

AUTORIDADE E ESCRITURA

EDITORA

DAFSC

COLEÇÃO
ACL

12



Lauro Junkes

“AUTORidade E ESCRITURA” é um importante ensaio que vem para engrandecer a cultura de Santa Catarina e é destinado ao estudo científico, como fonte permanente de pesquisa e de consulta a todos quanto buscam o aprofundamento dos temas tratados. Interessa, em suma, a qualquer escritor ou intelectual que deseja buscar aporte teórico para investigar o papel de um autor e de sua obra literária.

O leitor, é verdade, navegará na leitura e poderá sentir-se mero espectador ou, então, um protagonista, dependendo da sua própria postura ou interesse.

A temática é perfeitamente apreensível, pois o Professor LAURO JUNKES teve o cuidado de apresentá-la de forma didática e a clareza do texto faz a leitura fluir com naturalidade.

Se há momentos narrativos ou descritivos, em que prepondera o impessoal, há também os momentos em que, rompendo essa impessoalidade, emerge o Professor LAURO JUNKES com as suas idéias, o seu discurso, o seu posicionamento, enfim, a sua contribuição pessoal.

Recomenda-se que se leia, releia e medite sobre tudo o que está escrito em “AUTORidade E ESCRITURA”, para poder alcançar o que o livro possui de melhor.

PUBLICAÇÕES

PRINCIPAIS DO AUTOR:

LIVROS:

- 1 - ***Presença da Poesia em Santa Catarina***
- Lunardelli, 1976;
- 2 - ***A Narrativa Cinematográfica***
- do autor, 1980;
- 3 - ***O Leão Faminto - O Livro Catarinense em 1981*** - Autor, 1982;
- 4 - ***Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul***
- UFSC/Lunardelli, 1982;
- 5 - ***O Faro da Raposa - O Livro Catarinense em 1982*** - Autor, 1983;
- 6 - ***O Mito e o Rito*** - UFSC, 1987;
- 7 - ***A Literatura de Santa Catarina***
- do Autor/UFSC, 1991.

TESES:

- 1 - ***As Visões do Narrador em o FORTE de Adonias Filho e a Trajetória de uma Cosmovisão*** (Mestrado/UFSC, 1976);
- 2 - ***A Fragmentação da Plenitude***
- *Por uma Teoria do Símbolo e da Alegoria*
(Professor Titular/UFSC, 1991);
- 3 - ***Da Gênese ao Apocalipse***
- *No Fenômeno Literário*
(Doutorado/PUCRS, 1993).

ORGANIZAÇÃO DE LIVROS:

- 1 - ***José Eliziário da Silva Quintanilha***
- *Antologia Poética*
- Gov. Estado, 1977;
- 2 - ***A Canção das Gaivotas***,
de Virgílio Várzea - Lunardelli, 1985;
- 3 - ***Os Melhores Poemas de Luís Delfino***
- Global, 1991;
- 4 - ***Cinza e Bruma e Poemas Dispersos***
- Othon d'Eça, Edição Comemorativa do Centenário - UFSC/FCC/FBB, 1991;
- 5 - ***Teatro Selecionado de Horácio Nunes Pires*** - UFSC, 1997.

ESTUDOS em Livros - 20.

PREFÁCIOS e Apresentações de Livros - 24.

ARTIGOS em Revistas - 28.

ARTIGOS em Jornais - cerca de um milhar.

LAURO JUNKES

AUTORIDADE

E

ESCRITURA

Coleção A. C. L.
Florianópolis
1997

© ACADEMIA CATARINENSE DE LETRAS

Coleção ACL - 1997

12º volume da série

Caixa Postal 912

CEP 88010-970 - Florianópolis/SC

Fundada em 30 de outubro de 1920, em Florianópolis.

Reconhecida como sociedade de utilidade pública pelo governo do Estado de Santa Catarina pela Lei Estadual nº 1.664, de 24 de outubro de 1927.

Reconhecida como sociedade de utilidade pública pela Prefeitura Municipal de Florianópolis, pela Lei nº 870, de 16 de maio de 1968.

Filiada à Federação das Academias de Letras do Brasil.

Sede: Avenida Irineu Bornhausen, 5.600 - Centro Integrado

de Cultura, Professor Henrique da Silva Fontes - Agrônômica.

CEP 88025-202 - Florianópolis/SC - CGC: 78.828.951/0001-40

Telefone: (048) 234-2166 - ramal 141

Revisão: do autor.

FICHA CATALOGRÁFICA

| | |
|------|--|
| J95a | Junkes, Lauro AUTORidade E ESCRITURA / Lauro Junkes. - Florianópolis : A. C. L., 1997. 344 p. Inclui bibliografia 1. Literatura - História e crítica, 2. Teoria literária. 3. Literatura - Filosofia. I. Título. CDU: 82.01 |
|------|--|

Endereço do autor:

Rua Capitão Romualdo de Barros, 251 - Carvoeira - Trindade

CEP 88040-600 - Florianópolis/SC.

Telefone residencial: (048) 233-1015.

Planejamento Gráfico, Editoração e Produção:

Cor Grafic Comunicação Visual Ltda. - Fone: (048) 246-6428.

Impressão: Gráfica Editora Pallotti

Para *Terezinha*,
pela parceria
nas escrituras existenciais

Para quem traz
as marcas implícitas
da escritura em coautoria
e indaga pelo alcance
das intenções
na ressonância polifônica:
Tatiana
Larissa
Lauro Filho



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor: Rodolfo Joaquim Pinto da Luz
Vice-Reitor: Lúcio José Botelho



Editora da UFSC

Campus Universitário - Trindade

Caixa Postal 476

88010-970 - Florianópolis - SC

Fones: (048) 231-9408, 231-9605 e 231-9686

Fax: (048) 231-9680

ALCIDES BUSS - Diretor Executivo da Editora da UFSC

Conselho Editorial:

Maria de Nazaré de Matos Sanchez
(Presidente), Arno Blass, Marli Auras,
Tamara Benakouche, Tânia Regina
de Oliveira Ramos, Ilse Maria Beuren
e Lygia Pain Müller Dias.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Prefácio | 09 |
| Preliminares: O autor e suas faces..... | 15 |
| 1. O autor/escritor real | 29 |
| 2. O autor e sua autoridade..... | 63 |
| 3. Crítica e autor | 89 |
| 4. A controvertida intenção do autor..... | 141 |
| 5. O autor implícito | 187 |
| 6. O autor segundo Bakhtin..... | 227 |
| 7. A morte do autor | 263 |
| Epílogo | 315 |
| Bibliografia..... | 323 |
| 8. Cronologia | 333 |
| 9. Índice remissivo | 339 |

PREFÁCIO

O catarinense *Lauro Junkes* é quem assina *AUTORidade E ESCRITURA*. São numerosas as credenciais que o autorizam a escrevê-lo.

Bacharelando-se em Filosofia, em 1968, pela UFSC, licenciava-se em Letras, na mesma Universidade, em 1971, enquanto cursava Direito, cujo bacharelato atingiu em 1973. O gosto pelos estudos não lhe permitiu interrupções, pois conquistou o título de Mestre em Literatura Brasileira em 1976 e concluiu o Doutorado em Teoria da Literatura, pela PUC/RS, em 1993.

No magistério, o Professor Lauro Junkes registra passagem pela cátedra de Latim, no II Grau; lecionou Língua Portuguesa no I Grau. Passou definitivamente, a partir de 1973, ao Ensino Superior, concentrando-se em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, na Universidade Federal de Santa Catarina. Não lhe faltaram, durante esses anos, convites e assédios para o desempenho de funções e cargos administrativos.

Prolífico vem sendo o trabalho do Professor Lauro Junkes no campo da pesquisa literária. Desde 1976 passou a desenvolver constante e intensa atividade de crítica literária, assinando seus trabalhos em artigos e ensaios difundidos em revistas especializadas, jornais e suplementos literários editados em diferentes cidades brasileiras. Em relevo cumpre destacar seus estudos sistemáticos na avaliação crítica da literatura produzida em Santa Catarina, desde as origens até os tempos atuais, incorporados em livros.

A variada produção de Lauro Junkes no plano da literatura envolve também a ministração de cursos e conferências, de que são habituais ouvintes professores de diversas localidades do Estado, além da participação em comissões de concursos, e da composição de prefácios e análises de livros.

Não foram poucos os títulos que publicou. No apêndice deste seu ensaio, é publicada a nominata das suas principais obras. Prefácios e

abas com a chancela do seu aplaudido nome andam no número das dezenas, alcançando obras de autores importantes no universo literário catarinense. Artigos em revistas e jornais, superiores a um milhar, seriam de difícil listagem.

De um autor com as credenciais de Lauro Junkes, um crítico literário que faz a *boa crítica* - isto é, aquela subscrita por quem sabe -, é natural, a bem dizer, que venha a público, neste livro, uma parcela do quanto o mestre sabe sobre o produto de quem escreve e sobre a relação desse que escreve com a própria obra.

"AUTORidade E ESCRITURA" faz crer, à primeira leitura, tratar-se de livro restrito ao mundo seletivo habitado pelos iniciados em literatura. Esta interpretação preliminar conduz o leitor comum à certeza de que não basta a leitura inaugural para serem absorvidos o alcance e a profundidade da obra. Assim convencido, saberá que ela é também - creio que principalmente - destinada aos autores. Não apenas face à sugestão do título, mas porque o leitor-autor se encontrará, a um tempo, como o protagonista e o espectador do que sobre ele diz o livro de Lauro Junkes. É que o leitor-autor, por momentos, ver-se-á no proscênio armado nas páginas que compõem o erudito ensaio; de outros - e mais longos - momentos, sentir-se-á como se na platéia, acompanhando o desenvolvimento da "peça encenada".

Na primeira situação - para mantermos as figuras cênicas - o leitor-autor-protagonista encena o "Ato Um", o capítulo inicial do livro - "O Autor / escritor real", e o "Ato Quarto" - "A controvertida intenção do Autor". Os demais capítulos da obra conformam os "atos" encenados para o leitor-autor-espectador, isto é: entram em cena, sob a direção segura e brilhante do *autor da peça*, os *atores convidados* - as autoridades literárias (conquanto muitas já citadas nos capítulos um e quatro). O próprio *diretor da peça* participa, ativa e constantemente, de cada ato. E o faz ora pronunciando os monólogos das suas observações e comentários - predominantes nos atos "O Autor e sua autoridade", "A controvertida intenção do Autor", "O Autor implícito" e (ato final) "A morte do Autor" -, ora contracenando com os mestres convocados para as diferentes aparições nas notáveis e aplaudidas seis cenas do "Ato Três" : "Crítica e Autor" e em todo o "Ato Cinco" : "O Autor segundo Bakhtin".

O propósito do ensaio é considerar o autor em "suas relações com a obra", vendo esta "em função dele", ou seja "o que é esse autor", "como está ele na obra". Para a consecução do seu objetivo, Lauro Junkes construiu a estrutura representada pelos sete capítulos, o terceiro deles desdobrado em seções. Para encaminhar o tema, o ensaísta se vale do capítulo "*Preliminares - O autor e suas faces*". Instalando a personagem dominante do livro - o Autor - no contexto do trabalho, Junkes o apresenta, em síntese, como *aquele que faz a obra literária*.

A arquitetura assim concebida para o desenvolvimento do estudo assegurou a este resultado nitidamente ditático, marcado pela fluência própria do mestre que domina a matéria. Com efeito, o tratamento dado a cada um dos capítulos exhibe um aspecto comum: o cuidado de Junkes

com a clareza e objetividade dos seus comentários, de um lado, e, de outro, o rigor com o nexos de causalidade e a pertinência das citações, entre si e com o pensamento analítico do ensaísta. Essa competência didática alcança um equilíbrio raro entre as duas faces de uma obra de conteúdo científico: fazê-la inteligível a qualquer dos leitores atrás classificados (o iniciado, o leitor-autor e o apenas leitor), sem perda da *altura* no plano de erudição em que está colocada.

Assim, como primeiro passo, é feita por Junkes a apresentação da personagem central do ensaio no capítulo um, "*O Autor / escritor real*", quando o ensaísta pode alertar que "o autor, (...) embora mantenha relação dialógica com o narrador e todo o universo diegético, mantém uma natureza ontológica radicalmente diversa daquela das entidades representadas na narrativa". Mas assevera que, "como ser histórico-social, (...) o autor mantém vinculação com o mundo real, ao passo que as entidades ficcionais compõem um novo universo, embora, nem por isso, radicalmente desvinculado do mundo empírico".

O capítulo seguinte tem por título a essência temática do ensaio: "*O autor e sua autoridade*". Tema que assumiu importância relevante no curso do século XIX, quando, segundo Junkes, se converteu "num dos eixos do discurso sobre a literatura".

A constelação de estudiosos trazida ao capítulo é da mais alta representatividade no universo do pensamento dedicado ao debate de questões subjacentes ao tema central, como o problema da "necessidade criadora" e o da "liberdade criadora", fatores condicionadores da produção literária; ou o discurso sobre "a personalidade literária" do autor; ou a respeito do "fenômeno psico-biográfico" do escritor.

A questão lançada por Lauro Junkes é fortemente agitada nesse capítulo, que oferece ao leitor oportunidades instigantes de considerar o tema sob enfoques sociológicos, político-econômicos, filosóficos e psicológicos.

"*Crítica e Autor*" é capítulo a ressaltar, pelo que contém de contribuição ao entendimento de que, consoante ensina Junkes, "a obra (literária) não surge como um objeto autônomo, não constitui um epifenômeno, mas é interpretada e apreciada em relação ao seu autor, que lhe deu origem em específico contexto histórico-social".

No desdobramento de "*Crítica e Autor*", *Sainte-Beuve* (quem primeiro estudou a relação entre obra literária e autor), e sua "*biografia e crítica*", e *Taine* (pioneiro e fundador de uma sociologia da literatura), na abordagem dos "*fatores determinantes*", antecedem a apresentação que Lauro Junkes faz de "*Lanson e a história literária*".

O senso de proporção de *Sainte-Beuve* e seu modo de expressar o pensamento sobre a forma e o método da sua concepção da crítica literária, são postos em confronto ao radicalismo das fórmulas dogmáticas de *Taine* relativas aos fatores sociais determinantes da literatura.

A seu turno, e conquanto faça no capítulo uma breve *aparição*, *Lanson* recebe o destaque de se haver preocupado precipuamente com a valorização do texto literário e sua leitura. O insinuante comparecimento

de Lanson no ensaio fez com que o leitor-subscritor da presente apreciação ficasse desejando saber mais do pensamento lansoniano.

Vem ao capítulo, em seguida, a figura exponencial de *Anatole France*, de cuja palavra Junkes oferece excertos de grande expressividade, alusivas à posição do festejado pensador francês sobre a subjetividade do leitor como fator de valorização da obra literária. Já a respeito da crítica literária de Anatole France, conclui Junkes, com discreta ironia, que, "se para ele (A. France) o livro é pretexto para o crítico falar de si, (...) também o mesmo vale para o escritor em geral, autor de obras literárias", porque, afirma o ensaísta, "o autor necessariamente se liga à obra, está dentro da obra".

Em "*A estilística psicológica de Spitzer*", penúltima seção do capítulo três, o ensaio põe em evidência a lúcida observação do filólogo no sentido de que "o melhor documento para a alma de uma nação é a sua literatura; ora, esta não é senão a sua língua tal qual ela é escrita por falantes privilegiados". Mas o ponto alto da análise de Junkes sobre a presença de Leo Spitzer no estudo da literatura reside no debate das implicações psicológicas do estilo. Debate para o qual o professor e ensaísta *convocou* autoridades do porte de *Starobovski, Todorov e Ullmann*.

A profundidade do tema considerado sob Spitzer cresce em dimensão quando o texto prossegue com "*A psicanálise do Autor*", no âmbito, ainda, e para finalizá-lo, do capítulo três, ali sobressaindo o pensamento de *Elizabeth Wright e Dobrovsky*, entre outros estudiosos.

As aberturas projetadas, até então, no arcabouço do ensaio, servem para iluminar o caminho da discussão sobre "*A controvertida intenção do autor*". Aqui avulta, em especial, a *presença* do ensaísta. Seu texto flui sem esforço aparente na transmissão das idéias, traduzidas estas numa formulação seqüencial que testemunha o domínio do autor-ensaísta sobre a matéria em discurso. Algo que é próprio de *quem tem na cabeça* toda a exposição a ser feita, sem hesitações nem recuos. E, conquanto seja parte do ensaio, o capítulo possui *vida própria*, com as características de ser, ele mesmo, um ensaio autônomo.

Do ponto de vista da *participação dos atores convidados*, o relevo no ensaio parece estar reservado aos que *contracenam* no "Ato Quinto", onde Junkes discorre sobre "*O Autor segundo Bakhtin*".

A análise do ensaísta sobre a contribuição desse respeitado teórico da literatura é sobremodo enriquecedora, no que concerne ao escopo deste livro. O capítulo se presta, todavia, tal como o que o antecede, à leitura independente. Interpretação que reforça o entendimento, anteriormente expresso, da importância deste ensaio como obra para releitura e consulta. Vem a propósito lembrar o alerta de *Bachelard*, no sentido de que "(...) todo livro bom, mal acabado de ler, deve ser relido imediatamente". Ao que aduz o grande mestre: "Depois do esboço que é a primeira leitura, vem a *obra da releitura*" (grifamos). E, com uma frase que, de certo modo, sintetiza o objetivo do Professor e Acadêmico Lauro Junkes com o seu capítulo "*A controvertida intenção do Autor*", o pensa-

dor de *"A Poética do Espaço"* explica o porquê do seu, digamos assim, conselho anterior: "É preciso então conhecer o **problema** do autor" (o grifo é do original - cf. BACHELARD - os Pensadores - Ed. Abril, S. P., 1987, p. 211).

"O Autor implícito" é o sexto capítulo da obra. Considerado pela ótica da unidade temática própria, o capítulo se apresenta como o mais instigante dentre todos os demais. Isto porque nele é tratada a questão da relação entre o *autor real* e a obra literária em face do problema da presença do escritor na sua obra gerando a eliminação da essência da ficção.

Por último, *"A morte do Autor"*, momento em que o ensaio se expande em profundidade. Não é texto para ser lido apressadamente. Sua leitura se impõe como um exercício de meditação, sobre conceitos como os de *Foucauld*, ou de *Barthes*, ou de *Derrida*, pertinentes à *função do autor*; afirmações como as de *Sollers* no sentido de que "a questão essencial hoje não é mais aquela do *escritor* e da *obra* (...), mas aquela da *escritura* e da *leitura*"; e as lições de Lauro Junkes atinentes à correta interpretação do pensamento de *Barthes* (apresentado por Junkes como o *"Autor do crime"* da "morte do autor"), a quem dedica substancial parcela desse último capítulo do seu importante livro. Que é concluído com a sintomática alusão do culto ensaísta à sugestão promanada deste primoroso estudo sobre **"AUTORidade E ESCRITURA"** (ao qual Junkes dá, de início, a classificação de "primeiro ensaio"), isto é: ter presente a constante valorização do leitor sob as "diversificadas tendências da crítica de resposta do leitor", como "um vasto capítulo novo".

