaterra que poderiam ser associados à autora. Não importava, por exemplo, que a casa onde Jane Austen nascera em Steventon já havia sido demolida e a única coisa que sobrara da construção era uma bomba d’água – essa merecia, obviamente, ser registrada em um desenho para o guia.



Figura 5: Ilustração do local onde ficava a casa em que Jane Austen nasceu. Desenho de Ellen Hill para o livro de Constance Hill **Jane Austen: Her Homes and Her Friends** (1902), com os dizeres “The site of the old parsonage, Steventon”. Fonte: JOHNSON, 2012, p. 72.

Pode até parecer cômica a ideia de uma bomba d'água servir como atração para os Janeites de antigamente, porém os fãs atuais, em sua devoção e entusiasmo, não são muito diferentes. Basta citar a comoção recente em torno do caso da cantora norte-americana Kelly Clarkson, que comprou o único anel de Jane Austen que sobreviveu até hoje em um leilão e queria levá-lo embora para os Estados Unidos. Imediatamente o governo britânico emitiu uma proibição de que a nova proprietária retirasse o anel do solo inglês por conta de sua importância simbólica para o país. Ao mesmo tempo, o Jane Austen House Museum iniciou uma campanha pública para levantar fundos para que o lance de Clarkson pudesse ser reembolsado (cerca de 250 mil dólares), o que foi rapidamente obtido via doações e o anel passou, então, a ser propriedade do museu, onde hoje está em exibição<sup>13</sup> não muito longe da bomba d'água. E nós também fazemos nossos “Jane Austen tours” como Constance Hill, agora organizados por agências de turismo, com a vantagem de podermos visitar também os cenários e locações das adaptações de seus romances. Se podemos rir de pessoas que viajavam até Steventon para ver uma bomba d'água, o que dizer daqueles que querem ver o lago onde o Mr. Darcy de Colin Firth mergulhou na famosa série da BBC de 1995?

Voltando ao século XIX, a adoração Janeite gerou fortes reações. Em primeiro lugar, podemos citar o ódio de Mark Twain, que via em Austen apenas aquele saudosismo inglês e não conseguia nunca terminar de ler *Orgulho e Preconceito*. Em carta a um amigo, Twain afirmou que toda vez que tentava, tinha vontade de desenterrar Austen para dar uma pancada em sua caveira usando o osso de sua canela<sup>14</sup>. Temos também o desabafo de Henry James que, em 1902, estava muito incomodado com a transformação de Austen em uma mercadoria, criticando os editores, os ilustradores e outros membros desse mercado que usavam a “sua querida”, a “nossa querida”, a Jane “querida de todo mundo” para seus objetivos materiais<sup>15</sup>. Henry James estava desdenhando, como muitos outros críticos depois dele, da relação de

---

13 Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2013/sep/23/kelly-clarkson-gives-up-jane-austen-ring>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

14 “I haven't any right to criticise books, and I don't do it except when I hate them. I often want to criticise Jane Austen, but her books madden me so that I can't conceal my frenzy from the reader; and therefore I have to stop every time I begin. Every time I read *Pride and Prejudice*, I want to dig her up and hit her over the skull with her own shin-bone”. Carta de 13 de setembro de 1898 a Joseph Twichell (LITTLEWOOD, 1998, v. 1, p. 435).

15 “[...] the body of publishers, editors, illustrators, producers of the pleasant twaddle of magazines; who have found their 'dear', our dear, everybody's dear Jane so infinitely to their material purpose [...]” (SUTHERLAND, 2005, p. 11).

adoração que muitas pessoas tinham com a autora naquela época ou, em outras palavras, James tentava diminuir a forma “Janeite” de ler.

Uma outra reação muito forte veio da própria academia, em que professores não-janeites passaram a enxergar nessa adoração uma forma de corrupção. O nome mais emblemático desse processo é de Robert William Chapman, um intelectual de Oxford, o qual também trabalhava para a editora dessa universidade, que decidiu preparar novas edições das obras de Austen aplicando para seus textos os mesmos rigores filológicos acadêmicos utilizados nos estudos de textos gregos e latinos antigos. Seu objetivo era “resgatar os originais” da década de 1810 e eliminar toda a confusão criada pelas subsequentes edições baratas e resumidas. As novas edições da Clarendon Press foram publicadas em 1923 e tiveram resultados muito importantes: primeiro, consolidaram Austen como uma autora “clássica”, significando aqui “canône”, no momento em que essa ideia de cânone está sendo inventada; segundo, inauguraram uma nova fase nos estudos sobre a autora como uma questão séria, que necessita de método e não mais do amor incondicional dos Janeites (JOHNSON, 2012, p. 114); terceiro, que, ao aplicar para romances – e, mais importante, romances escritos por uma mulher – o mesmo rigor acadêmico dos estudos clássicos, Chapman foi responsável também por uma mudança na imagem do próprio gênero, de simples livros de entretenimento para alta arte (JOHNSON, 2012, p. 117). É bem provável que as edições de Chapman incentivaram as novas gerações de estudos críticos de Austen que, ao longo do século XX, iam afastar-se cada vez mais da imagem da Santa Jane.

Isso não significa, obviamente, que os Janeites e a sua adoração desapareceram. Temos o exemplo do conto de Rudyard Kipling, *The Janeites*, que conta a história de uma sociedade secreta/“clube do livro” em meio a Primeira Guerra Mundial com soldados se distraíndo dos bombardeios lendo sobre Miss Bates, Lady Catherine ou General Tilney. Mas o mais interessante é o poema que Kipling escreveu quando seu conto foi publicado em 1926, do qual reproduzo as duas primeiras estrofes:

Jane went to Paradise:  
That was only fair.  
Good Sir Walter followed her,  
And armed her up the stair.  
Henry and Tobias,  
And Miguel of Spain,

Stood with Shakespeare at the top  
To welcome Jane -

Then the Three Archangels  
Offered out of hand  
Anything in Heaven's gift  
That she might command.  
Azrael's eyes upon her,  
Raphael's wings above,  
Michael's sword against her heart,  
Jane said: "Love." (KIPLING, 1926, s.p.).

Nele é relatado como Jane Austen morreu e foi para o céu, obviamente – era uma santa – e foi recebida por vários escritores importantes como Shakespeare, Cervantes e até Walter Scott (um cânone celestial que não continha nenhuma outra mulher). Os arcanjos então decidem realizar um pedido de Austen, qualquer coisa que desejasse, e ela pede amor! Observa-se aqui uma ressonância clara da ideia de que a vida de Austen foi incompleta porque ela nunca se casou, algo que se tornou base para a especulação de que os finais felizes dos seus romances seriam a realização de uma frustração, e para o início da obsessão com a vida amorosa da autora que perdura até hoje na busca incessante por um homem que tenha sido a inspiração para os seus heróis, em especial Mr. Darcy<sup>16</sup>. É esse o pano de fundo para filmes biográficos sobre Austen, como *Becoming Jane* (2007), que explora um breve (e duvidoso) caso amoroso em sua juventude com Tom Lefroy como a inspiração de **Orgulho e Preconceito**, e também *Miss Austen Regrets* (2008) – quais arrependimentos teria Austen perto de sua morte?

---

16 Sobre o impacto dessa ideia na produção atual de fan fiction (BIAJOLI, 2017).





Figura 6: Cartaz do Filme Becoming Jane diz “Their Love Story was her Greatest Inspiration”.

Fonte: The Moviedb<sup>17</sup>.

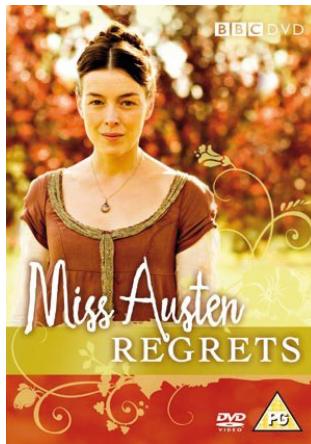


Figura 7: Cartaz do filme Miss Austen Regrets (2008) – uma Jane Austen mais velha repensa suas escolhas.

Fonte: The Moviedb<sup>18</sup>.

---

17 Disponível em: <[https://www.themoviedb.org/movie/2977-becoming-jane/images/posters?image\\_language=en](https://www.themoviedb.org/movie/2977-becoming-jane/images/posters?image_language=en)>. Acesso em: out. 2018.

18 Disponível em: <<https://www.themoviedb.org/search/movie?query=Miss%20Austen%20Regrets>>. Acesso em: out. 2018.

Ainda que a popularidade de Austen segundo os termos de Kipling tenha continuado de maneira consistente ao longo do século XX, é nesse século que vemos sua obra sendo explorada de maneira mais contundente por críticos famosos, como F. R. Leavis e Ian Watt, como a grande inventora do gênero do romance moderno, ou por D. W. Harding em seu afiado ensaio *Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen* (1940), que defendia uma Jane Austen irônica que possuía uma relação com sua sociedade totalmente oposta da tradicionalmente atribuída a ela. Sem preâmbulos, Harding afirmava que os seus livros “are, as she meant them to be, read and enjoyed by precisely the sort of people whom she disliked”<sup>19</sup> (1940, p. 347). Ao invés de símbolo da aristocracia inglesa, Harding estava defendendo o lado sarcástico e crítico de seus romances, enquanto criticava a adoração cega dos Janeites porque eles não eram capazes de perceber o tom irônico de Austen. Segundo Harman, ao invés de encontrar tranquilidade e requinte nos livros, Harding enxergou neles e nas cartas uma restrição incômoda que altera a leitura dos romances, concluindo então que a impressão popular da escritora era totalmente falsa (HARMAN, 2009, p. 184). Harding inaugura uma nova forma de ver a obra de Austen e, por consequência, a própria autora, argumentando que, por trás daquela pintura tranquila e rural, ela havia deixado expostas as feridas de sua sociedade, principalmente através de um uso magistral da ironia. Nas décadas seguintes, novas abordagens iriam conectar-se com essa posição, abandonando de vez a imagem da querida tia Jane apolítica. Por exemplo, o movimento feminista, especialmente na década de 1970, passou a enxergar a relação de Austen com a sociedade patriarcal como algo evidente em seus romances – de que lado ela estava era difícil determinar, mas neutralidade com certeza não era uma opção. Enquanto para uns, segundo Janet Todd (2015), Austen escrevia livros aparentemente conservadores para esconder dentro deles a sua duplicidade em relação a essa questão, quase como uma feminista radical que ri por trás de sua máscara, outros a acusavam de ser cúmplice do patriarcado por ter defendido o relacionamento heterossexual como superior à amizade feminina, por exemplo.

Na década de 1990, Jane Austen foi absorvida também pelos estudos pós-colonialistas depois que Edward Said, em **Cultura e Imperialismo** (1993), analisou o papel da escravidão e das colônias inglesas em Mansfield Park na sobrevivência da aristocracia. Como mostra Claire Harman (2009), o silêncio entre as personagens principais após a pergunta de Fanny Price

---

19 Tradução nossa “[...] são, como ela quis que eles fossem, lidos e aproveitados precisamente pelo tipo de pessoa de quem ela não gostava”.

sobre os escravos de Sir Thomas Bertram transformou-se no ponto-chave de interpretação do romance, e o fato de que esse ponto era, até relativo pouco tempo atrás, a peça de teatro *Lovers' Vows* valorizada por R. W. Chapman, indica, em suas palavras, “o quão flexível Austen pode ser nas mãos de seus estudiosos” (HARMAN, 2009, p. 191, tradução nossa). Mais recentemente, como enumera Janet Todd, as obras de Austen vêm sendo estudadas a partir de temas variados, como o Iluminismo inglês, o Romantismo, as traduções e recepção na Europa, religião, alimentação, educação, teatro, adaptações para o cinema, etc. (TODD, 2015, p. 37). De qualquer forma, e parodiando a autora, hoje é uma verdade universalmente reconhecida (por universo entenda-se a academia) que, se existe um tema que possui alguma conexão com Austen, ele deve ter a necessidade de ser estudado.

Na década de 1990, portanto, Austen nunca esteve tão longe da imagem da Santa Jane, porém foi nesse momento que Hollywood (re) descobriu o potencial de bilheteria dos seus romances e nada menos que sete adaptações entre filmes e seriados foram lançadas em menos de seis anos. Uma quantidade de adaptações tão grande em tão pouco tempo teve um efeito imediato de impulso à popularidade de Austen e de redescoberta pelas novas gerações. É importante notar que a Austenmania atual, ao contrário dos Janeites do século XIX, parece ter se descolado em parte das obras, sendo alimentada basicamente pela sua apropriação na TV e cinema. Tornou-se, assim, uma cultura visual e não mais das letras, e o acesso a Austen é mediado pela imagem. Um exemplo interessante é a pesquisa publicada por Juliette Wells com visitantes do Jane Austen House Museum. À pergunta “O que Jane Austen significa para você?”, uma jovem respondeu dizendo “Eu amo a sua obra; apesar de nunca ter lido seus romances, as dramatizações são fantásticas” (WELLS, 2011, p. 1, tradução nossa). Para a entrevistada, não é nem um pouco estranho afirmar que admira o trabalho de Austen mesmo sem nunca ter lido nada da autora. Os seriados e filmes são vistos como representações objetivas e diretas dos romances e isso basta. Apesar de esse caso muito provavelmente ser uma exceção, é também emblemático da impossibilidade atual de ler um romance de Austen sem ser antes bombardeado pelas imagens divulgadas nas adaptações.

Por isso é importante destacar que essas adaptações preferiram, de modo geral, focar no relacionamento amoroso das heroínas e na lapidação dos heróis, apagando seus defeitos e reconstruindo-os quase como príncipes encantados da Disney, como bem notam Linda Troost e Sayre Greenfield (2001). Como consequência, Austen passou a ser vista como a criadora de homens perfeitos – como a criadora de Mr. Darcy. Os romances foram

reinterpretados como tendo por objetivo único e final o casamento e qualquer crítica de Austen àquela sociedade que media o valor das pessoas e dos seus relacionamentos em termos de dinheiro e posse de terras foi colocada em segundo plano (BROWNSTEIN, 2011, p. 7). A década de 1990 pode ser vista, então, como a primeira em que a imagem da Santa Jane perde muita força, sendo substituída basicamente pela idolatria a uma única personagem: Mr. Darcy.

A perda da aura da Santa Jane pode também explicar a sua popularidade entre o público feminino porque possibilitou a identificação das mulheres com a *autora*. Juliette Wells indica que, em seu estudo, 75% dos entrevistados eram mulheres e muitas delas (mas nenhum homem) afirmaram que Jane Austen era uma fonte de inspiração *pessoal*, como uma jovem norte-americana que afirmou que “Jane Austen representa a mulher ideal, incomum na sua época porque ela não se sentia obrigada a se conformar aos deveres de uma mulher” (WELLS, 2011, p. 1, tradução nossa). Obviamente, a Jane Austen que essas mulheres admiram hoje não tem nada em comum com aquela representada pelo **Memoir**. Agora ela é vista como uma mulher moderna, que recusou o papel tradicional feminino de sua época tanto por se tornar escritora como por não se casar, o que geralmente a aproxima, para muitos fãs atuais, da personagem de Elizabeth Bennet.

Atualmente, portanto, podemos observar uma oscilação dentro da imagem popular de Austen. De um lado, a mulher independente, que não se casou para poder escrever. Do outro lado, a autora das histórias mais românticas de todos os tempos, que valoriza o final feliz representado pelo casamento “perfeito” de suas heroínas. Curiosamente, muitos não vão perceber como essas duas imagens podem ser conflitantes, exemplificado pela interpretação autobiográfica de **Orgulho e Preconceito**: Austen é Elizabeth, mulher independente; mas Austen também quer seu Darcy. Quando incluímos o debate acadêmico nesse conflito de imagens, a verdade é que é impossível explicar Austen de forma definitiva.

Quando o governo da Inglaterra tomou para si a tarefa de definir uma Jane Austen para compor a nova nota de dez libras que entrou em circulação em 2017, o resultado não poderia ser mais ilustrativo dessa dificuldade:



Figura 8: Projeto da nova nota de dez libras anunciado pelo governo inglês.

Fonte: Bank of England<sup>20</sup>.

A imagem principal, o rosto de Jane Austen, vem do retrato do **Memoir**, que nenhum sobrinho na época considerou muito semelhante a ela. Talvez o retrato original de Cassandra tenha sido considerado pouco simpático para representar uma heroína nacional. No fundo, ao centro, a ilustração de 1976 de Elizabeth Bennet pela artista Isabel Bishop, eternizando a associação entre a autora e personagem, em uma posição que também lembra muito a descrição no **Memoir** de Austen escrevendo discretamente em sua mesinha na sala, cujo padrão hexagonal é reproduzido ao fundo. Abaixo, um desenho de Godmersham Park, a rica propriedade de seu irmão Edward Knight, que simboliza mais a forma como seus romances são lidos hoje do que o estilo de vida econômico da própria Austen. E, abaixo do seu rosto, uma citação de **Orgulho e Preconceito**: “I declare after all there is no enjoyment like reading!”. De tudo o que Austen escreveu, os idealizadores da nota escolheram a fala da personagem superficial e invejosa Caroline Bingley para representar a autora. Na cena em questão, Caroline está tentando chamar a atenção de Darcy, fingindo que lia o segundo volume da obra que ele estava lendo, mas, nas palavras de Austen, como ela “fica rapidamente exausta pelo esforço de se divertir com o livro” (AUSTEN, 2006a, p. 60, tradução nossa), Caroline desiste ao mesmo tempo em que declara seu prazer pela leitura. Para todos aqueles que leram o romance, é óbvio que o significado da fala de Caroline é exatamente o oposto, ela não poderia de forma alguma gostar

20 Disponível em: <<https://www.bankofengland.co.uk/banknotes/polymer-10-pound-note>>. Acesso em: out. 2018.

menos de ler. Será, então, que ninguém no Banco Central Inglês ao menos leu **Orgulho e Preconceito**?

Ainda que saibamos que Austen deveria mesmo ser uma grande leitora<sup>21</sup> e muito provavelmente acreditava de fato que não existia um entretenimento tão bom quanto a leitura, citar uma personagem que expressa uma falsidade, ainda que para a autora tenha sido uma verdade, parece um erro estratégico de interpretação. A não ser que a intenção tenha sido capturar a ironia de Austen, sua marca registrada, o que não parece ser o caso já que a frase, fora de contexto como está apresentada, ressoa muito mais como uma lição moralista e edificante totalmente oposta ao conteúdo crítico da sua obra. O resultado do conjunto da nota acaba então tornando-se cômico: Jane Austen, a autora inglesa mais amada de todos os tempos, vai ser eternizada pela fala de uma de suas personagens mais odiadas. Se há algum espaço na crítica literária para pensar qual seria a reação da autora frente a tudo isso, podemos invocar as últimas palavras que Austen escreveu, três dias antes de morrer, em um poema satírico sobre uma maldição de chuvas em Winchester: “BEHOLD ME IMMORTAL!”<sup>22</sup>.

## Referências

AUSTEN, Jane. **Pride and Prejudice** (ed. Pat Rogers). Cambridge: Cambridge University Press, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Later Manuscripts** (ed. Janet Todd e Linda Bree). Cambridge: Cambridge University Press, 2006b.

AUSTEN-LEIGHT, James Edward. **A memoir of Jane Austen**. And Other Family Recollections. Editado por Kathryn Sutherland. Oxford World's Classics. New York: Oxford University Press, 2002.

BIAJOLI, Maria Clara Pivato. Jane Austen, Heroine: Looking for Love.

21 Em 1798, Austen escreve para sua irmã sobre uma nova biblioteca circulante e afirma que sua família é uma “grande leitora de romances e não tem vergonha disso” (LE FAYE, 2011, p. 27, tradução nossa).

22 Tradução nossa: “Contemple-me imortal!”. Poema tradicionalmente chamado de When Winchester Races, escrito em 15 de julho de 1817 (AUSTEN, 2006b, p. 255).

**Persuasions**, v. 38, n. 1, s.p., 2017. Disponível em: <<http://www.jasna.org/publications/persuasions-online/vol38no1/biajoli/>>. Acesso em: out. 2018.

BROWNSTEIN, Rachel M. **Why Jane Austen?** New York: Columbia University Press, 2011.

GASKELL, Elizabeth. **The Life of Charlotte Brontë**. v. 2. 1857. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/1700/pg1700-images.html>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

HALSEY, Katie. **Jane Austen and her Readers, 1786-1945**. London: Anthem Press, 2013.

HARDING, D. W. Regulated Hatred. **Scrutiny**, p. 346-362, Mar. 1940. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/Scrutiny-1940mar-00346>>. Acessado em: 10 fev. 2017.

HARMAN, Claire. **Jane's Fame: How Jane Austen Conquered the World**. New York: Henry Holt, 2009.

HONAN, Park. **Jane Austen and her Life**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.

JOHNSON, Claudia L. **Jane Austen's Cults and Cultures**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

KIPLING, Rudyard. The Janeites. **Debits and Credits**, 1926. Disponível em: <<http://www.telelib.com/authors/K/KiplingRudyard/prose/DebtsandCredits/janeites.html>>. Acesso em: out. 2018.

LE FAYE, Deirdre (Ed.). **Jane Austen's Letters**. London: Oxford University Press, 2011.

LITTLEWOOD, Ian (Ed.). **Jane Austen: Critical Assessments**. v. 1.

Sussex: Helm Information, 1998.

SUTHERLAND, Kathryn. **Jane Austen's Textual Lives: From Aeschylus to Bollywood.** Oxford: Oxford University Press, 2005.

SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). Introduction. In: AUSTEN-LEIGHT, James Edward. **A memoir of Jane Austen.** And Other Family Recollections. New York: Oxford University Press, 2002. Kindle Edition, p. xiii-lxviii.

TODD, Janet. **The Cambridge Introduction to Jane Austen.** Second Edition. United Kingdom: Cambridge University Press, 2015.

TRILLING, Lionel. Emma and the Legend of Jane Austen. In: CARSON, Susannah (Ed.). **A Truth Universally Acknowledged.** 33 Reasons Why We Can't Stop Reading Jane Austen. Inglaterra: Penguin, 2009. p. 188-199.

TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre (Eds.). **Jane Austen in Hollywood.** USA: The University Press of Kentucky, 2001.

WELLS, Juliette. **Everybody's Jane.** Austen in the Popular Imagination. New York: Continuum, 2011.

Recebido: 31/03/2018

Aceito: 16/09/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431950>



# O ESCRITOR, DENTRO/FORA: NOTAS ACERCA DA AUTORIA NAS NARRATIVAS DE BERNARDO CARVALHO E JULIÁN FUKS

## THE WRITER, INSIDE/OUTSIDE: NOTES ON AUTHORSHIP IN BERNARDO CARVALHO AND JULIÁN FUKS' NARRATIVES

Shirley de Souza Gomes Carreira  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Paulo César Silva de Oliveira  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

*Resumo:* Este artigo versa sobre a questão da imagem do autor a partir da análise crítica dos romances *Simpatia pelo demônio*, de Bernardo Carvalho, e *A resistência*, de Julián Fuchs. Inicialmente, investigaremos o problema do autor em algumas referências teóricas essenciais à discussão da autoria, seja recuperando alguns pressupostos mais clássicos dos Estudos Literários, seja atualizando a reflexão em torno do nome e das práticas sócio-discursivas que legitimam os autores. Bernardo Carvalho e Julián Fuchs instigam-nos a pensar as questões de tempo, de espaço e de memória com base naquilo que Josefina Ludmer (2014) chama de crítica polifônica, isto é, o pensamento que introduz, na história do discurso crítico, uma multiplicidade de operações simultâneas demandadas pelos textos. A questão, como se verá nas obras de Carvalho e Fuchs, será discutida por meio dessa polifonia crítica, com ênfase na legitimação e na patrimonialização do autor no campo intelectual, temas que não dizem respeito somente ao papel do escritor no sistema literário, mas também a uma intensa problematização ficcional que seus textos operam.

*Palavras-chave:* Autor; campo intelectual; práticas sociais.

*Abstract:* This article deals with the image of the author from the critical analysis of the novels *Simpatia pelo demônio*, by Bernardo Carvalho, and *A resistência*, by Julián Fuchs. Initially, we will investigate the author's question in some theoretical references essential to the problematization of authorship, either by recovering some classic questions from Literary Studies or by updating the problems of the name and the socio-discursive practices that legitimize the authors. Bernardo Carvalho and Julián Fuchs provoke us to think about the issues of time, space and memory from what Josefina Ludmer (2014) calls polyphonic criticism, that is, the thought that introduces in the history of the critical discourse a multiplicity of simultaneous operations demanded by texts. The author's question, as will be seen in the works of Carvalho and Fuchs, will be discussed through this critical polyphony, with emphasis on the legitimation and patrimonialization of the author in the intellectual field, a theme that not only concerns the role of the author in the literary system, but also requires an intense fictional problematization that his texts operate.

*Keywords:* Author; intellectual field; social practices.

## Introdução

Em **Le bruissement de la langue** (1984, p. 62), no capítulo dedicado à morte do autor, Roland Barthes afirmava que “bien que l’ empire de l’Auteur soit encore très puissant (la nouvelle critique n’a fait bien solvante que le consolider), il va de soi que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l’ébranler”.<sup>1</sup> A história desse abalo na França, prossegue Barthes, pode ser rastreada já na tentativa de Stéphane Mallarmé de suprimir a figura do autor em favor da escrita como um novo paradigma da compreensão da obra. Para o teórico francês, Marcel Proust seria o escritor europeu que melhor amalgamaria e, por outro lado, confundiria a diferenciação entre autor e personagem, ao fazer, da vida de quem escreve, a própria obra e a obra, uma confissão de vida (BARTHES, 1984). As reflexões de Barthes se estenderam para fora do círculo europeu e ganharam matizes nas diversas recepções críticas nas literaturas do Ocidente; diante disso, as relações múltiplas do texto com o mundo da vida vêm demandando constantes reflexões e redefinições, formando, assim, a matéria prima da reflexão teórica.

Não sem razão, Josefina Ludmer (2014) aponta que, uma vez inscrito em uma teoria, o texto deixa escapar alguns “restos” que desafiam a impenetrabilidade de qualquer modelo crítico, revelando múltiplas potencialidades – que transbordam das leituras –, obrigando o discurso crítico a declarar seus impasses e a confessar seus limites. Ludmer caracteriza a crítica como uma tentativa impossível, porém, necessária, de recolher a totalidade do que se desperdiça nas análises e nas aplicações metodológicas. A questão do autor não escapa a esse imperativo: Michel Foucault (2001, p. 264) dizia haver uma “impossibilidade de tratá-lo [o autor] como uma descrição definida” ou “como um nome próprio comum”, e Roland Barthes afirmava, em outro momento, que o autor se comporta como escrevente quando realiza uma atividade, enquanto que o escritor, porque realiza uma função, caracteriza-se como sujeito que “*trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho” (BARTHES, 1999, p. 33, grifos do autor).

Aparentemente abatido em pleno voo, em prol dos poderes do texto – nesse percurso breve que vem desde Mallarmé até os teóricos de fins de século XX e início de XXI –, a figura do autor parecia fadada a se transformar em uma forma fantasmática, reduzida a um nome na lápide-livro. No en-

---

<sup>1</sup> “Embora o império do Autor seja ainda muito potente (a nova crítica não fez mais do que o consolidar), é claro que certos escritores, desde há muito, vêm tentando abalá-lo” (tradução nossa).

tanto, a contemporaneidade concedeu ao escritor um salvo-conduto, transformando-o em uma das espécies de transbordamento do texto, dos restos do texto, que Josefina Ludmer aponta e que a crítica não consegue recolher. O autor, assim, é um desses “restos” de que fala Josefina Ludmer, posto que é revelado como potência a ser resgatada pela abordagem polifônica das obras – algo que Roland Barthes já intuía –, ao se observarem os resíduos da análise funcional, denotados no real concreto tomado como referência primordial ao discurso narrativo, o qual, por sua vez, autentica esse mesmo real (BARTHES, 1972). Como se vê, a cena crítica do autor é espaço amplo de questionamentos e possibilidades que, não podendo figurar em toda sua dimensão nos limites deste trabalho, requer um recorte. Ao chamarmos à discussão dois escritores do hoje, levamos em conta tal necessidade.

Na narrativa de Bernardo Carvalho, para início de discussão, a questão do autor é ficcionalizada de forma extremamente ambígua. Por um lado, o autor diz não se identificar completamente com a ideia do escritor *tout court*; pelo menos, não da forma com seus pares contemporâneos o fazem, e acrescenta que ter que lidar com sua classe “é um negócio muito difícil”, uma “convivência que [me] paralisa” (CARVALHO, 2011, p. 159). Entretanto, instado a falar e a escrever em vários lugares do mundo (seja por meio de projetos, bolsas de residência, convites oficiais, participações em eventos literários etc.), Carvalho revela-se sujeito do mesmo mundo que problematiza em suas obras, seja através da discussão ficcional de seu projeto criador, seja através da discussão acerca das diferentes formas de solidão da escrita e do escritor, inclusive, arriscadamente assemelhadas à imagem clássica que fazemos do autor:

[...] eu só consigo dar sentido ao que faço se isso estiver fora de um contexto maior. Por isso, me sinto tão bem como estrangeiro. Dentro do contexto, é estranho, parece que as coisas não fazem sentido. O que eu faço, se estiver contextualizado, não tem sentido nenhum. Preciso estar fora (CARVALHO, 2011, p. 160).

Nesse sentido, seu mais recente romance, **Simpatia pelo demônio** (2016), lido aqui em relação ao conjunto de sua já extensa obra, pode ser reconhecido como uma forma de o autor ampliar o debate acerca da autoria (da própria autoria) e das práticas que a estruturam nos campos literário e intelectual, mormente quando ficcionaliza os meios e as condições pelos quais sua autoimagem construída reverbera dentro de um sistema no qual aquilo que ele, como autor-empírico, diz de si e se encontra intensamente

dramatizado no “como se” da linguagem literária criada: através dessa linguagem, a explicação de si converte-se em complicação de si.

Exemplo bastante característico da explicação de si que se converte em complicação de si é a própria gênese da produção de **Simpatia pelo demônio**. Nesse trabalho, Carvalho contou com o auxílio de bolsas de residência do Daad Berliner Künstlerprogramm e da Passa Porta – Casa Internacional de Literatura em Bruxelas. Assim como em algumas obras anteriores, o romance tem participação de agências de fomento e estímulo a escritores. Essa relação é ficcionalizada em suas obras, e, em **Simpatia pelo demônio**, a personagem principal, Rato, é um funcionário em processo de demissão de uma agência humanitária que se vê rodeado de dilemas morais, como o uso de sua influência para algumas vantagens pessoais e a missão secreta que contraria as normas da própria agência. Essa posição instável, ambígua, do escritor-intelectual é um dos elementos da inserção autoficcional nas obras de Carvalho.

Julián Fuks, por sua vez, também defende uma escrita na qual a experiência será trabalhada pela invenção, pela memória e pela linguagem. Segundo o autor, essa visão pessoal do processo da escrita fez com que ele se aproximasse da autobiografia. No ensaio “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo” (2017, p. 77), Fuks afirma que o retorno das escritas de si, “das narrações sem narradores típicos, conduzidas pela voz quase imediata dos autores, dos sujeitos cujos nomes se estampam nas capas dos livros”, povoadas por “figuras preexistentes à própria obra”, aponta para a necessidade de o romance reinventar-se como gênero. Muito embora seu premiado *A resistência* seja comumente considerado uma autoficção, Fuks prefere classificá-lo como “pós-ficção”, cujo conceito explica em uma entrevista concedida à revista *Época*:

A definição de autoficção é centrada na figura do autor, que ficcionaliza suas vivências, aproximando o romance da autobiografia. Mas uma questão mais ampla é o modo como a literatura tem tocado diretamente diversas realidades e se deixado atravessar por diversos discursos, além do autobiográfico, como os discursos histórico, político e ensaístico. O termo “autoficção” não dá conta da literatura atravessada por todos esses processos, pois fala só da ficção atravessada pela biografia. O que me interessa é a ficção que se deixa permear pelo real, se confunde com o real, se funde com o real. A “pós-ficção” é uma ficção transformada, ocupada pelo real .

Para a discussão desses temas, importam-nos os questionamentos

acerca do espaço biográfico (ARFUCH, 2010); das escritas de si e do retorno do autor (KLINGER, 2012; AZEVEDO, 2008; LEJEUNE, 2008; DOUBROVSKY, 1977), questões que retomam o problema intensamente analisado tanto por Roland Barthes quanto por Michel Foucault; de algumas reflexões de Jacques Derrida sobre a *auctoritas*, o narcisismo de origem (o problema do nome) e a literatura como instituição estranha da qual o autor participa em um instável e problemático dentro/fora (DERRIDA, 1992; 1995; 2005), além do trabalho de Umberto Eco (1994), essencial para uma sistematização das relações entre autor-modelo e autor-empírico. Esse pequeno conjunto de autores amplia e redefine questões da autoria pioneiramente estabelecidas por Roland Barthes e Michel Foucault.

## O autor e a escrita de si

*Contamos histórias porque afinal de contas  
as vidas humanas precisam e merecem ser contadas.*

(Paul Ricoeur, **Temps et récit**)

A função autoral é um construto produzido por forças culturais que atendem a demandas específicas de uma determinada época. Se, no século XVIII, o autor assumiu o estatuto de proprietário de textos originais, circunscritos por uma intencionalidade que, ao longo do século XIX, esteve associada aos métodos de análise do texto literário, por outro, no século XX, com a emergência da perspectiva estruturalista, a concepção do texto como um tecido de citações levou ao banimento do autor (BARTHES, 2004), que cede espaço à primazia da escritura. Para Sérgio Luiz Prado Bellei (2018, p. 164), a proposta de Roland Barthes questionava radicalmente “toda e qualquer origem em função do entendimento do texto enquanto espaço não unificado de dispersão e unificação de significados fora de controle”. Será Michel Foucault, ainda segundo Bellei (2018, p. 166), quem complementará a proposta barthesiana, problematizando a dinâmica “aparecimento e desaparecimento” que ronda o tema. Uma análise mais detida do texto de Foucault nos ajuda a entender mais a fundo o problema.

Em **O que é um autor?** (2001), Michel Foucault discute a função autoral, demonstrando que ela é um construto produzido por forças culturais que atendem a demandas específicas de uma determinada época. Para Foucault, não basta questionar a intencionalidade da obra, ou mesmo atribuir

à crítica um papel exegético. Sinalizando o enfraquecimento da figura do autor, que, como vimos, vem desde Mallarmé e chega a Blanchot, Foucault mostra que o processo da escrita resulta no apagamento do autor em sua singularidade existencial, permitindo que o nome ocupe o seu lugar (FOUCAULT, 2001, p. 294). Escrever passa a ser equivalente a desaparecer, com a consequente política do nome, que se desloca da figura de um ente civil para a concepção de autor-modelo como um conjunto de estratégias textuais, isto é, um conjunto de instruções, como bem aponta Umberto Eco (1994), com as devidas diferenças interpretativas e visões críticas em torno desse tema:

[...] meu autor-modelo não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime: o autor-modelo atua e se revela até no mais pífio dos romances pornográficos ara nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas (ECO, 1994, p. 23).

Essa dessacralização do autor e da própria obra, agora sem a inscrição de um Pai da escrita, revela apenas o texto, discurso que aponta para diferentes percepções do esvaziamento da figura do autor, o que, segundo Jacques Derrida (1995, p. 23, grifos do autor), faz parte do movimento de toda *auctoritas*, isto é, o retorno ao nome que permite “no mais secreto de teu nome, poder desaparecer *em teu nome*”. Portanto, voltando a Barthes, a problemática do esvaziamento do nome significa uma espécie de deslizamento da produção textual para a recepção; já para Foucault, esse esvaziamento se dá por meio da substituição da função do autor, que “é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos na sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46). Paradoxalmente, será o próprio Barthes quem abrirá novos espaços críticos para a discussão de uma “certa” volta do autor:

O prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo (BARTHES, 2005, p. 16).

Em **Simpatia pelo demônio**, por exemplo, Bernardo Carvalho informa, nos paratextos, sua vinculação com entidades de apoio financeiro a escritores, e essa relação é problematizada no romance. Ao mesmo tempo em que o dado referente à entidade civil do autor se faz presente, a ficcionalização propõe uma interseção entre o desejo do leitor de identificar o dado biográfico no ficcional e a compreensão de que, na obra, o que há é um conjunto de estratégias conceituais, no qual o autor é um dado, dentre outros. Daí que as passagens biográficas que, porventura, identificamos no romance serão sempre um aspecto daquilo que Roland Barthes definiu como “canto descontínuo de amabilidades”, ou seja: não sendo o autor uma pessoa, um ente civil ou moral, ele, no entanto, faz parte do corpo conceitual que alimenta o texto. Seu lugar é sempre dentro-fora, instável.

Na trilha aberta por Roland Barthes, Diana Klinger (2012) defende que o retorno do autor se dá por meio da busca de um efeito de real que, no caso do que se convencionou chamar de autoficção, não visa à verossimilhança interna da ficção, mas a algo que está além dela. A autora vê uma transgressão do pacto ficcional nas modalidades de romance que “problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção” (KLINGER, 2012, p. 11), o que anteriormente Jacques Derrida (1995, p. 41) assim pensara: “entre o autor e o analista, seja qual for a distância, sejam quais forem as diferenças, a fronteira parece, portanto, incerta. Sempre permeável”.