Lauro Junkes dedicou um *epílogo* ao ensaio. Para abordar, obviamente, a *intenção do autor* - pois, por definição, é do que cuidam os epílogos. Mas, diferentemente do conteúdo do capítulo quarto, sua intenção com essa recapitulação nada tem de controvertida.

É possível que algum leitor se sinta atraído por conhecer previamente a síntese do conteúdo do ensaio, indo desde logo à resenha oferecida com o epílogo. Não importará que o faça, dado que isto há de levá-lo a ler todo o livro, para interpretá-lo racionalmente e, simultaneamente, dele fruir pelo valor de obra de arte, como pensa *Soltag*, citado por Lauro Junkes.

Quer para o iniciado em literatura, quer para o autor apenas (sem maior intimidade com a ciência literária), ou somente para o leitor que deseja conhecer mais sobre a arte de escrever, o ensaio do Professor Lauro Junkes é obra para ser relida. Sem açodamento. Livro que amplia ao leitor - qualquer dos leitores supra qualificados - o horizonte do conhecimento, que compara e questiona e aprofunda os saberes literários sobre a imensa tessitura das relações do autor com a sua obra, é livro que reclama reflexão, retorno a parágrafos e períodos, quando não um mergulho mais demorado em determinados capítulos. O iniciado aperfeiçoará seus conhecimentos, o escritor menos próximo dos estudos literários ganhará ensinamentos e talvez valiosas advertências; e ao apenas leitor que se interesse por assuntos literários cujo centro seja o

autor no contexto do que escreve, este livro ser-lhe-á de extrema serventia, sem embargo das consultas que provavelmente fará ao léxico, impostas pela terminologia técnico-científica de que Junkes precisou valer-se, não por predileção estilística, posto que o professor-autor não é dado a modismos linguísticos academicamente cultuados; mas por exigência da natureza do tema, face a literatura objeto do ensaio encontrar-se situada no elevado patamar reservado à arte e à ciência.

O alcance e a profundidade da obra confirmam-se de tal ordem que a recomendam às bibliotecas especializadas, ao nível das universidades, onde não há barreiras linguísticas. É livro, sobretudo, para consulta, para orientação de ensaios afins, fonte das mais valiosas a trabalhos de estudo, pesquisa e apreciação crítica sobre o imensurável e fascinante mundo da literatura.

"AUTORidade E ESCRITURA" valoriza a estante da *Coleção ACL* - da qual é o volume doze -, contribuindo, destacadamente, para o credenciamento da *Academia Catarinense de Letras* como produtora de literatura da mais elevada qualidade.

Hoyêdo G. Lins

Ilha de Santa Catarina, outubro de 1996.

PRELIMINARES: O AUTOR E SUAS FACES.

No princípio era o autor...

Ele criou o universo da ficção

E tudo dominava.

Depois ele buscou ocultar-se, apagar-se

E acabou sendo morto (?!)...

A manifestação artístico-literária constitui, por um lado, expressão da condição humana e das suas relações sociais, e, por outro, um fazer, uma produção discursiva, que visa a comunicar tal expressão. O texto literário, como qualquer texto lingüístico, é constituído por atos ilocucionários (Austin, 1990, p.89-90), mas que suspendem as regras semântico-pragmáticas vigentes na comunicação lingüística, não permitindo um relacionamento imediato dos atos ilocucionários com o mundo empírico, porque o discurso ficcional, próprio da comunicação literária, constrói sua própria realidade, seu próprio contexto situacional, devendo o leitor atentar para a construção do próprio texto, sua forma de expressão e de conteúdo.

Entretanto, o texto literário comporta atos perlocucionários e detém sua pragmática específica, fato atestado, inclusive, pelas inúmeras formas ou mecanismos de censura ou repressão registrados no decorrer da história. Se, por um lado, a obra artístico-literária tem sua *autonomia*, é inconcebível que ela se isole num autismo alienado do contexto histórico-sociológico. A manifestação artística não pode subsistir e desenvolver-se no puro nível de *arte pela arte* ou no eclipsamento do autor em si mesmo.

Se o autor procede à codificação das convenções literárias através de determinadas técnicas, esse código literário é também sócio-ideológico e só apresenta razão de ser enquanto orientado para um decodificador/destinatário, pois, atesta Antonio Candido (1973, p.73-77) que

escritor e obra constituem, pois, um par solidário,
funcionalmente vinculado ao público

e a literatura, como sistema semiótico em que as obras interagem umas sobre as outras e sobre os leitores, *só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a*, uma vez que

a obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando informemente o seu efeito.

Afirmando expressamente que *há uma área de competência comum tanto ao emissor como ao destinatário* constituída pela literatura como um sistema de informação e comunicação, mas comportando uma *dinâmica de estrutura*, Maria Corti (1978, p.7 ss.) pode conceber a noção de literatura como um sistema e como um campo de tensões, que não vive em sua pura autonomia, mas interage com um contexto sócio-cultural. Sustenta essa ensaísta inclusive (idem, p.21) que

o emissor da mensagem artística está presente na dupla função de pessoa real ou indivíduo histórico e autor implícito - para usar a terminologia de Booth na *Retórica da ficção* - ou construtor da obra

e se entre a estrutura textual e a extratextual existe homologia, ela não pode ser olvidada sem prejuízo do texto. Por isso, na sua *Introdução à semiótica literária*, Corti não pode omitir a dimensão comunicativa da literatura, denominando já o primeiro Capítulo de "Literatura e comunicação". Aparentemente, a obra literária se apresenta como um monólogo, pois quem detém a palavra é o autor/narrador, num contexto de enunciação apagado; entretanto, o desenvolvimento das teorias sobre a função do leitor atestam

cada vez mais que existe um autêntico diálogo entre autor e leitor.

Também para Aguiar e Silva (1983, p.333) a literatura conserva inerente uma dimensão pragmática e naturalmente se manifesta em comunicação:

A comunicação literária e os seus contextos constituem meio e instrumento privilegiados de conservação e de contínuo renovamento da informação sobre o homem, a sociedade e o mundo, tanto sob a perspectiva da instância de produção como sob a perspectiva das suas inúmeras e historicamente diversificadas instâncias de recepção.

Embora nem sempre a literatura seja concebida pacificamente como comunicação, um rápido exame da dimensão pragmática das suas funções atesta seu caráter comunicativo. Na concepção da *arte pela arte*, pode ocorrer um puro eclipsamento do autor em si mesmo e na sua criação. Também na sua função lúdica, vista como uma espécie de jogo do espírito, a linguagem literária, com seu caráter simbólico, pode contentar-se num puro jogo de palavras, com sua índole adivinhatória.

Entretanto, já Aristóteles destacou a função de catarse da obra literária, propiciando ela alívio de tensões, paixões ou emoções no seu receptor; desde Horácio a obra literária tem sido vista como proporcionadora de prazer e utilidade; comum tem sido a aceitação da obra de arte (literária) como forma ou meio de conhecimento, não representando a verdade em si, mas proporcionando a descoberta ou intuição da verdade; mais negativamente a obra literária foi encarada como evasão sedativa das condições e circunstâncias dolorosas do mundo e da vida - funções todas que atestam uma indispensável passagem ou comunicação *perlocucionária* que, de um emissor, passa por meio da obra a um receptor. Embora só recentemente merecedor de específicas teorias que o valorizem, o leitor/receptor sempre constituiu objeto visado em toda criação/produção artístico-literária. A propalada ânsia de imortalidade - a tentativa de o escritor/artista evitar seu desaparecimento - só pode realizar-se pela comunicação constante da obra artístico-literária, permanecendo viva, lembrada e recriada na memória dos leitores/receptores. Que a literatura não seja campo puramente autônomo e estanque da realidade depreende-se mesmo da afirmação de Welles & Warren (1971, p.35) de que *Tempo houve em que a literatura, a filosofia e a religião existiam indiferenciadas*.

Examinando a situação contemporânea da teoria da litera-

tura a partir dos três conceitos-chave de estrutura, função e comunicação, três conceitos *que dão sua orientação central à teoria contemporânea da literatura*, Wolfgang Iser (1981, p.1180-1110) ressalta como a comunicação conquistou cada vez mais a condição de tema da teoria da literatura, assumindo um caráter quase universal, tendo na sua base *o modelo da interação do texto e do leitor*, organizando-se a comunicação-transferência através das estruturas. Embora não se neguem ao autor certos potenciais de inovação, ele comunica ao leitor informações e experiências, exigindo, em contrapartida, competência deste. Em todas as teorias contemporâneas que enfatizam a função do leitor se ressalta a literatura como comunicação, embora essa comunicação não se revista dum caráter automático e fechado. Não se trata de mensagem pronta e definida a ser impingida a um receptor, porque a literatura, como a arte em geral, deixaram de ser vistas como um *produto* acabado, para serem melhor consideradas como um *processo* no qual o receptor participa da *produção*.

Ressalta, contudo, Graciela Reyes (1984, p.14ss.) que o texto literário é estrutura lingüística intemporal - e, portanto, não diretamente comunicativa. Situa-se o discurso literário à margem dos circuitos históricos de comunicação, sendo uma reprodução transgressiva dos discursos sociais, pois situa-se em outro plano ontológico, que não é o da realidade das comunicações lingüísticas entre um eu e um tu históricos. A literatura é o reino do imaginário. A ficção transpõe a atividade lingüística a um contexto imaginário. Na literatura não apenas o mundo representado é imaginário, mas a própria representação, a comunicação e seus agentes (narrador e narratário) também o são. O discurso literário, como objeto estético, está desenraizado do seu contexto de produção e constitui, assim, estrutura lingüística não comunicativa, mas não pode ser considerado puramente auto-referencial. Se todo ato comunicativo é um ato (de fala) integrado num contexto espaço-temporal específico, na ficção ocorre uma transposição contextual do real para o imaginário. E a palavra literária é menos transparente do que a linguagem em geral, resultando que o discurso literário se distancia visivelmente da significação unívoca.

Acentua, porém, mais adiante, Reyes (idem, p.35ss.) que *o objeto da literatura é toda a experiência humana comunicável lingüisticamente e é a exploração dessa comunicabilidade*, devendo a contextualização desse universo imaginário ter presente que o texto literário é uma enunciação histórica que tem seu aqui, seu agora, seu autor, e seu leitor ideal.

O discurso literário pode ser, então, melhor entendido como *discurso mostrado* ou *discurso citado*. Esse mostrar do discurso literário anula o autor como entidade comunicante, mas o torna indispensável e presente, porque ele, em lugar de assumi-lo, o exhibe. E especifica que quem cita, diz e não diz, ou diz para dizer e para desdizer: coloca-se à margem (não se responsabiliza, em princípio) e no entanto cita com alguma intenção que vai desde a completa identificação com o texto citado e com seu autor, até a refutação, passando por todos os modos de distorção do original para adequá-lo a certa necessidade comunicativa.

A citação é um ato lingüístico que converte a linguagem em linguagem mostrada, mencionada. Quem cita é um eu alheia-do do seu texto, mas como o texto é sua produção, nele podemos reconhecer e ouvir o autor, desde que não se confunda *autor* e *eu textual*, porque a literatura cria um eu que não coincide com nenhum indivíduo real. De certa forma, Reyes faz coincidir aproximadamente o autor-citador com o conceito de autor implícito.

De uma conjunção de operações entre autor e leitor resulta, como produto, o texto literário que, por um lado, é um monumento, conjunto acabado e intocável de palavras e pensamentos, mas, por outro, constitui um manancial inesgotável, uma estrutura lingüística propiciadora de sucessivas e inesgotáveis leituras ou construções.

Como aqui não se objetiva apenas analisar a obra artístico-literária na sua estrutura interna, mas delinear antes o percurso da emoção estética do criador, passando pela obra e sendo recriada pelo receptor - embora mais sugerindo do que analisando certos aspectos, convém distinguir, desde logo, como o autor/artista procede em relação à sua criação. A obra de arte (literária) é concebida hoje como uma nova realidade, um universo criado/produzido pelo artista e que não existia anteriormente. Dois componentes básicos podem orientar tal criação.

Durante todos os séculos de Classicismo, o artista assumia, diante da sua matéria, uma atitude mimética: a obra de arte deveria constituir representação da realidade exterior. Tomando seu modelo da natureza, podiam originar-se os mais variados graus de correspondência entre o modelo natural e o objeto artístico. Estando predeterminados os princípios e sendo dado o modelo, a função de autor não assumia especial relevância.

Entretanto, com o Romantismo processou-se uma revolução radicalizante em tal procedimento, atitude que se prolonga em todas as vanguardas renovadoras da Modernidade. Deixando de lado o padrão universal da natureza, o Romantismo passou a

ênfatisar a individualidade do gênio criador, libertando a criação da referencialidade direta ao mundo exterior e natural, passando-se do *espelho* à *lâmpada*. Cabia agora ao artista não mais imitar, mas criar o objeto artístico de forma expressiva. Essa estética expressiva não mais perseguia uma *reprodução* do mundo real, apenas espelhando-o, como a anterior tendência mimética, mas fazia com que a tendência expressiva do mundo interior do artista-gênio envolvesse e transformasse o objeto exterior, iluminando-o

Tal criação artística, tal constituição expressiva e não mais reprodutiva da obra passava a exigir a consideração também do sujeito criador, porque a obra podia revelar, e de fato revelava, vestígios da personalidade do autor, da sua situação e contextualização histórico-social, condicionadoras, por sua vez, da específica manipulação dos códigos estético-literários a que procedia o autor. Se o artista criador exprimia algo de si mesmo na obra, ele mesmo era realidade exterior e anterior à obra, e ao seu ato criador preexistiam condições histórico-sociais e tendências estético-culturais - tudo exigindo alguma consideração, por ter seus reflexos na obra. Surgiram, então, correntes críticas, sobretudo com Sainte-Beuve e Taine, que talvez exagerassem na consideração do autor e do seu contexto de raça-meio-momento, mas alertaram para fatores que não mais podem ser totalmente olvidados. Iniciou-se, assim, toda uma controvérsia crítica, que vai desde o centramento de toda compreensão da obra na vida do autor até a *declaração da morte do autor*. Entre as teses e as antíteses, formuladas no calor da polêmica, requer-se uma reflexão ponderada para respigar os grãos de verdade por toda parte difusos.

Centralizando-se na consideração da obra literária, mas sem autonomizá-la plenamente, ou seja, sem seccioná-la de todo do seu autor-criador nem do leitor-concretizador, este ensaio tem como concepção básica a consideração de que a literatura não é um fato ou objeto delimitado, algo que uma vez aconteceu e permanece pronto, conclusivo. Não se consubstancia ela num objeto definitivo e imutável. A obra de arte (literária) não consiste num epifenômeno, surgindo de apassivante inspiração, mas constitui um elemento dinâmico, em processo; apresenta-se em irreduzível potencialidade, originada dentro duma dimensão histórica, com suas contingências circunstanciais, e se apresenta como uma entidade permanentemente grávida e ao mesmo tempo em infundável processo maiêutico, em contínuas concretizações, sempre afetadas por circunstâncias da sua recepção.

Comunga-se, assim, a concepção de Roger Chartier (1990,

p. 25-26) de que

os textos não são depositados nos objectos, manuscritos ou impressos, que os suportam como em receptáculos, e não se inscrevem no leitor como o fariam em cera mole.

Ao contrário, os textos literários são potencialidades necessitando da atualização concretizadora pela leitura, que nunca pode ser considerada como uma relação transparente entre texto e leitor, concebidos como abstrações: um conteúdo semântico existente fora do objeto e um ser cuja prática independe das condições histórico-sociais. Ao contrário,

considerar a leitura como um acto concreto requer que qualquer processo de construção de sentido, logo de interpretação, seja encarado como estando situado no cruzamento entre, por um lado, leitores dotados de competências específicas, identificados pelas suas posições e disposições, caracterizados pela sua prática de ler, e, por outro lado, textos cujo significado se encontra sempre dependente dos dispositivos discursivos e formais (...) que são os seus...

Mais adiante, detecta Chartier (idem, p.123) a tensão do processo literário:

Por um lado, a literatura é prática criadora, atividade produtora de sentidos singulares, de significações de modo nenhum redutíveis às intenções dos autores de textos ou dos fazedores de livros

e

por outro lado, o leitor é, sempre, pensado pelo autor, pelo comentador e pelo editor como devendo ficar sujeito a um sentido único, a uma compreensão correcta, a uma leitura autorizada. Abordar a leitura é, portanto, considerar, conjuntamente, a irreduzível liberdade dos leitores e os condicionamentos que pretendem refreá-los.

A literatura é um projeto, um ininterrupto processo, cujo tempo forte nunca é o passado, mas sim o presente, em concretizações atualizadoras. Não existe, portanto, um sujeito-autor todopoderoso, que realiza a função definitiva de materializar em absoluto o objeto literário. Nem este, uma vez criado, se torna permanente, autossuficientemente autônomo, pleno em si. O potencial literário existe enquanto ato, em permanente atualização, pelo que se constitui através da dinâmica relação de três fatores ou

elementos: o autor-originador, o objeto-texto e o leitor-concretizador. A existência de qualquer um dos três elementos ou estágios só tem sentido como parte da cadeia de relacionamentos com os outros dois.

Poder-se-ia definir uma certa ordem seqüencial e colocar o autor como entidade primeira, originária, que cumpre sua função e de certo modo pode desaparecer, devido à estrutura lingüística intemporal do texto, persistindo posteriormente o processo interativo texto-leitor. Entretanto, a função do autor se realizará sempre ao ocorrer interação do objeto-texto com o leitor-concretizador. Assim, o Homero real ou mítido, de quase três mil anos passados, só definirá sua função de autor, ou prosseguirá a defini-la, conservando-a portanto, através de constantes leituras concretizadoras da *Ilíada* ou da *Odisséia* - ontem, hoje e amanhã. O autor estará em permanente recriação em todas as concretizações do texto pelos leitores. Bertrand Gervais (1992, p.101) dramatiza bem essa interação:

Como um membro arrancado, o texto traz consigo traços das suas situações de produção e de recepção.

Não pode nunca ser tomado como objeto puramente autônomo, sem relações.

Nesse circuito (comunicativo) do autor até o leitor, passando pelo texto - não imposto univocamente pelo autor, mas proposto para uma *produção* conjunta com o leitor - configura-se a vida literária, fenômeno de inextricável complexidade, constituído por uma cadeia mais ou menos desenvolvida de agentes.

Roman Jakobson (1969, p.:118ss.), no seu celebrado ensaio "Lingüística e poética", propôs, de um lado, um sistema de fatores constitutivos do processo lingüístico de comunicação - constituído por um remetente que envia uma mensagem ao destinatário, necessitando essa mensagem, para ser eficaz, de um código comum e um contato (canal ou conexão) entre remetente e destinatário e, de outro, determinadas por cada um desses fatores, distinguiu seis funções da linguagem: emotiva (ou expressiva), conativa, poética, referencial, fática e metalingüística.

Amplamente aceito, esse sistema deu margem ao surgimento de diversas cadeias comunicativas, sobretudo dentro do âmbito da narratologia.

Em seu celebrado *Discours du récit/Discorso da narrativa*, de *Figures III*, Gérard Genette não delineou nenhum diagrama dos agentes do processo comunicativo literário, mas no *Nouveau discours du récit* (1983, p.96) formula uma cadeia

composta de três instâncias de pares correspondentes:

Autor real - Autor implícito - Narrador
[Narrativa]

Narratário - Leitor implícito - Leitor real

Neste esquema, ao *autor real* corresponde o *leitor real*, como elementos extra-textuais; estes elementos da rede comunicativa têm, por sua vez, correspondentes intra-textuais - o *autor implícito*, que tem como contraparte o *leitor implícito*; finalmente, o objeto comunicado, a mensagem, corporifica-se na *narrativa*, que existe a partir do ato enunciativo da voz do *narrador* que se dirige a seu receptor interno, o *narratário*.

Cadeias comunicativas diversamente constituídas foram propostas por Seymour Chatman (1983, p.151), Mieke Bal (1983, p.245), Susan S. Lanser (1981, p.144) ou Klaus Meyer-Minnemann (1984, p.7)

Esses diagramas, explicitadores dos agentes da comunicação literária, da maneira como são concebidos diversamente por diferentes teorizadores da literatura, fornecem a visualização de alguns elementos tratados no presente ensaio, que, no entanto, se aterá essencialmente aos dois primeiros: *autor real* e *autor implícito*. Não objetiva este concentrar-se na análise específica de uma determinada obra literária, atendo-se mais a delineamentos teóricos em geral. Se, na efervescência estruturalista da época de *Littérature et signification*, Todorov se posicionava no sentido de que *o objeto da teoria literária não são as obras mas o discurso literário*, embora este ensaio se enquadre mais na linha da teoria da literatura, não se aterá especificamente ao *discurso* constituidor da obra literária, mas distinguirá, sobretudo, os agentes envolvidos, inicialmente, no processo da constituição e transmissão da obra literária.

O objeto central aqui examinado se reveste de um caráter amplo, aplicável a toda a criação literária, nos seus vários gêneros, em boa parte mesmo extensivo aos demais campos da criação artística. Reflete ele sobre o *autor* como instância originária de todo objeto ou obra de arte. Buscam-se as diferenciações entre *autor real, histórico ou empírico, extra-textual* e envolvido em contexto histórico social, e o *autor implícito ou textual*, a imagem do autor que se configura na própria obra ou no texto literário, o princípio das normas que organizam o texto. Investiga-se a *autoridade* diferenciada que gozou o autor e a função de autor nas diferentes épocas históricas, desde a indiferença ao seu nome até a reivindicação legal de propriedade sobre a obra. Indagam-se pro-

longadamente as implicações das *intenções do autor*, examinando a controvérsia da autonomia da obra em relação ao autor e a viabilidade da interpretação *correta* da obra. Impõe-se, então, um rastreamento das teorias críticas baseadas nas implicações mútuas entre autor e obra, desde a *crítica biográfica* de *Sainte-Beuve* e o *determinismo contextual* de *Taine* até as orientações da *crítica psicanalística*. Finalmente, aporta-se na era em que foi declarada a *morte do autor*, como pai definitivo na interpretação da obra literária, cedendo espaço para a *escritura* do leitor como produtor.

A exposição terá uma seqüência contínua, integrando-se no próprio texto as referências bibliográficas e mesmo rápidos esclarecimentos ou sugestões, que poderiam figurar como notas à parte. Preferiu-se evitar tais remissões por seu caráter de interrupção e desvio, informando diretamente, sem, por outro lado, ferir o caráter científico do ensaio. Quanto aos textos citados, comungando com Bakhtin a convicção de que qualquer discurso comporta percentual bem mais significativo de citações (em diálogo) do pensamento de outrem do que se imagina, opta-se por reconhecer o mérito de quem, pelo menos formalmente, consta como detentor do discurso, não reduzindo habitualmente todo o pensamento de outrem a palavras próprias. Tais citações figuram no devido destaque, estando normalmente salientadas e, quando se pretende ressaltar melhor sua distinção, ocupam coluna mais central da página, independentemente da sua extensão. Quando a fonte de citação pertence a idioma estrangeiro, procede-se a tradução própria para harmonizar-se com o desenvolvimento geral.

Como já esclarecido, o ensaio envolver-se-á mais com uma poética literária ou uma poética da narrativa, considerando as obras individuais e concretas como pontos de partida ou exemplificações para as categorias, gêneros ou formas em apreço. Privilegiam-se mais as categorias gerais e abstratas, nas quais se inserem as obras individuais concretas, não desenvolvendo restritamente a interpretação particularizada duma obra. A teoria literária narrativa tem por objeto formular tendências gerais ou amplas grades de possibilidades compreensivas e classificatórias, pelo delineamento de traços narrativos mínimos de constituição. Ao contrário de prescrever normas, *a priori*, para a criação/produção literária, questiona-se o estatuto ontológico dos agentes envolvidos no processo literário e os modos de organização das estruturas comunicativas. Se as estruturas narrativas são semióticas, criam e carregam significação em si próprias, mas não podem ser simplesmente seccionadas da realidade histórico-social, porque os agentes envolvidos nessa forma ambígua de comunicação se

dividem entre seres reais e seres fictícios.

As tendências da narratologia conduzem a uma análise quase que exclusivamente centrada no *discurso*. Entretanto, o discurso não aparece por geração espontânea nem constitui um epifenômeno, pelo que importa refletir sobre os antecedentes da sua criação/produção. Além disso, o discurso literário, na mais recente concepção, não constitui uma estrutura pronta, acabada, unívoca, estritamente delineada dentro do estatuto da ficcionalidade, implicando, antes, uma constante e interminável produção, com interferências múltiplas do leitor/receptor, não apenas na sua condição de construto ideal, mas sim de ser real envolvido em circunstancialidade histórico-social marcada. Com a acentuação do pluralismo crítico - retirando do autor a condição de dono da *intenção* que pervade o texto e negando ao texto a condição de algo fechado e unívoco - e com o clareamento cada vez mais impositivo dos conceitos de dialogismo e polifonia, tão oportunamente desvelados por Bakhtin, a *interpretação* do texto literário e a compreensão do fenômeno literário ampliaram de forma inestimável suas dimensões.

Nessas circunstâncias, mais do que soluções definitivas ou do que sistemas categóricos de análise e interpretação, desenvolvem-se aqui reflexões sobre tal problemática. O instrumento ancilar da teoria da literatura se constitui por ampliação constante, somando-se contribuições. Nenhuma teoria, nem ideologia alguma, podem considerar-se radical e definitivamente estabelecidas ou superadas. Embora seja louvável definir uma linha específica de pensamento ou de procedimentos, numa consistência teórico-ideológica, um certo ecletismo de tolerância é quase inevitável, devido às permanentes ressonâncias, conscientes ou não, das vozes infundáveis que tudo envolvem.

Nas contingências da realidade espaço-temporal, tudo está em constante processo, num vir-a-ser permanente, também no campo da teoria científica. Não se admitem mais *donos da verdade* e se a própria *verdade científica* é posta cada vez mais em relatividade, a *verdade* do mundo das idéias (não o platônico) não pode ser concebida como absoluta e imutável. No edifício secular do fenômeno literário, inúmeros escritores, analistas, historiadores e teóricos contribuíram com suas idéias e posicionamentos. Muitos deles estão aparentemente desaparecidos, invisíveis, mas, não raro, se encontram sedimentados nos alicerces indispensáveis, de modo que os acréscimos e aperfeiçoamentos posteriores não teriam ocorrido ou então ruiam sem tal base sólida, *desaparecida* da visibilidade imediata. Daí exigirem-se

ponderação e equidade na consideração dos fenômenos complexos originados do mundo do espírito, como a literatura.

Dentro do princípio do dialogismo intertextual, este ensaio se entretetece nos fios infindáveis da rede espaço-temporal de abordagens e contribuições para o entendimento do fenômeno literário. Contrariamente à expressão monológica dum pensamento direcionado para uma opção ideológico-estrutural exclusivizante, busca-se respeitar as ressonâncias polifônicas de inúmeras vozes que se sobrepõem ou entrecruzam, iluminando o objeto em estudo a partir de focalizações diversas, mesmo que, por vezes, irreduzíveis a uma integração harmoniosa.

Não pretende o ensaio, em conseqüência, apresentar idéias prontas, pacificamente integradas e conclusivas, porque tudo o que se apresenta como plenamente concluído e conclusivo denota ares ditatoriais e constrangedores, excluindo qualquer interferência participativa. E no tempo da *obra aberta*, no contexto dialógico da polifonia, na era do leitor ativo-responsivo-produtor, o grande sertão artístico-literário convida a inesgotáveis veredas, num processo que, ao contrário de aproximar-se do esgotamento, desvela a paradoxal harmonia da variedade. Superou-se a era das verdades absolutas e imutáveis, dos gênios intocáveis. Todo fechamento impõe limitações; toda ideologia comporta parcialidade e todo radicalismo é unilateral.

Dentro dessa rede polifônica de citações - reconhecidamente assumidas, porque seria pretensão exagerada propor um novo sol ou um mundo novo sob o sol - delineiam-se muito mais reflexões, suscitadas pelas confluências ou confrontações das diversas posições desenvolvidas no decorrer da história literária, do que propriamente *teses* restritas que conduzissem a *conclusões* fechadas. A verdade, normalmente, ostenta muito mais faces do que a pretensão individualizante supõe. E a teoria que se arroga o direito de palavra final, hoje, pode ruir destronada amanhã; como os princípios ontem superados podem ressurgir ou ostentar raízes mais consistentes amanhã. Sem radicalismos, pelo menos conscientes, este ensaio buscará ressaltar vozes provindas de diferentes posicionamentos, na convicção de que ninguém atinge a verdade de forma única e insuperável, como nenhuma teoria consistente cai no ostracismo da superação total.

E, para introduzir concretamente o tema, parta-se do óbvio: a literatura, a obra literária existe porque foi criada, produzida, feita por alguém. Nesse sentido, o termo *poética*, derivado do verbo grego *poiein* e significando *fazer*, foi resgatado no seu sentido original já desde Valéry, mas sobretudo ampliado por forma-

listas e estruturalistas, além de ser mesmo valorizado por Jauss. Distinguindo a arte dos objetos da natureza, ressalta-se a relevância do ato de *fazer*, como bem observou Mukarovsky. Ora, *fazer* exige um sujeito, um agente, alguém capaz de realizar tal ato. Em outros termos, o *fazer* e seu conseqüente resultado - a obra de arte, a obra literária, a literatura - exigem um sujeito originador, exigem um *autor*. O que é esse autor, quais suas relações com sua obra, como está ele na obra, como a obra pode ser vista em função dele - constituem alguns aspectos a serem desenvolvidos neste ensaio.

1 - O AUTOR/ESCRITOR REAL

Para Paschoal Apóstolo Pitsica

O autor é indispensável a tal ponto que o intuiríamos automaticamente até por trás de um objecto se este, graças à sua casual constituição, nos produzisse o mesmo efeito que uma obra de arte.

JAN MUKAROVSKY (1981, P. 282)

No dicionário do Aurélio (1986, p.204), a palavra *autor* se desdobra em vários significados, sendo pertinentes no presente caso os quatro primeiros: *A causa principal, a origem de; Inventor, desdobrador; Criador, constituidor, fundador; Escritor de obra artística, literária ou científica.* Designando basicamente o agente originador, é imprescindível ter presente que o termo português *autor* tem seu étimo no vocábulo latino *auctor-em*, substantivo (no caso acusativo, que deu passagem ao português) que se formou do verbo *augere* (aumentar, produzir, crescer), termo que se pode ver ligado à raiz indo-irânica *awg*, designando *força*. *Autor*, nessa linha de origem, significa aquele que dispõe de *força* ou capacidade suficiente para *produzir, fazer surgir* ou *fazer crescer*. **O Dicionário escolar latino-português**, de Ernesto Faria (1967) registra como sentidos de *augere*: *fazer crescer, aumentar, ampliar; elevar em honra, glorificar, enriquecer, favorecer; carregar, prover, munir.* *Autor* designa, pois aquele que dá origem a algo, ou o amplia ou

lhe dá garantia. Desde logo, portanto, manifesta-se esclarecida a diferenciação entre autor e narrador, conforme destaca O. Tacca (1983): se no texto ficcional é o narrador quem narra ou conta, quem está por trás dele e o cria é o autor (tratando-se, como será explanado adiante, do *autor implícito*), que confere direcionamento e, às vezes, por não confiar plenamente nele, deixa transparecer sua função de *augere* para acrescentar, completar, esclarecer ou arranjar algo, podendo mesmo alertar o receptor sobre a inconfiabilidade do narrador. Há quem queira incluir no verbo *augere* também outro verbo latino - *agere*: *agir, atuar*. Já a palavra *escritor* corresponde ao termo latino *scriptor*, derivado do verbo *scribere*: *escrever, traçar caracteres*; sendo escritor aquele que escreve, que se utiliza de determinado código grafêmico para transmitir sinais ou mensagens. O conceito literário de *autor* tem sido formulado das mais diversas maneiras, no decorrer da história. Chartier (1994, p.44s) informa que, o *Dictionnaire universel*, de Furetière, editado na França em 1690, precisava: *Autor, em matéria de literatura, diz-se de todos aqueles que trouxeram à luz algum livro. Atualmente, se diz daqueles que o fizeram editar, pelo que alguém se tornava autor mesmo com a edição e circulação da obra*. Para Furetière, como para Richelet, autor do *Dictionnaire Français*, surgido dez anos antes do outro, segundo Chartier, o termo autor não pode ser aplicado a qualquer um que escreveu uma obra: ele distingue entre todos os *escritores* apenas aqueles que quiseram ter publicadas as suas obras. Para *erigir-se como autor*, escrever não é suficiente: é preciso mais, fazer circular as suas obras entre o público, por meio da impressão.

Como será analisado mais adiante, dentro das múltiplas e complexas relações que existiam entre o livro e as censuras do Estado e da Igreja, a construção da figura do autor e a emergência da função autor, com definição do conceito de propriedade literária, esteve associada à imputação pessoal dos discursos, à responsabilidade jurídica do escritor. Praticamente se impunha controle rigoroso da ortodoxia política e religiosa dos textos do autor, no campo da cultura impressa. Além do mais, a referência ao autor/escritor não se impunha de modo muito saliente, durante séculos, desaparecendo ao lado de outras tantas referências. Assim, a primeira edição de *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* (1605) ostenta, na folha de rosto, logo a seguir ao título, em letras menores, o autor: *compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*, seguido de três outros elementos indicativos: a

quem ela é dedicada: *dirigido al Duque de Bejar, Marques... Conde... Vizconde... Señor...* seguindo-se quem editou: *En Madrid, por Juan de la Cuesta* e quem a vende: *Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey n.señor*. Portanto, o nome do autor não representa muito nesse conjunto.

Escritor, escrevedor, escrevente, escrevinhador, escriba, escrivão constituem todas palavras provenientes do mesmo étimo, referindo-se basicamente à função material e mecânica de escrever, traçar caracteres. Nesse sentido etimológico, *escritor* designa função menos nobre ou qualificadora do que *autor*. Assim, o termo *autor* indica, em princípio, uma categoria de certa superioridade, podendo abarcar entre suas conotações: iniciativa, inventividade, criatividade, autonomia, originalidade e, na sua raiz, autoridade. Já Sainte-Beuve diferenciava simples *escritores* de *autores*, acentuando serem poucos os autênticos *autores*, ou seja, *aqueles que aumentam realmente o tesouro do conhecimento humano*.

Recentemente, o geneticista Philippe Willemart (1992: p.132) voltou a acentuar a diferenciação que deve ser estabelecida entre três termos que mantêm correlações:

Distinguimos o escritor, do scriptor e do autor. O *escritor* é, por exemplo, Honoré de Balzac, filho de x e y, que estudou em Tours e fez direito em Paris, que defendia o poder aristocrático, etc. O *scriptor* é Honoré de Balzac que, se submetendo ao processo escritural, sofreu transformações inicialmente não previstas no decorrer da escritura, coagido pela linguagem, pelo mundo inventado e pela tradição. O *autor* é a instância que decide não mais rasurar tal parágrafo ou palavra, que aceita e confirma o texto *definitivo* e assina Honoré de Balzac antes de entregá-lo ao editor.

O termo autor indica designação muito ampla, como originador, inventor ou fabricante em geral, não se restringindo ao campo da literatura em geral, nem menos ao da narrativa ficcional em específico (autor de um projeto arquitetônico, autor de uma lei, autor de uma iniciativa, autor ideológico do assalto-sequestro, autor do crime...). Entretanto, será aqui restringido aos aspectos e problemas relacionados especificamente com a produção/criação literária e com as funções sociais da literatura, ou seja, ao *autor* como *escritor*.

Para Aguiar e Silva (1983:206), que compreende definitivamente a literatura como um processo de comunicação, o emis-

sor/autor - a instância que produz o texto/mensagem e é por ele(a) responsável - *é sempre um sujeito empírico e histórico*, podendo assumir as designações de poeta, escritor, autor - com aspectos funcionais específicos. Normalmente esse emissor/autor assume, declara e subscreve a autoria e responsabilidade pelo texto. Registram-se, entretanto, casos raros de textos anônimos, outros subscritos por pseudônimos e ainda os de heterônimos.