Esse conjunto de elementos que transpassam os textos e que dele transbordam tem que contar com a vinda participativa de um leitor crítico, já objetivado no texto, uma vez que os leitores críticos como um todo não procedem a análises equivalentes. Assim como o autor se manifesta nos restos do texto, esse leitor crítico pressuposto também se expõe à violência da diferença: “Por certo, o crítico e o não-crítico não são idênticos, mas permanecem, no fundo, a mesma coisa. Em todo caso, participam disso” (DERRIDA, 1995, p. 8). Da mesma forma que permanece obscura a figura do autor, no sentido de tentar objetivá-lo, o leitor pressuposto é uma marca do discurso, igualmente desconhecido. E, no entanto, ambos, autor e leitor, estão hoje guardados pelos signos do retorno. Historiar alguns princípios conceituais do hoje acerca desses problemas, no que diz respeito à autoficção, nos soa produtivo para o que se analisa em relação aos dois romancistas escolhidos.

Luciane de Azevedo (2008, p. 31) define autoficção como “uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do

autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor”. O termo autoficção, sempre é bom recordar, foi cunhado por Serge Doubrovsky, em 1977, que o inseriu na quarta capa do seu romance **Fils**, em uma resposta concreta à indagação feita por Philippe Lejeune sobre a possibilidade de existência de um romance em que o autor e o personagem compartilhassem o mesmo nome.

Philippe Lejeune publicara, em 1975, a obra **O pacto biográfico**, na qual afirmava que há elementos-chave para a distinção da autobiografia em relação a outros gêneros, como a biografia e o romance: a) o texto na forma de prosa narrativa; b) a história pessoal de um narrador autodiegético e, finalmente, c) uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem, firmando uma espécie de contrato social, no qual o autor atesta a sua existência e a veracidade de seus escritos (LEJEUNE, 2008, p. 23). Para tanto, o nome da personagem principal deveria ser, necessariamente, idêntico ao nome do autor que está estampado na capa do livro. Para Lejeune, essa identidade onomástica não ocorreria no romance, tese de certa forma posta por terra com o lançamento de **Fils**, de Doubrovsky.

Na visão de Doubrovsky, a autoficção exige uma correspondência do nome entre autor, narrador e herói romanesco, similar à autobiografia. Instaurando o presente como o tempo próprio da lembrança, ele insere a escrita de si entre os gêneros referencial e ficcional; porém, adverte para o fato de que a autoficção deve ser lida como romance, pois não reproduz a vida do autor, recria-a por meio de palavras. Há assim uma ruptura da autoficção com o princípio da veracidade, ou seja, com o pacto autobiográfico; no entanto, isso também não implica uma total adesão ao princípio de invenção ou ao do pacto romanesco, mas, situa-se a meio termo entre ambos, concretiza um pacto oximoro, que concilia os dois outros.

No caso específico do romance **A resistência**, de Julián Fuks, é possível observar um desvio do modelo sugerido por Doubrovsky, pois não há correspondência entre os nomes do narrador e do autor. Fuks constrói o narrador, nomeado Sebastián, como uma representação discursiva de si. Assim, o nome do autor, impresso na capa, não remete diretamente à personagem, cuja identificação com o autor se dá por outros meios, mormente os midiáticos.

Da mesma forma, em boa parte da obra de Bernardo Carvalho, vemos uma relação possível entre sua poética e aquilo que Fuks chamou de “ficção que se deixa permear pelo real”, com ele se confundindo e fundindo, em



espécie de ficção transformada. Esse processo diz muito, porém não tudo, sobre o projeto criador que permeia os romances mais recentes de Carvalho, especialmente, a partir de **Nove noites** (2002). Nessa obra, por exemplo, sabemos que um jornalista e escritor de romances, ao ler, por acaso, um artigo de jornal, no dia 12 de maio de 2001, sobre a misteriosa morte do antropólogo americano Buell Quain, que supostamente se suicidara entre os índios krahô, em 1939, toma para si a tarefa de recuperar os fatos históricos, na tentativa de dar um sentido ao evento traumático do etnólogo suicida e, veremos no decorrer da leitura, de preencher algumas lacunas de sua própria vida e de seu passado. Assim, o jornalista buscará, inicialmente, uma aproximação com a antropóloga autora do artigo, a fim de coletar as primeiras informações sobre o caso, sem que o leitor, inicialmente, ou, mesmo, ao longo da narrativa, saiba, exatamente, quais motivos levam o jornalista-narrador a pesquisar aquele momento inusitado da antropologia brasileira.

Nasce, daí, uma narrativa que se deixa permear pelos fatos históricos e pelo real, confundindo, de passagem, autor e narrador, por exemplo: Bernardo Carvalho, assim como seu personagem-narrador, escreve para a *Folha de São Paulo*; nos agradecimentos, ao final de **Nove noites**, o suposto Carvalho autor-empírico menciona, nos agradecimentos, a antropóloga Mariza Corrêa, como dissemos, autora do artigo que detona no jornalista e narrador uma verdadeira busca obsessiva pela verdade dos fatos. Corrêa é personagem incidental da trama, como o leitor-crítico logo perceberá. Além dela, outras marcas extratextuais, ou epitextuais, como uma foto na terceira capa, em que vemos o autor aos seis anos, no Xingu, ao lado de um índio, para ficarmos em mais um exemplo. De fato, essa mescla de real e ficcional, de pesquisa histórica e invenção, faz de um conjunto de estratégias textuais – que, na obra de Carvalho, assumem uma espécie de norte para o leitor –, espécie de guia para passeios inferenciais que, inclusive, nos auxiliam a compreender sua ficção posterior, como é o caso de **Simpatia pelo demônio** (2016). Dando um salto, portanto, para a leitura crítica desse mais recente romance de Carvalho, nossa discussão dependerá de algumas modulações, dentre elas, a questão dos paratextos, que nos auxiliam a pensar os movimentos do autor, no caso específico do que estamos a investigar aqui.

Segundo Gérard Genette (1997), os paratextos são integrados pelos peritexto – formatos, capas, título, título dos capítulos, tipos de letras, imagens etc. – e epitexto, que seriam as relações inscritas no exterior da obra, como, por exemplo, o editor, as críticas, mediações, autocomentários etc. (em se tratando do epitexto público); e as correspondências, confidências orais, diários, pré-textos, que fazem parte do epitexto privado. Tratando des-

sas relações como um todo, abrigando-as sob o guarda-chuva do paratexto, chama-nos a atenção, de início, o recorte de Claudia Espínola de Carvalho sobre a tela *São Cristóvão carregando o Menino Jesus*, de Hieronymus Bosch (1490), cujos detalhes nos revelam alguns elementos intrínsecos à discussão crítica no romance carvalhiano. Por meio de uma breve pesquisa, saberemos que Bosch era um conservador que, no entanto, foi considerado um artista subversivo, pintor de monstrosidades e quimeras, cujo trabalho é definido como estranho e fantasioso. Suas obras ilustram conceitos morais e religiosos, alguns, de forma polêmica. Como o leitor atento pode ver, a imagem de Carvalho como autor aqui aparece, ainda que velada, ou melhor, de forma muito sutil, inscrita, no texto, por meio de elementos aparentemente dispostos fora dele, mas manifestos no diálogo com outra espécie de arte – a visual – que, sendo uma das formas do resto do texto, possibilita uma volta à cena da figura autoral e, com ela, também o desnudamento de algumas inferências essenciais propiciadas nessa vinda: é notória a relação de Bernardo Carvalho com o mundo das artes plásticas e do teatro, bem como com o exercício da crítica nas searas da pintura, do cinema etc.

Se observarmos atentamente os elementos paratextuais mais explícitos da obra, teremos ciência, por meio do epíteto, de que o autor-empírico obteve financiamento de bolsas de residência do Daad Berliner Künstlerprogramm e da Passa Porta – Casa Internacional de Literatura em Bruxelas, o que é também uma marca da biografia do autor e de sua prosa, a qual, pelo processo de seleção e combinação daquilo que transfigura o real em texto, desnuda os atos de fingir específicos de sua poética (ISER, 1983).

No plano da enunciação, **Simpatia pelo demônio** divide-se entre Berlim, Nova York e um país não identificado, assolado pela guerra e pelo terrorismo, para onde viaja a personagem central, em uma missão secreta de resgate de um prisioneiro, após ser demitido de uma agência humanitária para a qual trabalhava, após 10 anos comandando a Seção de Zonas de Conflito. Sabemos que o Rato, personagem assim apelidado, tem 55 anos, idade do autor à época da escrita da obra, e que ele é um cidadão do mundo, realizando trabalhos em diversos pontos do globo, principalmente em zonas de exclusão, como acampamentos humanitários, territórios em conflitos, geografias de guerra e êxodo etc. A homologia entre o personagem como um sujeito do mundo e a atitude de Carvalho como um escritor migrante, que precisa isolar-se para escrever, entretanto, sempre se colocando em movimento, são pistas importantes para se discutir a função autoral. Não queremos aqui propor uma leitura forçada de “coincidências”, mas mostrar que as estratégias textuais de Carvalho apontam para a singularidade de seu

projeto, que dialoga e, ao mesmo tempo, se afasta de outras obras e de outros autores, especificamente se pensarmos no batismo dos nomes das personagens que, no caso de Carvalho, não sendo identificadas pela homologia entre o sujeito representado e o autor-empírico, remetem ao autor-empírico através de caminhos difusos, enviesados, estabelecidos nas estratégias ficcionais criadas. Na verdade, queremos dizer que a ideia de uma relação de imbricação entre os elementos do peritexto e do epitexto faz, da escrita de Carvalho, um híbrido de vários discursos, identificados, no caso de **Simpatia pelo demônio**, nas inferências acerca das Artes Plásticas, da Psicanálise, Ciência Política, Geografia, Cartografia, Etnologia etc.

O autor-empírico Bernardo Carvalho também se apresenta como uma entidade – ficcional ou não – que, no plano dos epitextos, trava diálogos produtivos com o leitor-crítico, como quando esclarece o título da obra – que remete à conhecida canção homônima dos Rolling Stones, “Symphony for the Devil” – orientando a leitura na direção de que o sentido dado por ele é diverso do atribuído à canção. Carvalho afirma que sua obra não deve ser lida como “consideração”, “solidariedade”, traduções do falso cognato *sympathy* para o português, mas na acepção de “simpatia”, conforme é dado em nosso contexto de língua.

Ainda no plano do enunciado, veremos que a atração pela monstruosidade, pelo abjeto, pelo sombrio, pelo mórbido perpassa todo o texto, nas duas vertentes que ele estabelece, ou seja, de um lado, a história do Rato como agente secreto enviado a uma missão suicida; de outro, a história de sua relação pessoal com o Chihuahua, por quem se apaixona e com quem desenvolve uma relação de poder, masoquismo e perversões. Decorre daí que os elementos dispostos pelo autor nas epígrafes podem ser índices de suma importância para se entender a questão da função autoral. Podemos percebê-la (1) na epígrafe de Malcolm Lowry, retirada de **À sombra do vulcão** (“Sempre que precisar de uma sombra, pode contar com a minha”); (2) em dois versos retirados da canção “Half a person”, do The Smiths (“Call me morbid, call me pale / I’ve spent sixty ears on your trail”); e (3) sem nos alongarmos, na passagem de **História do olho**, de Georges Bataille: “Como se eu tivesse querido escapar ao abraço de um monstro e o monstro fosse a violência dos meus movimentos” (Cf. CARVALHO, p. 8-10).

Esses poucos exemplos são encontrados em abundância na obra de Carvalho. Na própria articulação entre a função autoral e as marcas deixadas pelo escritor, revelam-se processos que diferem das poéticas dos demais escritores. Em Carvalho, a política do nome como uma das “marcas auto-

biográficas”, como chama Diana Klinger (2012, p. 13), pode ser “o ponto de confluência entre uma tendência literária e uma epistemológica”. Como Klinger não chega, em seu excelente trabalho – **Escritas de si, escritas do outro**, de 2007, e relançado em 2012 –, ao momento atual da obra de Carvalho, acrescentamos que, à virada etnográfica, se estabelece, em **Simpatia pelo demônio**, uma exacerbação do caráter híbrido e ensaístico de sua ficção, dada pela relação plurissignificativa entre os paratextos e a figura do autor, que os aloca de forma a nos comunicar que seu lugar como escritor é da ordem do paratópico (MAINGUENEAU, 2000) por excelência, isto é: a figura do autor é instável, está dentro/fora do campo literário, mas frise-mos que essa instabilidade se faz presente na literatura de hoje como dado ficcionalizado com muita propriedade por certos escritores, dentre os quais inserimos Carvalho.

Autores como Bernardo Carvalho pensam a *parole* e a narração dentro do processo etnobiográfico (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO, 2012), transitando entre uma forma de experiência individual, de cunho autobiográfico, e outra, mais coletiva. Fala e narração, ao invés de serem tomadas como um tipo de discursividade com vistas a certa neutralidade, denotam, na verdade, uma virada etnográfica em que ambas são percebidas como pura agência, na medida em que o retorno do autor não ocorre sem uma crítica contundente ao processo de representação. Isso implica uma transfronteirização do conhecimento que toma a cultura como problemática, ao diluir os limites precisos entre real e ficcional (KLINGER, 2012). Por estarem, ao mesmo tempo, nesse dentro/fora, os escritores à moda de Carvalho atuam no campo literário à maneira dos etnógrafos. No entanto, em sua autoetnografia, o indivíduo que fala não se elimina daquilo que fala, ao contrário, ele marca uma diferença crítica entre o que é enunciado e a enunciação.

Desse modo, se, por um lado, conseguimos identificar, na experiência biográfica, uma série de elementos que dizem respeito ao autor de **Simpatia pelo demônio** – a ambientação da trama em Berlim, por conta do financiamento do DAAD; os deslocamentos da personagem Rato por regiões as mais diversas do mundo, também uma característica do autor; as discussões sobre artes plásticas, teatro, política, pelas quais identificamos o eu-civil Bernardo Carvalho etc. –, o leitor deverá, por outro viés, compreender a intensa problematização desse retorno do autor, pois o real ali representado recusa aproximação com o retrato. Fato e ficção são problematizados, desta feita, por uma terceira pessoa narrativa que sugere objetividade, mas nos entrega um mundo de fronteiras borradas. A própria matéria discursiva do romance

será guiada por esse princípio: saberemos da vida da personagem Rato após a explosão de uma bomba em seu hotel, nos poucos minutos em que, aturdido, ele repassa sua vida recente. Decorre daí o caráter difuso do relato, o que nos faz questionar a suposta veracidade dos fatos narrados.

Pensando nesses elementos que rondam a figura autoral e as obras, em seguida, iremos discutir alguns problemas da autoria, pensando em outra forma de escrita narrativa e de projeto poético, no caso, a obra de Julián Fuks, mais especificamente, no romance **A resistência** (2015). Com esses dois exemplos, de Bernardo Carvalho e Julián Fuks, esperamos contribuir para uma intervenção produtiva, ainda que parcial, nos problemas que envolvem a ideia de autor e autoria, hoje.

Nas muitas entrevistas concedidas na época do lançamento de **A resistência** e, posteriormente, ao ganhar o prêmio Jabuti, Fuks admitiu que a motivação para a escrita do romance deveu-se a uma sugestão dada por seu irmão, Emi, que, em meio a uma crise familiar, lhe dissera que escrevesse sobre a sua adoção, realizada quando os pais do autor ainda viviam na Argentina e supunham não poder ter filhos naturais:

[**A resistência**] é uma narrativa de autoficção, construída a partir de uma série de vivências familiares. Tem como ponto de partida a adoção do meu irmão, antes que eu nascesse, e a militância dos meus pais durante a ditadura militar argentina, a perseguição de que foram vítimas, o exílio no Brasil. Para tratar de assuntos tão íntimos, tão pessoais, me pareceu importante abordar a questão da forma mais direta e sincera possível, e a voz em primeira pessoa, em tom que evoca o confessional, foi a única possível para isso. Mas é claro que o livro não retrata de maneira literal a experiência vivida: há ficção na medida em que há construção estética, a constante escolha da forma mais expressiva de narrar essas histórias .

A construção estética é exposta na narrativa na medida em que, em diversas passagens, o próprio narrador se coloca em dúvida sobre a matéria narrada, discutindo o estatuto da sua ficção, bem como os limites da representação:

Isto não é uma história. Isto é história. Isto é história e, no entanto, tudo que eu tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras. Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de abstrações eu tanto me valha: procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma [...]

Não se depreenda desta observação desnecessária, ao menos por enquanto, a minha ingenuidade: sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne [...] Encontro um álbum de fotos cruzado na estante, largado no ângulo exato que o faça casual. Tenho que virar algumas páginas para que enfim me assalte o rosto do meu irmão [...] Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase? Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz? Não consigo decidir se isto é uma história (FUKS, 2015, p. 23).

O romance inteiro é carregado desse tipo de ambiguidade, e o narrador não se furta a admitir que preenche deliberadamente as lacunas da história de seus familiares. Em um dado momento, ao se deparar com uma fotografia dos pais ainda jovens, se reporta a ambos como “seres históricos”, afirmando ainda que o drama de sua narrativa se desloca entre uma mentira e outra (FUKS, 2015, p.36), estabelecendo, assim, uma equivalência entre mentir e fabular.

A instabilidade entre o referencial e o ficcional se projeta no romance por meio da dúvida do narrador quanto aos fatos narrados:

Quase tudo que me dizem, retiram [...] sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas. Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão, mas também sobre eles. Quando sabem diz que vai mandar o documento da Operação Condor em que consta o seu nome. Eu lhe peço que me mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento [...] ele nunca me manda o arquivo (FUKS, 2015, p. 40).

A falta do documento que deveria endossar a ficção está inserida no jogo da ambiguidade referencial, pois o narrador sutilmente revela que o texto é ardiloso, “é e não é” autobiografia. Essa capacidade de narrar desviando-se sinuosamente do referente é evidenciada quando o narrador, finalmente, entrega aos pais o romance já pronto, para que o leiam, e eles compartilham as dúvidas do narrador sobre a história narrada:

Na noite passada meus pais leram o livro que lhes enviei, enganaram a insônia com estas páginas, por algum tempo estiveram depurando o que po-

deria comentar, como lidariam com esta situação um tanto exótica. É claro que não podemos fazer observações meramente literárias, ambos ressalvam como se quisessem se desculpar, durante toda a leitura sentiram uma insólita duplicidade, sentiram-se partidos entre leitores e personagens, oscilaram ao infinito entre história e história. É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós (FUKS, 2015, p. 137-138).

No romance, o que move o narrador é a busca da origem do irmão adotado, sobre a qual ele forja uma ficção, imaginando-o uma das crianças que foram sequestradas durante a ditadura militar na Argentina, para onde vai, na intenção de conseguir dados concretos. Sebastián vê-se, entretanto, como um narrador inadequado à história que gostaria de contar, mergulhando, ao invés disso, na história de seus pais:

Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais (FUKS, 2015, p. 95).

Em sua deambulação por Buenos Aires, Sebastián concede ao leitor mais um elemento identificador da autoficção, pois menciona um livro que escrevera sobre a experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires. Em **Procura do romance**, romance publicado por Fuks em 2012, o narrador, igualmente denominado Sebastián, também faz o mesmo percurso em busca lembranças que possibilitem a escrita de um romance.

Essa breve exposição de alguns dos artificios usados por Fuks ao escrever o romance como uma autoficção visa a demonstrar que o conceito carece ainda de uma investigação mais aprofundada, tendo em vista que as práticas narrativas autoficcionais têm apresentado diferentes perfis e desvios da concepção original de Doubrovsky. O próprio Fuks sugere que esta é a era da pós-ficção, de uma tentativa do romance de “fechar a ferida que permanecia aberta desde a radical implosão do gênero” (FUKS, 2017, p. 82) por autores como Woolf e Joyce. Para o autor, à medida que o romance dialoga com

outros gêneros textuais e com outros campos do saber, como a historiografia, por exemplo, o elemento ficcional é transgredido. Essa característica do romance contemporâneo o situaria na esfera de uma pós-ficção, ainda que na presença do pacto oximoro.

Seja como autoficção ou como pós-ficção, como defende o autor, **A resistência** apresenta dúvida tanto sobre a sua comprovação quanto com relação à sua verossimilhança (KLINGER, 2012), considerando-se que os operadores de identificação são externos ao romance e estão no âmbito performativo da autoria. O autor que fala de sua motivação para a escrita do romance e estabelece o elo entre ele e sua biografia é também um personagem do espaço público midiático; é e não é o autor.

## Conclusões

Como vimos, obras como as de Diana Klinger (2012) e Leonor Arfuch (2010), dentre outras, vêm reconfigurando, com êxito, as pesquisas sobre a autoria no âmbito da crítica, mas a velocidade das mudanças e os rumos inesperados que a literatura de hoje toma requerem dos pesquisadores uma atenção redobrada para essa “espécie de ubiquidade entre vida e ficção” (ARFUCH, 2010, p. 211), situada “nos territórios fronteiriços entre a ficção e a não-ficção” (KLINGER, 2012, p. 138). Neste trabalho, destacamos as poéticas de dois escritores brasileiros contemporâneos cujas obras investem na discussão do autor e da autoria como tema central das narrativas híbridas que nos entregam.

Os artifícios de Fuks, conforme nossa leitura de **A resistência**, provocam o campo da autoficção ao ampliar as possibilidades de reflexão, apontando os limites dessa vertente inaugurada, segundo muitos, pelo romancista Serge Doubrovsky, em **Fils**: roman. Em Bernardo Carvalho, procuramos discutir os elementos que o colocam na condição de sujeito paratópico, em constante negociação com o campo literário, explorando os meandros desse dentro/fora em que o escritor avulta como uma espécie de resto do texto que confere densa significação à complexidade das relações entre autoria, texto e vida, ficcionalizadas em seus romances. Esses campos, ora em sintonia ora em tensão, traduzem a dinâmica da literatura, compreendida por Jacques Derrida (1992, p. 37-38) como uma instituição com suas convenções e regras que, em princípio, tem o poder de dizer tudo, o que implica uma licença ao escritor para que, blindado por esse poder e livre de toda a censura, seja ela religiosa ou política, se comporte “irresponsavelmente”, o que para



Derrida é a mais alta forma de responsabilidade.

Essa responsabilidade se manifesta como uma das possibilidades de resposta à questão “o que é um autor?”, seja por meio da crítica, seja através das estratégias do texto ficcional que, como vimos com Carvalho e Fuks, ajudam a reescrever, obra a obra, a história de uma figura ameaçada de extinção em passado recente, mas que retoma, com vigor, seu lugar no campo intelectual contemporâneo: o autor, o nome do autor, a entidade autoral, o recalado que retorna e reclama seus direitos.

## Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciane A de. Autoria e performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Associação Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/179/182>>. Acesso em: 10 set.2017.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e semiologia**: pesquisas semiológicas. Tradução Célia Neves Dourado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. p. 35-44. (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, 3).

\_\_\_\_\_. **Le bruissement de la langue**: essais critique IV. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. Escritores e escreventes. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 31-39.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A morte do autor: um retorno à cena do crime. **Criação & Crítica**12, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 12, p. 161-

171, jun. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacao critica/issue/view/5451/showToc>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. **O instante de minha morte; L' instant de ma mort.** Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003; Paris: Éditions Gallimard, 2002. (Edição bilíngue).

\_\_\_\_\_. **O livro por vir.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loyola.** Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. Uma experiência fabricada. Entrevista. **Lugar: Revista da Escola Letra Freudiana**, Rio de Janeiro, 7Letras, ano XXX, n. 42, p. 133-160, 2011, v. : il.

\_\_\_\_\_. **Simpatia pelo demônio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CORRÊA, Mariza. Paixão etnológica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 de maio de 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/resenha/rs1205200103.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

DERRIDA, Jacques. This strange institution called literature. An interview with Jacques Derrida. In: \_\_\_\_\_. **Acts of literature.** Edited by Derek Attridge. New York: Routledge, 1992. p. 33-75.

\_\_\_\_\_. **Paixões.** Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils:** roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção.** Trad. Hildegard

Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian [et al.]. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre; São Paulo: Dublinense, 2017. p. 75-93.

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (Orgs.). **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GONÇALVES, Marco Antonio. Etnobiografia: biografia e Etnobiografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (Orgs.). **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 19-42.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384-416.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Trad. Jovita Maria G. Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUDMER, Josefina. O resto do texto. In: \_\_\_\_\_. **Intervenções críticas**.

Trad. Ariadne Costa; Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2014. p. 21-24.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Recebido: 31/03/2018

Aceito: 16/08/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431963>

**ESPACE D'ÉTAYAGE : LA SCENE ET LA COULISSE :  
DE LA CIRCULATION DES DISCOURS DANS LE CHAMP  
LITTÉRAIRE**

**THE SHORING SPACE: THE SCENE AND THE  
BACKSTAGE: ABOUT THE CIRCULATION OF  
DISCOURSES IN THE LITERARY FIELD**

Pascale Delormas  
Université Paris-Est Créteil

*Résumé:* J'examine à travers des exemples puisés à diverses sources les stratégies de légitimation auctoriale dans le champ littéraire. La triade notionnelle « espace d'étayage/espace associé/espace canonique » permet l'observation de la circularité et de la circulation des discours dans le champ littéraire, l'espace canonique pouvant manifester une visée métadiscursive et l'espace d'étayage pouvant devenir l'objet de l'œuvre. Statut de l'œuvre et auctorialité peuvent être interrogés à travers les possibilités qu'offre l'instabilité de ces espaces pour marquer une volonté toujours renouvelée d'occuper l'intenable position « méta ». Outre les stéréotypes auxquels les acteurs du champ littéraire recourent, la mise en scène d'un discours réflexif jusque dans la fiction signale leur maîtrise des codes qui régissent le champ dans lequel ils doivent conquérir la reconnaissance nécessaire à leur existence.

*Mots-clés:* champ littéraire; espace d'étayage; légitimation auctoriale.

*Abstract:* I examine through examples drawn from various sources the strategies of authorship legitimation in the literary field. The notional triad "shoring space / associated space / canonical space" allows the observation of the circularity and of the circulation of the discourses in the literary field, the canonical space being able to manifest a metadiscursive aim and the shoring space being able become the object of the work. The status of the work and the authorship can be questioned through the possibilities offered by the instability of these spaces to mark an ever renewed desire to occupy the untenable "meta" position. In addition to the stereotypes to which the actors of the literary field resort, the staging of a reflexive discourse even in the fiction indicates their control of the codes which govern the field in which they must conquer the recognition necessary for their existence.

*Keywords:* literary field; shoring space; authorship legitimation.

Sujet à fluctuations historiquement déterminées, le champ littéraire est envisagé ici comme phénomène socio-langagier conflictuel. Pour le circonscrire et en comprendre le fonctionnement discursif, la notion d'« interdiscours » semble centrale. Aborder la littérature comme un champ traversé par le discours des média, de l'édition littéraire, de l'édition scolaire, c'est être attentif aux tensions, aux positions instables, aux limites improbables qui la constituent comme telle. Car toute affectation d'un texte au domaine de la littérature, par opposition à ce qui ne serait pas littéraire, repose sur la distinction ténue, fluctuante et fortement dépendante d'une réception historique et subjective entre espace canonique et *espace d'étayage*. Je propose d'introduire cette dernière notion parmi les outils à privilégier en analyse du discours pour décrire le fonctionnement particulier de l'interdiscours littéraire et révéler la dynamique de la configuration du champ. Le recours à un corpus de critiques et de textes « littéraires » permettra d'illustrer différents aspects de cette problématique.

## 1. Un double discours

### « *Espace d'étayage* » versus « *espace canonique* »

Ce couple notionnel permet l'observation de la circularité et de la circulation des discours dans le champ littéraire. La notion d'« espace d'étayage » s'oppose à celle d'« espace canonique » et elle se distingue de celle d'« espace associé » introduite par Maingueneau (2004, p. 113-116). L'ensemble des œuvres consacrées qui revendique traditionnellement son autonomie, c'est-à-dire l'Opus d'un auteur, constitue l'espace canonique. L'ensemble des manifestations verbales de l'auteur qui accompagnent l'œuvre constitue l'espace associé. Alors que l'espace associé est géré par l'écrivain lui-même, l'espace d'étayage englobe plus largement les écrits non canoniques quelle qu'en soit la source énonciative. Privilégier la notion d'espace d'étayage permet de neutraliser la spécificité énonciative des discours qui relèvent de l'espace associé et de les considérer comme partie prenante du continuum discursif des interactions qui rendent l'œuvre possible.

Ces deux espaces sont loin d'être étanches et la labilité qui les caractérise trouvera à s'illustrer dans les lignes qui suivent. Statut de l'œuvre et auctorialité peuvent être interrogés à travers le constat de l'instabilité de ces deux espaces. La notion d'espace d'étayage, dont je voudrais montrer ici

la complexité, suppose que l'on envisage un espace extra « canonique » de figuration auctoriale dans lequel l'implication de l'auteur est plus ou moins grande, voire absente, ainsi, la publicité donnée aux scandales qui touchent à sa biographie ou à son nom alimente sa légende, que sa participation soit massive et volontaire ou inexistante. En revanche, si l'activité de médiation des critiques relève de l'espace d'étayage, elle autorise le plumeur comme l'autorité universitaire à écrire et leur fournit une audience et, en cela, ce personnel littéraire dont il faut admettre qu'il est loin d'être secondaire, gagne également en visibilité et éventuellement en notoriété.

La notion d'espace d'étayage permet de donner une certaine visibilité à la fabrique de l'image auctoriale, la figure d'auteur, indissociable de l'œuvre, n'émergeant pas de la seule œuvre mais de tout l'interdiscours, c'est-à-dire, par exemple, des commentaires critiques qui la promeuvent ou la discréditent et qui donnent lieu à la reconnaissance collective dont l'œuvre a besoin pour exister.

### *Un habitus: valorisation de l'espace canonique*

Alors que les deux espaces (canonique et d'étayage) sont l'avant et le revers de la même médaille qui consacre l'artiste, un habitus culturel introduit une hiérarchie entre espace d'étayage et espace canonique et valorise le second. Ainsi, traditionnellement dans les études littéraires, seul est pris en compte l'espace canonique supposé détaché de toute contingence (MAINGUENEAU, 2006).

La critique littéraire (acteur de l'espace d'étayage) réaffirme toujours la supériorité de l'espace canonique, dont dépend sa survie. L'énoncé suivant, extrait du *Monde* du 4 septembre 2009, montre le consensus qui règne à cet égard:

Adam Laloum impose sa sensibilité musicale et remporte le prestigieux concours Clara Haskil: On a essayé de lui parler, après les résultats proclamés. Mais Adam Laloum a l'air d'être sur une planète où l'on se fiche des journalistes. Ce qui l'intéresse, c'est la musique, pas le commentaire sur la musique. Décidément, il a déjà tout d'un grand.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Le recours à un exemple issu du champ de la critique musicale témoigne du fait que les différents domaines de l'art sont caractérisés par le même phénomène.

Les deux protagonistes manifestent un même habitus culturel: le musicien dédaigne l'espace d'étayage pour privilégier l'espace canonique (l'œuvre est supérieure au *commentaire* sur l'œuvre) et l'interaction représentée montre que le journaliste, victime du rejet de l'artiste qu'il veut interviewer (« on a essayé de lui parler », « on » renvoie au journaliste), est convaincu par cette manifestation de grandeur. La qualité artistique du musicien est mesurée à l'aune de son comportement méprisant, signe non verbal efficace de mise en scène de soi. Le commentateur lui-même prend acte de l'incommensurabilité des espaces canonique et d'étayage (musique *versus* commentaire sur la musique) et de la condition des acteurs (journalistes/on *versus* grand). Il assigne aux artistes un ailleurs où les codes ne sont plus partagés par le commun des mortels. L'ironie de la formule selon laquelle il a « l'air d'être sur une autre planète » (la planète de l'art, éloignée des contingences) se retourne en compliment: *il a tout d'un grand*.

Cependant, dans le même mouvement, le journaliste tient sa revanche: son papier manifeste, certes, qu'il souscrit à la hiérarchie des places (il admet que l'artiste est l'instance dominante), mais il gagne une position haute, puisqu'il est celui qui a le dernier mot et qu'il détient, par la force de son verbe et de sa fonction, le pouvoir de faire le succès ou la défaite de l'artiste auprès de l'opinion. Il est celui qui prend la décision de décrire la négociation entre artiste et journaliste et en cela, malgré sa soumission finale, il signe la suprématie effective de l'espace d'étayage.

### ***De la canonisation de l'auteur sans œuvre***

La passion dans le champ littéraire pour l'étrange phénomène que constituerait l'existence d'auteurs sans œuvre ou d'œuvres sans auteur ne fait que souligner l'indéflectible dépendance de l'espace canonique à l'espace d'étayage. Deux cas d'incomplétude peuvent être évoqués à travers les exemples symétriques de Jacques Vaché et de Thomas Pynchon. Si la notion d'auteur admet le régime intransitif jusqu'à s'accommoder de la disparition de l'espace canonique,<sup>2</sup> c'est que l'icône auctoriale est en mesure de se substituer à l'œuvre dans l'imaginaire collectif par l'action: elle ne relève pas de l'espace canonique car ce n'est pas le discours de l'œuvre qui en fourbit l'image mais elle suffit à en construire l'illusion par défaut. C'est la réponse

---

<sup>2</sup> Il ne faut pas confondre ce phénomène avec l'intransitivité de l'écriture, centrale dans une vision romantique de la littérature et qui culmine dans le propos paradoxal du Livre à venir de Blanchot, adepte d'une écriture blanche.



que l'on pourrait faire à Jean-Yves Jouannais, auteur de l'essai *Artistes sans œuvres, I would prefer not to* lorsqu'il demande:

Pourquoi Jacques Vaché [dont André Breton publia après sa mort une sommaire correspondance] apparaît-il comme écrivain dans les histoires de la littérature tandis que Théodore Fraenkel n'est jamais considéré comme un artiste, mais comme un compagnon de route du surréalisme, un témoin, lui qui écrivit certes aussi peu de livres que le premier, c'est-à-dire précisément aucun, mais fut l'auteur d'une correspondance beaucoup plus nourrie? (p. 124)

Le fantasma est rendu possible par l'action d'écrivains reconnus: ils confèrent une place à leurs compagnons en emphatisant leurs gestes, leur art de vivre, leur esprit comme Breton s'écriant dans le Manifeste du Surréalisme à propos du dandy: « Vaché est surréaliste en moi ».

Le volet symétrique du diptyque « auteur sans œuvre / œuvre sans auteur » peut être illustré par le cas particulier de Thomas Pynchon. Thomas Pynchon est un romancier que nul ne connaît mais dont les œuvres sont très diffusées. Un mystère entoure la réalité de sa personne du fait de son refus de souscrire à toute concession mondaine. Le discours critique contribue à populariser l'œuvre en faisant de son auteur une figure mythique. Ainsi, extrait du collectif *Face à Pynchon* (2008), le texte de Percival Everett en dit long sur l'ampleur de la mystification:

Qu'il [Thomas Pynchon] vive comme un reclus qui s'y intéresse ? C'est son problème. Seuls les petits esprits sont fascinés par ce genre de détail. Mais l'œuvre... ce travail superbe et ajusté à la virgule près, fait sens quand nous l'espérons et plus encore ensuite. Lire Pynchon revient à faire de la spéléologie. Vous pourrez vous perdre, vous serez trempés, vous devrez amener votre propre lampe torche et retrouver votre propre sortie. Qu'est ce qu'on peut demander de plus à l'art ? Juste pour finir, Thomas Pynchon est en fait le nom d'emprunt de... Enfin, vous ne voulez sans doute pas le savoir. (EVERETT: p. 244-245)

L'auteur de ce commentaire semble déplorer que ce qui relève de l'espace d'étayage – c'est-à-dire les commentaires sur la personne de l'auteur et son existence mondaine – soit susceptible de figurer sur la scène publique. Je ne m'étendrai pas sur la redoutable efficacité d'un tel positionnement d'auteur, mais on peut souligner que le fait même de condamner l'attrait que représente tout ce qui n'est pas l'œuvre est encore une façon paradoxale de manifester le désir utopique d'accéder à une œuvre qui tiendrait par sa

seule clôture. Il est intéressant de voir que dans les deux cas – celui de Vaché comme celui de Pynchon –, la fonction de l'espace d'étayage est centrale pour que leurs noms soient inscrits dans l'histoire littéraire. Qu'ils aient écrit ou non, peut importe, pourvu qu'une source énonciative leur donne vie.<sup>3</sup>

## 2. L'empire de l'étayage

Le potentiel d'expansion de l'espace d'étayage est tel qu'il est en mesure de devenir la substance même de l'œuvre. On peut parler de canonisation des écrits d'étayage lorsque, tandis qu'elle est thématisée, la fonction première passe à l'arrière-plan. Cette thématisation se manifeste de façon plus ou moins explicite et technique. Elle fait intervenir les acteurs du champ, questionne la généralité des discours comme leur textualité et jusqu'à leur statut dans les espaces en concurrence.