Assim, o primeiro agente e responsável, ontológica e semiologicamente, pela enunciação literária é o autor, enquanto ser empírico, indivíduo social, historicamente existente e contextualmente situado. Ele constitui a origem da emissão, à qual deve corresponder, como ponto final da cadeia, a instância receptora. Como indivíduo empírico e histórico, o autor está sujeito à interação com um complexo contexto real/social que, indubitavelmente, projeta reflexos sobre seu texto, não sendo indiferente onde, quando e em que circunstâncias vive-escreve. Os conhecimentos que adquiriu, a experiência que integrou, as influências que o marcaram, os valores ideológicos que o cercam constituem fatores pertinentes para a configuração da sua obra, pois a atualização do sistema semiótico literário se concretiza dentro de determinado conhecimento do mundo natural e dos mundos possíveis, segundo Dolozel (1988). Aguiar e Silva (1983:222) pode, assim, afirmar que

torna-se indubitável que as operações semióticas que constituem a enunciação literária e que possibilitam a produção do texto literário não são realizadas por um abstracto operador cibernético actuante no âmbito de uma acronicidade pura, mas por um indivíduo histórica e socialmente modelado e condicionado que opera sobre códigos produzidos histórica e socialmente, e que comunica com outros indivíduos também histórica e socialmente modelados e condicionados.

Nessa situação, seguindo Booth (1980) resulta a necessidade de distinguir entre *o autor enquanto sujeito empírico e histórico*, aquele *cidadão juridicamente identificável*, que põe seu nome civil no frontispício da obra, e o narrador, ou a função de um eu atuante no enunciado, ou seja, *o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto-literário*, segundo precisa Aguiar e Silva (1983: 228). Entre esse narrador/emissor, que está oculta ou explicitamente atuante no texto literário, fazendo parte da construção fic-

cional, e o autor empírico e histórico mantêm-se uma fundamental *relação de implicação*, que não é nem *relação de identidade* nem *relação de exclusão mútua*, mas um relacionamento complexo e multívoco, de caráter psicanalítico, sociológico e ideológico. É, pois, indispensável designar diversamente essas entidades. De um lado, o ser de carne e osso, o indivíduo histórico - o *autor real*; de outro, o responsável pelo discurso textual - o *narrador*. Entretanto, a partir de Booth, impõe-se a admissão duma terceira entidade; o *autor implícito*, denominado o *autor ficcionalizado* por Ayala (1984), que Aguiar e Silva chama de *autor textual*, distinguindo ainda Bonatti (1972:150) a *diversidade de autor real e falante fictício*.

Autor real é um ser biológico, de existência histórico-social, dotado de responsabilidade jurídica, que existe fora do texto e o antecede como produtor do mesmo (embora, na concepção mais recente, esse *ser histórico* se constitua, de fato, através da sua criação literária). Diacronicamente, o emissor-originador fundamental do texto se enquadra naturalmente em todo um processo de mudanças, pois mantém conexão, na função literária, com os códigos culturais e literários predominantes no seu tempo, podendo suplantá-los.

Num ensaio recente, intitulado *O contexto da obra literária*, Dominique Maingueneau (1995) analisa, nos capítulos iniciais, o relacionamento entre o autor/escritor e seu espaço institucional, referindo-se especificamente à *paratopia* do escritor. Discorre sobre a condição problemática do escritor dentro da sociedade, não integrado nem oposto a ela, o que condiciona sua situação de *paratopia*:

Longe de enunciar num solo institucional neutro e estável, o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade (1995, p. 27).

Dessa forma, o escritor acredita-se cidadão dessa rede invisível que atravessa as divisões sociais canônicas, constituindo como que uma *tribo* cuja atividade intensa passa a ser sempre vista à margem. Por mais que os escritores trabalhem, às vezes como loucos, seu trabalho não pertence ao que se denomina normalmente trabalho (p.29-31). Maingueneau chama oportunamente a atenção para a importância de considerar como efetivamente o escritor se relaciona com sua sociedade e seu tempo, como se relacionam as condições de vida e as condições do exercício da literatura em sua época. Porque, imprescindível se torna acentuá-

lo sempre de novo, a obra literária não constitui epifenômeno independente do contexto histórico-social do seu autor, não surge de forma arredia ao contexto do escritor. Para o escritor, a escritura é uma forma de vida, e sua vida se desenrola à sombra da escritura.

Considerando que *toda obra está ancorada nas práticas e nas instituições do mundo social*, Chartier (1994, p.9) ressalta a *dependência* do autor em relação a diversos fatores, não obstante o seu poder criador:

Pensado (e pensando a si mesmo) como demiurgo, o escritor cria, apesar de tudo, na dependência. Dependência em face das regras (do patronato, do mecenato, do mercado) que definem a sua condição. Dependência mais fundamental ainda, diante das determinações não conhecidas que impregnam a obra e que fazem com que ela seja concebível, comunicável, decifrável.

Segundo Chartier, na história cultural confrontam-se, paradoxalmente, *a diferença* - o domínio particular da atividade humana, separada do cotidiano, e *as dependências* - pois a invenção estética e intelectual se inscreve nas condições de possibilidade e de inteligibilidade.

Por isso a *vida, escolas ou estéticas* literárias diversas se desenvolvem intimamente relacionadas com as modalidades de sua existência social, associadas a lugares e práticas, nessa complexa posição do escritor na sociedade. Assim, por exemplo, segundo Maingueneau, apresenta-se muito diversa a participação social do escritor, particularmente na França, no *café* do século XIX, lugar de boêmia, com a marginalidade dos artistas em confronto com o modo burguês de vida, e no *salão* dos séculos XVII e XVIII, em que reinavam as proteções e gratificações envolvendo os artistas.

Ao tratar-se *do* escritor ou autor, nestes tempos em que tem clamado altamente a reivindicação feminista, em que se tem desenvolvido abundante crítica e reivindicação feminista, Norma Telles (1992), considerando que *a referência profunda à figura da autora foi deformada por muitos fatores, silêncios e interrupções da memória coletiva*(p.45) e que *os silêncios cercavam e cercam o patrimônio cultural das mulheres* (p.50), julgou necessário desenvolver todo um verbete em torno da *Autor+a*, em paralelo e pé de igualdade com outro elaborado sobre o *autor*, para ressaltar as especificidades e diferenças, bem como reivindicar os direitos da mulher como escritora.

O autor literário se consubstancia a partir da função que Barthes (1971, p.23-25) denominava *escritura*, na sua concepção mais antiga: *A relação entre a criação e a sociedade, ou a linguagem literária transformada por sua destinação social, a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História.*

Na concepção expressa em *O grau zero da escritura*, essa escritura se relaciona diretamente com a língua e com o estilo: *ela é, essencialmente, a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem.* As escrituras distinguem os autores entre si, pois nascem *de uma confrontação do escritor com a sociedade.* A *escritura*, que dá origem à entidade do *autor*, necessita distinguir, ainda segundo Barthes (1970, p.31-39), as duas funções tipológicas de *Escritores e escreventes.* O *escritor* é um trabalhador, um agente que trabalha as estruturas da palavra (que para ele é intransitiva) e do mundo, mesmo que nunca superando a ambigüidade, pois não logra explicar mas apenas interrogar o mundo. A *escritura* constitui o seu empenho e o seu produto - *O escritor é um homem que absorve rapidamente o porquê do mundo num como escrever, ou então,*

o escritor é aquele que **trabalha** sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição).

Já o *escrevente* atribui pouca atenção à escritura, servindo-se da palavra apenas como *instrumento de comunicação*, mas não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma e que se possa ler nela, de um modo diacrítico, outra coisa além do que esta quer dizer. A palavra do escrevente, que é transitiva,

não pode ser produzida e consumida senão à sombra de instituições que têm, na origem, uma função bem diversa da de fazer valer a linguagem: a Universidade e, assessoriamamente, a Pesquisa, a Política, etc.,

enquanto a palavra do escritor é intransitiva, essencialmente ambígua, podendo-se dizer que dela decorre a função do autor. Enfim, os *escreventes, por sua vez, são homens transitivos*; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar), para o qual a

palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui.

Do exame das duas funções tipológicas resulta a conclusão do ensaísta de que hoje se manifesta cada vez mais *um tipo bastardo: o escritor-escrevente*. Entretanto, a propósito do escritor-trabalhador de Barthes, lembre-se a observação de Emerson, já no século passado, conforme cita Paulo Rónai (1985:311): *o talento, só, não pode fazer um escritor. Por trás do livro, deve haver um homem*.

O autor literário, porém, não é um *escritor* autônomo. Segundo Petitjean (1982:20), o autor

é uma pessoa física, moral e social, cuja vida (em toda a sua complexidade) constitui um reservatório de **experiências** diversas e de numerosos **conhecimentos**.

Na função de escrever, ele é um **escritor**: ele assina a obra ou o texto. Como escritor, ele elabora um texto, é o enunciador, o produtor do texto. Encontra-se necessariamente inserido num referente histórico e *está sobredeterminado extraliterariamente*, ou seja, o agente da escritura procede a suas opções a partir da experiência vivida, das leituras, conhecimentos e crenças, que constituem o seu reservatório, mas também, inversamente, elabora textualmente o vivido.

O *autor* não cria do nada, não é autônomo nem livre de quaisquer laços, ocupado apenas com a *escritura*. É também uma personalidade histórico-social ou sócio-cultural. Ele é a entidade materialmente responsável pelo texto literário, o sujeito atuante que dá corpo e configura um novo universo pela palavra. Daí surge toda uma problemática da autoria, compreendendo as faces poética (no sentido originário de criar), estético-cultural, jurídica, ética e sócio-econômica, abarcando direitos e deveres, bem como uma certa autoridade em relação ao receptor.

O autor-escritor se funde, portanto, com um ser histórico-social. Não constitui uma entidade abstrata e anistórica, mas constitui uma pessoa sujeita às circunstâncias, injunções, determinismos e solicitações de um tempo e lugar determinados, dentro de um contexto social, político, ideológico, estético, econômico, cultural. Sua criação literária não será um mero *epifenômeno*, mas antes uma certa resposta às dominantes do seu contexto, da infra-(ou supra-) estrutural social em que se insere. Em decorrência, por mais autônomo e auto-suficiente que pretenda ser o texto literário, por mais que o autor possa distanciar-se ou desfazer sua conexão com a obra, sempre permanece a historicidade da pro-

dução, sua vinculação com um mundo e espaço precisos, sua relação com um momento estético-ideológico, através do seu autor, que também não pode desfazer-se de sua condição histórica.

No seu ensaio sobre **A racionalidade estética**, Jayme Paviani (1991:29-33) sustenta a tese de que a obra de arte (literária) exige racionalidade e esta provém do escritor/autor. É a racionalidade do autor que sedimenta o valor estético da obra artística, através do arranjo da linguagem e da organização da expressão, fazendo-a, desse modo, refletir e transcender a época e o espírito de um povo. O escritor/autor constitui base sólida da historicidade e racionalidade da obra:

Não existe obra de arte fora do espaço cultural e histórico, sem raízes na época. O escritor, como qualquer produtor, situado no tempo e no espaço, elabora sua obra a partir dos meios de que dispõe, mas também a partir das reais condições de produção. Isto é, da visão do homem e da imagem da época.

Especificamente dentro do gênero narrativo e no contexto teórico e metodológico da narratologia, o autor vê delimitada sua importância e seu estatuto não só porque, ao lado da entidade histórico-social da condição de autoria, se projeta a imagem textual do autor implícito, como também, e sobretudo, porque a função *comunicadora* passa a ser assumida pelo narrador, com sua implicação subjetiva no enunciado. O autor, pois, embora mantenha relação dialógica com o narrador e todo o universo diegético, mantém uma natureza ontológica radicalmente diversa daquela das entidades representadas na narrativa. Como ser histórico-social, de carne e osso, o autor mantém vinculação com o mundo real, ao passo que as entidades ficcionais compõem um novo universo, restrito ao âmbito das palavras, dentro do mundo possível (embora, nem por isso, radicalmente desvinculado do mundo empírico).

Deve-se estar atento a possíveis confusões na designação do autor, em situações diversas. O romance **Memórias póstumas de Brás Cubas**, por exemplo, traz o nome de um autor real: Machado de Assis. Entretanto, seu enunciado narrativo remete constantemente, a partir do prólogo, a um *autor* que não é outro senão o narrador, entidade fictícia, na situação inusitada de póstumo. Já em **La Nouvelle Héloïse**, romance epistolar, o autor real - J.J. Rousseau - transmuta-se circunstancialmente em mero *editor*, no caso também fictício, como os narradores de romances epistolares. Entretanto, já no primeiro prefácio (1967:3) faz questão de assumir a autoria plena: *Mesmo que eu não ostente aqui*

senão o título de *Relator*, eu próprio trabalhei este livro e eu não o oculto. Pertencendo-lhe a paternidade e respondendo por ela, adverte: *Este livro não é feito para circular no mundo, e convém a muito poucos leitores.*

Para Bourneuff & Ouellet (1976, p.282), o autor ficcional, o romancista, ser histórico e circunstanciado, relaciona-se com o seu universo ficcional, com o narrador que tomou o seu lugar e com as personagens, defrontando-se com elas:

A criação romanesca seria, pois, uma espécie de combate com o anjo, um anjo múltiplo e imperceptível, em que o escritor se dá finalmente por vendido, anjo que estaria representado pelas personagens, com seus universos próprios, com suas vozes autônomas - como quer o dialogismo de Bakhtin.

Nessa perspectiva, levantam os autores a questão, a partir de inúmeros depoimentos de romancistas-criadores: A personagem criada é dócil ao seu criador, ou, segundo numerosos testemunhos, o gozo supremo do romancista é ver as suas personagens resistirem-lhe, libertarem-se e, enfim, viverem por si mesmas? (idem:285).

Por considerarem que o romance aparece *como o instrumento duma multiplicação do autor* e que o romance é sempre algum reflexo ou imitação da realidade, exigindo *a referência da obra a uma realidade que está fora da obra e na qual ela se funda*, não pode, segundo eles (idem:289), ser vista como provável a posição de Robbe-Grillet no seu programa de construção de textos absolutos:

trata-se para mim de **construir** alguma coisa, a partir do nada, e que se mantenha de pé por si só, sem ter de se apoiar sobre o que quer que seja de exterior à obra. Não descrevo, construo. Era essa já a velha ambição de Flaubert, é a de todo o romance moderno.

Acrescentam os autores, mais adiante, que o autor-escritor, que é também um ser real e histórico, não pode estar totalmente alheio e indiferente, mas *o romance, como toda a forma de arte, edifica-se ao mesmo tempo sobre e contra o que o precede: rejeita-o ou integra-o*. O autor não está fora do tempo e do lugar e a narrativa ficcional não pode reduzir-se a pura imaginação ilusória.

Susan S. Lanser, no seu substancial estudo *The narrative act* (1981), fundamenta sua concepção de literatura e a constituição desta na teoria dos atos da fala e a combina com a cadeia de

comunicação de Jakobson, ilustrando como a comunicação consiste de atos verbais e não de segmentos isolados de discurso produzido num vácuo. Para compreender determinado ato verbal, torna-se essencial conhecer quem fala, a quem, com que propósito e dentro de que sistema de linguagem. Segundo Austin (1990:90 e 95), o ato locucionário ou proposicional consiste em fazer certa predicação acerca de um referente e o ato do falante proferir a locução é o ato ilocucionário. Mas, com os atos de fala locucionário e ilocucionário, o falante também realiza os atos perlocucionários - a produção de efeitos convencionais ou esperados sobre os *sentimentos, pensamentos ou ações dos ouvintes ou de quem está falando ou de outras pessoas*.

Os atos ilocucionários - como julgar, informar, perguntar, ordenar - exigem certas *condições de aptidão* para o ato ter a força ilocucionária, e esta depende do ato de fala completo, na qual a ilocução ocorre. Atos de fala ilocucionários estão profundamente implicados no contexto. E o *ponto de vista* está diretamente relacionado com essa função, pois ele expressa e estrutura a relação do falante com o ato verbal, o público e o material proposto. O próprio narrador pode ser explicado à base de seus atos de fala no contexto de seu desempenho. Se ele se desculpa, explica ou defende, apresenta-se diferentemente daquele que julga e previne, avalia ou reprova. Citando Richard Ohmann, Lanser (1981:81) reconhece a necessidade de situar o leitor diante do possível falante que emite tais ilocuições:

quem é o falante, que função ele desempenha, em que espécie de sociedade ele vive, se é digno de confiança, que relacionamento tenciona estabelecer entre ele próprio e seu interlocutor e assim por diante.

Basicamente, o destinador/emissor é o autor:

O termo *autor* designa não apenas o(s) produtor(es) duma mensagem, mas um especial gênero de poder formalizado - **autoridade** - que o destinador (presumivelmente) recebeu da comunidade social correspondente.

Toda mensagem ostenta uma tal autoridade. É tal **autorização** que confere ao signo a força ilocucionária e o faz produzir efeitos perlocucionárias. Então,

o ato verbal, em outras palavras, implica não somente um emissor, receptor e mensagem, mas algum potencial para atividade de fala bem sucedida que depende para sua realização da autoridade do emissor e da validação dessa autoridade pelo receptor (idem:82).

Também qualquer ato de fala, convencionalmente, pressupõe nos receptores certos requisitos sociais, intelectuais e/ou morais que, satisfeitos, conferem ao comunicador autoridade legítima na situação de fala.

Portanto, a teoria dos atos da fala reconhece, para a comunicação ser bem sucedida, a importância da identidade social e psicológica do falante, sua função, relacionamento com o público e atitude para com a mensagem, a importância das expectativas e atitudes do comunicador, do grau de autoridade ou autorização de que se reveste o falante para desempenhar este ato específico e mesmo do próprio estado psicológico do falante (idem:83). O ato de escrever narrativas ficcionais, à semelhança de qualquer ato de fala, igualmente presume um gênero específico de autoridade, como se torna profundamente determinado pela dinâmica autor-leitor que envolve sua produção.

Sendo uma comunicação cultural, a narrativa de ficção sempre exigiu uma certa autoridade do seu criador, autoridade que sofreu alterações de nível e espécie, de acordo com diversos contextos espaço-temporais. Para Lanser (1981:84), tal autoridade narrativa não é simples abstração, mas *construto social e cultural* que não é igualmente partilhado com todos os escritores, *mas deriva da relação social e pessoal do escritor com o ato de escrever, do poder estético do próprio texto, e da resposta do leitor à obra literária*, pois tanto ler como escrever literatura são atividades éticas desempenhadas em momentos e lugares históricos específicos por consciências individuais socialmente determinadas.

O leitor, pelo nível de aceitação do mundo criado, aceita a função de autoridade do autor. O leitor leva para a leitura do texto o que conhece do autor e a autoridade do texto entrelaça-se dinamicamente com a do autor, reforçando-se ou debilitando-se mutuamente. E o texto narrativo, ficcional, para grangear a autorização completa do público, deve incluir autoridade tanto na estrutura interpessoal (autor-leitor) como na representação do mundo (recriado). Para corresponder ao objetivo comunicativo da recepção mais plena, o modo como a mensagem é recebida, interpretada e valorada, depende da complexidade de fatores envolvendo o relacionamento do falante com o ouvinte (que Lanser examina como **status**).