### *La mise en scène des coulisses*

Le dévoilement des « coulisses » offrant de nouveaux arguments à une poétique paradoxale nourrie de cela même qui menace de l'anéantir: le personnage de romancier cynique dans *Mes prix littéraires* (1980), de Thomas Bernhard ou de critique dans *La carte et le territoire* (2010), de Michel Houellebecq ou dans *Moi et Kaminski* (2003), de Daniel Kehlmann évoluent dans un champ brocardé par les auteurs: le lecteur est le témoin de l'opportunisme, de la vie de parasite, de la perversion de tout un milieu qui vit de la production des artistes.

### *Le commentaire plutôt que l'œuvre*

L'attraction du canonique est si grande que l'idée de la supériorité de l'œuvre sur le commentaire est un poncif dont on se joue sur un mode ironique dans la fiction. Assimilant tous les discours critiques pour en faire son miel, le roman trouve prétexte à de nouveaux jeux rhétoriques dans

---

<sup>3</sup> Rappelons la perspective épistémologique de Michel Foucault lorsqu'il écrit dans *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) que « l'auteur manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société »

le questionnement de l'instance auctorielle et la dénonciation des codes qui structurent le champ littéraire: spéculation métadiscursive à caractère ludique et procédés narratifs incongrus ont pour effet paradoxal de renforcer l'opposition entre espace d'étagage et espace canonique.

Les propos fantaisistes de Jorge Luis Borges dans le prologue à *Fictions* (1944) sont la référence la plus citée de l'interdépendance des espaces canonique et d'étagage:

Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire.

Le commentaire critique de l'espace canonique se substitue à celui-ci selon une circularité infinie. Le mépris feint est naturellement une manière de renverser par l'absurde la hiérarchie du champ.

De nombreux auteurs redoublent d'ingéniosité dans ces jeux « maniéristes » et mettent en œuvre la proposition de Borges. Ainsi, la fiction d'une édition savante d'un auteur de pure invention dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008) de J.-B. Puech et Y. Savigny et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999) d'Eric Chevillard sont de ces entreprises ironiques qui instituent à la fois l'espace canonique et l'espace d'étagage dans un même geste. Ces fictions posent en creux la question de l'auteur et y répondent ainsi: « C'est celui que l'on édite, dont on commente les écrits, que l'on sacralise et dont on édifie la création en chef d'œuvre ». C'est aussi celui qui justifie l'activité critique. Ainsi *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* parodie l'ambition d'exhaustivité de l'édition en soulignant le caractère fastidieux:

Il est évidemment inutile de rappeler ici qui fut Thomas Pilaster, écrivain tant aimé, dont la mort brutale a fait de nous tous de lamentables orphelins. Mince contrepartie, les sept textes inédits rassemblés dans ce volume, que présente et annoté son excellent ami, Marc-Antoine Marson, le poète, avec un sens aigu de la nuance critique qui lui permet de tempérer son admiration et de ne jamais verser naïvement dans l'hagiographie, laissant par ailleurs deviner l'histoire surprenante et complexe de leur amitié. Ses commentaires inspirés ressuscitent surtout pour notre plus grand bonheur la compagne de Pilaster, Lise, et contiennent quelques révélations qui devraient faire du bruit sur le rôle exact qu'elle a joué dans la vie et l'œuvre de l'écrivain. (Quatrième de couverture)

Dans la suite du texte dont nous venons de lire le préambule, l'éditeur condamne l'indigence de l'auteur jusqu'à l'absurde. Ainsi la critique s'empare-t-elle des grands auteurs comme des auteurs mineurs ou médiocres, sa vocation d'espace d'étayage s'alimentant de toute production littéraire, quelle qu'en soit la qualité.

Cette voracité s'affiche déjà dans la critique du non chef-d'œuvre qu'illustre le *Chef d'œuvre d'un inconnu* (1714), de Thémiseul de Saint Hyacinthe (paru en 1714, il a donné son titre au roman de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* (1831)) à travers le commentaire savant et élogieux d'une banale chanson populaire, appareillée, comme il se doit, des gloses savantes et du rapprochement avec de grands textes (BELTING, 2000).

### ***Dramatisation du lien problématique entre espace canonique et espace d'étayage***

Ces genres discursifs sont l'objet de subversions ludiques en littérature: parodie ou dramatisation de leur fonction subalterne. La problématique des deux espaces se trouve illustrée dans un roman récent, la *Vengeance du traducteur* (2009), de Brice Matthieussent par un montage fictionnel subtil: le lecteur pris à témoin assiste au combat du traducteur, éternelle doublure de l'auteur à la fois secondaire et nécessaire à sa notoriété, habituellement relégué aux notes en bas de page, ancillaire s'il en est, pour accéder à l'espace canonique du corps du texte. La concurrence des places occupées dans l'un et l'autre espace est manifestée par la difficulté du commentateur à s'extraire de l'espace d'étayage pour le subvertir en espace canonique. On notera les indices axiologiques qui dramatisent le statut des textes de l'espace d'étayage à travers la personnification et la métaphore du combat.

\* Je loge ici sous cette fine barre noire. Voici mon lieu, mon séjour, ma tanière. Les murs sont peints en blanc, puis couverts de nombreuses lignes de minces caractères noirs, comme une frise irrégulière, un papier peint changeant. Bienvenue à toi, cher lecteur, franchis donc le seuil de mon antre. Ce n'est pas aussi spacieux que chez mon voisin d'au-dessus, mais en son absence j'accueille ici ses visiteurs déroutés par cette désertion inexplicquée. Je sais que c'est lui que tu venais voir, et tu tombes sur moi. Il faudra t'en accommoder. Dans ce modeste espace je joue des coudes. J'empile ces lignes pour

que ma cave ne soit pas un cercueil, ma soute un tombeau.

Ce discours réflexif illustre jusque dans le choix de mise en page le caractère dramatique de l'expérience des règles qui organisent le champ littéraire en des espaces si distincts que la reconnaissance suppose de franchir une ligne décisive. Il montre la difficulté à vivre l'inféodation de l'espace d'étayage et la propension à vouloir atteindre l'espace canonique.

La lutte pour la conquête de l'espace canonique est incessante mais vouée à l'échec car le texte de commentaire qui aura « basculé » en régime canonique peut à tout moment se retrouver l'otage du métadiscours d'un nouvel intervenant dans l'interdiscours lequel risque lui aussi de prétendre à la première place. Enfin, l'ultime obstacle à la notoriété dans le cadre d'une écriture à la première personne est surtout la fatalité pour le personnage d'auteur qui dit « je » de dépendre du bon vouloir de l'auteur hors texte. Il n'y a pas d'auteur sans les entours qui lui fournissent à la fois crédibilité et accès à la gloire, ancrage institutionnel et ailes de la renommée.

### 3. Processus de canonisation

#### *Du paratexte à l'œuvre: foïn de l'interdiscours*

Certains écrits sont perçus comme relevant de l'un ou l'autre espace. Selon les circonstances et les institutions qui s'en emparent, ils sont toujours affectés à l'un des pôles de cette opposition binaire.

Détaché de l'écrit qu'il commente, c'est-à-dire du contexte qui l'a motivé, le péri-texte est susceptible d'être basculé dans l'espace canonique par décision éditoriale. On peut lire la teneur des arguments invoqués en quatrième de couverture de l'édition d'Actes Sud de 1993 d'un écrit préfaciel de Proust qu'il s'agit de promouvoir:

*Sur la lecture* n'est ni un texte méconnu ni un introuvable. Mais ces pages dépassent de si loin l'ouvrage qu'elles introduisent, elles proposent un si bel éloge de la lecture et préparent avec tant de bonheur à la *Recherche* que nous avons voulu, les délivrant de leur condition de préface, les publier dans leur plénitude.

La « Préface de la traduction de *Sésame et les lys* de John Ruskin », datée de 1905, devient *Sur la lecture*, dans la nouvelle édition datée de

1993. La visée critique initiale de la préface disparaît au bénéfice de la valeur esthétique, non contingente.

Manifestation de l'incertitude de la critique spécialisée, l'histoire de la réception des *Confessions* et des *Dialogues* de Jean-Jacques Rousseau en dit long sur l'ignorance de la réalité interdiscursive que constituent les écrits de soi. Parce qu'ils semblaient ne relever ni d'un questionnement philosophique ni d'un questionnement littéraire, les écrits de soi furent longtemps absents des corpus académiques et leur statut problématique a été en général ignoré. Jusque dans les années 1930, les *Confessions* furent lues comme un document pour l'histoire de la philosophie ou l'histoire des idées. Au milieu du 20<sup>ème</sup> siècle, avec l'engouement pour les récits de vie, elles ont basculé dans l'espace canonique de la littérature. Leur caractère très didactique a valu longtemps aux *Dialogues* d'être considérés comme 'une œuvre ratée' (BAYARD, 2000), jusqu'à leur parution au programme de l'Agrégation de Lettres de 2004. Cette « reconnaissance » est récente, le temps s'étant chargé d'en estomper le caractère contingent.

### ***Cas de cumul : de l'autobiographie à l'autographie***

Considérons le cas particulier de l'autobiographie. Cette catégorie discursive offre un cadre idéal pour construire une figure d'auteur qui transcende la contingence et elle exemplifie bien la plasticité des deux espaces: elle relève de l'espace associé dans la mesure elle a une fonction de guidage et de figuration pour l'ensemble de la production de l'auteur mais lorsqu'elle prétend faire œuvre, elle change de statut. C'est par le néologisme d' « autographie » en lieu et place d' « autobiographie » que j'ai voulu signaler cette tension et ce déplacement vers l'espace canonique (DELORMAS, 2010).

Certains auteurs, comme Rousseau, veulent faire admettre leurs écrits de soi comme des œuvres à part entière et non comme de simples discours d'accompagnement des œuvres – fonction initialement dévolue aux *Vies de philosophe*, genre routinier en plein essor dans l'Europe du 18<sup>ème</sup> siècle. Dans la mesure où elles se donnent à lire comme des écrits absolument originaux, il est nécessaire de comprendre comment ces autographies tentent d'asseoir leur autorité. Leur légitimité devra s'appuyer sur des genres préexistants: par la captation de genres « nobles » comme le dialogue philosophique avec *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1772-1775) ou les méditations avec les *Rêveries* (1776-1778), Rousseau leur octroie le bénéfice du prestige qui y est

attaché mais il doit s'en émanciper selon une scénographie originale.

Pour forger la conviction d'une différence essentielle qui le fera advenir dans le panthéon des auteurs, Rousseau choisit d'exhiber une image de soi frappée de marginalité. Ce positionnement relève de la *paratopie*, notion introduite par Maingueneau (2003, p. 28), qui désigne une « appartenance paradoxale [qui] n'est pas l'absence de tout lieu, mais une négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Ce qui contraint les processus créateurs à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance. »

Tous les types de marginalité possibles sont représentés dans les discours autographiques de Rousseau. Marginalité temporelle, spatiale, familiale, sexuelle ou identitaire interfèrent et cumulent constamment leurs effets pour fonder l'image d'une personnalité unique, complexe et ambiguë, fondamentalement étrangère à tous et inassimilable par une quelconque communauté. Parmi les topoï et les postures disponibles dans la tradition qui désignent les carences de l'auteur,<sup>4</sup> un cas particulier de paratopie que j'ai appelé *paratopie langagière* mérite d'être évoqué parce qu'il touche une distorsion fondamentale de l'activité de l'écrivain.

La paratopie langagière renvoie à un positionnement de l'auteur à travers un discours sur son rapport au langage. Elle repose sur la non congruence entre ce que dit l'auteur sur son dire et ce que montre son discours. Les éthés associés à la figure de l'auteur et à celle du personnage dans les autographies de Rousseau sont en effet incompatibles. Parce que l'auteur doit avoir un pied dans la communauté pour être lu et un pied dehors pour être considéré comme un grand, il lui faut faire la démonstration de ses compétences de rhéteur – l'espace canonique réclame une belle langue en dépit de sa dénégation – et dans le même temps prétendre négliger le verbe mondain. Rousseau écrit de son personnage les mots suivants:

Si peu maître de mon esprit seul avec moi-même, qu'on juge de ce que je dois être dans la conversation, où, pour parler à propos, il faut penser à la fois

---

<sup>4</sup> Ces attitudes paradoxales ont fait l'objet d'un certain nombre d'études dont les titres parlent d'eux-mêmes: *La Malédiction littéraire: du poète crotté au génie malheureux* (2005) de Pascal Brissette, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* (2007) de José-Luis Diaz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007) et *Le Gueux philosophe* (Jean-Jacques Rousseau) (2003) de Jérôme Meizoz.

sur-le-champ à mille choses.<sup>5</sup>

C'est la vocation de l'espace canonique que d'accueillir des discours fondés sur de tels paradoxes. C'est précisément parce que l'autographie a ses racines dans l'espace d'étagage que sont visibles les marques d'une émancipation qui n'est que partielle.

#### 4. Tout dépend de la saisie

L'approche de l'œuvre dépend du dispositif énonciatif qui la porte. Si les anthologies scolaires jouent un rôle nodal dans le champ littéraire – leur mission est d'assurer la transmission du patrimoine littéraire et de rendre accessible à un public scolaire les œuvres des grands auteurs – le discours des intellectuels, des politiques et des journalistes participe, lui aussi, de l'espace d'étagage: il est susceptible de promouvoir la littérature au nom de valeurs partagées et, en l'instrumentalisant à des fins idéologiques, il agit sur la définition de la littérature.

##### *Les anthologies: le dispositif énonciatif en cause*

Les anthologies relèvent de la scène englobante<sup>6</sup> de l'univers scolaire et d'un type de discours didactique qui suppose un travail de secondarisation. Toute la structure du manuel tourne autour du texte littéraire qu'une multitude d'énonciateurs cherche à faire valoir. La scène générique de l'anthologie suppose l'intervention d'un locuteur qui organise dans un métacommentaire un vaste montage citationnel d'extraits de textes d'auteurs, de commentaires savants et d'indications didactiques.

La polyphonie énonciative est telle qu'il en résulte une grande opacité: la raison d'être de l'anthologie, c'est-à-dire la connaissance de l'œuvre et le fonctionnement du fait littéraire passent à la trappe... l'édifice semble sans fondement. Outre la labilité du statut des « textes-noyaux » eux-mêmes – question évoquée plus haut – la référence à des critiques célèbres peut

---

<sup>5</sup> Confessions, Livre III, p. 115.

<sup>6</sup> Cf. Maingueneau (2002, p. 516): « La scène 'englobante' assigne un statut pragmatique au type de discours dont relève un texte », si bien que « la reconnaissance de la scène englobante est décisive lorsqu'il s'agit d'interpréter un texte ». Les types de discours (politique, scolaire médiatique) renvoient à la scène englobante, les genres de discours à la scène générique.



concurrer les écrits des auteurs commentés, comme par exemple de J. Starobinski pour Rousseau ou Ph. Lejeune pour l'autobiographie, participe du brouillage.

### *Le poids de l'idéologie*

Si le critère rhétorique ou stylistique prévaut sur la catégorisation des textes dans l'espace canonique, c'est parfois un prétexte d'ordre idéologique qui leur donne une certaine actualité et les promeut au rang de symboles, les faisant canoniques au carré.

Un événement médiatique récent a fortement mobilisé la population française autour de la valeur sociale à accorder à la littérature. Dans une interview télévisée,<sup>7</sup> Nicolas Sarkozy disait qu'il lui semblait normal de promouvoir un travailleur par 'validation des acquis' pour son engagement associatif plutôt que sur l'évaluation de sa compétence à lire la *Princesse de Clèves*. Les journalistes ont renchéri sur les « intellectuels » en conspuant son défaut de culture... et la résistance à la marginalisation de la littérature s'est organisée au nom d'un combat dont le roman était devenu le fer de lance.

Le cinéma soutient également une certaine idée de la littérature comme le montrent deux exemples récents. *La journée de la jupe*, réalisé par Jean-Paul Lilienfeld en 2009, met en scène de façon caricaturale l'espace d'étayage que constitue le cours de littérature. Le film montre la violence faite aux élèves déconnectés des attentes de l'école. Leur professeur les contraint à écouter la lecture qu'elle fait de la biographie de Jean-Baptiste Poquelin. Cette approche, dont on sait qu'elle ne réfère pas à la majorité des pratiques enseignantes, risque de réduire la littérature à l'histoire littéraire telle qu'on l'enseignerait. On peut se demander également quelle conception de la littérature préside au propos de *L'Esquive d'Abdellatif* Kechiche, sorti en 2004. La mise en scène d'élèves capables des émotions amoureuses que vivent les personnages du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730) de Marivaux réduit la vocation de la littérature dont l'atout majeur serait d'ordre psychologique.

### **Conclusion**

On peut escompter un gain d'intelligibilité certain d'une approche

---

<sup>7</sup> [http://www.dailymotion.com/video/x68n3c\\_nicolas-sarkozy-s-en-prend-a-la-pri\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x68n3c_nicolas-sarkozy-s-en-prend-a-la-pri_news)

discursive du phénomène littéraire à partir de la notion d'espace d'étagage. Sa configuration est mise au jour dès lors que l'on accepte que l'objet 'littérature', éminemment plastique, échappe à toute tentative de définition sinon à travers ce qui l'agit et ce qu'elle mobilise: considérer l'espace canonique comme un espace bordé par l'espace d'étagage permet d'éviter toute essentialisation. Le couple notionnel « espace d'étagage / espace canonique » permet d'observer les modes de circulation des discours dans le champ littéraire: l'espace canonique pouvant manifester une volonté toujours renouvelée d'occuper une intenable position « méta » et l'espace d'étagage pouvant devenir l'objet de l'œuvre au-delà de sa visée métadiscursive première. Le statut de l'œuvre et l'auctorialité peuvent être interrogés à travers les possibilités de positionnement qu'offre la plasticité de ces espaces.

## Références

AMOSSY, R. (Org.) **Images de soi dans le discours**: La construction de l'ethos. Lausanne-Paris: Delachaux & Niestlé, 1999.

BAYARD, P. **Comment améliorer les œuvres ratées ?** Paris: Minuit, 2000.

BELTING, H. L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef d'œuvre. In: GALARD, J.; WASCHEK, M. (Orgs.). **Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre?**. Paris: Gallimard, 2000, p. 47-65.

BERNHARD, T. **Mes prix littéraires**. Paris: Gallimard, 2010.

BORGES, J. L. **Fictions**. Paris: Gallimard, 1956.

CHEVILLARD, E. **L'œuvre posthume de Thomas Pilaster**. Paris: Minuit, 1999.

COLLECTIF. **Face à Pynchon**. Paris: Le Cherche-Midi-revue Inculte, 2008.

DELORMAS, P. **De l'autobiographie à la mise en scène de soi** : Le cas Rousseau. Limoges: Lambert-Lucas, 2012.

\_\_\_\_\_. Du genre littéraire au genre discursif: le cas de l'autographie. In: ABLALI, D.; KASTBERG S. M. (Orgs.). **Linguistique et littérature**: Cluny, 40 ans après. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2010, p. 267-277.

\_\_\_\_\_. Les *Confessions* disent-elles quelque chose de Rousseau ?. In: COSSUTTA, F.; DELORMAS, P. ; MAINGUENEAU, D. (Org.). **La vie à l'œuvre**: Le biographique dans le discours philosophique. Limoges: Lambert-Lucas, 2012.

\_\_\_\_\_. Modalités de légitimation auctoriale: identité collective vs identité individuelle. In: AMEDEGNATO, O. S.; GBANOU, S. K.; NGALASSO-MWATHA, M. **Légitimité, légitimation**. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

\_\_\_\_\_. Polémique et paratopie créatrice: de l'ombre à la lumière éditoriale. In: MAINGUENEAU, D.; ØSTENSTAD, I. (Orgs.). **Au-delà des œuvres**. Paris: L'Harmattan, 2010, p. 103-123.

\_\_\_\_\_. L'image de soi dans les « autographies » de Rousseau ». **Argumentation et Analyse du Discours**, 1. Disponible em: <<http://journals.openedition.org/aad/311>>. Acesso em: 2008.

HOUELLEBECQ, M. **La carte et le territoire**. Paris: Flammarion, 2010.

JOUANNAIS, J.-Y. **Artistes sans œuvres** - I would prefer not to. Paris: Hazan, 1997.

KEHLMANN, D. **Ich und Kaminski**, Roman. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

MAINGUENEAU, D. **Contre Saint Proust: Ou la fin de la Littérature.** Paris: Belin, 2006.

\_\_\_\_\_. **Le contexte de l'œuvre littéraire: Énonciation et société.** Paris: Dunod, 1993.

\_\_\_\_\_. **Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation.** Paris: Armand Colin, 2004.

\_\_\_\_\_. Problèmes d'ethos. **Pratiques**, n. 113-114, 2002, p. 55-67.

\_\_\_\_\_. Scène d'énonciation. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dictionnaire d'analyse du discours.** Paris: Seuil, 2002.

MATTHIEUSSENT B. **Vengeance du traducteur.** Paris: P.O.L., 2009.

MEIZOZ, J. **Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur.** Genève: Slatkine, 2007.

ROUSSEAU, J.-J. **Les Confessions et autres textes autobiographiques.** Paris: Gallimard, Coll 'La Pléiade', 1959.

SAVIGNY, Y.; PUECH, J.-B. **Benjamin Jordane, une vie littéraire.** Seyssel: Champ Vallon, 2008.

Recebido: 02/03/2018

Aceito: 04/10/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431388>

# AUTORIA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA

## AUTHORSHIP IN LITERARY CREATION

Márcia Vescovi Fortunato  
Instituto Vera Cruz, São Paulo, SP, Brasil

*Resumo:* Este artigo situa as primeiras discussões sobre autoria enquanto direito de propriedade, apresenta concepções que se tornaram referências teóricas pela relevância das discussões promovidas por seus autores, Bakhtin e Foucault, e, a partir dessas concepções e em diálogo com elas, observa de uma perspectiva processual, complementar, a autoria como relações que, no momento da criação, o escritor estabelece com a linguagem, em busca da constituição de si mesmo como autor.

*Palavras-Chave:* Autoria; Bakhtin; Foucault; processo de escrita; representação de si.

*Abstract:* This article situates the first discussions about authorship as copyright, presents Bakhtin and Foucault's conceptions that became theoretical references by the relevance of their discussions and, from these conceptions and in agreement with them, the article observes from a procedural and complementary perspective, authorship as the relationship that, at the moment of creation, the writer establishes with language, looking for himself or herself as author.

*Keywords:* Authorship; Bakhtin; Foucault; writing process; representation of self.

### Introdução

O objetivo deste artigo foi retomar e avançar as reflexões realizadas anteriormente sobre o tema<sup>1</sup>. A prática de ensino no campo e a coordenação do curso de Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz (pós-graduação *latu senso*), desde 2011, conduziram-me a continuar estudando sobre autoria em busca de compreender e aprimorar os métodos de ensino de criação literária. A experiência e a pesquisa demandaram a escrita deste artigo, um pequeno avanço, necessário, que agora clama por continuidade, como toda temática apaixonante com a qual nos envolvemos diretamente. A partir de 2011, voltei mais minha atenção para o campo da criação literária, razão do

---

<sup>1</sup> FORTUNATO, M. V. **Autoria e aprendizagem da escrita**. 2009. Tese (Doutorado em Educação - Área de concentração: linguagem e educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2009.

FORTUNATO, M.V. **Autoria sob a materialidade do discurso**. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação - Área de concentração: linguagem e educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2003.

título e da restrição do tema neste trabalho, uma vez que autoria certamente diz respeito a todo o campo da produção escrita.

### **Autoria como direito**

Na Idade Média, quando os livros eram ainda manuscritos, os textos de caráter científico deviam receber a assinatura de um autor para ter credibilidade. Era o autor que atribuía valor de verdade a uma obra. Muitos manuscritos dos séculos XIV e XV eram decorados com uma imagem de seu autor em miniatura, como uma marca de autoria (CHARTIER, 1994). Segundo Petrucci (1999), entre os séculos XI e XIV, expandiu-se a participação direta do autor na confecção material do livro, seja na redação própria do texto, seja na confecção do livro, e essa prática deu origem à elaboração escrita de textos mais complexos, redigidos parcial ou completamente pelo autor.

Esses são alguns indícios históricos que, segundo Chartier (1994), permitem dizer que datam da Idade Média as primeiras manifestações quanto ao funcionamento da referência ao autor. Foi, porém, com o advento da tipografia que se multiplicaram os livreiros e a produção impressa dos livros e, com eles, surgiram os primeiros instrumentos legais sobre direito autoral.

Até o século XVII, a propriedade literária era concedida a livreiros que detinham direito exclusivo e perpétuo sobre as obras que publicavam. O *statute* de 1709, na Inglaterra, foi o documento que investiu contra os monopólios dos livreiros londrinos, atribuindo aos autores o direito de eles mesmos pedirem um *copyright* com duração limitada de 14 anos, a qual poderia ser prorrogada caso o autor ainda estivesse vivo. Foi então criada a figura do autor-proprietário.

A França e a Inglaterra não compartilhavam nem as opiniões sobre direitos autorais, nem as concepções de “obra literária”. Sendo que, na Inglaterra, “os adversários da perpetuidade afirmam que as obras literárias devem ser consideradas como invenções mecânicas” (CHARTIER, 1994, p. 41), justificando que as obras resultavam de um trabalho e deviam ser submetidas a uma mesma legislação a que estavam submetidos outros produtos. Na França, por sua vez, acreditava-se que “a propriedade literária com limites é injusta – pois as ideias pertencem a todos – e contrária ao progresso das Luzes – pois ela institui o monopólio de um só sobre um saber

que deve ser um bem comum” (CHARTIER, 1994, p. 41).

Se, sob o ponto de vista inglês, a propriedade incidia sobre o livro e o autor era considerado seu proprietário, para os franceses, as ideias não podiam pertencer a um só e seus direitos só estavam limitados ao interesse público. Os franceses acreditavam que o valor de uma obra estava no seu conteúdo e não na sua forma. Os defensores da propriedade do autor passaram a discutir, então, não o direito sobre as ideias, mas sobre a forma literária como a responsável pela autenticidade da obra, promovendo, assim, uma nova percepção da obra literária.

Como se pode observar, a discussão sobre direitos autorais suscitou uma reflexão sobre a natureza estética da obra literária e quem ou quais aspectos da obra podem ser responsáveis por seu acabamento singular. Desse modo, o que estava em pauta era um conceito de autoria que não se situava no mesmo plano do conceito de autor-proprietário, mas de sua implicação na obra como criador.

Introduzida no contexto dos conflitos engendrados na Inglaterra pelo *statute* de 1709, em particular por William Blackstone no processo *Tonson versus Collins*, em 1760, esse conceito que associa a unicidade da forma, o gênio próprio do autor e a imprescritibilidade da sua propriedade encontra as suas formações mais radicais na polêmica aberta na Alemanha, entre 1773 e 1794, onde, como na França ou na Inglaterra, estão ligadas à discussão sobre os privilégios de livreria e o debate sobre a própria natureza da criação literária. Em meio a essa controvérsia que mobiliza escritores (Zacharias, Becker, Kant, Fichte, Herder), emerge uma nova definição de obra, caracterizada não pelas ideias que ela veicula (que não podem ser objeto de nenhuma apropriação individual), mas por sua forma – quer dizer, pela maneira particular como o autor produz, reúne, exprime os conceitos que ele apresenta (CHARTIER, 1994, p. 41).

Essa nova percepção da obra literária transcendeu a materialidade do livro, pois a obra adquiriu uma identidade advinda das marcas deixadas no texto pelo autor, subjetivamente. Essa concepção de obra prenuncia um novo conceito de autoria, a do autor como princípio de unidade da obra – tal como descreveu Foucault em conferência realizada em 1969, intitulada *O que é um autor* (2006) – ou como imagem ou como voz que se constitui como princípio representador – conforme análise de Bakhtin em notas escritas entre 1959 e 1961, mais precisamente em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (2003b).

## **Autoria: voz ou imagem**

Embora desde a Idade Média se reconheça o autor como o princípio unificador da obra (CHARTIER, 1994), no início do século XX ainda faltava sistematização ao estudo das obras literárias e do papel do autor no processo de criação estética. Em artigo da década de 1920, *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin (2003a) observa a necessidade de uma disciplina que fizesse a abordagem da literatura a partir de princípios coerentes, elegendo o ponto de vista estético em primeiro plano.

Em artigo de 1924, *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, Bakhtin (2002a) considera a obra literária como produto da transformação sistemática de um conjunto verbal no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado. Esse processo de transformação implica um conteúdo que se origina nos acontecimentos do plano da existência (do real), mas dele é libertado pela forma estética.

Essa forma artística, que é inteiramente realizada no material de que se compõe a obra – no caso da literatura, a língua –, é determinada não só pelo objetivo estético do autor, mas também pela natureza do material. A forma estética, entretanto, não deve ser considerada apenas como “técnica” (BAKHTIN, 2002a, p. 57), justamente porque, por ser forma de um conteúdo, está relacionada axiologicamente com ele. Daí a importância que Bakhtin (2002a) atribui a uma distinção rigorosa entre forma arquitetônica e composicional:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada – a dramática. Naturalmente, não é por isso que se deva concluir que a forma arquitetônica existe em algum lugar sob um aspecto acabado e que pode ser realizada independente da forma composicional (BAKHTIN, 2002a, p. 25).



Sem clareza sobre essa distinção, não é possível a correta colocação do problema do estilo, um dos mais importantes da estética, segundo Bakhtin (2002a). Portanto, parece necessário saber como a forma composicional, enquanto organização do material, realiza uma forma arquitetônica, ou seja, unifica e organiza os valores cognitivos e éticos.

O ato de dar forma estética e axiologicamente significativa a um conteúdo é realizado pelo autor que, nesse processo de construção estética, busca se encontrar, identificando a forma que corporifica seus valores cognitivos e éticos.

Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o conteúdo, para prová-la esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresse meu amor, minha certeza, minha adesão (BAKHTIN, 2002a, p. 58).

A obra de arte, portanto, é resultado de uma atividade intencional do autor, que marca sua posição cognitiva e ética ao dar forma ao conteúdo. O material adquire forma estética que exprime essas marcas da subjetividade do autor.

O processo de criação, assim, compreende uma sucessão de procedimentos em que se dá a “formatação” do conteúdo sob um meio material – no caso da literatura, são procedimentos de enunciação linguística. O material adquire forma estética e ganha autonomia. Assim, é a forma que atribui às palavras sua condição de enunciado e de objeto da cultura.

Ao isolar um acontecimento do plano empírico e transpor seu conteúdo para um meio sógnico, o autor lhe dá uma determinada forma e, assim, o (re)inventa. O objeto isolado não coincide mais com o objeto real na unidade da natureza, pois está fora do contexto original. O isolamento é uma estratégia de autoria que dá início ao processo de criação do objeto estético, cujas relações passam a se dar com a unidade da cultura. Desse modo, a relação dos conteúdos de uma obra com eventos do plano da existência (empírico) se dá por meio de procedimentos de representação.

Em *O discurso no romance*, escrito por Bakhtin entre 1934 e 1935, esse princípio da representação é retomado. Ao tratar do que torna o romance um objeto plurilinguístico, o autor afirma:

No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária. O discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente e, à diferença

do drama, representado pelo próprio discurso (do autor) (BAKHTIN, 2002b, p. 135).

É, portanto, o isolamento, a tomada de posse do conteúdo pelo autor e o deslocamento do fragmento do acontecimento do seu contexto original que tornam possível a criação artística. Sendo assim, a principal função da forma é isolar o acontecimento para torná-lo objeto inventado.

A representação tem por objeto não os eventos em si, mas a relação axiológica que o autor mantém com eles. Em *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (BAKHTIN, 2002a), trabalho publicado em 1924, Bakhtin já pensava esse autor que, em seu processo de criação, exerce a função de inventor ativo do objeto como o **autor-criador**, elemento da obra, diferente do **autor real** (ou **autor-pessoa**), elemento do acontecimento ético e social da vida.

O produto gerado por essa intervenção do autor é resultante de escolhas signílicas, cognitivas e éticas. Portanto, o autor concentra em seu gesto construtor todas as possibilidades de vir-a-ser da obra, a qual se constitui por meio do autor e vice-versa: o autor-criador constitui-se no ato da criação e deixa no que produz um rastro de si, tornando-se um elemento integrante de sua forma artística. Em sua materialidade estética, a obra é, em relação ao autor, seu meio e seu fim.

Embora aceite a possibilidade de a obra refratar a visão de mundo do autor, Bakhtin não admite comparação meramente factual que confunda o autor-criador com o autor real, pois isso demonstra a incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem (BAKHTIN, 2003a).

Tal distinção entre autor-criador e autor real é uma proposição recorrente em Bakhtin, apresentada tanto no ensaio *O autor e a personagem na atividade estética* (BAKHTIN, 2003a), escrito na década de 1920, quanto em seu estudo de Dostoiévski (BAKHTIN, 2005) e, posteriormente, em suas notas de 1959-1961, quando aborda questões relativas ao texto (BAKHTIN, 2003b):

[...] todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho em equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e apesar de tudo, sentimos nela uma vontade

criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage (BAKHTIN, 2005, p. 184).

O autor-criador é uma das faces do autor real, pessoa física, que se expressa de um ou outro modo sob a imagem de autor que criou. Nesse sentido, esse autor representado ocupa uma posição determinada no discurso, dirige a cena e reage dialogicamente aos personagens e às situações enquanto cria-os. Para Bakhtin, o autor real não é percebido pelo leitor do enunciado, apenas o autor que ele postula, o autor-criador, por meio do qual se manifesta. Portanto, o autor-criador é uma possibilidade, um devir do autor real.

O conceito de autor torna-se mais claro na medida em que Bakhtin trata o sujeito que ocupa uma posição no enunciado como o autor representado, cuja imagem não está claramente definida como as demais que cria. O autor insinua-se na obra, deixa seu rastro, um princípio representador, cuja manifestação (ou posição) pode ser percebida, compreendida, sentida, mas não pode ser delimitada, definida. Uma vez que o autor-criador não coincide com o autor real, é possível reconstituir diferentes imagens de um mesmo autor-criador, a partir da percepção de diferentes posições que ele pode ocupar ao longo do discurso.

Essa imagem do autor, entretanto, mesmo quando representa o autor real, nos discursos narrados em primeira pessoa, ou nos relatos autobiográficos, por exemplo, não deixa de ser uma representação. É um “autor parcialmente representado, mostrado, que integra a obra como parte dela” (BAKHTIN, 2003b, p. 314).

Para compreender melhor o lugar desse autor-criador na obra em relação às personagens e mesmo ao autor real, é interessante atentar para o tratamento dado ao tempo e ao espaço na literatura. Em “, por exemplo, Bakhtin (2002c) analisa a relação entre o tempo e o espaço na literatura, a que chama de *cronotopo*:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço revestese de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2002c, p. 211).

Bakhtin compreende que os gêneros se distinguem pelos diferentes

cronotopos, criados e interpretados a partir dos cronotopos reais, históricos. Por isso é importante sua análise para os estudos literários. Bakhtin observa também que autores e leitores podem compartilhar os cronotopos representados nos textos, mesmo que se encontrem em tempos e espaços reais diferentes, separados às vezes por séculos e por distâncias espaciais muito grandes.

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo de sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra (BAKHTIN, 2002c, p. 359).

Em sua análise do romance, Bakhtin analisa o espaço e o tempo do autor e das personagens e observa que o cronotopo do autor-criador não é o mesmo representado na obra de que participam as personagens, nem coincide com o do autor real. Segundo Bakhtin, ele situa-se não exatamente fora dos cronotopos do mundo por ele representado, mas em uma tangente desses cronotopos, uma vez que ele representa o tempo e o espaço como se ele o visse de um ponto de vista mais distante do que o das personagens, por exemplo. Como autor-criador, ele deve mover-se entre os cronotopos representados, ocupando a posição de personagens e do narrador. E, mesmo quando o texto é autobiográfico, Bakhtin (2002c, p. 360) adverte que “como seu criador, ele igualmente permanecerá fora do mundo representado”.

Por isso, na obra literária, o discurso do autor não se confunde com o da personagem, mas vai além, já que ultrapassa a dimensão discursiva da personagem e se situa em outro plano, pois o autor, enquanto “consciência criadora”, detém mais conhecimento do que a personagem e tem um excedente de visão que torna seu discurso inacessível a ela. Ele coloca-se na posição de sujeito onisciente (BAKHTIN, 2003a) e onipresente (BAKHTIN, 2002c).

É porque o mundo representado não pode nunca ser cronotopicamente idêntico ao real, que Bakhtin alerta para o uso da expressão “imagem do autor”:

[...] tudo que se tornou imagem numa obra e, conseqüentemente, ingressou nos seus cronotopos, é criado e não criador. “Imagem do autor”, caso se compreenda com isso o autor-criador por baixo dela, é uma *contradictio in adjecto*; toda imagem é algo criado, não criador. Naturalmente, o ouvinte-leitor pode criar ele mesmo a imagem do autor (e frequentemente cria-a, ou seja, de alguma forma representa o autor); com isso ele pode utilizar material biográfico e autobiográfico, estudar a época em que o autor vivia e criava, e outros materiais sobre isso. Entretanto ele (o ouvinte-leitor), cria apenas a imagem artístico-histórica, que pode ser mais ou menos verdadeira e profunda, ou seja, subordinada aos critérios que frequentemente são empregados para esse tipo de imagem; mas, naturalmente, ele jamais poderá penetrar na trama figurada da obra (BAKHTIN, 2002c, p. 361).