O **status** compreende o relacionamento do falante com o ato da fala - o grau de autoridade, competência e credibilidade que, convencionalmente, é facultado ao comunicador. Numa determinada comunidade cultural, a identidade do falante opera de forma normal, pretextualmente, sendo determinada por hierar-

quias e funções sociais. No relacionamento comunicativo, o **status** de identidade se baseia em fatores do falante, como idade, sexo, posição social, raça, profissão. O conhecimento da identidade do falante afeta o grau e o modo em que se dá a disposição do público em receber, interpretar e avaliar a mensagem comunicada. Além desse nível pretextual de **status**, o desempenho do falante em relação ao ato verbal afeta também a recepção da mensagem. Credibilidade e sinceridade constituem fatores pressupostos ao relacionamento do leitor com a autoridade do texto (também ficcional).

Outro fator que interfere é o **contato**. O status liga-se dinamicamente com o contato que o falante ou escritor estabelece com o público. O discurso reflete não apenas uma atitude em relação a um assunto, também algum relacionamento com o público, o interlocutor consciente ou inconscientemente visado. Se na literatura tal relação é indireta, não deixa o autor de ter em mente a resposta de um tipo específico de leitor potencial, conforme Fowler (1979, p.77-78). *Contato físico* ocorre na disposição das palavras na página, tamanho de parágrafos, organização do texto, tipografia, o que afeta a comunicação entre o autor e o leitor. *Contato psicológico* se dá por registro discursivo. Fatores pretextuais, nível de confiança, grau de afeição, relações de poder entre comunicadores, bem como **status** e posição do falante terão influxo no contato e este será poderoso condicionante do grau de receptividade que o público atribuirá à mensagem.

Um terceiro fator é a **posição (stance)**: ao lado do **status** e **contato**, figura a perspectiva ou posição, a relação do falante com a mensagem que profere. Como todo discurso transmite certa posição, esta determina vigorosamente o que é dito e como é expresso, dependendo dessa posição o modo como a mensagem é recebida e entendida. A posição envolve atitude tanto ideológica como psicológica em relação a dado contexto e determina a resposta emocional e ideológica do público em relação ao discurso.

Status, contato e posição entrelaçam-se dialeticamente. O modo como a mensagem é comunicada depende do grau de autoridade que o público concede ao emissor e esta, por seu turno, está em função do **status**, contexto e posição que são desenvolvidos antes e durante o discurso.

Portanto, confirma-se a relação indissociada de conteúdo e forma. As estruturas estéticas já são elas próprias conteúdo, pois exprimem certa organização dos conteúdos da vida social, na polaridade forma-conteúdo. Tanto a estrutura estética, como todo

conteúdo, são forçados e determinados pela ideologia subjacente. Por isso Jameson observa em *Marxismo e forma* (1983) que não há material bruto intocado na ficção, pois ele não é nunca, inicialmente, sem forma, e sim já significativo, já formado na própria cultura, surgindo dos *próprios componentes da nossa própria vida social*, na mesma linha, aliás, de Bakhtin, para quem não existe mais nada *virgem*, incontaminado, mas tudo está ideologicamente saturado.

Lanser deixa entender que os fatores **status, contato e posição** relacionam-se tanto com o narrador -, comunicador interno do texto ficcional -, como com o *autor*, originador último e *comunicador* real do texto. Observa ainda Lanser que o autor moderno, o escritor contemporâneo mantém novas e estreitas relações com a realidade social; não é um ser autônomo e supra-temporal, mas um ser histórico e condicionado pela sua realidade histórico-social. Ele se depara não apenas com problemas técnicos e estéticos na estruturação da sua narrativa, mas, conforme observa Robert Weimann (1984:237), ele defronta-se com

um mundo repleto de luta e mudança onde o escritor, para transformar sua experiência em arte, deve constantemente reavaliar suas relações com a sociedade como um ato tanto social quanto estético. No processo de realizá-lo, ele perceberá que sua própria experiência como um artista na história está tão relacionada com o todo social que a flexibilidade (que envolve a precariedade) desse mesmo relacionamento é a base na qual estão integradas representação e avaliação através do ponto de vista.

Observa Lanser, ainda, em outra passagem (idem: 127), que aspecto de especial importância é a especificação do nome do autor: nome completo, versão alterada do nome, publicação anônima ou pseudônima - o que não é irrelevante curiosidade biográfica:

Práticas de nome, podem comunicar importantes mensagens sobre as intenções do escritor e sua relação com o ato literário.

Se no século XVIII e inícios do XIX o pseudônimo e a publicação anônima de romances eram convencionais sobretudo por parte de escritoras, tornou-se depois pública a relação do romancista para com o ato de autoria. As palavras *autor* e *autoridade* posteriormente envolvem certa conotação de propriedade.

O título pode, por outro lado, orientar para certa posição

ideológica. Seja o que for que o autor intencionou, é finalmente a resposta do leitor às estruturas extraficcionais que determinará a constituição, pelo leitor, do ponto de vista extraficcional. A voz extraficcional é o mais imediato veículo disponível para chegar ao autor, sendo que por muito material extraficcional ser encontrado anteriormente ao início da ficção, e por a voz extraficcional trazer a posição ontológica de história, ela serve convencionalmente como a autoridade textual última, estando a ela subordinadas todas as outras vozes que o texto cria.

Lanser ressalta ainda (idem:114) que *há uma autoridade generativa, por trás do falante textual, que emana da própria pessoa autoral*, mas é complexa a relação do texto escrito com seu autor. As ambigüidades ou indeterminações do texto não podem ser tão facilmente solucionadas como na fala oral, por falta de acesso ao originador do texto, pela separação entre o momento de origem e o momento de recepção, criando não raro disparidade temporal, que possivelmente origina maior ambigüidade e indeterminação. No texto escrito, o falante parece desaparecer do texto e a intenção do autor cessa de coincidir com o sentido do texto, numa dissociação entre sentido verbal do texto e intenção mental. A participação do leitor no texto inclui a formação de uma imagem do autor, a partir do material histórico, extraficcional mas textual (título, prefácio, epígrafes, dedicatória). Não é, portanto, fácil o estudo da voz extraficcional, distinguindo a pessoa histórica das suas contrapartes ficcionais. Oscar Tacca (1983, p.17-19) debruça-se detidamente sobre a elaboração do texto narrativo, no ensaio ***As vozes do romance***, buscando distinguir a voz do autor das demais vozes que se integram na narrativa ficcional. Parte ele da posição de que o autor não é naturalmente o homem histórico, nem simplesmente o homem que escreve:

Em *literatura* o autor é uma **convenção** bastante diferente daquilo que é o autor para o resto da produção escrita.

Se no caso de Michelet se pode supor que *as idéias do autor são as do homem*, em literatura o autor resulta da diferença entre o homem prático e o homem que escreve:

a noção de autor supõe uma entidade algo diferente: um homem de **ofício** (poético), estimulado pelo afã de criar e, sobretudo, de haver criado - um mundo, ou, tão somente, uma comarca.

Se no romance a palavra é do narrador,
à margem desta linguagem estritamente narrativa encontramos dúvidas, interrogações, apreci-

ações, reflexões, generalizações - aquilo a que se convencionou chamar 'intrusões' - que atribuímos ao autor: essas dúvidas, essas reflexões, nem sempre traduzem o pensamento real do escritor, do homem-que-escreve.

Tais reflexões não podem incluir-se na missão do narrador e também não costumam ser do homem, mas são exigidas pela obra que resulta do ofício do autor:

A categoria de 'autor' é a do escritor que põe todo o seu ofício, todo o seu passado de informação literária e artística, todo o seu caudal de conhecimentos e idéias (não só as que sustenta na vida real) ao serviço do sentido unitário da obra que elabora.

A intervenção do autor pode assumir aspecto mais dissimulado e sutil, ou manifestar-se aberta e até quase insuportavelmente, podendo a imagem do autor aparecer diferentemente em cada obra sua. Se na peça teatral o autor dá a palavra às personagens, sai do palco e senta na platéia, no romance o autor também dá a palavra ao narrador e a competência para este transferi-la às personagens - mas esse expediente não retira de todo a sua presença.

Se o autor se fazia notar com certa insistência no romance mais antigo, Tacca (idem:36) afirma que

do século XVIII em diante a evolução do romance tende progressivamente ao seqüestro do autor. Do texto do romance, o autor passa ao prefácio. E este reduz-se, pouco a pouco, até desaparecer.

É o que chama de autor-relator, que se identifica com o narrador. E pode ser chamado de autor subjetivo ou objetivo - de acordo com a posição que assume emitindo juízos e comentários ou abstendo-se de fazê-lo (Lembrem-se os *registros da fala* da Todorov, 1971). No realismo começa a impor-se o ideal de objetividade, permanecendo o autor impessoal e imparcial.

A seguir, Tacca (idem:38) se refere à categoria de *autor-transcritor* - aquele que desliteraturiza a obra, fingindo ser ela puro documento ou testemunho sem autor. Tacca, em relação à técnica tradicional do autor-relator, julga difícil solucionar a tensão entre autor e narrador -

Por aquele estar sempre presente, torna-se difícil mantê-lo calado. Se a voz do narrador parece legítima, a do autor parece *intrusa*. E se o

narrador acerta sempre, quando fala e quando cala, o autor só acerta quando cala.

No afã de eliminação do *autor*, de obter despessoalização, objetividade e verossimilhança, porque a narrativa busca disfarçar sua dimensão fundamental de ficcionalidade, surgiu novo recurso romanesco: a transcrição, com a autor-transcritor. Nela o autor cede, ou retrocede para situação anterior ao romance, colocando-se apenas como autor-editor ou transcritor, no prefácio ou *advertência do editor*. Tacca considera nesse caso o autor como *fautor*, podendo falar-se então realmente em *autor presente*. O autor pode recorrer a maior ou menor artifício de exclusão ou escamoteação. O autor-transcritor abrange tanto os casos de narrativa epistolar, como os de mero *editor* de papéis encontrados ou relatos emoldurados - papéis quer fielmente copiados, quer mesmo *traduzidos* ou *reescritos* pelo transcritor. Num caso, a ausência se manifesta natural, enquanto no outro se impõe uma flagrante convenção.

Na narrativa epistolar, supõe-se cópia fiel, sendo natural a ausência do *autor*, manifestando-se a procura de objetividade e verossimilhança, porque há imparcialidade e amplia-se a credibilidade do narrado. Não só romances epistolares mais antigos - *Pamela* (Richardson), *Cartas portuguesas*, *Werther* (Goethe), *As ligações perigosas* (Laclos) ou papéis achados - *Dom Quixote* (Cervantes), *Adolphe* (B. Constant), *Les Chouans* (Balzac) ou *Memórias de duas recém-casadas* (Balzac), *Outra volta do parafuso* (H. James), *A letra escarlata* (Hawthorne), mas também escritos mais modernos - *A náusea* (Sartre), *A família de Pascual Duarte* (Camilo José Cela, Prêmio Nobel de 1987), relatos de J.L. Borges ("O jardim dos caminhos que se bifurcam", de *Ficções*) - recorrem ao expediente de apagar a *presença* do autor, a própria *autoria*, a figura do autor como originador, os signos do código narrativo.

No caso de a narrativa ter apenas um *editor* ou *transcritor*, pode manifestar-se maior ou menor intervenção. Pode o autor recusar-se a ser *autor*, como se a história não lhe pertencesse, como se ele *realmente* não a tivesse escrito; ou, o autor se apresenta como puro copista, recusando qualquer participação. Num caso, o *autor* recebe certo material e seu trabalho consistiu em *selecionar* ou *redigir*, como em *Nouvelle Héloïse* (Rousseau), *Abade Aubain* (Merimée) ou *A cartuxa do Parma* (Stendhal) ou ainda Hawthorne em *A Letra escarlata*. Em *A náusea* ou *A família de Pascual Duarte* torna-se praticamente nula qualquer intervenção do *autor*, abstenção confirmando neutralidade. Tacca

situa, então, o romance de transcrição entre os pólos de *recusa de uma autoria intrusa* até a *adoção de uma leitura intrusa*.

Entretanto, considerando estritamente os fatos, tais expedientes ou artifícios de papéis encontrados não iludem nem *autores* nem *leitores* dos textos: tudo é embuste e não há *verossimilhança* restrita no fato. Mas a opinião pública e a convenção da ficcionalidade assimilam a tática. Se o romance já é ficção, isto é, fingimento, o romance de *transcrição* - de autor-transcritor - finge que finge. Poder-se-ia aceitar aqui não que o autor-transcritor proponha ao leitor uma *realidade*, mas um certo *efeito de realidade* (Barthes). A autoria aqui também está fingida.

De modo diverso ao de Tacca, Wayne Booth - que introduzira a relevante distinção entre *autor real* e *autor implícito* no renomado ensaio *A retórica da ficção* - desdobrou em *Critical understanding* (1979:268-274) vários tipos de autores. Para Booth, o autor não pode ser sempre tratado como autoridade. Muitos autores não entendem suas próprias intenções e muitos têm intenções que devem finalmente ser repudiadas dentro do senso de justiça e vitalidade.

Entre as muitas concepções diferentes que possam existir, distingue ele cinco figuras a que se aplica a palavra *autor*:

a) *Os escritores ou autores de carne e osso*: um homem ou mulher real que vive e às vezes escreve. Observa que, na teoria mas raramente na prática, distingue-se o desconhecido e variado homem/mulher do escritor postulado - essa *figura feita por um público com a ajuda de biógrafos mais ou menos cuidadosos*. Esse homem real escapa do biógrafo, restando apenas a figura mais pública. Mas a *coleção de postulados* sobre o escritor pode ser muito útil.

b) *Autores dramatizados* - são os falantes dramatizados na obra: o *eu* narrador, o *eu* lírico, o *autor* intruso. Podem eles ser apresentados como muito próximos da vida do escritor ou radicalmente diversos. Só leitores inexperientes supõem relações mais diretas entre o autor dramatizado e o escritor.

c) *Autor implícito* - é a pessoa criadora que resulta implicada pela totalidade duma determinada obra quando ela é oferecida ao mundo. Qualquer traço, cena ou julgamento na obra implica o seu causador. Escritor real e autor dramatizado não comportam relações predeterminadas com ele. Teoricamente, a distância entre escritor e autor implícito pode estender-se de mínima a máxima. Escritores felizes e bem realizados podem corresponder a *autores implícitos* de trágicas frustrações. Escritores covardes podem criar autores implícitos heróicos. Então, *certos escritores*

optam por dramatizar no texto uma voz narrativa que fala explicitamente pelas normas do autor implícito, enquanto outros escritores criam substitutos em quem não se pode acreditar. É inviável, portanto, fazer inferências seguras e taxativas do autor implícito para o escritor real (Lembre-se o fingimento de Pessoa). Capítulo especial tratará do assunto.

d) *Autor de carreira (Career-author)* - é o conceito objetivado por biógrafos e críticos (às vezes considerado irrelevante), o centro criativo persistente implicado por uma seqüência de autores implícitos no conjunto da obra. Na globalidade da obra criada por um autor, de obra a obra, os autores implícitos podem permanecer homogêneos ou serem diversificados. A soma de tais criadores inventados, implícitos em todas as obras da carreira de um escritor, pode denominar-se, na falta de outro termo da crítica, autor de carreira. Resultando o conceito de *autor de carreira* de um conjunto, enquanto o de *autor implícito* é específico de uma obra, as relações do escritor com o implícito autor-de-carreira diversificam-se das relações do escritor com um determinado autor implícito. Um autor implícito pode surgir de forma um tanto fortuita, enquanto a carreira artística pode ser planejada e conduzida de modo relativamente unificado. Chatman (1990,p.88s.) define o *career-author*

como a subsérie de traços compartilhada por todos os autores implícitos (ou seja, todas as intenções individuais) dos textos narrativos que trazem o nome do mesmo autor real.

O nome do autor real confere uma certa constância ou denominador comum de método entre os autores implícitos das várias obras. Torna-se, então, um fato narratológico, não apenas biográfico, assinalar-se um texto como de *Graciliano Ramos* ou *Fernando Pessoa*, trazendo informações diretivas para o leitor, pois aponta-se para necessárias construções ou direcionamentos sobre possíveis conteúdos ou estilos implícitos na assinatura do texto. O nome do autor circunscreve a obra numa certa direção.

e) *Imagem (Character)* - é o *herói fictício criado e desempenhado (played out) pelo autor público, independente nas obras reais dum autor*. Seria por exemplo a figura *Machado de Assis* da forma como ele criou sua obra, foi compreendido pelos críticos e historiadores e está na imagem dos leitores - tudo de forma geral?

Decorrem das considerações de Booth alguns questionamentos: como se configura a *autoridade* do escritor? A quem respeitar e a quem corrigir? O que ocorre quando o escritor é menos dotado do que o leitor? Booth adverte para o perigo de o leitor

perder o senso de respeito diante do texto. A questão do escritor *clássico* representa uma situação determinada - evidenciando como o tempo *joeira* o escritor. A autoridade do autor implícito é explicada da forma seguinte: na medida em que o autor joeira seus próprios *eus* diversos, seleciona seus próprios escritos para publicação, ele se torna uma autoridade: o respeito preliminar pela autoridade do escritor só pode consolidar-se na criação duma obra superior, na criação do que se denomina o autor implícito. Booth observa mais adiante que o autor cria um autor de carreira, quando escreve mais obras. Seu público cria para ele um *character* ou *imagem* independente. O autor de carreira e o *character* público podem não estar em harmonia e então o leitor deve basear-se em sua experiência prévia como auxiliar para a compreensão, pois opiniões sobre os dois podem obscurecer nossa visão a respeito da obra real e explícita. A crítica pode enaltecê-la por virtudes que estão em obras anteriores ou outros valores, porque a *imagem* do autor se ofuscou. Essa imagem pública pode crescer ou decair, não depende necessariamente da obra e pode ser obstáculo para a leitura.

Do lado oposto, ao obscurecimento do autor, destacado por Tacca, que de certo modo já vinha do século passado com Flaubert ou Mallarmé (1945:355 ss. em "Variations sur un sujet", este escrevia que a obra pura envolve o desaparecimento da voz do poeta), modernamente o autor adquiriu uma nova dimensão, que se projetou cada vez com maior relevância: a dimensão jurídica - isto é, o autor recebeu direitos específicos no espaço cultural. Molly Nesbit (1987:222-257) propõe, em "What was an author?" especialmente essa questão jurídica dos *direitos do autor*, detalhando seu desenvolvimento na França, desde que surgiu a lei do direito autoral (Copyright), em final do século XVIII, mantendo-se quase que inalterada até 1957, ampliando-se mais recentemente: são reconhecidos aos autores direitos de propriedade sobre os frutos do seu trabalho, embora não sendo os autores reconhecidos necessariamente como artistas, distinguindo-se apenas à parte o seu trabalho intelectual. Com essa nova dimensão da autoria - o nome do autor assinalando o corpo da sua obra - tal nome recebe a proteção legal, assegurando-se seus direitos nessa era de reprodução mecânica.