Essa advertência chama a atenção para três aspectos. Primeiro, ao falar da imagem do autor, em um texto, há referência a uma criação do receptor da obra, portanto, está se falando desse lugar de interlocutor. Segundo, uma vez que é possível a reconstituição dessa representação do autor, durante a recepção da obra, pode-se afirmar que o texto carrega marcas dessa autoria. Terceiro, ao dizer que o receptor pode recorrer a elementos extratextuais que compõem a vida do autor real (biografia, autobiografia, etc.), Bakhtin observa que o autor-criador mantém na obra alguma identidade com o autor real e pode ser compreendido como uma porção desse autor real ou mesmo um desdobramento dele. Portanto, o autor-criador conecta-se em algum ponto ou de alguma maneira com o autor real.

Em síntese, pode-se afirmar que o autor é um princípio representador (BAKHTIN, 2003b) que se deixa perceber não como presença física, mas como uma voz que se insinua e se faz sentir. Falar de autoria é, pois, falar de processo de representação verbal. Qual a relação (ou vínculo) entre o representador e o representado?

Os procedimentos de autoria podem assumir configurações mais complexas quando realizados nos discursos estéticos.

O autor acentua cada particularidade de sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; [...] Já na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem, se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e

essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. Essa resposta total à personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio (BAKHTIN, 2003a, p. 3-4).

O autor, posicionado na obra, dá uma resposta estética à personagem. É interessante observar que essa dialogia é de natureza especial, pois o autor compõe a personagem, acrescenta características, determina gestos e acontecimentos em resposta a um projeto estético que tem em mente.

E é esse acabamento conceitual da personagem que lhe confere uma certa autonomia com relação ao autor, ainda que ela seja inteiramente representada como um elemento da obra e tenha sido totalmente criada pelo autor. A autonomia das personagens na obra é concebida considerando que toda a obra é regida por leis próprias que garantem sua coerência e consistência com relação ao projeto do autor.

Bakhtin define claramente os planos em que se realizam os diálogos: no plano do real, estão o autor real e a obra; no plano da obra, estão as personagens e a imagem do autor. Entretanto, o discurso do autor real perpassa o discurso das personagens através da imagem de si que projeta na obra e da relação dialógica que esse autor representado estabelece com as personagens. A obra, portadora dessas diversas vozes em diálogo, participa do diálogo real, uma vez que sua unidade e seu sentido são determinados pelo discurso do autor real.

### **Autoria: posição no discurso**

A concepção de autoria que será exposta neste tópico é produto da leitura da conferência proferida por Foucault (2006), *O que é um autor?*, apresentada à *Société Française de Philosophie*, no *Collège de France*, em 22 de fevereiro de 1969 e, posteriormente, retomada na aula inaugural proferida no *Collège de France*, em 2 de dezembro de 1970, sob o título **A ordem do discurso** (FOUCAULT, 2000).

Qual o interesse de Foucault sobre o tema? No início da conferência *O que é um autor?*, o filósofo justifica a escolha de seu objeto. Compreende que “[...] a noção de autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 267), por isso a necessidade de revisão do conceito.

Foucault (2006, p. 265) chama a atenção, também, para o caráter inacabado de sua análise: “Infelizmente, o que lhes trago hoje é muito pouco [...] é um projeto que eu gostaria de submeter a vocês, uma tentativa de análise cujas linhas gerais apenas entrevejo [...]”.

A essa advertência soma-se o fato de que é pouco o espaço que tanto uma conferência como uma aula dispõem para o aprofundamento e detalhamento de qualquer reflexão. A partir da leitura do texto, percebe-se que há conceitos que poderiam ser mais explorados, seja pelos diálogos que Foucault estabelecia com outros estudiosos, seja pelo conjunto de ideias que já havia desenvolvido em sua obra e que ancoram sua análise. Esse exercício de leitura, entretanto, não poderia deixar de ser feito, dada a importância do autor e dos conceitos que desenvolve para os estudos de autoria.

“Mas o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente?” (FOUCAULT, 2000, p. 8).

Foi com essa pergunta que Michel Foucault deu início à sua aula inaugural no *Collège de France*, em 2 de dezembro de 1970, e seu propósito, evidentemente, foi introduzir o tema da aula, a partir da sua posição de sujeito de um discurso que versa sobre a natureza do discurso.

E a resposta que se seguiu foi apresentada como a hipótese que fixava o lugar do trabalho que fazia:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2000, p. 8-9).

Essa abordagem rompe com a compreensão do discurso como um produto isolado, descontextualizado da cultura em que é produzido, e questiona a língua como fonte única do sentido. O discurso como produto da dinâmica social: assim Foucault pontua o fato de que nada do que se diz pode ser compreendido sem serem consideradas as relações que um discurso mantém com outros que circulam, a partir de certas práticas sociais.

Quem fala, fala de um lugar determinado na instituição que o legitima e autoriza. Sustenta sua posição em relação a uma rede de referenciais teóricos, filosóficos ou políticos. Situa-se em determinado momento histórico e fala sob determinadas condições físicas, linguísticas, psicológicas e sociais. E o

discurso organiza-se sob determinadas normas que fixam um lugar para aquele que fala e que visam a controlar o acontecimento, o acaso.

Uma das tarefas de Foucault foi, portanto, evidenciar alguns desses procedimentos que controlam, selecionam, organizam e redistribuem o discurso e que se dividem entre aqueles que se exercem do exterior do discurso e os procedimentos internos, exercidos pelo próprio discurso. Dentre esses últimos procedimentos está o autor:

O autor não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência (FOUCAULT, 2000, p. 26).

Convém deter-se um pouco nessa afirmação. Ao postular essa concepção de autor, Foucault não nega a existência de um autor – indivíduo que articulou ou escreveu o discurso, mas o descreve como aquele que incorpora uma função de autor, que coloca em prática o princípio de autoria previsto em sua cultura (FOUCAULT, 2000). Por isso, em seu livro **Arqueologia do Saber**, Foucault diferencia o *autor* – considerado então o indivíduo real que articula ou escreve a frase – do *sujeito do enunciado* – aquele que se constitui no discurso (FOUCAULT, 2002, p. 105).

O que se pode compreender é que o autor, indivíduo que articula discursos, dispõe de recursos para o exercício da autoria. E, através desses procedimentos, confere unidade ao discurso e autoridade ao sujeito que ocupa o lugar daquele que fala.

O autor é, ao mesmo tempo, uma instância produtora e um princípio de organização e controle do discurso. Enquanto princípio, é uma abstração da função do autor, do indivíduo real que o articulou ou escreveu.

Ao se voltar para o modo de funcionamento da autoria em nossa cultura, Foucault analisa as consequências que a função autor pode acarretar para a constituição do sentido de um texto em diferentes momentos históricos e nos diversos campos discursivos. Ao estabelecer diálogo com os estruturalistas, detém-se especialmente na proposição da “morte do autor”, de Barthes (2004), cuja postura teórica é então questionada pelo filósofo.

Em seu artigo *A morte do autor*, escrito em 1968, Barthes (2004) defende a necessidade de se compreender que o sentido de um texto está em si mesmo, em sua estrutura, e não no autor real, nos seus valores ou nos acontecimentos de sua vida. Barthes é enfático ao rejeitar a ideia de que o



autor real é a origem do sentido do texto e critica o princípio que determina que o leitor devia depreender de sua leitura o que esse autor quis dizer.

Em *A morte do autor*, Barthes (2004, p. 59) detecta o contexto da mudança: “apesar do império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo”. E cita, então, autores como Mallarmé, Valéry e Proust, que buscaram evidenciar a natureza linguística da literatura e dessacralizar a imagem do autor. E assim nasce o “escriptor” moderno:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 2004, p. 61, grifos do autor).

Barthes opõe à figura do “Autor”, autoridade exterior e anterior ao texto e que detém em si mesmo o sentido do texto, a figura do “escriptor”, aquele que se projeta em seu texto e vive nele como um construtor que arranja as palavras e assim cria uma estrutura de sentido a ser desvendada na leitura. O texto é tecido de escritas múltiplas que cabe ao leitor reunir.

É essa autonomia que o pensamento estruturalista atribui à escrita, enquanto objeto da cultura, libertada de seus vínculos com o autor, que Foucault questiona.

Quais as consequências da constatação da “morte do autor”? Para Foucault, há duas noções que impedem esse desaparecimento do autor. A primeira delas é que, com a “morte do autor”, a crítica passa a buscar na própria obra o seu sentido, o que cria a necessidade de precisar a noção de “obra”: é tudo o que o autor escreveu, inclusive os rascunhos, as anotações, as referências? A ausência de uma teoria que desse conta dessa resposta leva Foucault a concluir que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2006, p. 270).

Outra noção que Foucault examina é a de escrita:

A rigor, ela [a escrita] deveria permitir não somente dispensar a referência ao autor, mas dar estatuto à sua nova ausência. No estatuto que se dá atualmente à noção de escrita, não se trata, de fato, nem do gesto de escrever nem da marca (sintoma ou signo) do que alguém teria querido dizer; esforça-se com uma notável profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve (FOUCAULT, 2006, p. 270).

Essa noção transporta o autor para um anonimato, segundo Foucault, “transcendental”, e lhe atribui um caráter sagrado. Se a escrita tem esse poder de fazer esquecer e reprimir, o autor representa o sentido oculto e o princípio crítico das significações implícitas. Desse modo, os privilégios do autor são mantidos sob a salvaguarda do *a priori*, como pré-condição para a existência do texto.

A proposta de Foucault é então “[...] localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer” (FOUCAULT, 2006, p. 271). E, mais à frente, durante debate que se seguiu à conferência “O que é um autor?”, o filósofo recoloca sua proposta: “[...] E o que eu tentei analisar é precisamente a maneira pela qual a função autor se exercia, no que se pode chamar de a cultura europeia após o século XVII [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 294). E, nessa análise, Foucault observa quatro modos de funcionamento da autoria: insere o discurso no universo jurídico e institucional; atribui ao discurso valor de verdade; determina a origem do sentido do discurso; projeta sujeitos que falam em lugar do autor. É a análise desse último modo de funcionamento que aqui interessa.

Segundo Foucault (2006), os discursos providos da função autor jamais remetem ao autor ou ao seu gesto de escrita. Em lugar desse autor ausente, há sujeitos que falam de lugares distintos e ocupam posições ideológicas e éticas que não correspondem, necessariamente, às posições que o autor ocuparia. O próprio texto traz signos que apontam para o autor: pronomes pessoais, advérbio de tempo e de lugar, a conjugação verbal. Porém, esses elementos não atuam da mesma forma nos textos providos e desprovidos da função de autor.

Nos providos, como num romance, esses signos nunca remetem para o escritor, nem para o momento em que escreve, nem para seu gesto de escrita, mas para um *alter ego* que mantém uma distância variável do escritor. “Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto

do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2006, p. 279).

É então que Foucault apresenta o autor como uma função que atribui aos enunciados “egos” distintos, conforme a posição que cada um ocupa em relação ao objeto:

Na verdade, todos os discursos que possuem a função autor comportam essa pluralidade de ego. O ego que fala no prefácio de um tratado de matemática – e que indica suas circunstâncias da sua composição – não é idêntico nem em sua posição nem em seu funcionamento àquele que fala no curso de uma demonstração e que aparece sob a forma de um “Eu concluo” ou “Eu suponho” [...] Mas se poderia também, no mesmo tratado, observar um terceiro ego; aquele que fala para dizer o sentido do trabalho, os obstáculos encontrados, os resultados obtidos, os problemas que ainda se colocam; [...] em tais discursos, a função autor atua de tal forma que dá lugar à dispersão desses três egos simultâneos (FOUCAULT, 2006, p. 279).

Estabelecendo uma correlação entre a formulação acima e o trabalho **A arqueologia do saber** (FOUCAULT, 2002), é possível ler esses diferentes “egos” como sujeitos do enunciado, desdobramentos de um autor que se coloca em diferentes posições, de acordo com as restrições do discurso e suas intenções de comunicação.

Nessa obra, publicada no mesmo ano de 1969, Foucault deixa clara a distinção entre autor e sujeito do enunciado:

Para que uma série de signos exista, é preciso – segundo o sistema das causalidades – um “autor” ou uma instância produtora. Mas esse “autor” não é idêntico ao sujeito do enunciado; e a relação de produção que mantém com a formulação não pode ser superposta à relação que une o sujeito enunciante e o que ele enuncia (FOUCAULT, 2002, p. 105-106).

Nesse mesmo contexto, Foucault trata das inúmeras possibilidades de formulação de diferentes sujeitos na obra literária. Elege o romance para refletir sobre as particularidades desse gênero, composto por enunciados diversos que implicam diferentes posições, portanto diferentes sujeitos – os fragmentos de diálogos e os pensamentos das personagens, os textos publicados sob pseudônimo –, e comenta a dificuldade que essa multiplicidade de sujeitos pode representar para os que querem relacionar todas essas formulações ao autor [real] do texto, ao que ele queria dizer, o que pensava etc. Foucault conclui que em todas essas circunstâncias o autor

[real] não é idêntico aos sujeitos dos enunciados (FOUCAULT, 2002).

A reflexão vai além em **A arqueologia do saber**, quando Foucault (2002) observa que se poderia pensar que essa ausência do autor fosse uma particularidade da literatura, mas não, esse procedimento é absolutamente geral, uma vez que o sujeito do enunciado, embora seja uma função determinada, não se mantém necessariamente a mesma de um enunciado a outro. E conclui: “[...] um mesmo indivíduo pode ocupar alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos” (FOUCAULT, 2002, p. 107).

No tratado de Matemática, exemplo citado acima, extraído da conferência “O que é um autor?” (FOUCAULT, 2006), há diferentes sujeitos; e cada sujeito tem um papel a desempenhar no discurso em questão. Porém, nenhuma dessas posições podem ser identificadas com o autor real, ou todas o representam, considerando-se que todos esses sujeitos são desdobramentos do mesmo autor.

Em sua aula inaugural no *Collège de France*, em 1970, **A ordem do discurso** (FOUCAULT, 2000), ao considerar o autor princípio de agrupamento, unidade de origem e foco de coerência do discurso, Foucault reafirma a possibilidade de discursos que não recebem seu sentido de um autor:

[...] existem, ao nosso redor, muitos discursos que circulam, sem receber seu sentido ou eficácia de um autor ao qual seriam atribuídos: conversas cotidianas, logo apagadas; decretos ou contratos, que precisam de signatários e não de autor; receitas técnicas transmitidas no anonimato (FOUCAULT, 2000, p. 26).

Para compreender melhor essa proposição, é interessante examinar o que Foucault observa em **A arqueologia do saber**:

Não é preciso, pois, conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao autor da formulação, nem substancialmente, nem funcionalmente. Ele não é, na verdade, causa, origem ou ponto de partida do fenômeno da articulação escrita ou oral de uma frase; não é, tampouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente o terreno das palavras, as ordena como o corpo visível de sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao

longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la. Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser considerados “enunciados”, não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar, em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer); mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito (FOUCAULT, 2002, p. 109, grifo nosso).

Enunciado, para Foucault, define-se na perspectiva discursiva, ou seja, no âmbito do uso social da linguagem. Portanto, a constituição do sujeito é uma das condições para existência do enunciado. A constituição de sujeitos do enunciado é, então, um procedimento de autoria que envolve a representação daquele que ocupa o lugar de quem fala.

Se a ausência do autor [real] e a consequente constituição de sujeitos dos enunciados é procedimento geral nos discursos, qualquer que seja o gênero, como compreender a existência de discursos desprovidos da função autor? Como sustentar que o suposto locutor real a que remete uma carta pessoal coincide com o autor real, pessoa física, que redigiu a carta e a assinou? Será que qualquer autor, ao produzir um discurso, mesmo tendo a pretensão de colocar a si próprio na posição de sujeito do discurso, não estará ocupando uma posição entre as muitas que poderia ocupar? Será que é possível representar em um discurso o autor em sua totalidade de indivíduo do mundo empírico? Será que a parcela do indivíduo passível de representação sustenta o indivíduo em sua totalidade?

Em resposta a essas questões, é possível pensar que, ainda que os discursos sejam díspares quanto à forma de sua composição e quanto à natureza da função autor, todos resultam de procedimentos de autoria. O próprio apagamento do autor é um procedimento de autoria. Portanto, se o formulário de imposto de renda é suficientemente impessoal para não deixar transparecer as marcas de sua autoria, ainda assim haverá um autor, cujo procedimento foi exatamente apagar seus rastros (marcas de estilo, por exemplo). Se uma carta pessoal é razoavelmente bem-sucedida na representação de um sujeito que coincide, ainda que parcialmente, com o autor real, ela é portadora da função autor cuja característica foi o locutor

real ocupar o lugar determinado e vazio para ser o sujeito.

O que Foucault parece fazer compreender, entretanto, é que o conteúdo de um formulário de imposto de renda ou de uma carta pessoal remete o leitor para o contexto real de vida do autor. Esses discursos são desprovidos da função autor que consiste em constituir sujeitos para ocupar as diferentes posições previstas para ele. Ou simplesmente: há discursos em que a função autor não atua de modo a dar lugar à dispersão de sujeitos.

Sobre os discursos desprovidos da função autor, ao final da conferência, em resposta a L. Goldman, o filósofo afirmou:

[...] não disse que o autor não existia; eu não disse e estou surpreso que meu discurso tenha sido usado para um tal contra-senso. Retomemos um pouco tudo isso. Falei de uma certa temática que se pode localizar tanto nas obras como na crítica, que é, se vocês querem: o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso. Isto posto, a pergunta que eu me fazia era a seguinte: o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função autor. E o que eu tentei analisar é precisamente a maneira pela qual a função autor se exercia, no que se pode chamar de a cultura européia após o século XVII. Eu o fiz, certamente, de maneira muito geral, e de uma forma que eu gostaria que fosse bem mais abstrata, porque se tratava de uma ordenação do conjunto. Definir de que maneira se exerce essa função, em que condições, em que campo etc., isso não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe (FOUCAULT, 2006, p. 294).

Assim, ao descrever quatro características da função autor, Foucault enumera as condições de existência da função autor nos discursos. As variáveis que definem o discurso também vão incidir sobre os ajustes e a modalização da função autor em cada discurso. Com essa última característica, Foucault fixa um lugar para o autor no discurso: ele vai ocupar uma ou mais posições de sujeito do discurso e só pode ser depreendido, conhecido ou reconhecido a partir da atividade discursiva.

Agora, então, talvez possa ser compreendida melhor essa característica da função autor: “[...] ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2006, p. 279-280).

### **Autoria: relação com a linguagem**

Numa perspectiva histórica, a primeira grande discussão relativa à autoria trata do reconhecimento da propriedade da obra e, portanto, do estabelecimento da identidade de direito do autor, legalmente definida. Essa discussão deu origem a outra, acerca do que estava em jogo, se a ideia ou a forma do texto. O resultado dessa polêmica foi a compreensão de que a autoria se atribuía ao formato da obra, tal como concebida pelo escritor. Ficou claro, assim, que o texto escrito era o objeto de propriedade, como até hoje. Esse debate acabou gerando a necessidade de estudos sobre estilo e estética textual, em busca de observar como o autor manifesta-se no texto.

Com os estudos de Bakhtin, a discussão centrou-se na perspectiva da teoria literária ou da criação da estética. A autoria foi analisada no âmbito do reconhecimento da singularidade das marcas textuais que, como rastros, insinuam um autor, tal qual uma voz ou uma imagem que dá unidade ao texto e, ao mesmo tempo, se constitui no texto, como princípio representador.

Na perspectiva de Foucault, a autoria foi vista como função que dá unidade ao discurso. O autor, para Foucault, é o sujeito que ocupa uma posição discursiva. Essa concepção, em sintonia com a análise do discurso, está voltada para a consideração do contexto histórico e ideológico a partir dos quais os discursos são enunciados ou escritos. Foucault, assim como Bakhtin, diferencia o autor [real] do sujeito discursivo, assinalando que este último pode assumir diferentes posições num mesmo discurso e que nunca coincide totalmente com o autor [real].

O objeto de estudo para Bakhtin eram obras acabadas:

Estamos interessados primordialmente nas formas concretas dos textos e nas condições da vida concreta dos textos, na sua inter-relação e interação (BAKHTIN, 2003b, p. 319).

Bakhtin, assim como Foucault, reconhecia o autor como princípio organizador da obra e o texto como seu lugar de existência. A autoria, ou a marca do autor, nesse sentido, é passível de descrição e análise. Por outro lado, tanto o entendimento da autoria enquanto posição ou lugar de fala, como o de imagem ou voz, que emerge do texto marcado por um estilo pessoal do autor, são produtos de uma atividade autoral e, no momento em que são percebidos no texto, são atos passados, acabados, por isso produtos.

Fazendo o exercício de pensar a autoria não como produto, já que ela é gestada muito antes, na concepção da obra, pode-se pensar um pouco mais a autoria como processo. Para efeito de clareza, a partir de agora, o autor real

será referido como escritor e o autor constituído pelo texto e nele manifesto será referido como autor, entendendo que este resulta da atividade criadora daquele.

A partir de agora, far-se-á referência ao escritor porque, em se tratando do processo de criação, supõe-se um gradativo deslizamento de posição do escritor para o autor, conforme a obra é criada. A autoria constrói-se enquanto o escritor escreve, revisa, reescreve e também quando recorre à memória, à pesquisa e a todos os gestos que se conectam à sua obra.

A questão que se pode colocar então é: considerando o processo de construção de uma obra, a autoria não é também construída pouco a pouco, conforme a obra constitui-se? Supondo que a resposta a essa questão seja sim, como desenvolve-se esse processo?

A hipótese aqui defendida é a de que a relação do escritor com linguagem constitui o ato ou o movimento de autoria. O escritor gera sentido ao articular linguagem, conectando palavras e enunciados a verdades ou princípios que potencialmente organizam o todo da obra. Como esse movimento é dinâmico, esses princípios ou verdades podem alterar-se no trajeto de criação, assim como pode alterar-se a relação pessoal e única do escritor com o mundo: experiências de vida, conhecimentos, memória e saberes oriundos da relação com discursos com os quais convive.

Bakhtin refere-se à posição ativa do autor na construção da obra e propõe que, uma vez que sujeitos e eventos se tornam expressão semiótica (BAKHTIN, 2003b), o conteúdo de uma obra não pode ser apreendido fora dela. E é por isso que a forma arquitetônica não pode ser apreendida isoladamente da forma composicional. O texto é um objeto construído e a linguagem é a ferramenta que possibilita sua construção.

Em consonância com o entendimento de Bakhtin, Bronckart (2003) compreende a linguagem humana como atos de interação associados a eventos sociais, constituindo, portanto, uma característica da atividade social humana, que se materializa com a semiotização das relações do indivíduo com o meio:

As representações semiotizadas são, em outros termos, os produtos de uma “colocação em interface” de representações individuais e coletivas. Essa semiotização introduz, além disso, uma **distância** nas relações que os organismos humanos mantêm com o meio; este não é mais a única instância de *controle* das representações. Essa distância, por sua vez, torna possível a **autonomização** das próprias produções semióticas. Elas podem, a partir daí, organizar-se em uma atividade particular, que continua, claro, em



interdependência com as outras atividades da espécie, mas que se configura em organizações de signos dotados de uma autonomia parcial. Assim, a semiotização dá lugar ao nascimento de uma **atividade** que é propriamente **de linguagem** e que se organiza em **discursos** ou em **textos**. Sob o efeito da diversificação das atividades não verbais [*non langagières*] com os quais esses textos estão em interação, eles mesmos diversificam-se em **gêneros** (BRONCKART, 2003, p. 35, grifos do autor).

Essa percepção das atividades de linguagem como parte de eventos sociais mais amplos que envolvem não só as representações semióticas textuais, mas ações, acontecimentos, fatos em razão dos quais a linguagem atua, funciona, representa, sustenta uma visão de mundo, constitui a noção que se pretende considerar aqui como ponto de partida.

Tomar o texto como objeto que participa de uma extensa rede de relações sociais e semióticas é compreender o autor como sujeito que articula essas relações e, portanto, que deve dominar não apenas conhecimento sobre o código linguístico, mas sobretudo das práticas sociais em que está envolvido e os sistemas semióticos correlacionados ao objeto que produz. É nesse sentido que se pode entender a noção de autoria como princípio de organização e controle do discurso a que se refere Foucault (2000), colocação que deixa clara a existência de uma atividade autoral enquanto processo de escrita.

Se a literatura for compreendida como uma forma de ver e compreender o mundo, os indivíduos e suas manifestações, ou mesmo como um modo de autoconhecimento, ou conhecimento do outro e sua cultura, pode-se dizer que a obra literária é uma resposta estética que o escritor formula diante das incontáveis questões e problemas que o mundo ou a vida lhe colocam. E, assim sendo, ainda que seja entendida sem nenhum compromisso com a verdade, que seja apenas uma expressão estética subjetiva, a literatura será produto de uma atividade autoral que se define pela relação entre escritor e seu objeto.

O escritor constrói o texto como interface dessa relação. Seu objeto são as palavras. É dessa fonte de sentido de que nasce a obra. O texto – com suas marcas e a posição de que fala o autor – resulta de decisões tomadas no ato de criação, portanto, antes do texto acabado, e só se torna visível quando a obra está feita, acontecida, e o ato de autoria está finito.

Decisões sobre o acabamento formal do texto são gestos de autoria a partir de escolhas orientadas pelo projeto arquitetônico da obra; e esse projeto é formatado axiológica e esteticamente por todas as conexões

que o escritor faz entre seu mundo interior e representações da realidade. Desse modo, o autor é constituído a partir das decisões que fazem dele o organizador desse discurso. É justamente sobre esse ponto de virada – em que o escritor dá lugar ao autor – que algumas reflexões serão aqui tecidas. Para isso, recorrer-se-á a alguns estudos do processo cognitivo de escrita e da criação literária.

Flower e Hayes (1981), pesquisadores no campo da retórica cognitiva, constataram que os escritores estabelecem objetivos para o texto que estão escrevendo. Embora seja frequente um escritor ter que gerar um objetivo específico para seu texto, também é certo que muitas vezes recorre a objetivos que já estão estocados em sua memória, que são principalmente aqueles mais básicos e genéricos, utilizados sem nem mesmo ter consciência do que está sendo mobilizado, por exemplo: “interessar o leitor”, “iniciar pela introdução”.

Durante o processo de escrita, escritores também elaboram uma rede de objetivos secundários que especificam e definem os objetivos mais amplos e mais gerais, hierarquicamente superiores. Nessa tarefa, os escritores reformulam os objetivos iniciais ou criam objetivos secundários, muitas vezes influenciados pelo que aprenderam no próprio exercício da escrita (FLOWER; HAYES, 1981).

Para Flower e Hayes (1981), o ajuste, a decomposição e a reformulação de objetivos constituem um poderoso processo criativo. Observando como ocorrem a geração e consolidação de ideias, a reformulação e o desdobramento de objetivos, pode-se ver o processo de escrita ocorrendo. E pode-se compreender, então, porque esse processo de produção de textos tem um efeito tão amplo no produto escrito, pois é por meio dele que o texto escrito se constitui. Essa rede de objetivos que o escritor constrói e desconstrói o tempo todo é motivada por relações que ele estabelece não só entre o tópico que está desenvolvendo e o texto já escrito, como também com elementos de sua memória. O conhecimento sobre algum tópico torna-se mais consciente e confiável à medida que se busca na memória ideias correlatas.

Perl (1980) descreve movimentos recursivos que o escritor desenvolve enquanto escreve. Assim como Flower e Hayes (1981), a pesquisadora entende que o processo de escrita é recursivo e não linear como uma seqüência planejar – escrever – revisar. Ser recursivo significa que existe um movimento de escrita para frente pelo fato de ter existido outro para trás. Por exemplo, é frequente o escritor reler partes do texto já escrito antes de

prosseguir com a escrita, ou seja, a leitura do texto foi um movimento para trás, para o texto já escrito, o que gerou novas ideias para dar sequência à escrita, o movimento para frente. Também é frequente o escritor retomar o tópico ou ideia original para gerar novas ideias e continuar a escrever.

O processo recursivo mais peculiar que Perl (1980) descreve trata da conexão que o escritor pode estabelecer consigo mesmo ao recorrer à memória das experiências sensoriais:

There is also a third backward movement in writing, one that is not so easy to document. It is not easy because the move, itself, cannot immediately be identified with words. In fact, the move is not to any words on the page nor to the topic but to feelings or non-verbalized perceptions that surround the words, or to what the words already present evoke in the writer. The move draws on sense experience, and it can be observed if one pays close attention to what happens when writers pause and seem to listen or otherwise react to what is inside of them. The move occurs inside the writer, to what is physically felt. The term used to describe this focus of writers' attention is felt sense. The term "felt sense" has been coined and described by Eugene Gendlin, a philosopher at the University of Chicago. In his words, felt sense is the soft underbelly of thought . . . a kind of bodily awareness that . . . can be used as a tool . . . a bodily awareness that . . . encompasses everything you feel and know about a given subject at a given time. . . It is felt in the body, yet it has meanings. It is body and mind before they are split apart<sup>2</sup>

O escritor, nesse movimento, tem sua memória ativada por um acaso e, de uma relação que acaba de estabelecer, surge uma ideia que conecta o texto a seu autor intimamente. É quando essa percepção ganha sentido e forma. Não seria o *felt sense* o que, no meio literário, é conhecido como

---

<sup>2</sup> Há ainda um terceiro movimento "para trás" na escrita. Este não é tão fácil de registrar. Não é fácil porque o movimento em si mesmo não é imediatamente identificado com palavras. Na verdade, o movimento não está ligado a nenhuma palavra na página, nem ao tópico, mas a sentimentos ou percepções não verbalizados que circundam as palavras, ou àquilo que as palavras já escritas evocam no escritor. Este movimento se baseia em experiência sensorial e pode ser observado se prestarmos especial atenção ao que acontece quando escritores fazem pausas e parecem escutar ou mesmo reagir ao que está dentro de si. O movimento acontece no interior do escritor e é sentido fisicamente. O termo usado para descrever esse foco da atenção do escritor é senso-percepção [sensação percebida, percepção sentida – *felt sense*]. O termo *felt sense* foi cunhado e descrito por Eugene Gendlin, um filósofo da Universidade de Chicago. Em suas palavras, *felt sense* é o ponto fraco do pensamento... uma tipo de despertar da consciência corpórea... pode ser usado como uma ferramenta... uma consciência corporal que... engloba tudo o que você sente e sabe sobre um dado assunto num dado momento... é sentido no corpo, e ainda assim tem significados. É corpo e mente antes de serem apartados. (Tradução de Deborah Dornelles).

“inspiração”? Pode-se entender que sim. E posto desse modo, a inspiração não é um sentido que chega ao escritor de fora para dentro, como uma iluminação recebida, ao contrário, configura-se como um retorno a si mesmo.

O processo recursivo assim descrito como um movimento interior, que estabelece conexão entre elementos sensoriais da memória e provoca resposta corporal, parece o ato mais típico para ilustrar como podem ser subjetivas e abstratas as relações de autoria.

Essa proposição talvez capte um importante movimento de autoria. Pode-se supor que a voz ou a imagem a que se refere Bakhtin ou a função autor ou posição do sujeito de que fala Foucault coincidam com movimentos de *felt sense*: por isso a subjetividade e a abstração das relações de autoria. Seu resultado pode ser identificado no texto, mas o momento mesmo da concepção autoral da obra talvez seja algo difícil de capturar, já que os objetivos do escritor tomam corpo na voz do autor.

Em 1934, Vygotsky (1987), em seu estudo sobre a relação entre pensamento e linguagem, afirmou:

O pensamento, ao contrário da fala, não consiste em unidades separadas. Quando desejo comunicar o pensamento de que hoje vi um menino descalço, de camisa azul, correndo rua abaixo, não vejo cada aspecto isoladamente: o menino, a camisa, a cor azul, a sua corrida, a ausência de sapatos. Concebo tudo isso em um só pensamento, mas expresso-o em palavras separadas. Um interlocutor em geral leva vários minutos para manifestar um pensamento. Em sua mente, o pensamento está presente em sua totalidade e num só momento, mas na fala tem que ser desenvolvido em uma sequência. Um pensamento pode ser comparado a uma nuvem descarregando uma chuva de palavras. Exatamente porque um pensamento não tem um equivalente imediato em palavras, a transição do pensamento para a palavra passa pelo significado (VYGOTSKY, 1987, p. 128-129).

A imagem da nuvem e da chuva de palavras que Vygotsky usou ilustra bem a articulação do pensamento em linguagem. O movimento de *felt sense* também sofre essa transformação quando o escritor, a partir de uma conexão profunda com seu universo interior, gera ideias, traduzidas em palavras, ao que deseja comunicar. Nesse sentido, o processo de criação literária consiste essencialmente nas relações que o escritor estabelece com a linguagem e, se a linguagem dá forma ao pensamento, ela também o estrutura. Desse ponto de vista, a obra é o pensamento organizado e estruturado pela linguagem. A atividade de autoria consiste nesse movimento de articulação. O objeto do

escritor é a palavra.

Em seu estudo *The cognition of discovery: defining a rhetorical problem*, de 1980, Flower e Hayes (1994) consideram a escrita de textos uma atividade de resolução de problemas. Para esses pesquisadores, resolver um problema envolve a “descoberta” de uma solução, mas não se trata de encontrar uma solução que está pronta e só precisa ser resgatada. Ao contrário, resolver um problema implica, durante a operação de escrita de um texto, a mobilização de muitas habilidades em busca da construção de respostas. E, embora sempre envolva procedimentos exploratórios abertos – escrita livre ou devaneios, esse processo não é acidental.

O processo de escrita pode então ser descrito como um conjunto de demandas ou problemas retóricos que o escritor tem para solucionar. Dentre os diversos movimentos de construção da resposta a esses problemas, ocorre o movimento de *felt sense* e a construção do sentido a partir da articulação do texto. Outros movimentos decorrem dessa primeira construção, como a revisão, a geração de novas ideias ou a atividade de monitoramento que o escritor pode fazer do texto já escrito. Entretanto, parece que são os movimentos de *felt sense* que promovem mais intensamente a construção de respostas para resolução de problemas de autoria. Eles parecem funcionar como atividades cognitivas hierarquicamente superiores a partir das quais outras acontecem, pois é em função das redes de sentido que uma obra se desenvolve.

## Conclusão

O que foi feito até aqui representa um esforço de clarear uma perspectiva de observação da autoria que até então, em meus trabalhos anteriores, não havia ficado claro, apesar de estar sugerido em meus estudos sobre o processo de escrita. A intenção era sistematizar a reflexão que estava em curso e sugerir novas possibilidades de pesquisa sobre autoria no campo da criação literária. A expectativa é ter contribuído para que se possa ampliar e aprofundar a perspectiva processual do conceito de autoria e motivar outros pesquisadores a ampliar investigações nesse campo de estudo.

## Referências

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002a, p. 13-70.

\_\_\_\_\_. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002b, p. 71-210.

\_\_\_\_\_. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002c, p. 211-362.

\_\_\_\_\_. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p. 3-192. [Original russo, 1920-1930].

\_\_\_\_\_. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003b, p.307-335.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, R. **O Rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRONCKART, J-P. **Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo**. Tradução Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 2003.

CHARTIER, R. **A ordem dos livros**. Tradução Mary Del Priore. Brasília: UNB, 1994.

FLOWER, L.; HAYES, J. R. Uma teoria do processo cognitivo da escrita. **Revera** - estudos de criação literária do Instituto Vera Cruz. v.1, n. 1, p. 37-68, 2016. Disponível em: <<http://site.veracruz.edu.br/instituto/revera/index.php/revera>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. A Cognitive Process Theory of Writing. **College Composition and Communication**, v. 32, n. 4, p. 365-387, dez. 1981.

\_\_\_\_\_. The cognition of discovery: defining a rhetorical problem. In: PERL, S. (Org.). **Writing Process**. Davis (CA, USA): Hermagoras, 1994, p. 63-74.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. O que é um autor?. In: FOUCAULT, M. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264 [Ditos e Escritos, vol 3].

LEVY, M. C.; RANSDELL, S. Writing Signatures. In: \_\_\_\_\_. **The science of writing: theories, methods, individual differences and applications**. Mahwah (NJ, EUA): Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 149-161.

PERL, S. Understanding Composing. **College Composition and Communication**, USA, v. 31, v. 32, p. 363-369, 1980.

PETRUCCI, A. **Alfabetismo, escritura, sociedad**. Barcelona: Gedisa, 1999.

VYGOTSKY, L.S. **Pensamento e Linguagem.** Tradução Jeferson Luiz Camargo, Martins Fontes, 1987.

Recebido: 02/04/2018

Aceito: 16/08/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431983>



## LE POÈTE CRITIQUE : DE BAUDELAIRE A VALÉRY

### O POETA CRÍTICO: DE BAUDELAIRE A VALÉRY

Daniela Lindenmeyer Kunze

Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, PE, Brasil

Anselmo Peres Alós

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

*Résumé:* Dans les études littéraires françaises, on constate la forte présence de textes théoriques et d'essais sur la poésie écrits par des poètes. On remarque une tradition française de poètes critiques qui a comme principal précurseur Charles Baudelaire. Depuis celui-ci, cette écriture critique accompagne la création poétique des principaux poètes français et gagne encore plus de force chez les contemporains. Ces réflexions critiques peuvent apparaître dans l'œuvre d'un poète sous différentes formes : certains poètes ont écrit des textes théoriques, d'autres ont exposé leurs conceptions de la poésie et de la création poétique dans leur correspondance et d'autres finalement les ont transformées en matière première de leur création : ils ont greffé cette préoccupation critique au sein de leur poétique créant une poésie qui parle d'elle-même – la *métapoésie*.