O autor real ou empírico é alguém que existe de fato e tem sua importância inegável para a existência da obra literária; mas ele não integra a estrutura da obra, a estrutura da comunicação fictícia (representada pelo narrador ou *eu* lírico). Não é o autor empírico alguém que se comunica diretamente com o leitor, como

no telefone. Mas ele também não é um ausente/inexistente, pois em última análise é ele que usa um discurso e cita outros, embora estritamente não tenha voz, pelo que, mesmo no silêncio, ele não está ausente. É o autor empírico que coloca suas frases no espaço ideal da lírica e da ficção, e esta consiste essencialmente na reconstrução duma situação comunicativa. Observa, nesse sentido, Martinez Bonatti (1972:136), seguindo Ingarden e Kayser, que *o autor não é parte da obra, nem esta daquele*, pois o autor não pertence

à situação comunicativa das frases imaginárias comunicadas, que constituem a obra. O autor, ser real, não forma nem pode formar parte de situações imaginárias. Entre autor e obra medeia o abismo que separa o real do imaginário.

O autor não é o narrador nem é o poeta que diz as frases dos versos líricos, pois ele está fora da obra. E

o falante (lírico, narrativo, etc.) das frases imaginárias é uma entidade imaginária como estas, a saber, uma dimensão imanente de seu significado, um termo de sua situação comunicativa imanente.

Observa-se, entretanto, como por vezes narrador ficcional e autor real se aproximam bastante. Em ***A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*** de Sterne (1984) o autor-narrador apresenta claramente seu relato como um meta-romance, um romance sobre o romance, indicando mesmo como a narrativa está a fazer-se - iniciando procedimento que se tornou freqüente no romance moderno. Do início ao final, o narrador fala com o leitor, explica seus procedimentos, insiste em convencer a intenção do leitor de que ele está lendo um livro, um artefato literário - isto é, uma construção narrativa fictícia, desfazendo qualquer ilusionismo, impedindo-o de confundir a realidade com a ficção, não pretendendo provocar aquela *ilusão* que H. James buscava na narrativa. Conduz-se, pois, o autor-narrador numa clara disjunção entre literatura e vida. Ambas são coisas diferentes e, conseqüentemente, a literatura tem sua existência autônoma. Chega, nesse sentido, mesmo ao elogio máximo da arte de escrever, numa passagem longa que merece transcrição:

Este mês estou um ano mais velho do que à mesma data há doze meses atrás; e tendo chegado, como vedes, quase à metade do meu quarto volume - e apenas ao meu primeiro dia de vida - fica claro que tenho, sobre escrever,

trezentos e sessenta e quatro dias mais do que tinha quando principiei a escrever; assim, em vez de avançar na minha tarefa, como os escritores comuns, à medida que vou escrevendo este volume, - eu, ao contrário, se forem tão afanosos quanto este todos os dias de minha vida - estou outros tantos volumes em atraso. - E por que não? se os sucessos e as opiniões exigirem, uns e outros, igual descrição. - Por que razão deveriam ser abreviados? E como, neste passo, viverei 365 vezes mais depressa do que escrevo, - segue-se, se vossas senhorias me permitem dizê-lo, que quanto mais escrevo, mais terei de escrever - e, por conseguinte, quanto mais vossas senhorias lerem, mais vossas senhorias terão de ler. Será isso benéfico para os olhos de vossas senhorias? Sê-lo-á para os meus; e se fosse pelo fato de que minhas OPINIÕES serão a causa de minha morte, vejo que viverei, escrevendo, uma vida tão boa quanto a que levo vivendo; ou, em outras palavras, viverei duas vidas excelentes a um só tempo (1984:294-295).

Entretanto, nesse relato aparentemente de ficção plena, nesse relato de Tristram Shandy, narrador-protagonista, se projeta por vezes claramente o autor real e as contingências do seu escrever real. Se o autor-narrador se propôs a escrever e publicar sua narrativa total na proporção de dois a dois volumes a cada ano, termina efetivamente o volume II escrevendo: *Terá o leitor de conformar-se em esperar até o ano vindouro por uma explicação pormenorizada destes assuntos...*(1984:77). Semelhantemente ocorre no final do volume IV. De fato, Sterne, o autor real, tentou corresponder ao mesmo plano: em 1760 foram publicados os dois volumes iniciais; em janeiro de 1761 surgiram os volumes III e IV; antecipando-se um pouco, no final de 1761 publicaram-se os volumes V e VI. Mas, transtornos de saúde adiaram a publicação dos volumes VII e VIII para 1765 e em 1767 surge o volume IX. O próprio narrador, no entanto, fora alertando o leitor para seu estado de saúde e a possibilidade de não cumprir o cronograma da escritura, projetando-se no narrador a situação real do autor. Sterne sofria de contínuas hemorragias, de tosse renitente, na sua invencível tuberculose. E o narrador Tristram observa no final do volume IV (p.341) que pretende retornar após doze meses (*a me-*

nos que esta tosse ruim me liquide nesse meio tempo), referindo-se novamente, no início do volume VII (p.467) à *tosse ruim* e outros impedimentos a cumprir plenamente seu plano. Correm, portanto, num certo paralelismo as contingências reais de saúde e do escrever do autor Sterne, com as do narrador Tristram dentro da narrativa. O autor real Sterne confunde-se e sobrepõe-se em boa parte ao narrador-personagem Tristram Shandy, de modo que ficção e realidade não se manifestam tão estanques como aparentam ser. Fenômeno semelhante ocorre em outros escritores.

Na novela *Faustino*, Donaldo Schüler (1987) incorpora ao texto de ficção, ao lado da paisagem catarinense, a Ilha, suas praias, também autores reais e suas obras: o cronista-ficcionista Flávio José Cardozo, de ser real, passa a personagem, acontecendo o mesmo com Salim Miguel. Já os contistas Silveira de Souza e Jair Francisco Hamms não merecem apenas alusão, mas elementos do universo ficcional por eles criados se infiltram na criação de Donaldo, como o *D.T. Tive do último* (veja-se *O detetiva de Florianópolis* - 1983) e o complexo constituído pelo edifício fantástico e a infundável burocracia do *IRPVII* do primeiro (o volume *Cavalo em chamas* - 1981, inclui conto de título e assunto idênticos). Já no conto "A arma do crime", incluído no volume *A sonda uretral*, de Holdemar Menezes (1978), todos os cargos e posições envolvidos no processo criminal - delegado de polícia, promotor público, peritos, escrivão, juiz de direito - são ocupados *familiarmente* por Menezes e entre os peritos para o exame do corpo de delito encontra-se a *personagem* Dr. Holdemar Oliveira de Menezes, literalmente sobreposto ao próprio autor, médico, Professor universitário de medicina legal e perito criminal. Ficção e realidade serão universos tão diferentes?

Anthony Close (1990) posiciona-se firmemente no sentido de exigir e defender a importância e a consideração do autor real, inclusive para melhor compreender sua obra - isto ao examinar a controvertida questão do autor dos *Versos satânicos*, Salman Rushdie. Sustenta Close que, mesmo para uma leitura correta de certos textos, é importante ter em conta a situação do autor empírico, pois

não podemos ler *The satanic verses* de modo perceptivo sem ter uma forte senso de onde se acha o *empírico* Rushdie: o autor em carne e osso com uma certa espécie de biografia, crença e compromisso, falando em certo tom irônico (1990: 250-253).

Cita ele vários teóricos que se situam em posições de moderada a

radical relativamente ao apagamento ou esquecimento do autor. Indica correntes em que a *tentativa de despojar a linguagem literária do autor empírico colide com importantes desenvolvimentos na semântica moderna*. Já a importância de estabelecer a acessibilidade ao autor empírico consiste em oferecer uma defesa contra os vícios de etnocentrismo e monocentrismo, de que o caso Rushdie oferece tão flagrante manifestação, citando Edward Said: *Pratica-se monocentrismo quando compreendemos mal uma idéia como a única idéia, em lugar de reconhecer que uma idéia na história é uma entre outras*.

Examinando toda a problemática da falácia da intenção, liga o livro ao autor e o autor à comunidade:

Em *The satanic verses*, como em suas outras novelas, Rushdie age como porta-voz (Spokesman) por uma comunidade à qual seu destino está ligado; valores e sentimentos desta não são necessariamente identificáveis com os seus próprios (idem:261).

No caso, o aspecto religioso deve ser visto no contexto das comunidades da Índia e Paquistão e a atitude em relação a ela é exploratória, desmistificadora, hostil à sua demagogia e autoritarismo, no contexto de *religião de submissão* do Islamismo. Lido nesse contexto, ligado ao autor em sua situação concreta, o livro não se constitui em impudente sacrilégio, mas representa as dúvidas agônicas da fé em colapso, fé que não se restringe a determinada religião, muito menos ao islamismo.

Nos *The satanic verses* Rushdie enfoca duas formas de opressão que afetaram a migração asiática: a força colonizadora de religião fundamentalista e a força anticolonizadora de discriminação racial (idem:265),

em relação às quais o romance se posiciona. Mas é preciso considerar o distanciamento entre os fatos e o eu do autor, sua autobiografia. Entretanto, o ser histórico-social, com seu contexto, portanto o autor Rushdie, está implicado na sua obra:

A lição de todas as suas ficções mais relevantes, que drástico corte pela raiz pode matar, implica a própria relação para com sua obra: ela narra, mítica não literalmente, a história de sua própria *árvore da vida* e busca replantá-la em forma imortal.

Enfim, Rushdie não pode ser condenado dentro da absoluta *falácia da intenção* ou de *heresia pessoal*. Não se pode radicali-

zar na investigação de intenções. Não se pode diretamente identificar a pessoa do autor com um perfil.

Não se pode execrar e assassinar, nem se pode, preferivelmente, absolver uma função actancial; somente um ser humano de carne e osso servirá para estes propósitos.

Para entender corretamente uma narrativa de ficção, não raro é indispensável conhecer o *autor empírico*, suas marcas e seu contexto histórico-social, pois ele ao criar não abstrai de todo o seu ser e contextualidade, nem sua obra resulta em mero epifenômeno.

Em uma das conferências de que consta o livro *Interpretação e superinterpretação*, intitulada “Entre autor e texto”, Umberto Eco também comenta facetas da sua atuação como *autor*, como *escritor*, real, histórico e situado, sobretudo em relação ao seu comentado romance *O nome da rosa*, a partir de manifestações da crítica.

Nessa mesma linha de raciocínio, convém verificar como a psicanalista Maria Lucia Baltazar (1989:11-24) analisa as relações entre *autor*, *autoria* e *pessoa real*, a partir de poeta-pintor-escritor. Partindo da poeta Adélia Prado, ressalta como esta coloca clara separação entre autor e autoria, separa a obra da vida, sendo o autor concebido como escriba e cabendo a autoria a Deus, conforme cita:

Eu acho que esse negócio de fazer poesia é um dom de Deus. Não sou eu quem escreve estas coisas. É uma coisa aí que vem e me fala essas coisas e eu vou escrevendo. E escrevo o que ele quer, porque eu não mando nada (...) A vida de um autor não tem o menor interesse. A obra é sempre maior que o autor, se é que é uma obra (...) O autor é muito miudinho, a vida particular dele não interessa; em termos da obra, o autor só interessa porque tem um estilo (...) O limite de um autor é seu estilo.

Já a posição do pintor Roman Opalka (expositor na 19ª Bienal de São Paulo) é diversa, confundindo autor e autoria, aproximando grandemente a obra criada da própria vida:

Tornei-me um criador para o qual vida e criação são dois assuntos inseparáveis. Não há mais autor e ator, só há uma única existência.

E sua criação pictórica vai-se confundindo com a vida no seu transcurso, conforme ele evidencia, marcando na obra indícios da idade do autor.

Apresenta-se mais complexa a escritora Clarice Lispector, sobretudo na sua obra magistral *Um sopro de vida (Pulsações)* (1978). Até certo ponto distingue autor, autoria e pessoa, mas não total e claramente. No livro citado, faz o Autor afirmar: *Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando* (p.24) e em outro local: *Eu não escrevo por querer não. Eu escrevo porque preciso* (p.94). Já noutra passagem, na voz da personagem-autora Ângela, observa: *Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalo entre elas e entre eu* (p.92). Se de certo modo deseja confundir autor e autoria, escreveu num fragmento de uma biografia, ao fim de sua vida: *quero escrever uma obra tal, em que gostaria que meu nome desaparecesse* (sempre citado por Baltazar, 1989:13).

Para Maria Lucia Baltazar, em meio a isso, autor é afinal de contas concebido como uma função, há sem dúvida, uma pessoa e pode até haver um sujeito representado por um significante face outro significante que coloque tal função a girar sua máquina, máquina esta em que os significantes, ao nível inconsciente, trabalham.

Não pode negar *uma relação entre a função autor e a dita pessoa*, mas tal relação não confunde as duas entidades, e sim que *aquilo que se faz como marca a cada uma destas pessoas e se constituíram em questões, são estas que permitem à função autor os significantes que ele vai freqüentar, pôr a trabalhar*. E isto é a um tempo a sua possibilidade e seu limite, como o serão sua possibilidade e seu limite o seu estilo.

Enfim, uma pessoa tem sua experiência, suas vivências colhidas, seus conhecimentos. Isso determina a função autor. A função autor, por sua vez, abre caminho a esta autoria do significante, autoria que a psicanalista, juntamente com Adélia e Clarice, concebe como *dom de Deus*, pois não escreve quem quer, mas quem pode, tornando-se *escribas de Deus*. A função-autor será melhor examinada no último capítulo, a partir de Foucault.

Com o surgimento, em década recente, de uma nova ciência literária, a Crítica Genética, a valorização do autor real, histórico e empírico recebeu renovado impulso. Essa nova ciência literária da crítica genética tem por objetivos pesquisar, conhecer, analisar e compreender a escritura em processo, a gênese ou fabricação da obra de arte literária e, para tanto, necessita aproximar-se do escritor real e histórico, no seu processo de trabalho criativo, corporificado nos manuscritos, no documento autógra-

fo do escritor.

De acordo com a geneticista francesa Almuth Grésillon (1994:206

O objeto maior da genética é explicar por quais processos de invenção, de escritura e de transformação um projeto torna-se esse texto ao qual a instituição conferirá ou não o estatuto de obra literária.

O geneticista, conforme ressalta Cecília A. Sales (1992: 17-18), trabalha com o texto que, para tornar-se definitivo, resulta de um trabalho que se caracteriza por uma transformação progressiva, ou seja, *a obra surge a partir de um investimento de tempo, dedicação e disciplina por parte do escritor, sendo precedida por um complexo processo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços, planos...* Esse trabalho do geneticista desfaz o mito da obra nascida pronta, pondo em relevo a figura histórico-operária do escritor, pois *ao mergulhar no universo do manuscrito, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas.* Dessa forma, os caminhos do escritor, os mecanismos mentais do escritor são revelados no seu processo técnico de produção.

Essa crítica genética constitui uma ciência ainda *in statu nascendi* e, por sua vez, se ocupa do *modus nascendi* das obras literárias. Debruçando-se sobre um objeto específico - o prototexto (*l'avant-texte* dos franceses), o geneticista analisa essencialmente os manuscritos de trabalho do escritor, instância escrevente que deve, assim, ser tomada a sério, como sujeito da atividade escriturística. Conforme bem sintetiza Grésillon (1994: 22-23),

é a escritura a mais íntima, aquela dos cadernos e dos CARNETS, que mostra como o vivido, o real, o biográfico tem profundamente parte ligada com a escritura da obra e como, por aproximações infinitesimais e ao preço de conflitos cruciais, o eu real pode metamorfosear-se em narrador de ficção.

E, mais incisivamente, define Grésillon:

os manuscritos são não somente o lugar da gênese da obra, mas também um espaço onde a questão do autor pode ser estudada sob uma nova iluminação; como lugar de conflitos enunciativos, como gênese do escritor.

Tendo nascido praticamente sobre os manuscritos de Flaubert - que ciosamente guardou seus manuscritos e planos de

trabalho, iniciando assim a consciência da época moderna e possibilitando analisar como sua arte se originou de austero trabalho estruturador do homem Flaubert sobre seu processo criativo - a crítica genética se tornou a ciência da escritura, do processo criador, tendo por objetivo, a partir da forma de escrever e corrigir, das rasuras, substituições e subtrações operadas no manuscrito, concluir sobre esse imenso e esgotante empenho do escritor, seus caminhos e opções como trabalhador que produz a obra.

E constata o geneticista que o trabalho, a criação, por parte do artista, implica sempre opção, que é exigida constantemente no processo de ordenação e organização do material com que o artista trabalha, ao passar do seu estado desordenado num crescente aperfeiçoamento para a ordem. Mas, nessa lida, nem o próprio artista-escritor tem sempre consciência nítida das escolhas que faz, pelo que, na obra de arte, sempre permanece uma camada misteriosa, tanto para seu criador como para o leitor-analista. Muitos momentos e opções se fundamentam em atividade racional, decorrendo do rigor do trabalho, da formação técnica e artesanal do escritor e podem ser pesquisados e analisados pela crítica genética, comprovando o labor insano do artista na modelagem da sua obra/texto. Mas, uma obra nunca pode ser totalmente devassada, permanecendo a criação como um inegável fazer consciente e inconsciente.

O escritor cria um objeto artístico pelo seu trabalho e empenho, objeto que se conserva em estado de permanente perfectibilidade, enquanto não for declarado conclusivo. Ou melhor, como queria Valéry, uma obra nunca está *conclusa*; apenas, em certo momento, *abandonada* pelo seu autor, porque a perfectibilidade nunca se esgota. O escritor/artista apenas, a certa altura, se desliga da obra, seja *por cansaço*, seja por *abandono*. A obra é como que um fruto que nunca se desprende, sazoadada em si própria, mas ela é um fruto que cresce permanentemente dentro do seu autor, que, de certo modo, arrancando-a de si, quando se satisfaz com seu estado, entregando-a para continuar crescendo através de seus usufruidores.

A crítica genética permite testificar como o ato criador do artista é individual, livre e irrepitível, não simples processo imitativo ou servil sujeição do autor a impositivas estruturas ou teorias poéticas predeterminadas, dentro das quais deva movimentar-se acorrentadamente. Pelo contrário, essa ciência indica como cada autor autêntico formula sua própria poética, sendo até possível deduzir de cada obra uma poética específica, da mesma maneira como cada obra revela uma imagem particular de um autor im-

plícito. A habilidade do geneticista consiste em saber retirar de cada manuscrito, com sutileza, a teoria implícita, os princípios teóricos orientadores, a poética que presidiu o processo criativo do autor.