*Mots-clés:* Poésie française; poètes critiques; métapoésie.

*Resumo:* Nos estudos literários franceses, pode-se constatar a forte presença de textos teóricos e de ensaios sobre poesia escritos por poetas. Destaca-se uma tradição francesa de poetas críticos que possui, como principal precursor, Charles Baudelaire. Desde então, tal escritura crítica acompanha a criação poética dos principais poetas franceses e ganha ainda mais força junto aos contemporâneos. Tais reflexões críticas podem aparecer dentro da obra de um poeta sob diferentes formas: certos poetas escreveram textos teóricos, outros expuseram suas concepções de poesia e de criação poética em sua correspondência, e outros, finalmente, transformaram essa questão em matéria-prima para suas criações: eles destacam tal preocupação no seio mesmo de suas poéticas, criando uma poesia que fala dela mesma – a *metapoesia*.

*Palavras-chave:* Poesia francesa; poetas críticos; metapoesia.

Pour Hugo Friedrich, la rencontre de la création littéraire et de la réflexion critique est « un des phénomènes essentiels des Temps Modernes » (FRIEDRICH, 1999, p. 67) et cette tradition inaugurée par Charles Baudelaire a inspiré directement les poètes Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé<sup>1</sup> et, plus tard, Paul Valéry et Pierre Reverdy à porter un regard

<sup>1</sup> Cf. **Igitur, Divagations, Un coup de dés.** Cf. aussi **Correspondance complète suivi de**

critique sur la poésie et les autres arts. Rimbaud écrit deux lettres en 1871 où il livre le programme poétique d'une « littérature nouvelle » (LEUWERS, 1998, p. 90). Mallarmé écrit également, entre 1872 et 1898, des essais ainsi qu'une correspondance riche en réflexions critiques sur la poésie et réunit autour de lui une nouvelle génération de poètes très attentifs à ses propos sur la littérature. Parmi ces jeunes poètes, on trouve Paul Valéry qui deviendra l'écrivain critique le plus important du XX<sup>e</sup> siècle. Valéry défend, dans un essai emblématique, la notion de poète critique (VALÉRY, 2002, p. 657-691) affirmant que tout poète est aussi un critique et que toute création poétique doit être accompagnée d'un travail de réflexion sur l'écriture. Cette notion<sup>2</sup> sera renforcée quelques décennies après par le poète contemporain Jean-Michel Maulpoix avec sa théorie d'un lyrisme critique (MAULPOIX, 2004).

Dans la lignée de poètes critiques français, Charles Baudelaire est l'auteur le plus significatif, car il en est le précurseur. Il écrit des essais sur la littérature, la peinture, la musique et fait la critique des ouvrages de ses contemporains. Ces essais sont basés sur l'observation et l'interprétation des œuvres littéraires, des arts plastiques et de la musique ainsi que des commentaires et des analyses sur des événements d'arts. Selon Hugo Friedrich, les réflexions critiques et les commentaires de Baudelaire s'élargissent tellement qu'ils deviennent finalement « des analyses de la conscience de l'époque » (FRIEDRICH, 1999, p. 44) – une sorte de poétique de la modernité. Son œuvre critique devient donc aussi importante que sa poésie, ces textes théoriques sont d'une très grande importance dans la littérature mondiale compte tenu l'influence qu'ils exerceront sur la théorie littéraire et sur quelques-uns des poètes les plus significatifs du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle :

Un aspect fondamental de Baudelaire est sans doute sa rigueur intellectuelle, la clarté de sa conscience artistique. Il unit le génie poétique à l'intelligence critique. Ses réflexions sur le mécanisme de la création poétique se situent à un niveau aussi élevé que sa poésie elle-même, la dépassant même parfois [...] Les perspectives qu'il ouvre ainsi ont exercé sur les années à venir une influence peut-être plus profonde que **Les Fleurs du Mal** proprement dites (FRIEDRICH, 1999, p. 44).

Pour Hugo Friedrich, ces réflexions sur la création poétique inaugurent, chez les poètes modernes, le goût de la critique et le besoin

---

#### **Lettres sur la poésie.**

<sup>2</sup> L'appellation de « poète critique », avec les connotations données par ces deux auteurs, reviendra tout au long de ce travail.

d'une constante réflexion sur la création poétique. Rimbaud, Mallarmé et Valéry ont tous les trois produits des textes critiques très importants et qui restent encore aujourd'hui des références pour les théoriciens et les poètes :

[...] l'œuvre de Baudelaire donna rapidement naissance en France à des courants différents de ceux du romantisme, beaucoup plus novateurs, qui imprégnèrent les œuvres de Rimbaud, de Verlaine, de Mallarmé. [...] Vers la fin de sa vie, Valéry voyait encore une ligne qui conduisait directement de Baudelaire à lui-même (FRIEDRICH, 1999, p. 43).

Arthur Rimbaud étale ses réflexions critiques sur la poésie, la création poétique et le langage dans certains passages du livre **Une saison en enfer** et, de manière plus théorique, dans deux lettres écrites en 1871. La première date du 13 mai et est adressée à Georges Izambard, jeune professeur de rhétorique dans le collège de Rimbaud. La seconde est écrite le 15 mai et est adressée à Paul Demeny, un poète de la région. Les deux ne sont publiées qu'en 1912 et 1928 et sont alors appelées **Les lettres du voyant**. À côté des réflexions critiques sur la poésie et le langage, Rimbaud nous livre sa conception de la poésie moderne et présente son programme poétique pour les poèmes à venir. Ces **Lettres** deviennent ainsi des textes importants pour comprendre la révolution dans l'écriture opérée par le jeune poète. Daniel Leuwers les considère comme des « textes véritablement fondateurs de la poésie et de la poétique modernes » (LEUWERS, 1998, p. 7). Elles sont également la confirmation « que, pour Rimbaud, la création poétique est inséparable d'une réflexion tout aussi importante sur la poésie » (LEUWERS, 1998, p. 83). Suivant la tradition inaugurée par Baudelaire qui, selon le poète, « est le premier voyant, roi des poètes » (RIMBAUD, 1999, p. 93), Rimbaud fait de la critique et défend ce nouveau rôle du poète qui observe et qui s'efforce de comprendre son propre processus créatif :

[...] j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. [...] La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend (RIMBAUD, 1999, p. 88).

Il fait aussi la critique de la poésie romantique dont le grand défaut est, pour lui, l'absence d'un regard critique et objectif sur sa création, d'une

« véritable prise de conscience du geste créateur » (LEUWERS, 1998, p. 22): « les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur ? » (RIMBAUD, 1999, p. 87).

Stéphane Mallarmé fait également partie de ces poètes critiques fortement marqués par l'héritage baudelairien. Une des caractéristiques de son œuvre est, selon Friedrich, c'est l'« affirmation de l'égale valeur de la poésie et de la réflexion sur la poésie » (FRIEDRICH, 1999, p. 133). Ces réflexions critiques sont exprimées « sous forme théorique » dans les essais réunis en 1897 dans **Divagations** (MALLARMÉ, 2003) et dans ses **Lettres sur la poésie** (MALLARMÉ, 1995) écrites entre 1872 et 1898. Comme son maître Baudelaire, il écrit sur la poésie, sur son expérience en tant que poète, sur la peinture, sur le théâtre et sur d'autres poètes de son époque, parmi lesquels on trouve Verlaine, Rimbaud et Baudelaire.

Dans la préface de l'édition qui réunit sa correspondance, Yves Bonnefoy souligne les spécificités des réflexions critiques de Mallarmé dans l'ensemble de ses lettres. Encore une fois le caractère singulier de cette critique d'écrivain est confirmé par la part de liberté et de création qu'elle contient<sup>3</sup>.

Amoureux de la forme et de la technique, sa poésie arrive à une perfection formelle grâce à « une méditation approfondie sur le langage et l'objet de la poésie » (BRUNEL, 1977, p. 548). De ce fait, chez Mallarmé, la production poétique et la critique sont intimement liées. Elles coexistent et se complètent. Dans la plupart des essais de **Divagations**, ainsi que dans d'autres textes réunis dans la même édition, Mallarmé emploie un langage proche du poétique, rempli de métaphores et autres figures de langage. On se trouve en face des textes où se confondent parfois critique, rêve et suggestion :

Mon Baudelaire à peine ouvert, je suis attiré dans un paysage surprenant qui vit au regard avec l'intensité de ceux que crée le profond opium. Là-haut, et à l'horizon, un ciel livide d'ennui, avec les déchirures bleues qu'a faites la Prière proscrite. Sur la route, seule végétation, souffrent de rares arbres dont l'écorce douloureusement est un enchevêtrement de nerfs dénudés : leur croissance visible est accompagnée sans fin, malgré l'étrange immobilité de l'air, d'une plainte déchirante comme celle des violons, qui, parvenue à l'extrémité des branches, frissonne en feuilles musicales (MALLARMÉ, 2003, p. 353-354).

---

<sup>3</sup> Cf. BONNEFOY, Yves. **Poèmes** (2001) ; **L'alliance de la poésie et de la musique** (2007) ; **Entretiens sur la poésie** (1991) ; et finalement **L'inachevable** (2012).

Dans ces quelques lignes de l'essai consacré à Théophile Gautier, à Théodore de Banville et à Baudelaire, il utilise des images et suggère des sensations pour parler des **Fleurs du mal** de Baudelaire. Sa critique est, finalement, proche de sa poésie – les deux plutôt basées sur la suggestion que sur la description.

Paul Valéry est l'un des jeunes poètes qui fréquentent la maison de Mallarmé à Paris à partir de 1891, un de « disciples charmés par ses propos sur la poésie et la musique » (LAGARDE; MICHARD, 1967, p. 529). Alors influencé par Mallarmé, mais aussi par Baudelaire, il produit une œuvre critique très significative qui est, selon Mireille Calle-Gruber, plus « forte » que sa poésie : « L'intelligence hors pair fait de lui un grand poéticien : La Méthode de Léonard de Vinci, 1895 [...], Monsieur Teste, 1896, les Cahiers, sont sans doute plus forts que l'œuvre poétique » (CALLE-GRUBER, 2001, p. 165). Ses essais sur la poésie sont d'une immense valeur pour les études littéraire et restent source d'inspiration pour les poètes du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que pour les contemporains. Dans les textes théoriques, ou dans la métapoésie de certains poètes contemporains, on peut voir de manière claire la contribution des notions et des concepts de Valéry. Dans les métapoèmes d'Andrée Chedid ou lors des occasions où la poète parle de la poésie, on remarque l'important héritage de la critique de Valéry dans ses conceptions de poésie, du langage et de la création poétique.

Pour Valéry, « tout véritable poète est nécessairement un critique de premier ordre » (VALÉRY, 2002, p. 686). Le poète doit toujours avoir une réflexion critique sur sa propre création, sur tout le processus de construction d'un poème. Dans son essai intitulé *Poésie et pensée abstraite* il défend, entre autres, la notion d'un poète critique, capable d'un « raisonnement abstrait » sur le langage. Par rapport à la forme de son essai et à son écriture, il met en pratique ce qu'il défend : une critique de poète, avec toutes ses particularités et toutes ses différences par rapport à une critique faite par les théoriciens. Mireille Calle-Gruber, dans le livre **Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ou les repentirs de la littérature**, parle d'une « critique d'écrivain », plus générale certes, mais concernant celle des poètes. Elle classe la critique littéraire du XX<sup>e</sup> siècle en « trois formes de critique » :

L'une, journalistique et radio-télévisée, qui rend compte de l'actualité littéraire ; l'autre, universitaire, soucieuse de recul vis-à-vis de l'œuvre, de la prise en compte de l'histoire, de sa réception, des apports de la théorie. La troisième est une critique d'écrivain laquelle, lisant-écrivain avec l'autre, fait œuvre singulière (CALLE-GRUBER, 2001, p. 69 – italiques de l'auteur).

Pour elle, la critique d'écrivain relève aussi de la création et surtout d'une « exigence d'écrire » (CALLE-GRUBER, 2001, p. 82). Elle naît du besoin d'écrire « avec l'autre », de réagir sur le texte de l'autre tout en créant une « œuvre singulière » : « [...] dans l'exercice de lecture du texte de l'autre qu'est la critique, *se déclare une écriture* : elle ne préexiste pas ; elle est désarmée ; elle est appelée par la découverte de l'œuvre, c'est une co-naissance. Une dynamique de la création donne lieu au texte critique » (CALLE-GRUBER, 2001, p. 84). Dans ce sens, cette critique faite par les écrivains donne naissance à des textes avec des caractéristiques bien particulières soit par rapport au fond, c'est-à-dire, le regard porté sur l'œuvre et la manière de l'analyser, soit par rapport à la forme, c'est-à-dire, les choix stylistiques dans l'écriture du texte :

Loin des certitudes des systèmes, si subtils soient-ils, et des terminologies tout employées à désigner, décrire, cataloguer, la critique d'écrivain entend au contraire l'abandon des principes qui garantissent notre culture ; elle exige d'aller à la limite, de rompre la propension totalisante et totalitaire des concepts, laquelle fonde l'histoire (CALLE-GRUBER, 2001, p. 83).

Ce que Mireille Calle-Gruber définit comme une « critique singulière » est celle dont la manière de construire des concepts et des définitions est différente de celle des auteurs purement théoriques. La critique d'écrivain étonne souvent le lecteur par la justesse de ses propos mais aussi par la beauté de son écriture car, dans la mesure où elle est également création et donne aussi un plaisir esthétique à celui qui la lit. Cette critique est ainsi peuplée de figures de style propres aux textes littéraires, comme des associations, des comparaisons, des métaphores ou même des oxymores. William Marx (2005), dans son livre sur Valéry, Eliot et la critique moderne, utilise l'expression « poète-critique » pour parler de ces deux poètes. Il les insère également dans une « tradition poétique française » (MARX, 2005, p. 18) inaugurée par Baudelaire et souligne les différences entre leurs œuvres critiques et celles des auteurs plus académiques :

Eparse, mobile, multiforme, si l'œuvre critique des deux poètes n'a pas la solidité ou la carrure de contributions plus académiques, elle reflète d'autant mieux, et qui plus est avec un brio particulier, la diversité des enjeux autour desquels se constitua la critique formaliste (MARX, 2005, p. 17).

Selon William Marx, la critique de Valéry est d'une grande originalité

et importance au sein de la critique formaliste qui fait son apparition au XX<sup>e</sup> siècle. Pour lui, Valéry et T. S. Eliot auraient inventé une « nouvelle méthode » en s'opposant aux critiques étiologique et impressionniste de l'époque :

La critique étiologique aborde l'œuvre par le haut (ses sources, sa genèse, etc.), la critique impressionniste l'approche par en bas (les impressions sur le lecteur, l'effet moral, etc.), et entre les deux se dessine insensiblement une figure ou une forme encore intacte : celle de l'œuvre elle-même, ou en elle-même (MARX, 2005, p. 37).

William Marx souligne encore l'originalité de la critique de Valéry en l'opposant à la critique universitaire de l'époque :

Autant la critique universitaire cherchait à accumuler le plus grand nombre possible de documents et accordait aux sources extra-littéraires (correspondances, papiers personnels, etc.) une importance prééminente dans son travail, autant la critique valéryenne veut limiter au maximum son objet jusqu'à ne plus conserver dans son champ d'observation que l'œuvre même, voire moins que l'œuvre : la simple idée de l'œuvre (MARX, 2005, p. 25).

Les théoriciens ne cessent donc pas de montrer toute la particularité, mais aussi les atouts de cette critique « multiforme » et « singulière » propre aux poètes. Les textes critiques de Baudelaire, les lettres de Rimbaud ou les essais de Mallarmé et de Valéry sont des textes qui procurent, justement, un plaisir autre que les textes appartenant à une « critique universitaire ». À part les caractéristiques formelles propres à ce type de critique, sur le plan des idées et des contenus, ils opèrent un mélange entre ressenti personnel, c'est-à-dire, l'observation de leurs propres expériences comme poètes, et réflexion critique sur l'écriture. Ainsi, la description d'une œuvre ou d'un concept n'est jamais complètement impersonnelle.

Dans un essai publié dans **Curiosités esthétiques**, Baudelaire défend une critique personnelle, « partielle » et « passionnée » contre une critique purement descriptive, « froide et algébrique ». Il défend également la critique comme création – « amusante et poétique » comme un texte littéraire :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament [...]. Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à

un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons (BAUDELAIRE, 1980, p. 641).

On constate que sa conception d'une critique idéale est finalement proche de celle de la critique d'écrivain définie par Mireille Calle-Gruber. Baudelaire résume très bien les particularités de cette critique et anticipe les revendications de Valéry. Pour Valéry, « il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie » (VALÉRY, 2002, p. 666). Ainsi, dans *Poésie et pensée abstraite*, il remplit son texte de descriptions de ce qu'il observe en lui-même, des « fragments de son autobiographie » de poète : « j'ai donc observé en moi-même tels états que je puis bien appeler *Poétiques*, puisque quelques-uns d'entre eux se sont finalement achevés en poèmes » (VALÉRY, 2002, p. 665). Une autre particularité de cette critique d'écrivain, rencontrée dans l'essai de Valéry, mais aussi dans les lettres de Mallarmé, est la présence des explications sur les propres procédés utilisés dans la critique. Mallarmé explique ainsi, au destinataire de sa lettre, ce qu'il recherche comme critique : « [...] si j'ai un principe quelconque en Critique, c'est qu'il faut, avant tout, rechercher la pureté des genres » (MALLARMÉ, 1995, p. 555).

Et Valéry expose ses procédés dans ses analyses critiques :

Quant à moi, j'ai la manie étrange et dangereuse de vouloir, en toute matière, commencer par le commencement (c'est-à-dire, par mon commencement individuel) [...]. En toute question, et avant tout examen sur le fond, je regarde au langage ; j'ai coutume de procéder à la mode des chirurgiens qui purifient d'abord leurs mains et préparent leur champ opératoire. C'est ce que j'appelle le *nettoyage de la situation verbale* (VALÉRY, 2002, p. 661 – italiques de l'auteur).

On rencontre des explications sur la propre critique qu'ils sont en train de réaliser, une sorte de théorisation de la critique. C'est un travail de réflexion dans la propre réflexion qui ne fait que prouver le besoin des poètes critiques de réfléchir constamment sur leur écriture, qu'elle soit littéraire ou même théorique.

Mais revenant sur le fait que la critique d'écrivain est aussi création, ou possède une grande partie de création, on constate que chaque auteur, chaque ouvrage ont leurs caractéristiques propres. On y trouve, certes, des aspects communs, mais chaque écrivain saura mettre sa part de personnalité dans sa critique. On peut noter que malgré les variations d'écriture, il y a une



marque significative qui apparaît dans nombreux textes critiques des auteurs étudiés lors de cette recherche : le dialogue que ces textes établissent avec le lecteur. Comme conséquence de toutes les particularités citées ci-dessus, la critique d'écrivain établit avec son lecteur une relation très particulière, elle dialogue directement avec son lecteur et le rend actif et coopératif (ECO, 2008). Il existe la création d'une certaine complicité entre les deux assez proche de celle établie dans les textes littéraires.

Toutes ces spécificités font que la critique des poètes soit si importante pour comprendre la poésie moderne et contemporaine et qu'elle ait gagné tant d'espace et de reconnaissance dans les études littéraires. Jean-Michel Maulpoix dénonce, dans l'introduction de son livre sur le « lyrisme critique », la faillite de la critique de « l'Université » et de celle des « médias » face à l'écriture de « l'extrême contemporain » et défend que seul un « lyrisme critique » puisse la saisir :

Face à ce déficit d'une écriture critique qui serait capable d'appréhender « l'extrême contemporain » et de le confronter à sa mémoire aussi bien qu'à son amnésie, je réaffirme la nécessité du *lyrisme critique*, c'est-à-dire du geste réflexif inhérent à l'écriture même, telle qu'elle invente, analyse et réfracte. La critique trouve refuge là où elle prend naissance : dans l'incessante relecture que fait l'écrivain de ce texte qu'il devient, dans cette surveillance où il tient ses abandons, ses impulsions ou ses impuissances (MAULPOIX, 2004, p. 13).

Et ce que Maulpoix comprend comme « lyrisme critique » est finalement la critique faite par des poètes, sous la forme théorique ou poétique :

J'entends aussi bien par « lyrisme critique » l'état auquel la poésie parvient, quand elle a pris conscience que l'heure n'est plus à l'invention de nouvelles formes, mais refuse de céder à la tentation du bricolage postmoderne, pour se rendre suprêmement attentive aux éclats de sa voix et mesurer objectivement les forces qui la mobilisent ou l'étranglent (MAULPOIX, 2004, p. 13-14).

A partir de la définition de poète critique de Valéry ou de celle de « lyrisme critique » de Maulpoix, on peut constater que, dans les deux cas, la notion de poète critique concernerait tous les poètes réfléchissant sur la poésie, la création du poème et sur leurs processus d'écriture, ce qui englobe alors les textes théoriques, mais aussi la métapoésie.

## Les poètes critiques contemporains : entre théorie et métapoésie

La critique littéraire française est fortement marquée par la présence de textes théoriques écrits par des poètes. Mireille Calle-Gruber (2001) et Jean-Michel Maulpoix (2004) ont constaté la dimension de cette critique *singulière* dans la scène littéraire contemporaine. Cela est notamment due au fait que, comme l'affirme Maulpoix, elle serait la seule à être capable de comprendre les nuances de la poésie contemporaine, mais aussi par la quantité significative de poètes contemporains qui se sont aventurés dans des textes critiques ou qui ont, dans leurs poétiques, mélangé critique et poésie.

À part cette *singularité* de la critique d'écrivain, il faut également noter, comme le fait Mireille Calle-Gruber et d'autres théoriciens<sup>4</sup>, que le XX<sup>e</sup> siècle et la poésie contemporaine ont été marqués par un grand nombre de textes littéraires interrogeant l'écriture elle-même. Les réflexions critiques sont ainsi présentes non seulement dans des essais ou des ouvrages théoriques, mais aussi dans la propre littérature ce qui explique la présence d'une grande quantité de métapoèmes dans la poésie française contemporaine. La conception de poète critique concerne les poètes ayant produit des textes critiques et ceux qui ont produit des poèmes contenant des réflexions métapoétiques :

Notons encore que ce siècle, passionné de formes et de techniques, qui ne renie plus le travail de l'œuvre mais au contraire rend celle-ci à la scène de *l'opéra* (ouvroir, ouvrage, théâtre, transfigurations), ce XX<sup>e</sup> siècle aura cherché à interroger de toutes les façons possibles *le secret* du travail d'écrire – la fabrique, le chiffre, l'énigme, le schibboleth (CALLE-GRUBER, 2001, p. 85).

Daniel Briolet confirme plusieurs fois dans son livre dédié à la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle, une forte présence critique dans la poésie contemporaine, notamment celle de la période des années 1960 aux années 1990 : « Ce souci d'articuler sans cesse création poétique et réflexion critique semble caractériser de façon prépondérante la poésie des trois décennies écoulées de 1960 à 1990 » (BRIOLET, 1995, p. 139).

Philippe Delaveau parle de l'« extrême lucidité » (DELAVEAU, 1988, p. 7) comme la caractéristique la plus facilement remarquable de la poésie

<sup>4</sup> Cf. DELAVEAU (1988); BLANCQUART (1996); BRINDEAU (1973); LEUWERS (2001) et BRIOLET (1995).

moderne et contemporaine. Il signale cette tendance d'unir dans la même démarche, poésie et poétique, laquelle est poussée plus avant par des poètes contemporains comme Michel Deguy et Jean-Claude Renard. Leurs œuvres sont marquées par une profonde réflexion sur ce que Deguy appelle « le langage du langage » (DELAVERGNE, 1988, p. 19). Ces deux poètes ainsi que d'autres contemporains comme Lorand Gaspar ou Jean-Michel Maulpoix ont, également écrit d'importants textes critiques en prose sur la création poétique et le langage.

Par ailleurs, Daniel Briolet constate, dans ses études, l'existence d'une métapoésie significative de cette période, mais aussi d'une *critique nouvelle* faite par des poètes. Cette critique est, pour lui, l'héritage de la critique des poètes du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle et le champ de « productions fort différentes » associant de manière singulière « création poétique et réflexion critique » (BRIOLET, 1995, p. 139):

Le début des années soixante a vu se multiplier ce qu'il est convenu d'appeler « les critiques nouvelles ». Leur prolifération depuis cette époque témoigne sans ambiguïté de cette tension vers l'infini du sens qui suscite, comme on vient de voir, toute œuvre du langage. Elle provient pour une part de l'immense effort de réflexion théorique mené tout au long du siècle par les poètes eux-mêmes. Beaucoup appelaient de leurs vœux une véritable révolution critique. Tous, ou presque tous, ont ouvert la voie aux analyses critiques les plus fécondes (BRIOLET, 1995, p. 178).

Carmen Boustani (2003) et Mireille Calle-Gruber (2001) voient aussi, dans la diversité des formes et le mélange des genres, la richesse de la critique faite par des poètes contemporains. Boustani affirme que des « textes hybrides combinant récit, journal intime, épistolaire, poésie et réflexion théorique » (BOUSTANI, 2003, p. 16) font la spécificité et la « modernité » de textes produits par des poètes français de ces dernières décennies. Selon Calle-Gruber, « les nouveautés en création et critique littéraires » (CALLE-GRUBER, 2001, p. 71) en France viennent de la poésie, notamment des poètes critiques. Parmi ces poètes, elle remarque le rôle fondamental du poète Michel Deguy, auteur d'ouvrages critiques emblématiques comme **La poésie n'est pas seule – Court traité de poétique**, de 1987 et **La raison poétique**, de 2000.

La production des poètes critiques contemporains compte ainsi des textes théoriques – classés comme des essais, des textes hybrides – parfois classés comme de la prose poétique – et des métapoèmes. Dans le cadre de la

recherche qui a abouti à cette thèse, l'étude de certains poètes et de certains ouvrages s'est révélée importante pour enrichir et compléter la compréhension d'une poétique contemporaine tournée vers elle-même. Devant l'abondance, la diversité et la richesse de cette poésie critique contemporaine de langue française, il est très difficile de tracer un panorama ou même de faire un simple *état de lieu* du contexte poétique des sept dernières décennies. Serge Brindeau, dans le livre **La poésie contemporaine de langue française depuis 1945**, publié en 1973, cite mille poètes, parmi lesquels ceux qui ont écrit de la métopoésie seraient difficilement dénombrables.

Parmi les essais critiques, nous soulignons l'importance des livres **Approche de la parole** de Lorand Gaspar, **Notes sur la poésie** de Renard et **Pour un lyrisme critique** de Maulpoix. En ce qui concerne la métopoésie, certains métopoèmes de Jacques Dupin, d'André du Bouchet, de Philippe Jaccottet, de Eugène Guillevic et de Jean Tardieu ont retenu notre attention. Renard et Gaspar ont éprouvé le besoin de réfléchir sur la poésie, le processus créateur et leurs propres poétiques. Ainsi que d'autres poètes de leur génération, ils ont écrit des métopoèmes, mais leurs ouvrages en prose restent la partie la plus expressive de leur critique. Ces ouvrages illustrent toute la *singularité* que les théoriciens accordent à la critique des poètes. Ce sont des « textes hybrides » (BOUSTANI, 2003, p. 16) où se mélangent la théorie littéraire, la philosophie et, selon notre interprétation, la littérature. Dans cette étude nous adoptons la conception de « critique écrivain » de Mireille Calle-Gruber (2001) qui voit dans la critique des poètes une part de création plus significative que dans celle des théoriciens de la littérature. Les ouvrages de Gaspar et de Renard, cités ci-dessus, ont donc une écriture proche de celle des ouvrages critiques de Valéry et de son contemporain Pierre Reverdy.

Parmi les ouvrages de ces deux poètes, celui de Lorand Gaspar (1978) reste le plus *singulier* ou *hybride*. Dans la quatrième de couverture de l'édition de 1978, l'éditeur termine son texte par une affirmation qui confirme toute notre difficulté de le classer dans un genre précis, et sa réflexion devient peu à peu poème. Lorand Gaspar est né en Hongrie en 1925. Déporté lors de la Seconde Guerre, il trouve refuge en France où il fait des études de médecine. Il vit longtemps à Jérusalem et le désert est une constante dans son œuvre. Se tournant vers sa critique dans le livre **Approche de la parole** (1978) on rencontre parmi ses propos, maintes ressemblances avec ceux contenus dans la métopoésie.

Il aborde ainsi la relation entre poésie et langage, parlant du travail du

poète dans la transformation du langage – tel que les combinaisons de mots ou leur « remodelage » :

Tout se passe comme s'il y avait dans la vie de l'homme qui demandait à se manifester, à être communiqué et ne le pouvait qu'en « jouant » avec le langage, en le défaisant et en le remodelant, en le décuplant, en le creusant, en y descendant des énergies, des rapports, des liaisons méconnues, oubliées, recouvert de quelque croûte d'oxydation, enserrés dans le carcan d'un processus fibreux. Comme si cette chose inconnue ou ensevelie en venant à la langue y rencontrait à l'abord une insuffisance, une inadéquation. Comme si elle ne supportait aucune formulation arrêtée, aucune fermeture. Pour arriver tout de même à la parole, ou du moins le tenter, il faut alors *réapprendre à parler* (GASPAR, 1978, p. 51).

Le langage poétique est pour Gaspar un lieu « où apparaît ou s'effondre le monde », de la même façon qu'il est, pour Chedid, un lieu où « se greffe la totalité » (CHEDID, 1999, p. 117) de la vie : « Sans cesse la langue défait et refait le jeu de son tissage de signes. Elle est grève mouvante où apparaît et s'effondre le monde, elle est ardeur à vivre en corrosion de ses limites, aux approches de ce qui la consume » (GASPAR, 1978, p. 32-33).

Dans **Approche de la parole**, Gaspar suggère aussi des propos proches de ceux de Chedid par rapport aux questionnements auxquels la poésie n'arrive pas à répondre et dont l'objectif est justement la « non-réponse » (CHEDID, 2006, p. 88) ou encore sur l'impossibilité de définir la poésie :

Le poème n'est pas une réponse à une interrogation de l'homme ou du monde. Il ne fait que creuser, aggraver le questionnement. Le moment le plus exigeant de la poésie est peut-être celui où le mouvement (il faudrait dire la trame énergétique) de la question est tel – par sa radicalité, sa nudité, sa qualité irréparable – qu'aucune réponse n'est attendue ; plutôt, toutes révèlent leur silence (GASPAR, 1978, p. 35).

Il justifie encore dans un autre extrait le principe même de la métapoésie et suggère, en même temps, l'impossibilité de décrire la poésie :

Ce que les poètes ont à dire de la poésie, c'est encore de la poésie [...]. Si réponse il y a aux questions que pose l'existence du phénomène poétique, elle ne peut être que dans la chair vive de cette venue, et seulement par une sorte de négation dans les analyses et les explications (GASPAR, 1978, p. 52-53).

Le livre **Notes sur la poésie** de Jean-Claude Renard est divisé en deux parties, dont la première porte le titre de *Langage, poésie et réalité*. Les cinq premiers chapitres y sont respectivement intitulés : *Le poète et le langage*, *Genèse du poème*, *Langage et poésie*, *Le langage poétique* et *Les mots*, ils possèdent, dans leurs contenus, certains points communs avec la critique de Paul Valéry et notamment avec celle d'Andrée Chedid. Renard y aborde entre autres le pouvoir du langage poétique de « donner droit au revers des images » (CHEDID, 1987, p. 136) ou les multiples possibilités qu'il offre, ainsi que les spécificités du langage poétique telles que les associations de mots – préconisées par Valéry et par Chedid :

Le langage poétique a la propriété paradoxale d'être à la fois l'endroit et l'envers du langage, de poser ensemble et en même temps une affirmation et une négation, ce qui est dit et ce qui n'est pas dit ou ne peut pas être dit, de se présenter simultanément comme écriture et comme non-écriture, comme science du langage et comme œuvre du langage, comme fragment et comme discours : fragment chargé d'une possibilité de sens qui le continue, – discours chargé de suspensions de sens qui le rompent.

Peut-être est-ce cette même faculté qui lui donne le pouvoir d'associer en lui ce qui ne paraît pas l'être dans la réalité [...] – et de devenir ainsi le lieu où « les contraires s'accordent », où « de toutes choses naît l'un et l'un de toutes choses », et où peuvent apparaître à la fois l'avert et le revers d'un même mot, d'un même sens, d'une même réalité (RENARD, 1970, p. 29).

Parmi les auteurs étudiés, Jean-Michel Maulpoix est le seul qui n'appartient pas à la génération de Chedid, il est né en 1952 et publie l'ouvrage analysé dans cette étude – **Pour un lyrisme critique** – en 2009. Jean-Michel Maulpoix a écrit de la poésie et des textes critiques. Parmi ses ouvrages, les textes critiques restent les plus reconnus en France. Le livre **Pour un lyrisme critique** fait partie d'une série de textes critiques sur la poésie composée de quatre autres titres : **La voix d'Orphée** (1989), **Du lyrisme** (2000), **Le poète perplexe** (2002) et **Adieux au poème** (2005). Dans ce livre, il développe de manière plus approfondie la notion de *lyrisme critique* qui apparaît déjà dans les ouvrages précédents. Cette notion est au centre de la métapoésie contemporaine, étant la justification même de cette poésie critique si présente dans la scène littéraire française contemporaine.

Par ailleurs, l'ouvrage de Maulpoix est un bon exemple de la critique *singulière* produite par les poètes, car, comme Valéry, en même temps que le poète la pratique, il tient à la justifier par des explications significatives sur les spécificités de ses analyses et de l'écriture de son texte. Ainsi commence-

t-il l'avant-propos en avertissant son lecteur du caractère et de la tonalité de sa critique : « Le lecteur chercherait en vain dans les pages qui suivent l'affirmation d'une doctrine. En dépit de son titre, ce livre n'est pas un manifeste. Il marque une simple étape dans une réflexion toujours en cours sur le lyrisme » (MAULPOIX, 2004, p. 9). On revient à la question de l'opposition entre *poésie* et *pensée abstraite* reformulée par Maulpoix dans l'opposition entre *lyrisme* et *critique* :

– *Qu'entendez-vous par lyrisme critique* ? La question me fut souvent posée. En effet, attacher l'adjectif « critique » au mot « lyrisme » ne va pas de soi. Celui-ci n'évoque-t-il pas un emportement, une parole inspirée que conduit l'enthousiasme, une ivresse verbale peu propice à la réflexibilité et qui s'enchant des capacités sonores du langage au détriment du sens des mots ? Je voudrais à nouveau montrer ici que le lyrisme n'est pas réductible à cette idée simpliste d'un flux verbal peu ou mal contrôlé, non plus qu'à une quelconque effusion de sentiments. [...] Il invite à interroger l'ensemble des forces que l'écriture poétique met en jeu et des résistances qu'elle rencontre. Il constitue aussi bien un *objet* critique qu'un *lieu* critique, et il engage par ailleurs quiconque lui reconnaît une valeur à un certain type d'*écriture* critique (MAULPOIX, 2004, p. 9-10).

Il met en jeu, comme le font Valéry et Chedid, deux forces longtemps opposées en poésie, celle de *l'inspiration* et celle du *travail* sur le langage. Et pour lui comme pour Valéry, le travail sur le langage est le propre de la poésie, celui-ci est indissociable d'une réflexion critique. Quant à Maulpoix, il considère que le lyrisme critique est le « geste réflexif inhérent à l'écriture même » (MAULPOIX, 2004, p. 13), c'est l'état où la poésie se rend « suprêmement attentive aux éclats de sa voix » (MAULPOIX, 2004, p. 13-14) et arrive à « mesurer objectivement les forces qui la mobilisent » (MAULPOIX, 2004, p. 14).

En ce qui concerne la métapoésie des poètes contemporains à Andrée Chedid, nous avons retenu quelques exemples qui nous semblent significatifs de cette génération très marquée par une vision critique de la poésie et de sa propre poétique. Parmi ces ouvrages, il nous a paru important de souligner certains métapoèmes d'André du Bouchet, de Philippe Jaccottet, de Jean Tardieu, de Jacques Dupin et de Guillevic. Ces poètes ont laissé de leurs empreintes la poésie contemporaine de langue française. Par leur poésie, ils démontrent la variété et la richesse de cette scène. Et, s'ils s'éloignent les uns des autres au niveau de l'écriture, ils se rejoignent sur certaines thématiques, comme celle de la métapoésie.

Jean Tardieu publie dans le livre **Margeris** (2009) une série de poèmes écrits entre 1924 et 1925 intitulée *Le langage en question – musique de scène pour une thèse*, dont le sujet est le langage. Dans cet ensemble, l'auteur aborde la relation entre langage et poésie et, dans le métapoème intitulé *L'écran-langage*, il justifie le principe même de la métapoésie, annonçant dès le début du métapoème qu'il écrit un poème dont le sujet est le langage – le même utilisé pour écrire le poème. On remarque donc un mouvement circulaire ou l'image de miroirs multiples – du langage qui regarde le langage, ou du langage qui se sert du langage pour s'analyser :

Je m'apprête à écrire un poème. Sur quel sujet ? Sur le langage.  
Cette bizarre étude, cette entreprise audacieuse demande cependant que je  
m'exprime  
en un langage !  
Et voici où paraîtra ce phénomène, la découverte :  
le langage scrutera le langage  
Or, pour indiquer cette simple idée :  
« Mon langage scrutera le langage »,  
il est bien évident que j'ai utilisé... quoi ? Mais oui :  
le langage !  
De sorte que nous obtenons ce résultat :  
mon langage regarde que le langage regarde le langage !  
Encore tout ne se termine-t-il pas ici, car c'est le langage qui vient de me  
servir lorsque je dis : « Mon langage... », et ainsi de suite, vous comprenez :  
le langage du langage du langage du langage du langage du langage du  
langage  
langage  
langage  
lang-âge  
langue – âge  
lent gage  
l'an – gage  
l'engage  
langage langage langage langage langage langage...  
[...] (TARDIEU, 2009, p. 60-61).

Nous voyons dans ce poème, le principe de la métapoésie – avec un regard autoréflexif et le constant questionnement sur elle-même – le langage



qui parle du langage, comme la poésie qui analyse la poésie. Hackett, dans l'étude intitulée *Panorama de la poésie française contemporaine*, souligne le fait que « l'œuvre de Jean Tardieu est parsemée de réflexions sur le langage » (HACKETT apud DELAVEAU, 1988, p. 20) et cite le poème *L'écran-langage* comme un des exemples les plus illustratifs de sa métapoésie. On remarque que l'écriture de Tardieu a un trait d'humour et une certaine manière de jouer avec les mots, sur leur sens et sur leur forme, qui transparaît dans ce métapoème. Dans ce sens, Hackett (1988, p. 13-23) rapproche l'écriture métapoétique de Tardieu de celle de Raimond Queneau, on constate une métapoésie qui diffère de celle de Chedid et qui vient confirmer la diversité de la production des poètes contemporains de cette génération.

Un autre poète qui a attiré notre attention en lisant la métapoésie est Jacques Dupin dont les métapoèmes les plus significatifs sont publiés dans le recueil **Echancré** (1991). Ce recueil possède une séquence de métapoèmes qui définissent l'écriture poétique et, à travers elle, ses conceptions de poésie et sa propre poétique. Dans la plupart de ces métapoèmes, l'auteur utilise le verbe « écrire » à l'infinitif dans ce que nous avons perçu comme une sorte d'auto réaffirmation de sa propre démarche poétique. La répétition de ce verbe à l'infinitif, peut également suggérer des conseils ou les nuances d'une *recette* d'écriture poétique livrée par le poète à chaque métapoème :

Ecrire en se gardant du spéculaire, du simulacre, de la déflagration,  
du glissement... autour des yeux, au fond de l'œil, hors de portée du  
regard... écrire étant la traversée du souffle, l'impossible traversée... étant  
l'impossible... (DUPIN, 2009, p. 134).

Ce poème évoque un élément fréquemment utilisé dans la métapoésie d'Andrée Chedid – le « souffle ». Le souffle comme inspiration – don fait au poète – ou comme marque du rythme – respiration, cadence – références présentes dans quelques métapoèmes de l'auteure<sup>5</sup>. Le premier métapoème de cette séquence présente également une autre image récurrente dans la métapoésie de Chedid – le verbe « creuser » comme démarche ou caractéristique de l'écriture poétique :

Ecrire les yeux fermés. écrire la ligne de crête. écrire le fond de la mer...  
creuser plus profond que le vagissement du nouveau-né, que le cri de la  
chasseresse, la plainte du supplicié... que l'enchevêtrement des racines, que

---

<sup>5</sup> Cf. CHEDID, Andrée. **Territoires du souffle**. Paris: Flammarion, 1999.

l'exténuation des lanières de la terreur...

écrire sans recul, dans le noir. Dans la doublure, dans la duplicité, du noir...  
(CHEDID, 1999, p. 123).

Un autre élément de la poétique qui est abordé dans la métapoésie de Dupin est le rythme. Il y fait allusion dans un des métapoèmes du recueil où apparaît dans un même temps, l'association d'images contraires suggérant ainsi l'ampleur de la poésie : « écrire : une écoute – une surdité, une absurdité – écrire pour atteindre le silence, jouir de la musique de la langue, extraire le silence du rythme et des syncopes de la langue » (CHEDID, 1999, p. 124).

De plus, certains métapoèmes de Dupin suggèrent la quête sans fin, le « cheminement » qui est l'écriture poétique ou encore le pouvoir de cette dernière sur le poète :

Ecrire au fond du trou, écrire sur le fil, en disloquant, en moissonnant, en délivrant l'espace du vide vivant...

les moignons repoussent, le talon froidit, l'herbe est en fleurs sur l'autre versant... on ne finira jamais d'appeler le mot qui tombe, ni d'aligner la lettre qui jaillit d'une fissure de la pierre...

écrire sous la torture, dans la torpeur – ou ne pas écrire – et mourir d'écrire de n'être pas mort... (DUPIN, 2009, p. 144).

L'écriture de Dupin impose une expérience de l'abrupt et de l'écart, et exprime une négativité plus forte. Dans ce sens, elle est différente de celle de Chedid ou encore de celle de Tardieu même si, par rapport aux concepts exposés ou aux images utilisées, on peut toujours établir des correspondances entre leurs œuvres métapoétiques. André du Bouchet est aussi un des poètes dont l'œuvre métapoétique est importante et dont l'écriture poétique est fort différente de celle de Chedid. Les livres **Dans la chaleur vacante** (1961) et **Ici en deux** (1986) présentent des métapoèmes représentatifs de la métapoésie de l'auteur. La séquence de poèmes intitulée *Image parvenue à son terme* (DU BOUCHET, 1991, p. 109-115), du livre **Dans la chaleur vacante**, possède des extraits qui démontrent la complexité de l'écriture de Du Bouchet :

L'évidence que recouvre le nom de poésie, tôt ou tard se révèle à ce point

banale que chacun de plein droit se l'approprie, comme si, à même l'obstacle qui un instant a pu nous en retrancher, l'élément rare – montagne ou évidence – de lui-même se déplaçait jusqu'à nous : que, poésie, rien du coup ne la distingue d'une réalité dont elle continue de tirer, sans en conserver de trace toujours reconnaissable, le pouvoir rudimentaire qui aveuglément nous a engagés.

[...]

C'est encore ce souffle – perdu pour respirer, et perdu – dans l'instant même où, d'une parole que le poème a, semble-t-il, arrêtée, il nous arrivera d'induire que, notre fin, nous l'avons laissées derrière nous (DU BOUCHET, 1991, p. 111).

Dans le livre **Ici en deux**, le chapitre intitulé *Notes sur la traduction* (DU BOUCHET, 2011, p. 91-138) présente des métapoèmes qui traitent du langage – de la « parole » et des « mots » :

peut-être, par le travers de la parole, elle aussi les choses auront-elle pu voir (DU BOUCHET, 2011, p. 108).

quant au sens, autant de ciel ouvert que de de terre occupée. Mais la terre est ouverte (DU BOUCHET, 2011, p. 109).

mots comme signes de la ponctuation prononçable subitement – et sur lesquels, ouvrant alors à autre chose, l'esprit qui portera sur l'intervalle renouvelé, demeure en suspens (DU BOUCHET, 2011, p. 112).

Dans ces extraits, on rencontre la suggestion du pouvoir de la parole et de l'ouverture de sens, mais aussi l'ouverture d'esprit vers de multiples horizons que la poésie favorise – des caractéristiques que les poètes critiques attribuent au langage poétique. En outre, on rencontre dans d'autres extraits, l'allusion à une langue poétique qui serait la traduction de « la langue de l'autre qui est en soi » – comme l'a fait Arthur Rimbaud avec la célèbre formule « je est un autre » : « autre langue. Ou autre chose. Déjà la langue de l'autre qui est en soi » (DU BOUCHET, 2011, p. 112).

Ou encore, de cette même séquence, le poète fait référence aux associations de mots, un thème cher à Chéhid et à d'autres poètes critiques :

mots – et d'un mot à un autre, comme ils s'inscriront, accentuant le vide préparatoire à autre vie ou à autre mot – emportant les mots (CHEDID, 1999, p. 123).

un mot : morceau d'espace. Un mot : sur une attente du sens procuré par le mot à venir – qui complétera.

la cassure – sa fierté (CHEDID, 1999, p. 123).

Ces *Notes sur la traduction* sont, finalement, pour nous, davantage des notes sur le langage poétique que sur la connotation usuelle du mot « traduction ». Selon Michel Colot, dans la préface de l'édition Gallimard de 2011, il faut penser ce titre comme « un double sens » : la traduction d'autres langues, mais aussi celle opérée par la poésie :

C'est dire que la problématique de la traduction [...] doit être comprise en un double sens : le passage d'une langue à une autre s'y avère inséparable de la poésie comme tentative pour « traduire » ce qui, du monde, semble se soustraire à la nomination et n'a pas encore été exprimé (DU BOUCHET, 2011, p. 12).

Maulpoix considère le poète Philippe Jaccottet comme représentatif de la génération de Chedid, cette même génération très consciente et critique de la poésie ou de sa propre écriture. Pour lui, Jaccottet incarne la figure du « poète soucieux de prendre une juste mesure de ce qu'il est et de ce qu'il peut accomplir » (MAULPOIX, 2002, p. 288) en tant que poète et souligne l'importance donnée à la définition de la tâche du poète dans le texte « Le travail du poète », du recueil **L'ignorant** (JACCOTTET, 2011, p. 29-59) :

L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli  
n'est pas plus de rêver que de former des pleurs,  
mais de veiller comme un berger et d'appeler  
tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort (JACCOTTET, 2011, p. 36).

Le premier poème du recueil **Leçons** (JACCOTTET, 2011, p. 215-240) reprend l'image du poète et fait l'opposition entre ce que Maulpoix définit comme le « poète précoce » (MAULPOIX, 2002, p. 294) – ou le jeune poète qui a été Jaccottet – et le « poète tardif » (MAULPOIX, 2002,

p. 294) qu'il est devenu :

Autrefois,  
moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,  
me couvrant d'images les yeux,  
j'ai prétendu guider mourants et morts.

Moi, poète abrité,  
Epargné, souffrant à peine,  
aller tracer des routes jusque-là !

A présent, lampe soufflée,  
main plus errante, qui tremble,  
je recommence lentement dans l'air (MAULPOIX, 2002, p. 294).

Dans le recueil **Chants d'en bas** (JACCOTTET, 2011, p. 241-257),  
une séquence de poèmes intitulée Parler, compare le verbe de son titre à la  
poésie :

Parler pourtant est une autre chose, quelquefois,  
que se couvrir d'un bouclier d'air ou de paille...  
Quelquefois c'est comme en avril, aux premières tiédeurs,  
quand chaque arbre se change en source, quand la nuit  
semble ruisseler de voix comme une grotte  
(à croire qu'il y a mieux à faire dans l'obscurité des frais feuillages que  
dormir),  
cela monte de vous comme une sorte de bonheur,  
comme s'il fallait, qu'il fallût dépenser  
un excès de vigueur, et rendre largement à l'air  
l'ivresse d'avoir bu au verre fragile de l'aube.

Parler ainsi, ce qui eut nom chanter jadis  
et que l'on ose à peine maintenant,  
est-ce mensonge, illusion ? Pourtant, c'est par les yeux ouverts  
que se nourrit cette parole, comme l'arbre par ses feuilles.

Tout ce qu'on voit,  
tout ce qu'on aura vu depuis l'enfance,

précipité au fond de nous, brassé, peut-être déformé  
ou bientôt oublié  
[...]

tout cela qui remonte en paroles, tellement  
allégé, affiné qu'on imagine  
à sa suite guéer même la mort... (JACCOTTET, 2011, p. 251-252).

L'image du « fond de nous » y apparaît et elle est proche de celle des métapoèmes de Chedid – comme synonyme d'âme ou de source où s'origine le poème. Il y a également l'allusion à la transformation de l'inspiration en poème – quand « tout cela remonte en paroles » – et au travail du poète qui « allège » et « affine » ce *chant*. Guillevic suggère, dans certains métapoèmes le rapprochement de la poésie avec la vie – le poème comme « reflet » du monde :

Dans le poème  
On peut lire

Le monde comme il apparaît  
Au premier regard.  
[...] (GUILLEVIC, 2001, p. 178).

Le poème  
Nous met au monde (GUILLEVIC, 2001, p. 291).

Ses métapoèmes évoquent aussi les caractères inépuisables et indéfinissables de la poésie :

Et si le poème  
Était une bougie

Qui se consumerait  
Sans jamais s'épuiser ? (GUILLEVIC, 2001, p. 217).

On y retrouve également des images qui lient la poésie au « chant »

et au « mystère » :

Le chant  
Peut être silence.

Le silence peut exister  
Pour qui chante,

Pour lui  
Et pour tous,

Car il porte le chant  
A travers les horizons (GUILLEVIC, 2001, p. 157).

Et finalement, comme Chedid, Guillevic nous livre, dans son *art poétique*, sa démarche comme poète :

Ce que je crois ne pas savoir,  
Ce que je n'ai pas en mémoire,

C'est le plus souvent,  
Ce que j'écris dans mes poèmes (GUILLEVIC, 2001, p. 172).

Un travail : créer  
De la tension  
Entre les mots,

Faire que chacun  
En appelle un  
Ou plusieurs autres [...] (GUILLEVIC, 2001, p. 280).

Les exemples de la métapoésie et de la critique de ces quelques poètes contemporains, nous démontre que même avec les différences d'écriture, dans leur métapoésie, d'une manière générale, les thèmes et les concepts se répètent au point que l'on arrive à y trouver des correspondances.

Notre regard sur la métapoésie contemporaine, même si insuffisamment étendu, nous laisse voir, à travers ces correspondances, une certaine unité thématique. La communion (ou le dialogue ou le partage) d'idées ainsi que celle des perceptions de la poésie et de l'univers poétique nous permettent de trouver des liaisons et des rapprochements possibles entre les textes critiques de poètes de langue française, du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours.

## Références

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Paris: Ed. Robert Laffont, 1980.

BLANCQUART, Marie-Claire. **La poésie en France du surréalisme à nos jours**. Paris: Ellipses, 1996.

BONNEFOY, Yves. **Poèmes**. Paris: Gallimard, 2001.

\_\_\_\_\_. **L'alliance de la poésie et de la musique**. Paris: Galilee, 2007.

\_\_\_\_\_. **Entretiens sur la poésie**. Paris: Mercure de France, 1991.

\_\_\_\_\_. **L'inachevable**. Paris: LGF, 2012.

BOUSTANI, Carmen. **Aux frontières des deux genres, en hommage à Andrée Chedid**. Paris: Karthala, 2003.

BRINDEAU, Serge. **La poésie contemporaine de langue française depuis 1945**. Paris: Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1973.

BRIOLET, Daniel. **Lire la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle**. Paris: Dunod, 1995.

BRUNEL, Pierre. **Histoire de la littérature française. Tome 2**. Paris: Editions Bordas, 1977.



CALLE-GRUBER, Mireille. **Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ou Les repentirs de la littérature.** Paris: Honoré Champion, 2001.

CHEDID, Andrée. **Textes pour un poème (1949-1970).** Paris: Flammarion, 1987.

\_\_\_\_\_. **Territoires du souffle.** Paris: Flammarion, 1999.

\_\_\_\_\_. **Entre Nil et Seine. Entretiens avec Brigitte Kernel.** Paris: Belfond, 2006.

DEGUY, Michel. **La poésie n'est pas seule – court traité de poétique.** Paris: Seuil, 1987.

\_\_\_\_\_. **La raison poétique.** Paris: Editions Galilée, 2000.

DELAVEAU, Philippe. **La poésie française au tournant des années 1980.** Paris: Corti, 1988.

DU BOUCHET, André. **Dans la chaleur vacante.** Paris: Gallimard, 1991.

\_\_\_\_\_. **Ici en deux.** Paris, Gallimard, 2011.

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** Paris: LGF, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. **Structure de la poésie moderne.** Paris: LGF, 1999.

GASPAR, Lorand. **Approche de la parole.** Paris: Gallimard, 1978.

GUILLEVIC, Eugène. **Art poétique.** Paris: Gallimard, 2001.

HACKETT, Cecil Arthur. «Panorama de la poésie française contemporaine». In: DELAVEAU, Philippe (Dir.). **La poésie française au tournant des**

**années 1980.** Paris: Corti, 1988, p. 13-23.

JACCOTTET, Philippe. **L'encre serait de l'ombre.** Paris: Gallimard, 2011.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **La littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.** Paris: Editions Bordas, 1967.

LEUWERS, Daniel. **Les lettres du voyant Rimbaud.** Paris: Ellipses, 1998.

MALLARME, Stéphane. **Igitur, Divagations, Un coup de dés.** Paris: Gallimard, 2003.

\_\_\_\_\_. **Correspondance complète suivi de Lettres sur la poésie.** Paris: Gallimard, 1995.

MARX, William. **Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry.** Arras: Artois Presses Université, 2005.

MAULPOIX, Jean-Michel. **La voix d'Orphée.** Paris: José Corti, 1989.

\_\_\_\_\_. **Du lyrisme.** Paris: José Corti, 2000.

\_\_\_\_\_. **Le poète perplexé.** Paris: José Corti, 2002.

\_\_\_\_\_. **Pour un lyrisme critique.** Paris: José Corti, 2004.

\_\_\_\_\_. **Adieux au poème.** Paris: José Corti, 2005.

RENARD, Jean-Claude. **Notes sur la poésie.** Paris: Seuil, 1970.

RIMBAUD, Arthur. « Lettre à Paul Demeny ». In : RIMBAUD, Arthur. **Poésies. Une saison en enfer. Illuminations.** Paris: Gallimard, 1999.

TARDIEU, Jean. **Margerics.** Paris: Gallimard, 2009.

VALÉRY, Paul. « Poésie et pensée abstraite ». In : VALÉRY, Paul. **Variété III, IV et V**. Paris: Gallimard, 2002. p. 567-691.

\_\_\_\_\_. **Variété III, IV et V**. Paris: Gallimard, 2002.

Recebido: 30/01/2018

Aceito: 25/07/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431001>

# A AUTOBIOGRAFIA COMO PREPARAÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA E DA IMAGEM DO AUTOR: MANUEL BANDEIRA E OSWALD DE ANDRADE

## THE AUTOBIOGRAPHY AS A PREPARATION OF THE LITERARY CRITIC AND OF THE AUTHOR'S IMAGE: MANUEL BANDEIRA AND OSWALD DE ANDRADE

Daniel da Silva Moreira

Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Juiz de Fora, MG, Brasil

*Resumo:* Este texto tem por objetivo desenvolver uma reflexão sobre a autobiografia como espaço de criação e de legitimação de uma imagem desejada de autor e, ao mesmo tempo, de articulação prévia da leitura crítica da obra literária como um todo. Para evidenciar esses processos de legitimação de imagem e de interpretação da obra literária, recorre-se às autobiografias de Manuel Bandeira, o *Itinerário de Pasárgada*, e de Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*.

*Palavras-chave:* Literatura brasileira; autobiografia; Manuel Bandeira; Oswald de Andrade.

*Abstract:* This text aims to develop a reflection on the autobiography as a space of creation and legitimation of a desired image of author and, at the same time, of previous articulation of the critical interpretation of their literary works. To highlight these processes of image and literary criticism legitimation I'll work with two Brazilian autobiographies, *Itinerário de Pasárgada*, by Manuel Bandeira, and *Um homem sem profissão*, by Oswald de Andrade.

*Keywords:* Brazilian literature; autobiography; Manuel Bandeira; Oswald de Andrade.

Há duas autobiografias brasileiras, ambas publicadas originalmente em 1954, que se prestam – a meu ver, melhor que quaisquer outras – a uma interessante reflexão sobre a construção de uma imagem de autor, bem como sobre o emprego das escritas de si como meio de legitimar uma determinada leitura crítica da própria obra literária.

A primeira delas é o **Itinerário de Pasárgada**, de Manuel Bandeira, texto que estava, inicialmente, destinado a uma revista que Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos pretendiam publicar, a *Revista Literária*, mas que acabou gorando. De todo modo, o texto ganhou a forma de livro pela editora do *Jornal de Letras* (Cf. SABINO, 1996, p. 265). O ponto de partida para a

autobiografia do poeta são suas primeiras recordações de infância, uma vez que, segundo ele, tais lembranças encerrariam um conteúdo inesgotável de emoção que, como diz Bandeira (1958, p. 110), “A certa altura da vida vim a identificar essa emoção com outra – a de natureza artística”. A partir de tais recordações se desenrola toda a narrativa de uma vida em que Bandeira busca reconstituir a origem de sua poética, trazendo cada lembrança, cada episódio, para dar conta de uma grande questão: como se configurou o itinerário que levou o menino que fazia versos “com o mesmo espírito desportivo com que” se “equilibrava sobre um barril” (BANDEIRA, 1958, p. 20) a ser o poeta de Pasárgada, que, aos 68 anos de idade, afirma “Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso” (BANDEIRA, 1958, p. 90). A autobiografia de Bandeira é, de fato, um itinerário intelectual, ou seja, uma narrativa que busca reconstituir o caminho de sua formação de um modo bastante tradicional. Por esse caminho, que segue quase que exclusivamente a vida pública de Bandeira, seu vínculo com o mundo das letras e das artes, passam, ao longo de 21 pequenos capítulos, assuntos como suas primeiras leituras e seus primeiros anos de estudo, as influências recebidas de outras artes, a publicação de cada um de seus livros, a composição de seus principais poemas, sua atuação como professor, seu ingresso na Academia Brasileira de Letras e seus muitos contatos e amizades intelectuais. A vida íntima é cuidadosamente resguardada, percebendo-se, assim, um movimento autobiográfico que se distingue do confessional e que se aproxima em muito do modelo de autobiografia executado por José de Alencar em **Como e porque sou romancista**, em que os “fatos” da vida interior, e mesmo os sentimentos, apenas são evocados com o intuito de explicar a obra. Além disso, a postura que Bandeira assume, diante do fazer autobiográfico, é bastante reveladora de uma tentativa de mostrar-se distanciado do desejo e da iniciativa da escrita daquele relato, o que pode ser visto até mesmo na dedicatória do livro: “A Fernando Sabino, / Paulo Mendes Campos / & João Condé, / que **me fizeram** escrever este livro, dedico-o” (BANDEIRA, 1958, p. 07, grifo meu). O poeta vai encaminhar até o fim sua narrativa empregando um tom parecido, isto é, aquele de um escritor que foi quase que forçado por terceiros a escrever suas memórias, capaz de afirmar, mais tarde, algo como: “Confesso que já me vou sentindo bastante arrependido de ter começado estas memórias” (BANDEIRA, 1958, p. 21), ou, ainda, já próximo ao final do texto: “estas memórias já me vão cansando” (BANDEIRA, 1958, p. 104). Minha leitura dessa negação que Bandeira faz da escrita autobiográfica, que, no entanto, está praticando, é de que a rejeição constante se constitui como um artifício que permite ao

seu autor se entregar à autobiografia e articulá-la segundo seus interesses na representação de si, sem que com isso seu depoimento pareça intencional ou premeditado, sem que o leitor possa supor que no que vai escrito haja o desejo de moldar a realidade, de moldar sua vida em consonância com uma imagem pública que ambicionava que permanecesse. Assim, o ato de negar constantemente o que se está escrevendo legitima o testemunho ou a automodelagem, pois sinaliza para o leitor que aquilo que lhe é apresentado não foi escrito para atender a uma necessidade pessoal e narcísica, mas sim a um pedido externo, ao qual o autor se representa como absolutamente alheio. E, de fato, é possível constatar, como mostrarei a seguir, que o poeta realmente busca fixar, através do **Itinerário**, uma imagem de si que pende em direção à confirmação de toda a mitologia que Bandeira criou, ao longo do tempo, em sua obra poética.

A outra autobiografia trata-se de **Um homem sem profissão; memórias e confissões; sob as ordens de mamãe**, que seria apenas o primeiro volume do projeto autobiográfico de Oswald de Andrade<sup>1</sup>, mas terminou sendo o único que foi de fato escrito e publicado alguns meses antes de sua morte. Em sua autobiografia, Oswald parece cumprir o protocolo confessional anunciado no subtítulo – *memórias e confissões* –, optando por compor uma narrativa em que há a predominância do desnudar-se sem pudor, relatando mesmo os pormenores mais íntimos de sua vida, dando detalhes que, para muitos, soariam como bastante embaraçosos. Seu texto parte da recordação da infância e dos tempos escolares – com destaque à figura da mãe –, passa pela descoberta da sexualidade, pelo início de sua vida intelectual, pela descoberta da Europa, para chegar ao clima de efervescência cultural que antecedeu a Semana de Arte Moderna de 1922. Todavia, ainda que escreva um texto em que se entrega sem tantas reservas, Oswald também parece lançar mão de um expediente que em muito lembra o de Bandeira. Logo nas primeiras páginas de suas memórias, Oswald registra a gênese de **Um homem sem profissão** com a seguinte declaração: “Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioridade com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional” (ANDRADE, 2002, p. 36). Ainda que Oswald assuma brevemente uma atitude de negação da intencionalidade de sua narrativa, minha leitura de **Um homem sem profissão** parte da ideia de que a atitude predominante do autor em relação à escrita de sua autobiografia – de entrega e valorização do que possa haver de mais íntimo – não é um gesto

---

<sup>1</sup> Os outros três volumes teriam os títulos: **O Salão e a Selva**, **Solo das Catacumbas e Para lá do trapézio sem rede**.

gratuito, é antes uma estratégia de afirmação de uma *persona* literária, que vai confirmar e legitimar a figura do intelectual transgressor e vanguardista pretendida por seu autor. À dessacralização da poesia empreendida por sua obra, por exemplo, poderia corresponder também, paralelamente, uma dessacralização da vida, a retirada da figura do intelectual de um pedestal, mostrando-o como uma criatura comum, feita de carne e de desejo. E, assim sendo, a autobiografia de Oswald constituir-se-ia como um ato crítico continuador da proposta estética e política de sua obra.

Ao comparar as atitudes de Bandeira e Oswald a outros exemplos de autobiografias intelectuais, pode-se constatar que a negação da intencionalidade do relato é uma constante, não é raro que o autobiógrafo principie seu relato com uma série de escusas e justificativas por ter começado a escrever sobre sua vida. Diferentemente de outros tipos de testemunho, a autobiografia intelectual, por via de regra, parte de um indivíduo que já tem uma imagem pregressa – definida por sua obra ou por sua atuação pública – com a qual deve lidar, seja para preservá-la, seja para modificá-la. O intelectual, portanto, não parte do zero, não pode se escrever e redefinir por inteiro. E, para ele, mesmo o ato de ceder à autobiografia precisa ser relativizado – e nesse ponto entrariam as profusas negações – para não ser confundido com vaidade desnecessária, com exercício narcisístico ou egocentrismo exacerbado. Tais acusações impõem-se ao autobiógrafo como uma verdadeira patrulha moral, em que qualquer traço de narcisismo, que possa transparecer na escrita, torna-se imensamente indesejável. Além disso, o intelectual já figura no senso comum como aquele que é mais capaz de modular e direcionar seu discurso para atingir seus objetivos, tudo que escrevesse seria, portanto, tomado como excessivamente intencional e, nessas circunstâncias, a negação assume o papel de fazer com que o discurso pareça mais imparcial, mais neutro. A meu ver, o intelectual divide-se entre dois extremos: de um lado, a pressão social – exatamente pelo reconhecimento dessas figuras como intelectuais – para que registre o testemunho de sua vida, especialmente porque, como afirma Philippe Artières (1998, p. 14), “é um dever produzir lembranças, não fazê-lo é reconhecer um fracasso, é confessar a existência de segredos”; e, de outro lado, a negação do narrar a própria vida, que, todavia, se se interpreta como propõe Wander Melo Miranda (1992, p. 25, grifo do autor), a autobiografia “não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso ou, mais que isso, um ato de discurso *literariamente* intencionado”, se torna difícil aceitar *ipsis litteris*. Nesse caso, é mais aceitável que se identifique a negação como um mecanismo que dê suporte à própria prática de escrever sobre si numa

condição bastante específica: a do intelectual, já reconhecido, que se vê na situação de ter de passar sua vida a limpo.

Nesse contexto, é interessante observar a forma como as autobiografias podem constituir-se como um exercício de crítica literária da própria obra e como, pelo tipo de leitura que se costuma fazer dos textos autobiográficos, meios de acesso a uma verdade revelada sobre o autor, ela acaba sendo um fator de forte influência nas abordagens posteriores da obra do autobiógrafo. Nas mãos de autores como Bandeira e Oswald, ao que tudo indica, conscientes dessa força crítica do escrito autobiográfico, é grande o rendimento de suas escritas no sentido de realizar tanto uma preparação crítica da recepção e estudo de suas obras quanto a afirmação de uma *persona* literária para a posteridade. Seria algo muito semelhante ao que Eneida Maria de Souza, em **Crítica Cult**, descreve nos seguintes termos:

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura. Cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou do morto, pois também a morte cultiva seus teatros, como o palhaço e o *dandy*. (SOUZA, 2002, p. 110)

Assim, cada escritor vai compor sua “rede imaginária”, entre o que se pode incluir seguramente sua produção autobiográfica, com vistas ao lugar que deseja ocupar no futuro, pensando tanto em como deseja que sua obra seja lida, quanto em como seja ele mesmo lido como intelectual, como personalidade. A meu ver, aqui há dois processos indissociáveis que se confundem numa verdadeira via de mão-dupla.

Ao realizar um primeiro levantamento das principais questões tratadas pelo **Itinerário de Pasárgada**, é possível constatar que, quase em sua totalidade, se referem a pontos de possível polêmica ou obscuridade na obra e na vida de Bandeira, e, assim, pode-se compreender com bastante clareza o interesse que a autobiografia guarda para o poeta no momento de sua escrita. Manuel Bandeira, a despeito de seu pretense afastamento do **Itinerário**, tira o melhor proveito possível de seu testemunho, é como se o poeta o tomasse como instrumento de combate, como uma oportunidade preciosa de ele mesmo delinear a imagem de si e as principais linhas críticas de interpretação de sua obra que passariam para a posteridade. Cito, a título



de exemplo, o que o poeta escreve sobre a **Homenagem a Manuel Bandeira** que se organizou por ocasião de seu aniversário de cinquenta anos, um volume contendo mais de trinta peças – entre estudos críticos, depoimentos e poemas – relacionadas a Bandeira e sua obra; o poeta diz: “Quem quer que queira estudar a minha poesia e a da minha geração não pode dispensar a leitura desse livro” (BANDEIRA, 1958, p. 100). Igualmente significativo é o resgate que o poeta faz, ao comentar cada um de seus livros de poemas, da crítica recebida na época da publicação dos volumes. Resgatar a recepção de seus livros é algo bastante expressivo, pois, além de retirar a crítica literária da efemeridade do jornal, projetando-a na perenidade do livro, sugere uma releitura da obra – especialmente da produção inicial –, suscitando sua reavaliação e, por conseguinte, sua revalidação. O interesse está em ver que é o próprio poeta quem seleciona exatamente quais críticas e que fragmentos delas transpor para o livro, o que pressupõe uma noção de crítica e análise literária em que a intenção é que conta e que o próprio poeta seria o mais abalizado para explicar e interpretar sua obra, algo no mínimo discutível. Se acertadas ou não, se boas ou más, profundas ou superficiais, o leitor, e mesmo o pesquisador, só tem acesso a essa crítica hoje (e mesmo na década de 1950, quando a autobiografia foi escrita) através do que Bandeira selecionou, do panorama por ele traçado, visto que, no mais das vezes, é muito mais difícil pesquisar na fonte os jornais e revistas literárias aos quais o poeta se refere do que se fiar em sua escolha. Bandeira privilegia uma determinada interpretação de sua obra, seleciona-a como adequada e projeta-a para leitores futuros. Há ainda, no **Itinerário**, uma espécie de defesa<sup>2</sup> do **Mafuá do Malungo**, livro de poemas de circunstância e sobre o qual desde sua publicação pesou a acusação de representar a decadência de sua poesia – que leva Bandeira a explicitar as particularidades sobre edição do livro, bem como a fazer uma defesa da *poesia de cortesia*. Como esses, há um grande número de outros temas de interesse – e de polêmica – que podem

---

2 Na autobiografia, a confissão cumpre com frequência a função de autodefesa. Como mostrou Gisèle Mathieu-Castellani, certas escritas de si – seus exemplos são Jean-Jacques Rousseau, André Gide Claude Roy, Jean Genet, Louis Althusser e Ingmar Bergman – encenam um tribunal imaginário diante do qual vem solenemente depor um culpado, constituindo “um interminável processo, onde juízes, um (pequeno) juiz, ou o (grande) Juiz, vão ouvir a declaração de um acusado, acompanhado por suas testemunhas, escoltado por seus advogados” (MATHIEU-CASTELLANI, 1996, p. 14, tradução nossa). Embora nem todos os autobiógrafos assumam esse discurso judiciário, a autocrítica e a contracrítica são amiúde parte integrante de toda autobiografia intelectual, quando não constituem seu próprio móbil. Através dela, reconhecem-se os enganos esboça-se uma defesa contra os juízos adversos ao pensamento ou à obra do autor. A autobiografia funciona, desse modo, como um discurso de persuasão dirigido ao leitor.

ser levantados a partir do **Itinerário**, como a entrada de Bandeira para a Academia Brasileira de Letras, sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922, as raízes populares e orais de sua poesia, a relação entre a música e seus versos, a formação da mitologia de sua obra, sua formação como poeta e intelectual e outras questões que tornam patentes o ininterrupto diálogo que sua prosa traça com o restante de sua obra e também o processo de construção de uma imagem de intelectual. Os eventos e as histórias elencados pelo poeta seguem, quase sempre, um esquema narrativo muito racional, ao tentar explicar os acontecimentos, com um expresso apego pela ordem e uma busca constante de uma harmonia ao relatar a própria vida. Nunca se pode observar uma “sobra” de elementos no narrado, tudo parece colocado num lugar cuidadosamente pensado e os fatos são reduzidos ao mínimo necessário, não há a entrega de detalhes íntimos, o que é possível encontrar na autobiografia de Oswald, por exemplo.

Um dos pontos centrais do direcionamento crítico que o poeta faz de sua obra, a partir do **Itinerário de Pasárgada**, e no qual me detenho mais demoradamente nesse momento, é a definição de si mesmo como um *poeta menor*. Bandeira estabelece novos parâmetros de leitura para a sua poesia, ao escolher exatamente qual significado deseja atribuir a *poesia menor* – poesia do cotidiano e não poesia inferior – e, ainda que o poeta pareça oscilar entre a própria depreciação e exaltação, o resultado de tal procedimento será, como mostrarei adiante, não só um Bandeira *poeta menor*, segundo a definição que mais lhe interessa, mas também um poeta em situação diametralmente oposta à do poeta inferior; o que sai do **Itinerário** é um Bandeira cuja poesia é fruto de um longo processo de refinamento técnico. O termo *poeta menor* remonta à tradição literária da Antiguidade clássica, sendo empregado, em sua origem, para referir-se a poetas de épocas posteriores àquelas consideradas clássicas em cada literatura, ou, ainda, a poetas de obra bastante restrita e que não desenvolveram todos os gêneros – especialmente aqueles gêneros considerados maiores, como é o caso da epopeia. Apesar de não ser exatamente essa a conotação original, a denominação de *poeta menor*, com o tempo, passou a ser tomada nas literaturas ocidentais também de modo pejorativo, com o propósito de designar não apenas poetas de obra pouco extensa, ou exclusivamente lírica, mas também de obra esteticamente inferior – bem diferente da conotação que darão ao termo, mais tarde, Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo a partir da obra **Kafka, Pour une littérature mineure**, [Kafka, Por uma literatura menor], editada em 1975.