Dessa forma, o estudo da escritura evidencia a complexidade da produção artística, o rebuscamento da linguagem poética, distanciada daquela comum, o trabalho artesanal - selecionando as palavras mais expressivas, construindo as estruturas mais apropriadas, permitindo vasculhar o que aconteceu com o escritor no processo da escritura e constatar o tipo de trabalho, conforme discrimina Willemart (1993:15-16):

Em vários autores, há dois momentos dialéticos na criação. Por um lado, uma preparação longínqua que consiste em anotar tudo o que interessa sem critérios aparentes: observações de viagens, trechos de livros, nomes estranhos, páginas de listas telefônicas etc., que denotam uma ânsia de copiar e uma verdadeira paixão pelo significante, visível em autores dos mais diversos como Rabelais, Flaubert ou Guimarães Rosa. Por outro lado, há uma preparação imediata nos rascunhos, em que aos poucos o escritor deixa a iniciativa à instância narrativa e torna-se instrumento de sua cultura e de sua escritura.

Willemart, aliás, trabalha na visão da psicanálise, o que o faz defrontar-se com o mistério que envolve a criação artístico-literária. Se, movido pela pulsão, a mão do escritor se move para escrever, reescrever, rasurar, optar e recomeçar novamente, delineando aos poucos o extenso manuscrito, até resultar no texto final, esse texto traz a incorporação do Outro:

O texto relido não é portanto um espelho em que se admira o escritor, mas o viés através do qual se insinua um Terceiro no texto, que seja a tradição literária ou histórica, o inconsciente do autor ou outros fatores que excedem o escritor. O Terceiro ou o Outro, se retormarmos o conceito lacaniano, pouco importa de onde vem, insere-se pela leitura-escritura no texto. Diríamos até que, mesmo em caso de simples cópia de um texto, para não dizer de plágio, o autor acrescenta sua parte (p.68).

Segundo Willemart já observara anteriormente (p.26), ao escritor/autor não cabe tanta autonomia como por vezes se lhe atribui. Na mesma linha, por exemplo, tão insistentemente desen-

volvida por Bakhtin, Willemart enquadra o escritor como um ser histórico, envolto em antecedentes heranças e circunstâncias existenciais, que, inegavelmente, marcarão seu caráter e escritura:

Em primeiro lugar, o escritor não é esta mônada isolada que poderia reivindicar para ele só o que produz; como todos, é o resultado de uma série de desejos escalonados sobre várias gerações e o fruto de um momento cultural preciso. Em seguida, utiliza uma língua carregada de sentidos que o domina e o submete mais freqüentemente do que pensa. E, enfim, esta mesma língua, uma vez no papel e através da narrativa, força acomodações, desloca elementos tanto ao nível do sintagma quanto do paradigma.

Lendo e analisando os manuscritos, as versões diversas do autor, percebe-se que este, de fato, embora seja o criador do que produz, não tem possibilidade de prever rigidamente o que fará, apesar de ter planos e ordenamentos. Por exemplo, a configuração das personagens foge de todas as previsões do autor. O próprio autor se vê surpreendido pelo inesperado que se impõe quando cria. De acordo com o ensaio "Criaturas de papel", de Ledo Ivo (*Cultura/MEC* nº 31, 1970, p.114-123), Jorge Amado, p.ex., declarou que a personagem Gabriela começou a existir na mulher sem nome de *Terras do Sem Fim*, paixão de marinheiros, numa cena curta sobre aquela que veio e se foi sem deixar rastro. Depois, em *São Jorge dos Ilhéus* ainda ocupou lugar secundário - certa mulher do cais, um tanto misteriosa e mágica, desejada dos marinheiros, dos trabalhadores, dos vagabundos, chamada Rosa. Mas a personagem chegou a desenvolver-se mesmo foi no romance *Gabriela Cravo e Canela*:

... quanto à figura física e moral, que me perdoem as múltiplas Gabrielas surgidas país afora, não foi construída sobre nenhuma pessoa determinada, ou melhor, é a soma de várias, de muitas mulheres, todas elas com certos pontos de contato./ De uma tomou Gabriela o dengue, de outra o tom da voz, de uma terceira a ânsia de amor, e assim por diante (...) Você sabe que personagem não é pessoa da vida real e não pode ser. Mesmo que o ficcionista se baseie sobre uma determinada figura viva para criar seu personagem, quando a transpõe para o livro e a coloca no ambiente da história, em contato com outros personagens, em

ação, já a figura se afasta do modelo real, reage em função do livro, se modifica, se transforma (...) Como você vê, Gabriela viveu comigo, dentro de mim, cerca de vinte anos. E ainda assim não a conheci por inteiro. Enquanto escrevi o romance, ela me surpreendeu várias vezes, deixou-me aturdido. Sobretudo quando constatei que, no amor de Nacib e Gabriela, quem amava de forma mais profunda e definitiva, quem não podia viver separado do outro era Gabriela, doida por Nacib, e não o contrário, como pensei que sucederia. Para mim parecia claro que Nacib morreria de paixão ao se separar de Gabriela, sem ela não poderia viver. Mas não se passou assim: Nacib acomodou-se, achou conforto e alegria no corpo de outras mulheres, conformou-se quase. Gabriela, não. Ficou em desespero suicida (...) Um travo de fel no coração de Gabriela, a louca solidão sem Nacib. Tudo ao contrário do que eu pensara. Meu Deus, como a vida surpreende, como os personagens constroem seu destino, como impõem sua personalidade!...

Em certo sentido, portanto, pode-se constatar que, por vezes, o autor perde sua autonomia, debilita-se sua auto-determinação, porque os domínios da escritura se impõem, vigorosos. Há escritores em que essa imposição se torna mais decisiva, enquanto outros se pautam criteriosamente por seus planos. Nesse sentido, Grésillon (1994: 101ss.), no item *Tipologia das maneiras de escrever*, aponta como podem delinear-se dois tipos fundamentais de escritores, quanto ao seu modo de escrever: dos manuscritos, dos dossiers genéticos, através de certos documentos, pode-se deduzir preciosas informações sobre o tipo de escritura adotada pelo autor: analisando a sucessão sistemática das notas, roteiros, planos, *brouillons* ou cópias, em Flaubert e Zola, ou então a inexistência de documentos pré-redacionais, como em Heine ou Kafka, pode-se deduzir sobre o modo mais ou menos organizado da escritura - a forma de estruturar o pensamento, anteriormente à elaboração do texto.

Daí, em síntese, admitir que há dois grandes procedimentos nas maneiras de escrever: a *escritura com programa* preestabelecido, incluindo escritores como Flaubert, Zola, Schiller, Thomas Mann, Turgueniev, tendo Mann justificado seus inúmeros esboços e notas documentárias por auxiliarem a escrever o mesmo plano ao longo de todos os anos necessários à escritura do romance; e

a *escritura de processo*, sem planos anteriores, como parece acontecer em Proust, contando entre seus adeptos desde George Sand (*Quando eu escrevo um romance, não tenho plano algum; isso se arranja por si mesmo enquanto eu rabisco*), Stendhal (*...se eu faço um plano, eu fico desgostoso da obra*), Dürrenmatt (que evoca essa eterna surpresa da *escritura, onde você não sabe jamais com antecedência o que subvirá*) ou Aragon, com o caráter de *não-premeditação* de seus romances (*Eu creio ainda que pensamos a partir do que escrevemos, e não o contrário (...) Jamais escrevi uma história cujo desenlace eu conhecesse*).

Numa conferência pronunciada no IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito, em São Paulo, sob o título "Prática de edição: onde está o autor?", o Prof. português Luiz Fagundes Duarte (1995, p.237ss.), apresentando-se na qualidade de *um editor crítico*, manifestou suas preocupações em preservar o respeito pelo autor, no seu trabalho efetivo e nas suas intenções artísticas:

enquanto editor, parto do princípio de que uma obra quando é congeminada pelo seu autor tem um único objetivo, o de ser lida por outrem, e que esse objectivo se consubstancia na forma que o autor lhe fixou no momento em que a deu como pronta na forma para publicação, forma esta que é o corolário lógico de todo o processo genético anterior; assim, limito-me a aceitar o texto que contém a derradeira vontade do autor, a limpá-la das eventuais adulterações nele perpetradas por uma tradição por vezes demasiado produtiva (...) ou descuidada...

Portanto, em síntese, o discurso crítico dessa nova ciência literária tem por objeto o modo como uma obra se torna literária ou o modo de a literatura tornar-se obra escrita, respeitando a última intenção ou vontade do autor e a forma final que ele lhe imprimiu, numa inequívoca consideração pelo *trabalho* literário do autor. Situando-se na linha da estética da produção, contextualiza as condições de emergência e o processo de formação das obras literárias. Nessa linha, considerando que, segundo Valéry, a *obra do espírito não existe senão em ato*, torna-se indispensável ter em conta, avaliar e valorizar o trabalho desse *ator/autor*, desse trabalhador, desse produtor e criador, que é o escritor, ser histórico-social que se defronta com todas as exigências e resistências que a realidade concreta opõe ao fazer poético, para concretizar-se um produto intelectual.

Por mais que identifiquemos literatura com *ficção*, por mais que releguemos seu universo ao *imaginário*, tanto o *autor* do texto como seu *receptor/leitor* são necessariamente seres reais, históricos, envolvidos num contexto social, cultural, político, econômico, etc., fatores que, inevitavelmente, os afetam no ato de produzir o texto e seu significado. Nesse sentido, vale lembrar Thomas McLaughlin (1990: p.7):

Literatura é uma formação dentro da linguagem, que é a instância principal do sistema cultural. A produção da literatura ocorre sempre dentro de uma complexa situação cultural, e sua recepção ocorre similarmente situada. Autores e leitores são constituídos por sua situação cultural. Eles são definidos no interior de sistemas de gênero, classe e raça. Eles operam no interior de instituições específicas que modelam sua prática. Eles foram criados dentro de poderosos sistemas de valor, especialmente poderosos porque esses sistemas apresentam valores tanto mais inevitáveis quanto mais ideológicos.

Para existir uma obra literária, desencadeadora de todo o fenômeno da literatura, é indispensável a existência prévia de um *autor*; ou então, como querem Bakhtin, Barthes e outros, um ser humano real e histórico torna-se *autor* com a criação da sua obra. Assuma ele mais ou menos definidamente a criação, autoria, autoridade ou propriedade da obra, ostende sua projeção dentro da obra ou busque apagar nela vestígios da sua presença, de fato, o universo da *ficção*, que é criado, fruto do *imaginário*, exige a suposição de um autor, de um escritor - ser real, historicamente situado, multiplamente afetado por seu contexto no exercício da função de autor, na função *poética* de *fazer* ou produzir um universo (discursivo) que não existia antes.

2. O AUTOR E SUA AUTORIDADE

Para Donald Schüler

O dever, o trabalho, a função do poeta são colocar com evidência essas forças de movimento e de encantamento, esses excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual em ação que, na linguagem atual, são confundidos como sinais e meios de comunicação da vida comum e superficial.

Paul Valéry (1991, p. 30).

O *autor* e sua *autoridade* não tiveram sempre a mesma concepção, nem contaram sempre com idêntico prestígio ou consideração. As diversas épocas históricas posicionaram-se diferentemente diante da função *autor*.

Na Idade Média, a noção de autor diluía-se ainda bastante, subordinando-se a individualidade à tradição e o código literário constituía-se de *modelos* que desfaziam marcas pessoais de autoria na enunciação. A Idade Média valorizou sobretudo os *autores* como *autoridades científicas* ligadas à *instituição*. Acentua Curtius (1979, p. 60) que os *autores*, *todavia*, *não são somente fontes de saber*, *são um tesouro da ciência e filosofia da vida*. Mesmo junto aos poetas eram buscadas as *sentenças*, os *apoteogmas*, desenvolvidos em *jogos sociais filosóficos*, pois *ofereciam*, *em forma condensada*, *experiências psicológicas e regras de*

vida. Curtius, ao falar desses autores, que compreendiam pagãos e cristãos, gramáticos, poetas, filósofos - todos *igualmente autoridades* - intitula a secção de os *autores didáticos*, porque a tônica reside na educação, na moral, na *autoridade* didática (idem:51).

Não era o indivíduo, como ser histórico-social, que se destacava, mas, ressalta Curtius (idem:54):

Na Idade Média tão longe ia o respeito pelos **autores** que qualquer fonte era considerada boa.

Faltava o sentido histórico e crítico.

Mas desde o século XII o avanço da dialética abalou fortemente o domínio desses *auctores* e surgem as Universidades, iniciando nova época de educação, concentrando-se o estudo em filosofia e teologia, limitando-se grandemente os estudos lingüísticos e literários.

Quanto ao problema da *indicação do nome do autor na Idade Média*, Curtius (idem:556-560) ressalta como era bastante complexo, tendo herdado já dos modelos antigos *tanto a indicação como a omissão do nome do poeta*. Alguns *autores* indicavam seu nome, inclusive Dante, enquanto em muitos casos o *autor* era advertido contra o pecado da *vanitas terrestris*. Pela exposição de Curtius, não parece tão radical a distinção feita muitas vezes (por exemplo por Aguiar e Silva, 1983:232) de que somente preceitos religiosos impediam a indicação do nome, enquanto a importância da autoria em textos não literários assumia importância extrema.

Conforme acentua Donald E. Pease (1990), na Idade Média, *auctores* integravam cada qual das disciplinas tanto do *Trivium* (ex. Cícero, na retórica) quanto do *Quadrivium* (ex. Ptolomeu na astronomia), estabelecendo as normas fundadoras e os princípios dessas diferentes disciplinas e mesmo sancionando, mais geralmente, a autoridade moral e política na cultura medieval. A autoridade dessa figura fundadora se impôs por séculos. A partir das sanções desses livros de autoridade, os próprios acontecimentos do mundo tomavam sentido, alegoricamente.

Só a partir do século XV/XVI, com a descoberta do Novo Mundo, sua geografia, povos, linguagens, costumes e leis - e sua não correspondência aos referentes dos livros dos *auctores* - a autoridade cultural do *auctor* foi perdendo sua força de base transcendental. E com o novo homem da Renascença, se projetou o autor que impõe autoridade por si mesmo, por suas palavras, sua individualidade, sem necessitar de divina revelação nem de precedentes culturais. E a categoria *autor*, como autônomo sujeito humano, afiliado à liberdade cultural de criar mundo alternativos, experimentou crescente prestígio social, até o século XX.

Se o *auctor* embasava sua autoridade na revelação divina, na transcendência, e produzia uma cultura apenas *reprodutora*, o *autor*, com autoridade derivada das descobertas de novos mundos e realidade, garantiu a habilidade individual de determinar sua identidade e ações, sem manter-se apoiado e preso em intento de cultura transcendente. Verifica-se como o autor integrou todo um processo de transformação.

Mukarovsky (1981, p.274-276), em seu ensaio sobre "A personalidade do artista" acentua que

a Idade Média não conhece nem o próprio conceito de personalidade artística, nem o conceito, com ele relacionado, de particularidade, individualidade, da criação artística,

pelo que freqüentemente as obras eram anônimas, ocorrendo só no final da Idade Média um início de subjetivização da criação artística.

Mesmo no Renascimento, devido à imitação, *a renúncia à personalidade própria não era considerada como um defeito mas como uma vantagem* e o artista

tem consciência da força que a sua personalidade representa. Mas nem por sonhos lhe ocorre considerar a sua obra como produto da sua personalidade, das suas características e das suas disposições.

Mas no humanismo renascentista amplia-se a valorização do conceito de autor, o *artifex*, o criador da obra, contribuindo a invenção da imprensa e reprodução/difusão das obras para desenvolver a individualidade e responsabilidade do emissor/autor.

No Romantismo advém mudança radical, impondo-se toda a teoria do gênio que se liberta do princípio aristotélico secular da mimese. O escritor agora se projeta como um novo Prometeu, na sua expressão da interioridade.

Para Mukarovsky (idem:276-79), o conceito de *gênio* implanta mudança radical no Romantismo, acentuando-se até exacerbadamente a individualidade e a espontaneidade: *O gênio é a espontaneidade criadora, sendo que não cria por querer, mas porque tem de o fazer, ou melhor, não é ele que cria: é algo que cria nele*. Altera-se, então, uma série de relacionamentos do artista, surgindo a obra *de repente, como a expressão autêntica da personalidade do autor, não procurando ele mais a ordem da natureza, mas procura-a em si próprio*. Em relação às demais pessoas, sente-se o artista *singular e diferente dos demais*, vendo a realidade de maneira diversa. Desses traços - a espontaneidade, a

descoberta de si mesmo na individualidade diferente e a acentuação e concentração na vida interior - resulta o artista romântico. Agora o *objetivo principal da criação artística é a personalidade em si e, conseqüentemente, na relação entre a personalidade e a obra, aquela faz-se valer cada vez mais em detrimento desta*, e a concepção da personalidade na arte alcança seu auge.

M.H. Abrams (1972), no seu fundamental estudo sobre o Romantismo - *O espelho e a lâmpada*, evidencia como para aqueles poetas estava superada a teoria mimética no sentido de que o poeta era um agente que sustentava um espelho frente à natureza, refletindo ou copiando objetivamente a realidade. Na nova teoria da expressão, o poeta era a própria lâmpada, iluminando sua personalidade criadora a invenção artística como interpretação subjetiva da realidade, consubstanciando-se a poesia como a expressão primária do sentimento, como um estado da mente, resultando o corolário da poesia como revelação da individualidade do seu autor. Com base num levantamento pormenorizado do pensamento inglês e em parte alemão, Abrams examina fundamente a *psicologia da invenção literária*, desde as teorias da interpretação *mística* da *inspiração* e da *graça* poéticas, até a teoria do *gênio natural*. O autor, como *gênio* passa a equiparar-se com a natureza e seu brotar espontâneo, embora contenha sempre uma centelha divina. Shakespeare, com sua genialidade, foi sempre o modelo dessa criação literária, que se projeta e cresce a partir das profundezas impenetráveis da mente do gênio.