É a partir de tal duplicidade de significados que a afirmação de Bandeira,

no poema *Testamento*<sup>3</sup>, de que seria ele um *poeta menor*, escandalizou inúmeros leitores e mesmo alguns críticos da época, que a consideraram severa demais, por terem se apegado apenas ao pior sentido possível do termo. Talvez justamente pela consciência do possível mal-entendido que sua afirmação pudesse gerar é que Bandeira, cerca de uma década depois de escrito o poema *Testamento*, volte a essa questão em sua autobiografia quase que nos mesmos termos antes empregados em sua poesia. Contudo, seria enganoso pensar que a atitude do poeta é a de ir diretamente ao cerne da questão, simplesmente confirmando o que julgava mais adequado; a chave da compreensão da estratégia de Bandeira não está em flagrá-lo ao negar ou confirmar um conceito, mas sim em perceber como o autor gradualmente delinea a forma exata como pretende que tal conceito seja compreendido. Num primeiro plano, mais restrito, o poeta vai moldar sua própria imagem de *poeta menor* num diálogo constante com a história de sua obra e de sua formação humana e intelectual. Assim, ao enumerar seus poemas engajados socialmente, mais próximos, portanto, de uma poesia dos grandes temas, Bandeira comenta:

Em *Chanson des Petits Esclaves e Trucidaram o Rio* aparece pela primeira vez em minha poesia a emoção social. Ela reaparecerá mais tarde em *O Martelo e Testamento (Lira dos Cinqüent'Anos)*, em *No Vosso e em meu Coração (Belo Belo)*, e na *Lira do Brigadeiro (Mafuá do Malungo)*. Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um **poeta menor**. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do Mundo* e a *Rosa do Povo*. (BANDEIRA, 1958. p. 84, grifo meu)

Carlos Drummond de Andrade, o poeta do **Sentimento do Mundo** e da **Rosa do Povo**, é tomado como exemplo do *poeta maior* ideal, hábil no manejo dos grandes temas. Já Bandeira, cujas incursões no terreno dos grandes assuntos humanos seriam apenas tentativas motivadas pelo desejo de ele também pensar através de sua poesia os problemas da sociedade, ou seja, seria uma exceção, uma fuga momentânea da temática do cotidiano, essa sim constante. É importante perceber que a figura de Drummond não é colocada por Bandeira como totalmente oposta à sua própria, é antes um tipo de poeta diferente, de temática diversa da sua e, ainda que haja uma pequena indicação de que a poesia dos grandes temas é que estaria nas

---

<sup>3</sup> “Criou-me, desde eu menino. / Para arquiteto meu pai. / Foi-se-me um dia a saúde... / Fiz-me arquiteto? Não pude! / Sou poeta menor, perdoai!” (BANDEIRA, 2004, p. 181-182).

“altas paragens”, sendo portanto mais elevada. O próprio Bandeira vai se esforçar por mostrar o quanto a poesia considerada menor é, segundo ele acredita, resultado de um longo processo de evolução técnica, de trabalho intelectual árduo. Desse modo, o poeta aponta em sua autobiografia para uma dimensão mais ampla do conceito de *poesia/poeta menor*, e tal *status* vai equivaler ao do poeta que, além de dedicar-se a temas do cotidiano, não tem um percurso tão fácil quanto o do *poeta maior*, que acessaria facilmente o mundo das grandes abstrações, ou, nas palavras do próprio Bandeira:

Tomei consciência de que era um **poeta menor**; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: **o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.** (BANDEIRA, 1958. p. 22, grifos meus)

Se, por um lado, lhe estão fechadas as portas dos grandes temas, por outro, o poeta sugere – e eis aí o ponto de virada definitiva, no sentido de seu próprio engrandecimento como intelectual – que sua poesia, o seu *metal precioso*, seria fruto de duras esperas, de árduo trabalho artístico. O *poeta menor* transforma-se, definitivamente, naquele que, de longe, é quem realiza o maior trabalho, a mais profunda reflexão e, por consequência, a poesia mais adequadamente amadurecida. E, se se considera o **Itinerário de Pasárgada** como um todo, é possível perceber que essa autobiografia intelectual é, acima de tudo, a defesa e a afirmação de uma técnica construída ao longo de muitos anos.

Quando Bandeira diz, por exemplo, que:

O meu arrependimento [de ter começado estas memórias] vem do nenhum prazer que encontro nestas evocações, da mediocridade que elas respiram, e ainda das dificuldades em que me vejo ao tentar refazer o meu itinerário no período que vai do ano de 1904, em que adoeci, ao de 1917, quando publiquei o meu primeiro livro de versos — A Cinza das Horas. Foi nesses treze anos que tomei consciência de minhas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica. (BANDEIRA, 1958. p. 21)

Não só está chamando a atenção para o impacto negativo da doença em sua vida, mas também assinalando que a poesia que resultou dessa vivência tem, ao menos, treze anos de estudo acurado, de apuro técnico.

O direcionamento proposto por Bandeira parece ter surtido um amplo efeito na crítica produzida sobre sua obra nos anos subsequentes à publicação do **Itinerário de Pasárgada**. Mesmo no **Humildade, Paixão e Morte**, de Davi Arrigucci Jr. (2003), publicado somente em 1990 e tido por muitos como a obra crítica definitiva sobre Bandeira, pode-se ver os efeitos da recepção da obra tal como preparada por Bandeira. O livro, que conta com um capítulo inteiro sobre o **Itinerário de Pasárgada**, toma por absolutamente legítimo e descompromissado o testemunho autobiográfico de Bandeira, sem questionar em momento algum a possibilidade de ser ele também um discurso literariamente intencionado, que pode, além disso, carregar em si o desejo de moldar e, até mesmo, impor toda a recepção de uma obra literária. O texto do **Itinerário** é utilizado, de modo um tanto inocente, como meramente referencial e informativo, e, portanto, visto como uma fonte privilegiada e ideal para legitimar qualquer hipótese ou interpretação que se possa formular sobre a poesia de Bandeira, pois é como se o próprio poeta corroborasse o que diz o crítico ou, nas palavras de Davi Arrigucci Jr.: “O caminho foi indicado pelo próprio poeta. Convém tomar-lhe a mão e seguir-lhe os movimentos da consciência artística” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 124). Desse modo, as declarações de Bandeira no sentido de aparentemente diminuir sua própria importância, como é o caso de o autor se dizer um *poeta menor*, são tomadas por sintomáticas de um poeta “cuja humildade deve ser considerada um modo de ser e um traço de estilo” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 125) e que “humildemente se reconhece *poeta menor*” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 125), humildade que passa a figurar como fio condutor dessa e de tantas outras leituras que se fizeram de sua poesia. De fato, a poesia de Manuel Bandeira está erigida sobre uma temática do cotidiano, e o intuito neste momento é mostrar como foi fundamental, para a aceitação dessa poesia e para que figurasse ao lado de outros autores de temas *maiores*, a definição exata do que seria essa *poesia menor* e, ainda, a valoração de algumas linhas temáticas dentro das quais seus poemas passariam a ser lidos.

É interessante pensar, após ter examinado o uso que Manuel Bandeira fez de sua autobiografia como um exercício de preparação da crítica, que, por acaso ou não, parece que o poeta se acostumou e se rendeu de uma vez por todas à prática que tão efusivamente havia negado. Pois percebe-se que sua prosa sofreu um verdadeiro “surto autobiográfico” no período posterior à edição do **Itinerário de Pasárgada**. Ao observar-se a temática da obra em prosa de Bandeira antes do **Itinerário**, constata-se que suas crônicas tratam, antes de mais nada, de arte – seja ela literatura, pintura, música ou

arquitetura –, poucos são os momentos em que é a experiência pessoal de Bandeira que conduz a escrita. Contudo, de 1954 até o fim de sua vida, em 1968, a situação se inverte e o poeta vai adotando um tom cada vez mais pessoal em seus escritos, falando muito de si, tomando sua própria percepção como ponto de partida para suas reflexões sobre arte, comentando sua obra poética e mesmo acrescentando episódios autobiográficos que bem poderiam figurar ao lado daqueles que estão relatados em suas memórias. Prova dessa tendência em direção à escrita autobiográfica é que foi possível a Carlos Drummond de Andrade, quando organizou o volume de crônicas de Bandeira intitulado **Andorinha, Andorinha**, criar toda uma seção, a que chamou de *Primeira pessoa do singular*, reunindo cerca de 30 crônicas. As crônicas desta parte do volume, claramente autobiográficas, são datadas e, como já era de se prever, as datas são quase todas do fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960.

Passando a Oswald de Andrade, é possível dizer que sua autobiografia parece, a todo momento, querer afirmar sua figura transgressora, vanguardista e libertária, tanto na obra quanto na vida. Já no início de seu texto, o autor representa-se como o homem que esteve sempre à frente, lutando – ele mesmo mobiliza expressões do campo lexical da guerra – por uma causa: “Fito nas paredes do living espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obras-primas da pintura moderna de que breve vou me desfazer. São os estandartes levantados na guerra que foi a minha vida.” (ANDRADE, 2002, p. 35-36). É possível acompanhar, seguindo as páginas de **Um homem sem profissão**, todo o percurso de descoberta de Oswald e também de distanciamento dos padrões comportamentais do meio em que vivia, é possível ver o “filho bem-educado de D. Inês, o rapaz que tinha família em Caxambu, o matriculado na Lógica do padre Sentroul e no Direito Romano do professor Porchat” (ANDRADE, 2002, p. 150) lançando-se à vida, descobrindo o amor, o sexo, as artes, etc. O autor evoca seu contexto de origem recorrentemente para se opor a ele, criando assim o personagem que desde sempre foi um contestador.

No trecho de **O salão e a selva**, que Oswald deixou escrito antes de falecer, incorporado à edição mais recente de **Um homem sem profissão**, encontra-se um trecho exemplar de sua constante negação das instituições tradicionais. O autor, ao comentar a insistência da mãe para que ele tivesse um diploma universitário, diz: “Pobre mãe que ignorava a vocação de irregularidade e de sublevação de seu filho, inconformado sempre, sempre inimigo dos diplomas e das posições” (ANDRADE, 2002, p. 209). E prossegue destacando três figuras ilustres da Faculdade do Largo de São

Francisco: Castro Alves, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela. Oswald não consegue imaginar esses três intelectuais no meio em que viviam e questiona-se: “Como teriam vivido eles em meio de estudantes de Direito numa Faculdade colonial portuguesa, num planalto agreste, feudalizado por cônegos, fazendeiros escravocratas e os procuradores de seus interesses que eram os advogados?” (ANDRADE, 2002, p. 210). Para o que conclui:

Calculo o drama obscuro dessas almas penadas no Inferno da mesquinha vida universitária paulistana. Como se sabe, ao contrário do que aconteceu na América Espanhola, nunca se tratou de trazer para o Brasil uma universidade. Fundaram-se simplesmente os cursos jurídicos. Aqui e em Recife isso bastava porque fornecia o bacharel, a alma e o exato dos interesses da classe senhoril (ANDRADE, 2002, p. 210).

Oswald critica o conservadorismo da instituição acadêmica brasileira, dando destaque à sua inadequação a esse meio e, ao mesmo tempo em que se questiona sobre a situação dos três intelectuais libertários imersos num meio conservador, acena para uma identificação com eles. Assim, mesmo ao se filiar a figuras de uma tradição literária, Oswald opta por se posicionar ao lado justamente do Romantismo, a primeira corrente que se colocou sob o signo da contestação e da liberdade, negando padrões e valores tradicionais. Do mesmo modo que Castro Alves, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, Oswald vai representar – ou melhor, se representar como – uma exceção no meio retrógrado do Largo de São Francisco, uma exceção que acabaria por se constituir como uma promessa de renovação, de superação das amarras coloniais e antiquadas da sociedade brasileira.

A transgressão e o vanguardismo não vão restringir-se, na automodelagem de Oswald, somente ao plano intelectual, vão passar toda a formação de sua personalidade. Desde o início da narrativa oswaldiana, entram em cena detalhes extremamente íntimos de sua vida, pormenores um tanto inesperados numa autobiografia escrita no momento em que **Um homem sem profissão** foi criada. Trechos que, como o que cito adiante, poderiam chegar a chocar um leitor mais conservador, não porque algo assim não existisse, mas porque a praxe era que tais detalhes não fossem nunca mencionados:

[...] cedo mergulhava eu nesse maravilhoso universo da bronha onde permaneci virgem até a maioridade. Vivía arrebanhando pretextos e motivos para a elaboração noturna de meu sonho sexual. [...] As mocinhas de maiô entraram em meus olhos e aí permaneceram. Nas noites de camisolão elas

foram meu pasto e minha festa. Nesse tempo, aqui, ninguém usava pijama e minha mãe, à entrada de cada inverno, me presenteava com um comprido e folgado camisolão da boa lã daquele tempo. [...] Então se descerravam os umbrais de meu mundo secreto. Geralmente uma daquelas moças tinha partido o calção na aula de ginástica e subia os degraus da galeria para que eu o ajustasse. O camisolão era o pano do circo que o mastro central enfunava. E as “pastorinhas de meu sexo” do poeta Luís Coelho, pelos olhos encantados da invenção, vinham até mim, para consertar, róseas, frescas, faiscentes, os seus maiôs rasgados. (ANDRADE, 2002, p. 37-38)

Mesmo as metáforas que aparecem no texto oswaldiano – como a que se vê em “O camisolão era o pano do circo que o mastro central enfunava” –, que a princípio teriam a função de minimizar o impacto do que se diz, não têm valor eufemístico, mas, ao contrário, tornam a cena da fantasia sexual e da masturbação ainda mais viva e talvez mais chocante para certos leitores da época que assim são, de certo modo, “obrigados” a entrarem na fantasia e no jogo do autor. Tais episódios ganham ainda mais interesse – e tornam-se igualmente mais surpreendentes – quando não se referem mais ao menino, mas sim ao homem já feito, como nos episódios em que Oswald evoca sua descoberta da liberdade sexual europeia ou ainda do *affaire* que teria tido com a bailarina americana Isadora Duncan. Creio que, nesse contexto, referências tão absolutamente desveladas à sexualidade, o tratamento aberto e o emprego recorrente do tema, significaria reforçar o posicionamento de Oswald contra uma sociedade que se fundava sobre convenções estanques. Além disso, a importância dada em sua autobiografia para a formação intelectual europeia poderia significar também, para Oswald, uma afirmação de seus ideais frente a outras correntes no interior do Modernismo brasileiro, como, por exemplo, a corrente do Movimento Verde-amarelo, que tinha entre suas principais divisas a recusa do que chamavam de “perigo estrangeiro”.

Há que se destacar também a forte presença da noção de matriarcado na autobiografia de Oswald – presença marcada já no próprio título do volume através da metáfora do “sob as ordens de mamãe” –, noção que foi tão importante na formulação do conceito de antropofagia. No *Manifesto Antropófago*, publicado na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, Oswald escreve que somente a antropofagia – que seria a expressão de uma forma matriarcal de conceber o mundo, oriunda do direito materno, da coletivização do solo e da sociedade sem estado – teria a capacidade de nos unir em todos os diversos aspectos da realidade, reabilitando o conceito primitivo de vida como devoração, em oposição à



cultura messiânica característica da tradição patriarcal e escravocrata. Para o poeta, a reabilitação do primitivo e o retorno ao princípio inclusivo e feminino do matriarcado de Pindorama permitiriam ultrapassar a visão que opõe e traça um percurso evolutivo do bárbaro (homem natural) ao civilizado, o que seria possível com a emergência de um novo termo, o “bárbaro tecnizado”, resultado inovador da transubstanciação do segundo no primeiro pelo rito antropofágico, numa operação criativa que alterna e ignora o impasse do atraso. A figura da mãe ocupa um espaço de destaque em **Um homem sem profissão** e sua perda, ocorrida no período coberto pelo livro, consistirá num importante ponto de transição na narrativa:

O meu dissídio com Deus produziu-se no dia 13 de Setembro de 1912. Foi aí que, tendo regressado da Europa e descido no Rio, vim pelo trem noturno e desembarquei na Estação da Luz por uma manhã molhada de primavera precoce. A maneira por que um grupo de amigos e familiares me rodeou e abraçou me fez perceber que alguma coisa muito grave se tinha passado. De fato, minha mãe não existia mais. Tinha falecido apenas alguns dias antes. Seis dias. Sem poder ao menos esperar o meu regresso (ANDRADE, 2002, p. 118).

Como é possível notar, à morte da mãe corresponderá também uma morte simbólica de Deus e, a partir dela, virá uma definitiva distanciação dos padrões e instituições convencionais. Seria após a visita ao cemitério em que a mãe fora recentemente sepultada que Oswald declararia que sairia “Dali para a casa e para a vida.” (ANDRADE, 2002, p. 120). E a vida do poeta, ao menos em sua narrativa, se torna ainda mais intensa após a morte da mãe, atingindo um ritmo cada vez mais vigoroso, englobando vivências mais ousadas, sejam elas sexuais e afetivas ou sejam intelectuais. Todos esses elementos entrecruzam-se, mesclam-se e produzem um todo coeso, nas palavras de Anderson Pires da Silva (2009, p. 60), em **Mário e Oswald: uma história privada do modernismo**: “A liberdade sexual constituía um dos traços “modernos” que o matriarcado prefigurava, e era o que Oswald fora buscar na Europa. O mal da colonização resultava da repressão jesuíta ao corpo – que pena que o português vestiu o índio, fosse o contrário...”.

Os traços que avultam nas muitas leituras que se tem feito da obra de Oswald de Andrade são, sem dúvida, sua posição sempre radical, não importa qual fosse o assunto, seu caráter vanguardista e transgressor. Proponho que essas leituras críticas não são resultado exclusivo daquilo que as obras e a ação de Oswald realmente foram e são, mas que também dessas interpretações participam as representações que o próprio autor somou à fortuna crítica de

sua obra e que, muito provavelmente, tiveram papel de relevo na recepção de seus escritos. Veja-se, por exemplo, o texto que Haroldo de Campos escreveu, em 1966, por ocasião da publicação das **Poesias Reunidas**, de Oswald de Andrade (1974), uma edição importantíssima, que além de ter sido a primeira edição comercial da poesia reunida de Oswald, ainda teve papel de relevo na constituição do *paideuma* concretista. Campos antepõe aos textos por ele compilados e organizados um longo artigo, intitulado *Uma poética da radicalidade*, em que há um esmerado estudo que, ao lado da reedição dos poemas, vai agir no sentido de promover uma releitura e uma revalorização crítica da poesia de Oswald, que permanecia um tanto quanto “esquecida” naquele momento. Bastam as primeiras palavras do texto de Haroldo de Campos – “Se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso Modernismo, dizemos que esta poesia responde a **uma poética da radicalidade. É uma poesia radical**” (CAMPOS, 1974, p. 09, grifo meu) – para que se perceba como o traço mais marcante destacado pelo autor é justamente a radicalidade de sua poesia. Mais à frente, Haroldo de Campos ainda soma à percepção da radicalidade, o desejo de dessacralização da literatura, expresso no *Manifesto Poesia Pau-Brasil*, bem como o desejo posterior de construção, “que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados” (CAMPOS, 1974, p. 28).

O estudo dessas duas autobiografias permite observar e compreender algumas das práticas de legitimação de figuras da literatura nacional, evidenciando alguns dos procedimentos pelos quais os escritores brasileiros, a partir de meados do século XX, buscaram cuidar e definir seus perfis públicos. A elaboração de uma imagem desejada de autor e o interesse do próprio autor em definir algumas das linhas mestras da leitura futura de sua produção acabam por tornar-se fatores decisivos para que, a partir dos anos de 1950, momento em que Bandeira e Oswald o fazem, narrar a própria vida através de autobiografias, memórias, diários e cartas tenha adquirido especial interesse, em particular para aqueles escritores ligados ao Modernismo de 1922. Assim, pude ler o livro de Bandeira buscando entender sua pretensa má-vontade em criar uma narrativa autobiográfica como uma oportunidade de legitimar seu testemunho e articulá-lo de acordo com seus interesses na representação de si e de sua obra, algo que é recorrente nas autobiografias em geral, mas que vejo como um traço dominante nas autobiografias de autores modernistas brasileiros. Foi bastante significativo, ainda, constatar que a crítica literária da obra de Bandeira posterior ao **Itinerário** seguiu, um tanto inocentemente, a imagem por ele representada na autobiografia,

reproduzindo traços de uma concepção das escritas de si como um espaço de acesso privilegiado à verdade sobre a obra literária. Oswald de Andrade, por sua vez, articula sua autobiografia no sentido de que ela seja um ato crítico continuador da proposta estética e política de sua obra. Além disso, o autor cria um complexo jogo de ligações entre **Um homem sem profissão** e suas outras obras, colocando em questão as fronteiras entre autobiografia e ficção, num processo também identificável, a cada dia com mais intensidade, na produção autobiográfica brasileira.

## Referências

ANDRADE, Oswald. **Um homem sem profissão; Memórias e Confissões; Sob as ordens de mamãe**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte**. A poesia de Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 14.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: **Poesia e Prosa**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. **La Scène judiciaire de l'autobiographie**. Paris: PUF, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos Escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

SABINO, Fernando. O Tabuleiro de Damas. In: **Obra Reunida**. Vol. 03. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald**: uma história privada do Modernismo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Recebido: 29/03/2018

Aceito: 28/07/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431918>

**EX-ISTO:  
O OLHAR NO CAMPO EXPANDIDO**

**EX-IT:  
THE GAZE IN THE EXPANDID FIELD**

Danusa Depes Portas

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

*Resumo:* A crescente tendência nos estudos dos meios de comunicação pela dimensão transnacional do tráfico e a produção de imagens acompanham o deslocamento dela ao centro dos debates sobre o papel da representação nas culturas globais contemporâneas. Essas questões consubstanciam-se em problemas-chaves fundamentais: a hibridação dos campos disciplinares da literatura, fotografia, cinema, arte em um contexto internacional; a relação entre a imagem e o arquivo, com respeito à memória, à história, à justiça. No horizonte desses problemas, o trabalho objetiva distinguir o papel constitutivo da imagem do autor na dinâmica da imaginação teórica ocidental e as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revela portador, valendo-se da obra de Cindy Sherman como intercessor.

*Palavras-chave:* Cultura visual; regime representativo; dispositivo autor.

*Abstract:* The growing trend in media studies for the transnational dimension of trafficking and the production of images accompany the her displacement to the center of debates about the role of representation in contemporary global cultures. These questions were objectified in fundamental key problems: the hybridization of the disciplinary fields of literature, photography, cinema, art in an international context; the relation between the image and the archive, with respect to memory, history, justice. In view of these problems, the paper aims to distinguish the constitutive role of the author's image in the dynamics of the Western theoretical imagination and the political functions of the memorialistic assemblages of which they reveal themselves bearers, using the work of Cindy Sherman as intercessor.

*Keywords:* Visual culture; representative regime; dispositif author.

No estudo empírico de literatura, encaram-se as obras literárias como parte de uma constelação social, isto é, no campo de tensão entre produção, distribuição, recepção e processamento. E, quando se trabalha assim com literatura, conforme propõe Siegfried J. Schmidt, só se pode proceder de forma *contrastiva* com outras mídias. Por exemplo, ponderando o que faz

a literatura em contraste com as mídias audiovisuais; quais são as possibilidades e fronteiras da mídia impressa; o que significa o incremento de novas mídias no desenvolvimento da sociedade. Quando se observa a literatura como uma mídia entre outras ou como uma forma midiática impressa, considera-se ao lado dela a forma de produção estética de outras mídias. Então entra em questão a comparação: como se diferenciam os diferentes produtos, que papel desempenham em relação a eles as outras mídias de massa etc. Em vista do exposto, entendemos que a abertura se deu na seguinte direção: dos textos literários à comunicação literária, da comunicação literária como uma parte da comunicação social, e da comunicação social para a comunicação midiática. Esses foram os passos. As diferentes mídias, em consequência, deveriam ser observadas sob o ângulo de qual programa cultural funcionam as mídias. Por isso, observamos que os produtos midiáticos são sempre resultado de um complexo de processos de produção, no qual fatores agem conjuntamente.

Observamos, ainda, uma crescente tendência nos estudos dos meios de comunicação pela dimensão transnacional do tráfico e da produção de imagens que acompanha o deslocamento da imagem ao centro dos debates sobre o papel da representação, da autoria e recepção de literatura/arte nas culturas globais contemporâneas. Essas questões efetuam-se na preponderância da imagem no regime representativo em vigor, alterando formas de percepção e de experiências estéticas, e operam significativos deslocamentos no campo da literatura. A diferença da noção de texto e de imagem não invoca somente uma questão formal; a disparidade entre a cultura da leitura e outra do espectador incide nas formas de sociabilidade e subjetividade, nos tipos de indivíduos e instituições formadas pela cultura. Essa interação entre imagens e textos é constitutiva da representação em si. O ponto de inflexão aqui parte do princípio de que todos os meios são meios mistos e todas as representações são heterogêneas; não existem as artes puramente visuais ou verbais, ainda que o impulso de purificar os meios seja um dos gestos utópicos marcantes do modernismo. Consequentemente, torna-se fundamental interrogar a legibilidade das imagens, identificar diferenças em relação às palavras e assinalar a relevância de visar essas perguntas a respeito dos objetos de representação em que aparecem as imagens.

Este ensaio propõe, portanto, uma avaliação de tópico fundamental do campo dos estudos de literatura e cultura, a saber, o dispositivo autor, a partir da sua inserção complexa nos debates da cultura da imagem. Tal exame replica a hipótese de que a percepção da importância da imagem no modo de produção de saberes na contemporaneidade pode proporcionar a

emergência de novos modos discursivos de produção de escritos no campo da crítica literária, escrita de histórias de literatura e da cultura, como alternativo ao modo discursivo paradigmático de produção de saberes. Logo, é preciso começar pelo mais extremo.

## Heterologia da representação

O primeiro lugar, diz Hegel, pertence, pela própria natureza das coisas, à arquitetura. Entretanto, nosso projeto nada tem de edificante, preferiríamos abordar o que arruína tanto os projetos quanto os edifícios. Gostaríamos de seguir e fazer funcionar uma fissura que frustre os planos, abale os monumentos. Começaremos pela *archè*. Mas sem que a *archè* comande por antecipação um *télos* que fará desaparecer dele, retrospectivamente, qualquer traço de contingência.

É possível que o conceito de *identidade* seja um dos mais escorregadios, contraditórios e incômodos conceitos inventados pela modernidade ocidental (porque, de saída, é uma *invenção*, é *moderno*, é *ocidental*). De fato só a assim chamada modernidade – a que deveríamos qualificar *modernidade burguesa* – requereu esse conceito para dotar de conteúdo *interior*, em princípio, a outras de suas invenções, fundamentalmente do ponto de vista teórico-ideológico: a figura do *indivíduo*. Figura que constitui a base filosófica, política e eco-nômica de toda a construção social da burguesia europeia a partir do Renascimento e cuja expressão metafísica máxima articula ao *ego cogitans* cartesiano do século XVII o sujeito transcendental kantiano do século XVIII. Evidente que essa imagem dominante da modernidade, apoiada na *identidade* individual, não é a única possível. Há uma imagem *crítica* da modernidade, contraposta do interior dessa mesma modernidade europeia e exemplarmente expressa pelo pensamento de Marx, Nietzsche ou Freud, que questionam esse universalismo da identidade individual, esse essencialismo do Sujeito moderno.

Semelhante questionamento supõe uma imagem coletiva e *fraturada* do Sujeito moderno, qual seja, respectivamente, pela luta de classes, pela *vontade de poder* acaçapada por trás da moral convencional, ou pelas pulsões irrefreáveis do Inconsciente. Essa noção de *identidade* é uma representação dos sujeitos, pensada inicialmente para descrever a *interioridade* individual. Representação – insistimos – relativamente nova e consagrada, no campo da arte, pela propagação do gênero *retrato* na pintura renascentista, ou do gênero *novela* na literatura moderna. Essa representação gerada para falar dos

indivíduos se verifica no âmbito das sociedades e – especialmente a partir do romantismo alemão – se fala também da identidade *nacional* (o *Volkegeist* ou *espírito do povo* seria uma primeira aproximação, até fins do século XVIII).

Trata-se, evidentemente, de outra necessidade *burguesa*, estreitamente vinculada à construção moderna dos estados nacionais, no contexto do emergente modo de produção capitalista; a representação de uma identidade nacional na qual todos os súditos de um Estado puderam reconhecer-se simbolicamente em uma cultura, uma língua e uma tradição histórica comuns (além de coincidir fisicamente em um território muitas vezes artificialmente delimitado) foi a princípio um instrumento ideológico de primeira importância. E, desde o princípio, as *imagens* e a *língua* – portanto a arte e a literatura, entendidas como instituições – construíram elementos decisivos da dita construção (ainda que não se possa reduzir a ela): eram movimentos indispensáveis para o sucesso daquela *identificação* (leia-se daquele reconhecimento de uma *identidade*) do povo como seu Estado-nação.

Mas, certamente, a história – isto é, a história de uma representação como a da identidade nacional – não é um processo linear e homogêneo. A quase *natural* predisposição do capitalismo, e logo da nova classe dominante em ascensão, ao expandir-se mundialmente para assegurar as bases de sua reprodução, teve como rápido efeito (e há inclusive quem, desde a assim chamada *teoria do sistema-mundo*, assegure que isso foi uma *causa* e não um efeito) a promoção pelos Estados europeus da empresa colonial, que não só supõe o mais gigantesco genocídio da história humana, mas também um devastador *etnocídio*, com o arrasamento de línguas e culturas milenares e sua substituição forçada pela língua, pela cultura e pela religião do Estado metropolitano, assim como a invenção de *nações* coloniais – e, logo, por trás da descolonização de *nações* supostamente soberanas – ali onde havia *outras* formas de organização política, territorial, cultural.

Mediante a violência (física ou simbólica), foram transformadas radicalmente as formas de *representação* identitária desses povos. E as guerras de independência não alteraram substancialmente – não podiam fazê-lo: a destruição já estava assegurada – essa situação. Essas guerras foram levadas a cabo (com exceção da primeira delas, a do Haiti) sob a direção das elites transplantadas, das novas burguesias coloniais que haviam desenvolvido interesses próprios e locais, as quais em geral mantiveram (e ainda aprofundaram com a ajuda das potências rivais da antiga metrópole) a situação herdada da *balcanização*. E seus intelectuais orgânicos, repetindo forçosamente em condições históricas radicalmente diferentes o modelo europeu,



aplicaram-se a gerar *representações nacionais* ali onde não haviam existido de fato nações, no sentido moderno do termo.

Isso produziu um extraordinário paradoxo. Se, por um lado, esse processo de definição um tanto artificial de *culturas nacionais* teve muito de *ficção*, por outro, cumpriu um papel ideológico nada desprezável (e que ainda hoje está longe de se haver esgotado, apesar de todos os discursos sobre o fim das culturas nacionais sob o império da globalização) na luta anticolonial. Essa *tensão*, em certa medida irresolúvel, entre as representações *fictícias* e seus efeitos reais criou, para as novas sociedades assim *inventadas*, uma situação particular e conflituosa sob a qual a própria noção de *cultura nacional* se transformou em um campo de batalha, sofreu sucessivos deslocamentos segundo a ideologia, a posição política, étnica ou classista de quem tentou reapropriar-se dessa noção. Mais ainda porque durante os séculos XIX e XX a questão da *identidade* (isto é, da *auto-representação imaginária*) nacional ou latino-americana ou africana constituiu um debate político, ideológico e intelectual permanente, em geral – e com as perpétuas exceções – não foi *posta em questão* aquela origem *ficcional* da ideia de uma *cultura nacional*, que se deu mais ou menos por certa, ainda quando percebida como um terreno de conflito. Quem sabe – é apenas uma tímida hipótese de trabalho – isso explique o porquê, em toda tentativa de definir uma *cultura nacional* ou *regional*, a literatura ou a arte, o universo das *representações*, têm um papel decisivo. Na cultura latino-americana, pode-se dizer que essas representações literárias e estéticas foram um espaço *dominante* – e quase atrevemo-nos a dizer: o único relativamente bem-sucedido – de construção de representações identitárias coletivas.

É como se a plena e consciente assunção de uma matéria-prima *ficcional* fora a forma proeminente de articulação de uma verdade latino-americana que pertence à ordem do *imaginário* ou do *alegórico*. O imaginário coletivo é a via indireta através da qual se articula uma fabulação da verdade social e histórica em seu caráter simbólico. A reconstrução de uma verdade, a partir de materiais representacionais, não é nenhuma operação insólita, mas exatamente a operação descrita por Freud para o funcionamento do Inconsciente, que se ajusta para dizer uma verdade *inter-dita* (isto é, ao mesmo tempo proibida e entre-dita) mediante textos *ficcionais* do sonho, o *lapsus*; e assim a obra de arte ou literária. E seria por essa razão que Lacan, lendo *avant la lettre* a Freud, pôde afirmar o paradoxo de que *a verdade tem estrutura de ficção*.

Dito isso, para acentuar as vacilações da relação entre a noção de *iden-*

*tidade* (inclusive no seu sentido coletivo, o que na cultura moderna ocidental, como visto, foi transportado do campo do indivíduo) e a de *representação* como efeito imaginário e como mecanismo de construção da identidade. Será necessário agora aprofundar esse último conceito, ensaiando algumas analogias sem dúvida discutíveis e arriscadas, mas que poderiam ser assim mesmo produtivas.

Nos últimos tempos, nos temos acostumado a falar de uma profunda crise, que alguns qualificam de terminal, no que geralmente se chama o *sistema de representação*. Quando falamos assim, estamos falando, evidentemente, da crise da política, inclusive da crise do político, no mais amplo sentido dessa palavra. Mas o termo *representação* tem o âmbito e o interesse polissêmico de ser um conceito que não pertence só ao discurso da política – ao menos em seu sentido moderno –, mas também ao discurso da estética, da teoria da arte ou da filosofia das formas simbólicas em geral. Podemos aproveitar dessa riqueza semântica para tentar, ao menos na intenção de balbuciar hipóteses, algumas articulações não reducionistas entre esses campos discursivos baseadas no conceito de representação e sua crise atual.

Para tanto seria necessário fazer um breve rodeio histórico. Carlo Ginzburg (2001), retomando por sua vez algumas ideias de Ernst Kantorowicz em seu famoso estudo sobre *The King's Two Bodies* (1957), explica que na Idade Média europeia o termo *representatio* começou por designar as efígies escultóricas, normalmente feitas de madeira, que acompanhavam na procissão funeral o féretro do rei morto. No entanto, se desconheciam as modernas técnicas de conservação do cadáver, o corpo do ilustre falecido era *imostrável*, seu estado de repugnante putrefação produzia um efeito visual de extrema *decadência* do Poder real; ou teríamos que dizer, quem sabe, da decadência do *real* do Poder, transformado em uma massa informe e degenerada, digna de respeito e veneração.

A lógica da *representatio*, então, enquanto representação simbólica incorruptível do Rei, ao mesmo tempo substitui e é o corpo do Poder. E o faz como toda a ambiguidade do deslocamento chamado *metonímico*, no qual a imagem *re-representada* torna *presente* o objeto *representado*, precisamente por sua própria ausência, no sentido de que essa *ausência* do *representado* – ou sua *obscenidade* – é a própria condição de existência do *representante*. Dito de outro modo: a própria condição de possibilidade da existência da representação é a eliminação visual do objeto. Ali onde está a representação, por definição sai de cena o objeto representado. E, entretanto, ao mesmo tempo, a existência *virtual* do objeto invisível é o determinante último da re-

apresentação. Em toda representação, portanto, se põe em jogo um paradoxo entre presença e ausência. Ou, para dizer em outros termos, entre o visível e o invisível; onde o invisível é *parte constitutiva* do visível. Mas, certamente, não se trata de *qualquer* invisibilidade. Se o visível está determinado pelo invisível, o contrário também é certo; o visível *produz* o invisível como uma determinação concreta e específica de invisibilidade.

Em algumas circunstâncias históricas e sociais, esse jogo de visibilidade/invisibilidade pode ser produzido com objetivos políticos-ideológicos bem precisos, e certamente não somente a serviço do poder, mas, ao contrário, a serviço de uma reconstrução das representações e identidades coletivas com fins de *resistência* à opressão. Os exemplos são muitos. Entre eles, paradigmática seria a já clássica análise que faz Frantz Fanon (1969) da função do véu entre as mulheres argelinas da FLN (Frente de Libertação Nacional) na luta anticolonial no princípio da década de 1960. Fanon (1969) explica que os funcionários coloniais franceses estavam verdadeiramente obcecados por convencer as mulheres a tirar o véu, invocando *razões progressistas* e até de *emancipação feminina*. Mas a verdadeira razão – analisa Fanon (1969) – é que eles percebem perfeitamente que – sob as condições da ocupação colonial – esse véu, que para os ocidentais ilustrados foi sempre símbolo do submetimento da mulher, é agora *ressignificado* como índice de resistência cultural: os conquistadores, diz Fanon (1969), sentem que essa persistência, no ocultamento do rosto, equivale a uma fortaleza que não pode ser conquistada; a mulher argelina pode *olhar* a seus novos amos sem ser *olhada* por eles. Há ali uma *desaparição* da imagem, da representação, que permite que esse corpo não possa ser simbolicamente *violado* pelo escrutínio permanente do opressor.

Mas, na segunda etapa, com a luta colonial já avançada, a FLN faz com que suas mulheres tirem o véu. Não, evidente, porque aceitem o mandato do governo colonial; menos ainda com o objetivo principal de eliminar um símbolo vergonhoso da opressão feminina. As mulheres da FLN tiram o véu para se tornarem menos suspeitas, menos *misteriosas* aos olhos do ocupante – que agora crê ter *quebrado* essa resistência cultural –, e assim poderem circular livremente, levando em seus bolsos e bolsas ocidentais os panfletos de propaganda ou as armas da resistência.

Essa é a estratégia que Eduardo Grüner, em **El sitio de la mirada** (2001), chamou de *intermitência dialética*. Como corresponde a toda dialética, é uma lógica que se desdobra em três momentos: no primeiro, a *ausência* do rosto segue sendo o sintoma e a *afirmação* de um domínio, uma

subordinação ou uma exclusão *bárbara*. Em um segundo momento, essa mesma ausência seria a *negação determinada* dessa exclusão: a mulher faz sentir ao *civilizado* ocupante colonial a *presença* insuspeitável e inquietante de sua *ausência*. Em um terceiro momento, o da *negociação da negociação*, a reparação do rosto – que, paradoxalmente, faz passar a mulher argelina ao anonimato, pelo menos para o invasor – seria o deslocamento (ou melhor, a reversão) do ocultamento dos instrumentos de libertação. Pode-se ver como a alternância, entre presença e ausência das representações do civilizado e do bárbaro, é *ressignificada* criticamente como uma política de *preenchimento* dos vazios de representação. Mas essa política monta-se sobre a lógica constitutiva de que falávamos anteriormente, a saber, de que o *representante* supõe, ao menos a princípio, a desapareção do representado.

O que conecta o representante ao representado é, assim, uma infinita *distância* entre ambos: constitui a percepção de dois mundos que nunca poderiam coexistir no mesmo espaço e cuja relação consiste exatamente nessa diferença radical. Há aqui uma coincidência, que não podemos deixar de assinalar na sequência, com outra famosa noção benjaminiana, a de *aura* da obra de arte clássica, cuja *idealização* (que Walter Benjamin compara com o estado de enamoramento) implica assim essa aporética experiência de uma estreita identificação e uma imensa distância, simultâneas. E já sabemos qual é uma das hipóteses centrais desse ensaio de Benjamin: que poderia ser elaborada toda uma história social e política da arte, e, portanto, do conceito de representação (inclusive sua função na construção identitária) sobre o eixo das sucessivas transformações históricas e antropológicas dessa *experiência da aura*, desde seu caráter *cultural* (ritual e religioso), passando por sua transformação em mercadoria até chegar ao que Benjamin chama a *decadência da aura* sob a lógica das modernas técnicas de reprodução.

Voltemos aos avatares da *representatio* medieval, imaginemos por um momento um improvável acidente: durante a procissão, o féretro contendo o corpo *real*, material, do soberano cai no chão e rompe-se, exibindo esse corpo corrupto e obscuro. Não sucederia então que a própria eficácia metonímica e simbólica da operação de *representatio*, que havia permitido transladar o emblema da realeza e a *realidade* do Poder à efigie-representante, agora transladaria até a própria efigie, até a própria *representatio*, toda essa contaminante corrupção e obscenidade? É essa restauração da *proximidade*, esse retorno do real impedido pela representação que resultaria então insuportável e odioso, já que a anulação daquela distância idealizada poderia exibir o *engano* prévio sobre a incorruptibilidade do Poder. E talvez seja isso o que está no fundo dessa reiterada conduta iconoclasta de toda revolução

ou rebelião contra o Poder, que consiste em destruir as efigies, derrubar as estátuas, incendiar os edifícios ou profanar os retratos de quem tem representado o Poder.

Enfim, prossigamos com nossa alegoria. Outro grande historiador da arte da escola iconológica, Erwin Panofsky (1973), instrui-nos sobre um câmbio importante nos próprios critérios de representação estética, o qual se produz na passagem da Idade Média ao Renascimento. Enquanto a representação medieval, como acabamos de ver, mantém simultaneamente uma *identificação* e uma *distância* com o objeto representado – a efigie é imediatamente o corpo, mas ao mesmo tempo sua existência e seu valor emblemático dependem de que o corpo se mantenha *ausente, fora de cena* (expressão que traduz etimologicamente o vocábulo obsceno, que alude ao ato de mostrar o que deveria ter permanecido fora de vista) –, a arte renascentista – com sua descoberta da perspectiva, com seu impulso mimético e realista – *apropria-se* do objeto, substitui, como toda representação, sua presença física e material, mas também, ilusoriamente, substitui e, portanto, elimina sua *ausência*. Sua pretensão em última instância é a *fusão* da representação com o representado, conservando a identificação, mas eliminando, imaginariamente, a distância.

Há aqui também, sem dúvida, uma *obscenidade*, mas que se encontra, por assim dizer, *legalizada*: a mudança de época começou já a produzir sua própria *distância* entre o sujeito e a natureza; separação que, entre outras coisas, fará possível a ciência moderna, mas também a uma atitude puramente *contemplativa* frente à arte e às representações, enquanto na Idade Média as representações – tanto as religiosas com as políticas – tomam parte de uma expressão relativamente cotidiana, de uma *paisagem* social indiferenciada e ainda desconhecadora das esferas autônomas próprias da modernidade – o capitalismo. Já foi dito que um dos componentes decisivos dessa mudança na *imagem do mundo* é a promoção do protagonismo do *indivíduo*, expresso na história dos estilos artísticos por prestígio, renovado na modernidade, do *retrato*. Essa mudança fica ainda mais patente na utilização da perspectiva nos retratos a partir do Renascimento, em que agora o *indivíduo* (essa nova categoria da era proto-burguesa) é mostrado em *primeiro plano* em relação ao seu entorno, enquanto na representação medieval típica, com seu caráter igualador-a-mente *plano* e sem profundidade, o ser humano fica também *aplanado, submergindo no continuum* da imagem, de maneira simular a como, na concepção ideológico-filosófica *dominante* na época, o ser humano – toda sua *identidade* – ficava submerso no *continuum* da transcendência divina.

Mas a nova época requer uma nova ideia da legitimidade do poder, feita possível por aquela mudança de *identidade*. Essa nova ideia, essa nova ideologia, está fundada no contrato laico entre os *indivíduos* como tais. Por isso, o indivíduo tem que ser posto no *centro* da cena, no centro de uma cena toda organizada ao redor dessa centralidade individual. O resgate renascentista da consigna antropocêntrica, o *Homem como medida de todas as coisas*, adquire assim uma nova significação que poderia traduzir-se, não sem certa violência, mas com bastante aproximação, pela fórmula: *o indivíduo é o pretexto central da lógica econômica, política e cultural da sociedade burguesa*.

Em termos da lógica econômica – do que Marx chamaria as *relações de produção* –, é a vontade do *indivíduo* o que leva ao intercâmbio de mercadorias, incluindo essa nova mercadoria essencial para o funcionamento do sistema, que se chama *força de trabalho*; em termos da lógica política, é a lógica da liberdade do *indivíduo* a que o leva a fazer-se representado no Estado, no qual cada *indivíduo* delega a administração de seus direitos naturais; em termos da lógica cultural, seria o olhar do *indivíduo* o que organiza o grande espetáculo do universo desde a centralidade da *perspectiva*.

Nas formas de representação visual e estética da modernidade não só há indivíduos, sujeitos humanos, mas também, e cada vez mais, objetos da *realidade*. Neles é a perspectiva geométrica da visão individual do *espectador* a que concentra a atenção no objeto como espetáculo e como objeto de potencial *apropriação*, uma vez que entramos na era em que a *propriedade* é o critério fundante de toda a estrutura socioeconômica e política. Jonathan Crary (1992), em **Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**, analisa com extraordinária agudez como a extrema *impressão de realidade* pelas tecnologias modernas faz com que os objetos apareçam ilusoriamente como *palpáveis*, como desejáveis, induzindo a vontade de apropriar-se deles. Para isso, ele se apoia na crescente ilusão também permitida por essa técnica realista, de uma coincidência entre o *representante* e o representado, onde tende a se dissolver a função simbólica, metafórica ou alegórica da própria *representatio*.

O *realismo*, convertido assim na ideologia estética hegemônica (e seguramente não seria a única maneira de pensá-lo), é nesse terreno o *pendant* exato do individualismo; da *perspectiva do indivíduo* que a *realidade* se organiza como espetáculo a consumir. O termo *consumir* seria, aqui, chave. O eixo da imagem da realidade passa da esfera da *produção* à esfera do *consumo*. Como gostava de ironizar Marx, a burguesia está disposta a admitir que sempre houve história, que o mundo sempre esteve submetido a mudanças

permanentes, até que ela chegou. A mesma separação entre o sujeito e o objeto – como dizia – torna possível uma forma de representação na qual, no limite, toda *realidade* está – como dito – já feita e disponível para sua captura pelo *representante*.

Estamos, sem dúvida, ante uma transformação ideológica de primeira importância, a qual trata de *dissimular* a brecha, a diferença irreduzível, entre o *representante* e o *representado*, que antes se dava como certa. A representação começa, a partir daqui, a ocupar – atrevemo-nos a dizer, usurpar – o lugar do representado, com o mesmo gesto com o qual se inaugura o critério de representação como *presença* do real-representado, enquanto o critério anterior era, como visto, o de sua *ausência*. Uma *metafísica da presença* – como tem sido chamada – que alcança a própria *autorrepresentação* subjetiva a partir de um Eu cartesiano que aparece como presente ante si mesmo, fonte *clara e distinta* de todo conhecimento, transparência e possibilidade, e cujo desmentido em breve chegará –, ainda que sem registrar repercussões decisivas nas teorias políticas e sociais hegemônicas da teoria psicanalítica do Inconsciente, com a famosa terceira *ferida narcísica* infringida por Sigmund Freud a uma humanidade (ocidental), que previsivelmente nada quer com *isso*, e que, talvez, não por azar, coincida com a crise e a fratura dos modos de representação preponderantes do princípio do século XX.

Isso sem mencionar, desde o ponto de vista sócio-histórico macro, o ocultamento – mediante a abusiva presença representacional do Ocidente que, a partir da modernidade, se erige como cultura *universal* – do lugar fundante, mas *impedido* que os *Outros* ausentes (para começar, o mundo colonizado inteiro) têm na própria autoimagem desse Ocidente dominante.

Basta para nossos propósitos mencionar que a modernidade *filosófica* é marcada, nos manuais ao uso, precisamente no século XVII, com a representação identitária desse sujeito cartesiano monádico, encerrado em sua própria transparência e em sua própria presença ante si mesmo, que será o *núcleo* durante séculos de toda teoria da representação, tanto simbólica como estética e política. Muito diferente seria tal representação se aquela história filosófica da modernidade – inclusive a ocidental – iniciasse um século e meio antes, por exemplo, com a conquista da América e dos debates entre Bartolomé de las Casas, Francisco Vitoria, Juan Ginés de Sepúlveda e muitos outros sobre o estatuto de *humanidade* desses Outros subitamente incorporados a (ou *violados* pela) modernidade europeia. Já não teríamos ali então essa representação cartesiana que funda a subjetividade moderna sobre o solipsismo auto-engendrado do sujeito monádico – e que se translada

facilmente ao mito de auto-engendramento dos Estados e nações da Europa moderna –, mas uma representação estritamente *dialogica*, atravessada pelo conflito permanente e instável implícito no *diálogo* dos sujeitos coletivos e das culturas: uma representação que, *mutatis mutandis*, estaria em um contrassenso muito mais perto da representação freudiana (e, a sua maneira, marxista) da subjetividade moderna, que da pacífica autorreflexividade e autorreferencialidade do EU cartesiano – ou, ao menos, da vulgata ideológica interessada que o Eu cartesiano terminasse se impondo. Uma representação descentrada que parece estar paradoxalmente prenunciada na excentricidade do Barroco; *paradoxalmente* porque, como se sabe, o impulso ideológico por trás da representação barroca é – dito em termos clássicos – *reacionário*. E não seria a primeira vez na história que uma reação contra o presente que pretende voltar ao passado permite entrever as potencialidades do futuro. Transformação ideológica, dizíamos antes. E também, claro está, *política*.

Posto que – como já adiantado – é possível esquecer que a época que institui a representação com seu valor pleno de *realidade*, corresponde ao período de constituição do Estado Moderno (ocidental), que – cumprida sua etapa de transição com maior ou menor grau de absolutismo – consagra a forma de governo chamada *representativa* e o sistema político correspondente. É também impossível, então, subtrair-se à tentação da analogia *constitutiva* – como se costuma dizer. O sistema representativo produz o efeito imaginário de *suprimir* a diferença representante/representado, diferença *objetiva* sem a qual, paradoxalmente, o próprio conceito de *representação* carece de sentido.

Sabemos que, antes disso, como modo inconsciente de maquinar essa crise, a eliminação e já não só a substituição – do objeto pela representação foi levada a suas consequências extremas pelo que foi denominado *pós-modernidade*, quando a dominação das forças produtivas e reprodutivas das novas tecnologias *da representação* – dos meios de comunicação em massa, a web, para rotulá-las rapidamente – fizeram-nos passar da *identificação* entre o representante e o representado, características da modernidade, a uma *desmaterialização* globalizada do mundo pela qual até as guerras mais atrozes puderam reduzir-se a um colorido espetáculo televisivo atrás do qual parecia não haver nada, apenas um imenso vazio em que os objetos e, sobretudo, os corpos destroçados pelas bombas ficaram já não só fora da vista no ataudé de conteúdos i-mostráveis, mas deslocados ao infinito, a uma distância inacessível em que se perde para sempre a relação conflituosa, sim, talvez impossível, mas relação enfim, entre a imagem e o objeto. Será por isso que *nunca vimos*, em imagens, os corpos mortos na Guerra do Golfo, nas Torres



Gêmeas ou no Afeganistão?

Isso tem seu correlato tanto no plano da economia como no da política. Na economia, a transformação da lógica produtiva do capitalismo industrial clássico na lógica parasitária da especulação financeira. Na política, a desmaterialização da democracia *representativa*, forma que também aumentou ao infinito sua distância com os representados, até eliminá-los quase por completo como dados de realidade transformada em pura virtualidade, na qual a chamada classe política vive alienada em sua própria auto-representatividade vazia. O colapso das formas de representação da economia, da política e da própria arte serão indicadores, ou ao menos sintomas, de um retorno do real que induz, em todos esses campos, também a um regresso ao realismo; um regresso da matéria *representável*?

Nada disso podemos saber. Acontece, por exemplo, que os ataúdes caem ao chão e se rompem, e o corpo putrefato do Poder fica exposto em toda sua terrificante obscenidade. E, quando acontece isso, sabemos que a *representatio* morta deve ser re-fundada entre todos, porque nos vai à vida, e não somente – ainda que não seja pouca coisa – a representação que dela fazemos.

### A imagem que se diz-(d)obra

Nos anos 90, trinta anos depois da morte do autor anunciada por Roland Barthes e Michel Foucault, fomos testemunhas de um estranho renascimento do autor como zumbi, a *mise en scène* de uma condição paradoxal de autoridade ausente. Ainda: circunstâncias do desvio como força criadora da crítica.

Nas séries fotográficas de Cindy Sherman, pode-se perceber uma reivindicação contemporânea da circulação de imagens e de *media* dominada pela dinâmica da cultura da imagem. Sherman é uma colecionadora recitando toda uma cultura visual, sua obra constitui um inventário de motivos e procedimentos. Suas séries são urdidas de forma a mostrarem-nos as próprias condições de surgimento e de recepção, um *dispositivo* de inscrição e escritura que coloca em situação, numa estratégia complexa, fotógrafo e observador. Promovendo deslocamentos e transferências entre fotografia, cinema e arte, Sherman constrói uma metalinguagem com a qual pode então operar em um plano mito-gramático da produção artística, apontando um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas

maneiras de fazer e modos de pensar suas relações.



Figura 1: *Untitled Film Still # 56*, 1980, Cindy Sherman

Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/72442/untitled-film-still-56>

Os *Untitled Film Still*, *Cindy Sherman* são precisamente sobre a transformação de vidas vividas em vidas produzidas mecanicamente, como a indústria dos sonhos produz nada mais do que clichês irresistíveis que introjetam compulsivamente, até o ponto em que não há nenhuma vida que tenha sido previamente empacotada e inscrita, contada, determinada, subsumida. A indústria dos sonhos, mais do que fabricar os sonhos dos consumidores, introduz os sonhos dos produtores em meio às pessoas. A reificação não é nenhuma metáfora: ela faz com que os seres humanos que reproduz se assemelhem às coisas, mesmo onde os seus dentes não representam pasta de dente e suas rugas de preocupação não evocam laxativos.

Quem quer que vá a um filme está apenas esperando pelo dia em que esse feitiço seja quebrado e talvez, no final das contas, apenas essa esperança bem guardada leve as pessoas ao cinema. Mas, uma vez lá, elas obedecem. Elas se incorporam ao que está morto.

Muitas imagens da série *Untitled Film Still* (THAMES; HUDSON, 1997), se não a maioria delas, apreendem uma personagem no meio da ação, de modo que, pela imaginação, projetamos na cena uma estrutura narrativa, a própria narrativa, por assim dizer, da qual a cena foi retirada.



Figura 2: *Untitled Film Still # 7*, 1978, Cindy Sherman

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56540>

Mas, é claro, não há nenhuma narrativa aqui, nenhuma história, tudo já está decidido. A narrativa, o filme que passamos mentalmente, é uma *cena*, parada e congelada; portanto a temporalidade desdobrada, que pretende ser a prerrogativa do filme sobre a fotografia, é uma falácia. A verdade da temporalidade do filme é a cena. E essa redução pretende contar algo contra o filme e a fotografia. Sendo captada por um clichê, uma cena, cada personagem retratada está decretando uma mimese com a morte; elas são o veículo e a vítima do clichê que exemplificam. Portanto, cada fotografia é a mimese dessa mimese com a morte.

A partir disso, parece necessário inferir (uma inferência exigida, de qualquer modo, pelas últimas obras de Sherman) que a artista não tinha a intenção de que as séries fossem uma posição em favor da tese de que o *eu* não é nada mais do que um tecido de clichês, nada mais do que um portador de significações culturais. Pelo contrário, essa tese é seu alvo, o que ela pretende estar interrogando e negando. Por todas as suas referências nostálgicas ao passado recente, todo o seu charme, astúcia e conhecimento, há algo de desconcertante e escuro sobre os *Film Still*. E é no território de sua escuridão que reside sua autoridade enquanto obra.

Podemos, por hipótese, pensar que os *Film Still*, de Cindy Sherman, apesar do fato de a artista figurar em todos eles, não são autorretratos. Ela é

sua própria modelo e, como é o caso com todas as modelos, isso não a torna o tema de sua arte. Ela não se rende ao desejo voyeurista que provoca. Ela é o objeto do olhar do observador, mas também o controla, por dirigi-lo como fotógrafa. Como artista, ela está no comando total de suas intenções. Como sua própria modelo, ela abriga clichês intensificados. Entretanto, esse raciocínio parece enganoso.

Se Sherman tivesse feito apenas um *Film Still*, seu efeito não seria o ocasionado de fato por essas fotografias – somente o efeito de um ato esperto de personificação. O fato de cada *still* fazer parte de séries indefinidamente longas, cujo poder cumulativo depende de cada momento da série ser só um clichê, é constitutivo para a força de cada retrato. E cada retrato, cada captação de um sujeito por um clichê, é uma captação de Cindy Sherman.

Parte da dificuldade e fascinação de *Film Still* é que estamos intensamente cientes de que testemunhamos Cindy Sherman em cada um, além das personagens retratadas. Portanto, o que começa como admiração de sua habilidade de personificação e disfarce, por uma aparente mobilidade e identificação de seus aspectos, que lhe permite abordar um grupo de personagens tão divergentes, torna-se cada vez mais uma situação de ansiedade. E aqui começa a importar terrivelmente que se trata de fotografia, e, como tal, permanecerá a indexação casual do retrato ao original – a *máscara mortuária* do objeto original. A indexação do retrato ao original é o que transforma o sentido do que quer dizer ser um *modelo* para a pintura e a fotografia. O que existe a mais em cada fotografia, a força expressiva da vulnerabilidade que relaciona a personagem ao clichê e Sherman à personagem, o excedente que deve ser chamado de presença animista do sujeito, *sobre e além* de sua captação no clichê, volta-se precisamente para o excedente de cada conteúdo explícito, além do artifício, que é uma consequência da combinação do olhar mecânico da câmera (cada um indexado por causalidade a Cindy Sherman como autora), e a proliferação de imagens, cada uma delas fazendo parte de uma série indefinidamente longa. Por fim, o que constitui o fato mais perturbador e insólito acerca das séries é que elas não podem ser nada além de autorretratos. A proliferação de auto-imagens feita por Sherman consegue chegar à sua força persistente, exemplificando o desejo de si em cada uma das formas inadequadas que o negam.

A infinidade viciosa da sujeição pertencente à indústria cultural está recitada e representada nas séries, a fim de revelar tanto a infinidade viciosa por si mesma, quanto o fato de que em virtude da repetição da repetição, a própria Sherman é aquele limite extremo, o excedente que abre caminho

através do olhar estetizante da câmera, o brilho, a sedução e a aura de cada clichê. A não ser que essas fotografias fossem autorretratos, não seria possível abrir caminho.

É fácil ver o porquê dessas fotografias serem apropriadas tão prontamente para metas pós-modernas. Sugerindo que a força dos *Film Still* é um animismo, e identificando esse animismo como momento de excesso ou abertura de caminho além da imagem, está implicado um *pathos*. Esse *pathos* deve ser considerado como uma consequência da indexação casual da imagem ao fato, chamemos assim, de Sherman por si mesma. Ela só pode aparecer como efeito reflexivo e não como imagem, o efeito de sua reiterada aparição com cada retrato, esse excesso dentro de cada repetição.

Em seus trabalhos dos anos 1980, Sherman procurou reanimar e re-materializar, encontrar representações da vida que resta a ela e a nós, interrogar o que é vivo e o que é morto nela e em nós. Ao procurar representações do que foi ignorado ou considerado indigesto, por obra da indústria cultural, ela se volta inicialmente, sem surpreender, para a fantasia, para a nossa imaginação do que ainda resta além do clichê cultural, deixando a fantasia de uma outra vida se fundir apenas lentamente com a tentativa de *imaginar exatamente* a vida dizimada.



Figura 3: *Untitled #153*, 1985, Cindy Sherman  
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56490>

*Untitled*, # 153 da série *Gleams and reflection* (THAMES; HUDSON,

1997) toca-nos como sendo apenas mais uma cena de filme com o contraste da face da morta e a grama perfeitamente verde, lama e sujeira sugerindo que há uma falta terrível aqui – toda a vida está no verde e toda a morte no ser humano. O que torna essa fotografia inquietante é a ausência de horror, a ausência do evento devastador que ocasionou essa conclusão composta. A quietude composta da cena ecoa o olhar calmo, embelezador, da câmera (ele mesmo um eco quieto da beleza da escultura clássica).

Compare-se isso com a obra *Untitled, # 177* da série *Disasters* (THAMES; HUDSON, 1997). Envolvê-la também compõe uma narrativa; talvez um filme de terror realista, um filme de impacto. A morte, o estupro, a violação, o terror prestes a acontecer e acontecendo, nada disso está ali; talvez porque, vendo essas coisas, não veríamos o que é preciso, ou porque as vemos com muita frequência e de um modo equivocado. Em vez disso, temos de encarar a face no canto direito, com o olhar fixo em nós; a face encontra-se escurecida por sombras roxas e azuladas, um pouco fora de foco; não está claro se essa é a face de uma pessoa viva ou morta, se é a assinatura de Sherman, a aparição fantasmática do corpo violentado.



Figura 4: *Untitled #177*, 1987, Cindy Sherman

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-177-odEL6cdd5KPxkMqILH-Dkpg2>

Cada uma dessas fotografias é objeto coercitivo da atenção visual, espetáculos sem receita de cor, fantasia, ansiedade, os quais, em seu momento exuberante, alucinatório, de excesso sensorial e dissonância, conjuram e instituem um animismo resplandecente, mas algo muito distante da face humana ou da figura humana: trata-se de vida fora do lugar, espinhas nítidas,

e uma longa língua carnuda que agora suporta toda a carga da afirmação de que a vida vive. No extremo dessas séries, encontram-se as imagens de decadência e as que empurram a questão da vida para o limite de indeterminação entre o orgânico e inorgânico. Talvez o retrato # 190 seja o mais incisivo deles, já que inevitavelmente nos faz referência às miríades de faces que eram e não eram Cindy Sherman nas *Untitled Film Still*. Qual o significado de uma face humana que pode ser ou tornar-se tão sem face? O que está nos olhando de volta numa face que foi subsumida por um clichê? O que é uma face humana *viva* agora? Face a face.



Figura 5: *Untitled #190*, 1989, Cindy Sherman

Fonte: <https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-190>

O primeiro aspecto que se nota em *Untitled # 190* da mesma série (THAMES; HUDSON, 1997) é sua superfície viscosa escura; trata-se de adornos e enfeites visuais que, como o brilho na superfície da própria foto colorida, chamam atenção do nosso olho ingênuo. Como é fácil fazer um truque para que olhemos! Como é casual a nossa compra do espetáculo visual. Mas isso tudo é superfície, e a superfície é bosta. Se olharmos mais demoradamente, trata-se de algo manchado, dentes brancos e língua avermelhada cobertos com excremento, o que pensamos que deve ser excremento, a imagem exata do indigesto, do qual não podemos tirar os olhos. A nossa fascinação inicial se desdobra em desgosto, que fica em suspenso na fascinação. Será

que essa face, com seus olhos azuis como os lampejos indeterminados de onde o azul vem, está enterrada na sujeira do cólon ou emergindo para fora desta? Talvez se quisesse dizer, sobre essa imagem, que a sua feiura é demais, próxima demais do clichê do que é horrível para ser realmente revoltante, e que enfim ela é quase cômica, terror *kitsch*, uma fonte de riso dificultado e muito presente. Mesmo se isso for verdade, não é igual ao horror cômico dos filmes de terror clássicos, pois, seja vendo a imagem como algo que desgosta de verdade ou como algo que desgosta comicamente, ficamos com uma impressão: a cena do excremento é o hábitat natural à face humana.

Ao sugerir que a cena do excremento é o hábitat natural à face humana, estamos querendo despertar interesse pela alegação de que se trata de um estrato de significado, não de um real além do significado, mas de um local de significado, onde esse começa. Trata-se do lampejo de luz tornando-se o lampejo do olhar, a vida emergindo do lodo e mergulhando nele novamente, no grito de horror, ou agonia, ou desgosto, por meio do qual a natureza revoltante se torna um objeto (ou objeto que estamos olhando), torna-se algo que fica em suspenso, ou oposto, ou diferente de nós, mas faz parte de nós: afinidade fantasmagórica.

Compare-se essa maneira de pensar sobre e reagir a Sherman com Norman Bryson (1993). Ele argumenta que o corpo é tudo aquilo que não pode ser transformado em representação, e por essa razão nunca é reconhecível diretamente: se devêssemos fazer o retrato desse discurso-fora-do-corpo em nossas mentes, não se assemelharia de modo algum a um corpo, já que o corpo-como-semelhança é precisamente aquilo a que não é possível convertê-lo. Assim como a linguagem, a representação visual só pode encontrar análogos e termos de comparação para esse corpo: é *como* isso ou aquilo. Nos limites da representação, ou atrás dela, paira um corpo de que você ficará sabendo apenas por causa desses posicionamentos inadequados, que estão ali simplesmente para marcar um limite ou fronteira da representação, capazes de conjugar uma *penumbra*, ou algo que fica além da representabilidade. A *penumbra* indica que o discurso-como-visão não pode detectar muito bem essa região, nem colocá-lo em foco.

Esse discurso repetiria as mesmas suposições sobre o significado que são a causa e raiz da violência do discurso criticadas pelas imagens de Sherman? O contraste entre representação e real assume que nós – subjetividade, linguagem, práticas discursivas, enfim, como se queira chamar – somos o local ou origem, ou fonte auto-suficiente de todo significado e sentido, que as nossas capacidades de falar e significar talvez sejam condicionadas por um



substrato material, mas não são dependentes desse substrato. Nós impomos significados ao mundo, nós o damos.

Então, quando Bryson sugere que os manequins e as partes do corpo de estudos médicos, assim como as próteses não podem estar à altura do afeto que produzem, não podem *igualar* esse afeto, podemos muito bem perguntar: de que tipo de falha se trata? O que é fornecer uma representação, uma mimese de dor, ou terror, ou violação? Será que a linguagem chega a *igualar* os afetos que produz? E o riso? Que espécie de equiparação está tendo lugar nesse caso? Será que o desafio dessas imagens não é apenas o fato de o momento de significação ser o momento de excesso, o fato de que a interpretação visual é conservada e completada no modo não-discursivo? À medida que nossos conceitos, e suas distinções (humano/ não-humano, vivo/ morto, irreal/ muito real), caem por terra, só então a cena se torna presente. Observe a imagem # 175 também da série *Disasters* (THAMES; HUDSON, 1997):



Figura 6: *Untitled #175*, 1987, Cindy Sherman

Fonte: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/cindy-sherman-b-1954-untitled-175-5994787-details.aspx>

O que Sherman apresenta vai além do regime de representação racionalizada da indústria cultural, além do que é estabelecido como formações de significado e importância. O que re-emerge daquele desaparecimento mesmo (o do próprio corpo de Sherman como sujeito/ objeto) é tudo, sobre o corpo, que a torrente de imagens joga fora a fim de manter as ideias do corpo como socializado, limpo, representável: a densidade material do cor-

po, suas tendências e pulsões internas, as convulsões de suas dores e prazeres, a espessura de seu deleite. Enquanto espinhas nítidas, língua tosca, sujeira de cólon são substitutos para esse real e imagens dele; no contexto da obra de Sherman, eles não são o que está além da representação, mas sua própria origem contingente. Não só abrem caminho através do conhecimento racionalizado, mas também forçam sobre nós, com insistência aterrorizante ou cômica, uma outra cena de conhecimento: o que não podemos engolir, ingerir, provar, equivale àquilo de que não podemos duvidar. A ilusão de domínio racional, ou o jogo do signo, é minada em uma instância de reviravolta cognitiva obrigatória. O terror é uma das *formas* de arte que Sherman emprega a fim de permitir a fala dessas outras. Ou, pode-se dizer, Sherman dispõe *o terror como um modo ou maneira de abstração* (ou revela que o terror foi isso o tempo todo), e assim de desrealizar o dado, removendo o significado determinado e doação objetiva, a fim de lhes fornecer uma insistência ilusória que devolve uma força para originar. As afinidades são indexadas empiricamente e ligadas historicamente – são a consequência do mecanismo, da discursividade, do implacável clichê. Sherman oferece um novo material *a priori* e, desse modo, algo que relembra a experiência para além do que a experiência se tornou.

Com certeza estamos operando no domínio da arte e da ilusão – a sujeira do cólon é, ainda bem, sem cheiro e sem gosto – e, na vida cotidiana, essas fontes naturais, porém antropomórficas, de significado foram excluídas, como demonstra a mini-história foucaultiana do desaparecimento do corpo. Mas é isso que ergue os suportes para a outra cena do ato de conhecer. Embora se trate de um espaço de ilusão, a foto de Sherman remete-nos *enfaticamente* a um excesso sensorial e corpóreo, do qual o desgosto e/ ou o riso são uma marca, como a imagem a seguir da série *Sex pictures* (THAMES; HUDSON, 1997).



Figura 7: *Untitled # 264*, 1992, Cindy Sherman  
Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/10791>

Os desdobramentos dessas qualificações constituem a primeira tentativa, muito breve, de reconhecer o caráter absolutamente ilusório desses retratos, enquanto se prendem a profundidade de sua *insistência* sobre a natureza material, ilegítima e abusada. Quero sugerir que a insistência indutiva de Sherman toma o lugar, assim, da função das *séries* na arte modernista, isto é, o mecanismo de entrar num novo registro, que se prende revelador ou exemplar. É muito tarde para isso: o desastre já aconteceu, e nenhuma obra pode ser exemplar agora. A esse respeito, a indução de Sherman depende, para ser plausível, não só das séries de filmes de terror/ desastre/ sexo, mas também de tudo aquilo que conduz a eles, desde as *Untitled Film Still*, passando pelos retratos de moda. Temos *imagens inversas* da mesma coisa: clichês externos, carnificina interior. Isso é a sequência indutiva, mas apenas em virtude da sequência é que nós, incluindo Sherman, podemos ver a indução envolvida aqui, o caráter de autenticidade da sua insistência. E essa insistência, afirmamos, envolve algum tipo de encontro *presente* com a sensorialidade, embora ilusória, muito mais do que alguma argumentação *sobre* sensorialidade ou corporificação ou natureza ou espontaneidade. Tal argumentação seria filosófica e não arte. O fato de as obras de Sherman serem objetos de desgosto ou riso (mais do que de prazer), e essas reações sustentadas como substituições do prazer estético, medem a distância entre filosofia e arte. Mas apenas em virtude da insistência indutiva de Sherman é que isso pode ser visto, as perdas envolvidas podem ser calculadas e la-

mentadas. É quase certo, então, que a nossa argumentação, aqui, mutila e limita demais o *argumento* dela: fazer do próprio autor uma imagem (lugar da não finitude); cuja implicação ética é justamente colocar-se como essa opacidade, essa finitude.

## Referências

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer** - on vision and modernity in the nineteenth century. Londres: MIT Press, 1992.

FANON, Frantz. **Sociología de una Revolución**. Mexico: Era, 1968.

KRAUSS, Rosalind; BRYSON, Norman. **Cindy Sherman 1975-1993**. New York: Rizzoli, 1993.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, [1957] 2001.

GRÜNER, Eduardo. **El Sitio de la Mirada**. Buenos Aires: Norma, 2001.

PANOFSKY, Erwin. **Renacimiento y renacimientos en el Arte Occidental**. Madrid: Alianza, 1973.

THAMES; HUDSON. **Cindy Sherman-Retrospective**. London: Thames & Hudson, 1997.

Recebido: 28/03/2018

Aceito: 25/10/2018

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219431889>

# MÁRIO DE ANDRADE: UM ARQUIVO DE SABERES SOBRE A LÍNGUA DO/NO BRASIL, DE LÍVIA LETÍCIA BELMIRO BUSCÁCIO <sup>1</sup>

Maria Iraci Sousa Costa

Universidade Federal de Santa Maria - UFSM , Santa Maria, RS, Brasil

A referida tese inscreve-se no campo teórico da História das Ideias Linguísticas na sua articulação com a Análise de Discurso. O objetivo da autora é analisar as discursividades sobre a língua no Brasil no funcionamento da autoria e do arquivo discursivo em Mário de Andrade, através de uma leitura das correspondências. A autora parte do pressuposto de que o funcionamento da autoria, em seu efeito de unidade e contensão do discurso em um nome próprio (PÊCHEUX, 1988; HAROCHE, 1984), incide na organização de um arquivo discursivo. O arquivo discursivo organizado pela autora consiste nas correspondências entre Mário de Andrade e autores que ocupam o lugar social de quem pode/deve dizer sobre a língua, como, por exemplo, o lugar do filólogo, do gramático, do literato, do professor, dentre outros. Uma vez estabelecido o arquivo discursivo, a autora lançou mão de recortes, tendo em vista a batalha por um discurso sobre a língua ao dizer sobre a escrita literária, promovida no nome de autor a partir de lugares discursivos onde se inscrevem posições em tensão sobre a língua do/no Brasil. A autora aponta vários lugares ocupados por Mário de Andrade: estudante, literato, professor de música, de cultura brasileira, filólogo, etnógrafo, chefe do Departamento de cultura, tradutor, “turista aprendiz”, escritor e leitor de cartas: intelectual, homem de letras. Do mesmo modo, também são diversos os lugares ocupados por seus correspondentes, sendo trazidos pelo recorte do arquivo Sousa da Silveira, Manuel Bandeira, Pio Lourenço Corrêa. A autora considera também as condições de produção de Mário de Andrade e seus missivistas. Com base em Orlandi (2002), a autora considera que a formação do lugar intelectual de brasileiro alinha-se às condições de produção do estado e da língua nacional no Brasil, submetida a uma formação discursiva positivista. Tendo em vista tais condições de produção, a autora busca compreender o lugar discursivo como uma

---

1 Tese orientada pela Profa. Dra. Vanise Gomes de Medeiros, co-orientada pelo Prof. Dr. José Luis Jobim, defendida em 2014, na Universidade Federal Fluminense.

categoria constituída na transição do lugar social para a materialidade da língua no arquivo discursivo. No caso da relação com um nome de autor, o lugar discursivo reforça o efeito de legitimidade sobre o dizer produzido pela função-autor. Contudo, pela própria movência do discurso, o efeito de unidade e de legitimidade produzidos pelo lugar de onde um autor fala é esvanecido pela inscrição das posições discursivas em tensão na teia de dizeres sobre a língua que dão corpo à correspondência de Mário de Andrade. A autora sustenta também uma compreensão da correspondência enquanto materialidade discursiva, pela qual é possível averiguar em uma prática de “escrita de si” (FOUCAULT, 1992) a dissipação do efeito de unidade discursiva do sujeito no deslizamento do que chamamos a língua da correspondência. Ademais, considera, a partir de Colombat, Fournier e Puech (2010), que a escrita pode ser entendida como um saber metalinguístico, por veicular representações sobre a língua ao reportar-se à linguagem. Desse modo, a autora sustenta, com a análise do arquivo, que o dizer sobre a escrita literária, ao mobilizar discursividades sobre a língua, configura uma forma de saber metalinguístico. Segundo a autora, pelo funcionamento do discurso sobre a língua do/no Brasil vinculado à função-autor, emerge uma veiculação de saberes metalinguísticos, a partir de posições discursivas em tensão, transitando entre formações discursivas lusitana, brasileira e positivista, constitutivas da memória da língua brasileira. A autora conclui, com isso, que Mário de Andrade, autor e arquivo, pode ser entendido como um acontecimento discursivo na hiperlíngua brasileira, instaurando e reatualizando a memória da língua no Brasil.

DOI - <http://dx.doi.org/10.5902/2179219436563>