Da arte mecânica, foi-se aperfeiçoando a estética do organismo, o conceito orgânico da imaginação: a natureza é um organismo e a invenção artística surge como um produto da natureza. O ser humano forma parte do todo vivente, constituindo uma unidade orgânica e indissolúvel do pensamento, vontade e sentimento, desenvolvendo-se o gênio individual como uma planta, a forma da obra de arte como a planta em seu tempo e seu lugar, numa clara analogia entre organismo natural e obra de arte. O gênio resulta da harmonia de todos os poderes do homem, incluindo os aspectos do consciente e do inconsciente. Destacou-se muito a intervenção do elemento inconsciente no gênio, o automatismo poético, operando o *instinto poético* inconscientemente como a natureza. A analogia do crescimento orgânico explica o espontâneo e inspirado da psicologia da invenção. A visão orgânica da composição resulta no processo intuitivo, sem planejamento, com que a atividade inconsciente do gênio dá origem à invenção literária. Observa Aguiar e Silva (idem:234) que, nessa época hipertrofia-se a função produtiva e comunicativa

do emissor/autor, quer do autor empírico, quer do autor textual,

confundidos, hipertrofia manifesta no caráter confessional e na expressão autobiográfica tão salientes naquela época. De acordo com as considerações de Pease (1990), o *gênio*, retomando do *auctor* medieval a identificação da sua obra com leis do Criador, mas completamente autônomo, livre de qualquer determinação de categorias culturais, na supremacia de sua imaginação criadora, destruiu as relações recíprocas entre o autor e o restante da cultura. Ao contrário do *autor*, que se desenvolvia dentro da cultura que ele ajudava a desenvolver, o *gênio* proclamava sua diferença do restante da cultura, contrastando trabalho *individual* e *cultural*, num certo retorno à função de *auctor*, oportunizando a separação entre o domínio cultural e o político, para estabelecer um domínio cultural totalmente dissociado dos domínios político e econômico, a chamada *República das Letras*.

Acentua Donald Pease que, com essa instalação do *gênio*, se alterou a função do autor, passando da produção dum mundo político alternativo para a produção duma alternativa cultural para o mundo da política, tornando-se o domínio cultural crescentemente auto-referencial.

E se, durante as revoluções política e industrial dos séculos XVIII e XIX, o domínio cultural não se distinguiu plenamente do econômico e político, o mesmo aconteceu no século XX, projetando-se o cultural, separadamente das condições econômicas, políticas, psicológicas e históricas que envolviam a obra do autor, para atingir divisão mais fundamental dentro do domínio cultural, separando o autor da sua obra, nas tendências do *New Criticism*. Essa crítica alienou o autor dos meios de produção da sua obra, proclamando ter melhor capacidade de entender a obra do que o próprio autor, resultando a obra mais como um efeito da interpretação do crítico, sem maior consideração para com o autor como causador da obra. Projetou-se, então, o texto literário autotélico, autônomo, um organismo independente.

Pode-se perceber, de um modo geral, que foi durante o século XIX que a consideração do autor e sua *autoridade* assumiu maiores proporções, convertendo-se ele num dos eixos do discurso sobre a literatura. Em torno da figura do autor formou-se uma constelação de noções ou imagens: foi ele concebido como artista criador, como centro expressivo irreduzível e causa eficiente da obra e do seu sentido. Desenvolveram-se complementarmente as concepções: de criação como qualidade especificamente artística e oposta às práticas meramente reprodutivas; a ereção de

criatividade como meta e valor em confronto à simples imitação; a subjetividade como interioridade pré-social do indivíduo artista e mola última de sua atividade literária. Por um lado, cristaliza-se a imagem carismática do escritor, com o direito de criar segundo seu gênio e propósitos; de outro, o capitalismo promoveu a integração entre o escritor e o mercado, convertendo-se a produção e distribuição em ramos da produção geral de mercadorias. Desde o Romantismo, acentuou-se o discurso sobre o autor, como artista criador, concentrando-se sob a consciência ideológica do escritor.

Com o Realismo, acentuou-se, por outro lado, maior inserção do autor-escritor dentro da realidade social do seu tempo, cedendo a individualidade do gênio romântico a maior caráter social do escritor. A subjetividade pessoal revestiu-se de maior *realidade* social, buscando objetividade. Por isso, Altamirano Y Sarlo (1983, p. 65), interrogam a função-autor mais sob o prisma sociológico:

a questão do autor só pode ser adequadamente apreendida se se o situa num sistema de relações sociais e ideológicas, institucionais e formais, variáveis historicamente.

Aliás, o próprio discurso literário, para ser devidamente acolhido e compreendido, deve ser apreendido como dotado da função-autor, indagando-se donde vem o texto, que circunstâncias o originaram.

Entretanto, dentro do Realismo, reagindo contra a subjetividade do gênio romântico, vai-se projetando tendência a restringir severamente a hipertrofia do emissor/autor. Gustave Flaubert, que mereceria um capítulo à parte, empenhou-se arduamente em apagar o mais plenamente possível a presença do autor no texto. Stéphane Mallarmé (1945, p. 366) posicionou-se pela definitiva autonomia do texto, independentemente do seu autor, como também do leitor. Para ele,

A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizada; elas se inflamam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogo sobre pedreiras, suprindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase.

Ênfase decisiva é colocada nas palavras, na sua disposição e na situação dos versos, evidentemente referindo-se ao texto poético. O que o poeta diz, instaura-se com a palavra. O texto poético puro necessita apagar a presença do enunciador, privilegiando a

harmonia encantatória da linguagem. Mesmo que o poeta seja pessoa, seu trabalho é impessoal, resultando um *texto* autônomo e absoluto, como sugere em sua "Autobiographie" (idem:633ss.), em relação à possibilidade de editar um

Álbum com fragmentos, migalhas e farrapos (*bribes et lambeaux*), colhidos ao acaso, colados lado a lado em séries indefinidas (ao lado de seu trabalho pessoal, que, creio eu, será anônimo, o texto ali falando por si mesmo e sem voz de autor).

Em "Quant au livre" (idem:372ss.), explicita claramente como o *livro*, o texto literário, desprendido da atividade de escrever do autor, torna-se entidade autônoma pura e transcente, nem mesmo necessitando do leitor:

Impersonificado, o volume, quando dele nos separamos como autor, não reclama aproximação do leitor. Como tal, entre os acessórios humanos, ele tem vínculo (*lien*) todo só: faz, estando (*fait, étant*). O sentido amor-talhado morre e dispõe, em coro, folhas.

Paul Valéry prossegue corroendo o autor para privilegiar a dinâmica intrínseca do texto, sem reconhecer lugar à intenção do autor, que constitui como que uma máscara criada na e pela obra. Contrapõe ele, valorizadamente, o trabalho complexo e sutil da produção da obra à tradicional inspiração mais passiva. Se o autor cria a obra, que resulta da complexidade de múltiplos fatores, a obra cria o autor. No seu "Cours de poétique" (1968-I, p.1347-1348), explica o termo *poétique* na sua origem etimológica de *poiein*, aplicando às obras do espírito a noção básica do *fazer*. Se a história da literatura se ocupa de pesquisar as circunstâncias da vida dos autores, as vicissitudes das suas vidas e obras, é preciso conjeturar sobre o que se passou no íntimo dos autores para descobrir como se inscreveram na história das letras. Relacionada com essa *produção*, indica duas direções: de uma parte, a própria produção da obra, a sua geração, que não se confunde com a outra parte, a produção do seu valor, seus efeitos sobre alguém. Por isso, devem-se considerar produtores e consumidores (leitores, ouvintes, espectadores). Aqui Valéry se afasta de Mallarmé e confere especial função ao leitor, pelo que o produto literário é *impuro*, acarretando a necessária consideração dum público. Até mesmo aconselha a escrever preferentemente para leitores inteligentes, não facilmente domináveis e manipuláveis. Para ele, após a produção escriturística da obra, o *consumidor se torna (por sua*

vez) *um produtor*, ou seja, produtor do valor da obra e também *produtor do valor do ser imaginário que fez aquilo que ele admira*. (Idéia que recorrerá em Bakhtin e Barthes).

No discurso "Enseignement", de 1932 (1968-I, p. 1442), observa Valéry, ao final, falando de literatura e da *poética*, que a literatura implica considerar tanto o *trabalho íntimo do autor*, como a *reação íntima dum leitor*, além dos meios da cultura em que a obra se desenvolveu. Isso o conduz a uma importante distinção entre as **obras que são como criadas para seu público** (de que elas preenchem a expectativa e são assim quase determinadas pelo conhecimento desta) e aquelas que **tendem a criar seu público**. Jauss explorará bem esse aspecto de obras que correspondem ao *estilo de época* e às expectativas correntes em oposição àquelas *vanguardistas* que abrem novos horizontes.

A obra resulta, pois, em *objeto*, definível como outro objeto e o que é definível se distingue do espírito produtor e se lhe opõe. Conclui-se que

a obra do espírito não existe senão em ato. Fora desse ato, o que permanece não é senão um objeto que não oferece nenhuma relação particular com o espírito (idem:1349-1350).

Então, uma estátua artística, que pertence à categoria normal de *obra de arte*, se levada para o meio de um povo inculto, poderá ser considerada simplesmente uma pedra indiferente. Também um poema usado meramente para análise gramatical deixa de ser *obra do espírito*. Um poema sobre o papel é pura escritura submetida ao destino de qualquer escritura. Mas, *um Poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação continuada entre a voz que é e a voz que vem e que deve vir*. Daí segue-se a expressão adotada por Jauss na sua estética da recepção: *C'est l'exécution du poème qui est le poème* - é a execução do poema que constitui o poema.

E mais: *As obras do espírito, poemas e outras, não se relacionam senão a esse que faz nascer o que os fez nascer eles próprios* (*ce qui fait naître ce qui les fit naître elles mêmes*); e *absolutamente a nada outro*. Podem manifestar-se divergências na interpretação do poema, mas

essa diversidade possível dos efeitos legítimos duma obra é a própria marca do espírito. Ela corresponde, aliás, à pluralidade das vozes que se ofereceram ao autor durante seu trabalho de produção. É que todo ato do próprio espírito é sempre como que acompanhado duma certa

atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível.

Também no final das "Mémoires du poète" (idem:1507), posiciona-se no sentido de que, quanto à interpretação,

nunca se insistirá demais: **não existe sentido verdadeiro de um texto** (*il n'y a pas de vrai sens d'un texte*). Nenhuma autoridade do autor. Quisesse escrever o que quisesse, ele escreveu o que escreveu. Uma vez publicado, um texto é como um aparelho de que cada qual pode servir-se à sua maneira e segundo seus meios: não há certeza que o construtor o utiliza melhor do que algum outro. De resto, ele bem sabe o que quis fazer, este conhecimento perturba sempre nele a percepção do que fez.

Para Valéry são, pois, essenciais o próprio texto e sua *produção* ou recriação pelo leitor, não merecendo a mesma distinção o trabalho *produtivo* do autor.

Modernamente, sobretudo com a teoria formalista (veja-se Eikhenbaum et al. 1971), impõe-se acentuadamente a autonomia e autoridade do texto literário e sua análise imanente, em detrimento da função do emissor/autor, concebendo-se anti-romanticamente o fenômeno da produção literária. A literatura não é mimética nem confessional, mas emerge como elemento fundamental, na criação literária, o conceito de *construção*, artifício e convenção, *procedimento* técnico-formal (Chklovski), não se constituindo a literatura de confessionalidade ou de inter fusão com a vida real. Também Eikhenbaum acentua a *tecnologia literária*, a partir do princípio de que o autor impõe um princípio construtor, uma intenção artística ao material literário prévio que tem à sua disposição. Tynianov resiste claramente a aceitar as relações entre a *personalidade literária* e o fenômeno psicobiográfico do *autor*, não aceitando projeção da vida real na literatura, que se forma sob a *orientação lingüística*, as normas lingüísticas e estilísticas que vigoram num determinado *sistema literário* e o relacionam com as convenções sociais. A produção literária vem, pois, condicionada pelo sistema literário, oscilando entre *necessidade criadora* e *liberdade criadora*. Na busca da literariedade, que privilegia a função poética da linguagem, assumiram os adeptos do formalismo russo atitude antibiografista, desvalorizando a função do autor/emissor.

Uma das explicitações mais diretas da autonomia da obra literária, considerada como jogo e construção, opondo-se a qual-

quer projeção psicológico-biográfica é colocada por Eikhenbaum (1971:240), no seu ensaio "Como é feito o *O capote* de Gogol:

Uma vez adotada a proposição fundamental - nem uma só frase da obra literária **pode ser** em si uma 'expressão' direta dos sentimentos pessoais do autor, mas é sempre construção e jogo - **não podemos e não devemos** ver em semelhante texto senão um certo procedimento artístico, nada mais. O trabalho habitual, que consiste em identificar um julgamento particular, tomado na obra, com um sentimento suposto do autor, conduz a ciência a um impasse. O artista, homem sensível que experimenta tal ou qual humor, não pode nem deve ser recriado a partir de sua criação. A obra de arte é um objeto acabado ao qual se deu forma, e se inventou, que não é só artística, mas artificial no melhor sentido da palavra; e isto porque **não é, nem pode ser**, uma projeção da experiência psicológica.

Mas, se, por um lado, o estudo direto da psicologia do autor e o estabelecimento de uma relação de causalidade entre seu meio, sua vida, sua classe social e suas obras é, para Tynianov, uma conduta incerta, por outro, as funções das séries literárias evoluem em relação às séries sociais vizinhas, não sendo possível fazer um estudo imanente da obra considerada como uma entidade fechada. Os fenômenos literários devem ser considerados dentro de suas correlações, constituindo-se as obras literárias em sistemas. Para haver um *fato literário* é necessário que haja qualidade de divergência (com a série literária ou extraliterária), não podendo a compreensão da obra prescindir do conhecimento da evolução e da história literária. De modo geral, para os formalistas, a referência mais abstrata à poesia e literatura era preferível à individualização de poemas e escritores.

Dentro da consideração do autor, merece destaque à parte o ensaio específico que Boris Tomachevki (1978:47-55) escreveu sobre "Literatura e biografia", em 1923, iniciando por observar que

diários bem como curiosidade sobre documentos e *achados* biográficos não publicados marcam um aguçamento não saudável de interesse em história literária documentada,

pois tais documentos são mais relevantes para o estudo do autor como homem do que para a literatura ou a história. Os elementos

poéticos da arte verbal são muito preferíveis a tais *estudos biográficos*. A partir dum poema de Puchkin, levanta a questão: *necessitamos da biografia do poeta para entender sua obra, ou não?* (idem:47).

Antes de buscar uma resposta, lembra que a literatura criativa existe não para historiadores literários mas para o leitor. E deve-se considerar como a biografia dum poeta opera na consciência do leitor, não a biografia como historicamente auto-suficiente, mas suas *filiações literárias*. Houve épocas em que a personalidade do artista não tinha interesse para o público, tendendo-se à anonimidade. Mas durante a *individualização da criatividade* projetaram-se na dianteira o nome e a personalidade do autor e *o interesse do leitor alcançou, para além da obra, o seu criador* (idem: 48), o que aconteceu com os grandes escritores do século XVIII. Antes a personalidade do autor ficava oculta.

No século XVIII, escritores, especialmente Voltaire, não somente eram escritores, mas também figuras públicas; e Voltaire fez da sua obra artística um instrumento de propaganda, batalha ideológica e pregação, estando sua obra *inseparavelmente ligada com sua vida*, bem como foi sua personalidade que conferiu unidade à sua obra. A imagem da personalidade de Voltaire sobreviveu bem mais viva do que sua obra, como também permaneceu inesquecível a biografia do seu contemporâneo Rousseau, fortalecida por suas **Confissões**. Por serem autores de multiformes gêneros - comédias, narrativas, tratados filosóficos, epigramas, artigos teóricos sobre física e música - somente suas vidas lograram unificar sua produção num sistema e a necessidade dessa biografia para sua obra conduziu à fusão do real com o imaginário numa biografia legendária artificial. A seguir, Byron criou a *biografia canônica para um poeta lírico* e a biografia romântica ultrapassava a figura real:

O poeta romântico era seu próprio herói. Sua vida era poesia...

O próprio estilo de época criou, assim, uma necessidade de tal liame *real* do poema com a *vida*, pois *leitores exigiam a completa ilusão de vida* (idem:49), exigiam um herói vivo. Daí firmou-se o costume de o escritor copiar da vida e *o escritor torna-se uma testemunha e um participante vivo na sua narrativa, um herói vivo*, ocorrendo ampla transformação:

heróis são tomados como pessoas vivas e poetas tornam-se heróis vivos - suas biografias tornam-se poemas (idem:50).

Era o que ocorria no tempo de Puchkin e

o lirismo dos poemas longos de Puchkin é o claro resultado duma orientação para autobiografia. O leitor devia sentir que ele estava lendo não as palavras dum autor abstrato, mas as de uma pessoa viva, cujos dados biográficos estão ao seu dispor. Assim o autor devia fazer uso literário de sua própria biografia,

como Puchkin procedeu em relação ao seu exílio e andanças.

Durante o Romantismo, as inter-relações entre vida e literatura se tornaram confusas: a literatura recria fenômenos da vida ou os fenômenos da vida resultam da penetração de clichês literários na realidade? Como os poetas usavam suas vidas para realizar propósitos literários, as biografias literárias tornaram-se necessárias para os leitores, demandando-se um autor-narrador potencialmente existente - o que deu origem a tipo especial de literatura anônima: a literatura com autor inventado, com biografia anexa à obra. Assim Voltaire mistificou histórias sob o nome de Guillaume Vadé e o público participava da mistificação: *Dá-nos um autor vivo!* A biografia tornou-se assim um elemento da literatura. E lendas orais cultivavam biografias de autores reais como Puchkin ou Lermontov, recheadas de anedotas mais fantásticas, tornando difícil ao historiador literário desvelar o real, porque na concepção literária da época era irrelevante o fundamento real de tais lendas biográficas, uma vez que o próprio poeta *considera como uma premissa para sua criação não seu curriculum vitae real, mas sua legenda biográfica ideal, que era importante para o historiador literário na sua tentativa de reconstruir o ambiente psicológico que cercava uma obra literária* (idem:52). Mas por meados do século XIX o poeta profissional sucedeu ao poeta-herói, escrevendo seu manuscrito sem vestígios da vida pessoal, surgindo o fenômeno de escritores sem biografia - como Nekrasov ou Fet. Suas obras eram autônomas, sem vestígios biográficos.

Se tais autores têm uma biografia real e se *sua obra literária penetra nessas biografias como um fato de suas vidas,*

tais biografias reais de indivíduos particulares podem ser interessantes para a história cultural, mas não para a história literária (idem:53),

pois nesse período não se encontra uma imagem poética do autor, não dependendo as obras da presença de experiência biográfica. Mas no final do século ressurgiu o interesse pelo autor. E dentro do Simbolismo surgiu uma literatura de confissões, confidências, como a de Vasilij Rosanov e se desenvolveu um lirismo biográfico, sendo os poemas de Blok episódios líricos sobre si

mesmo, pelo que seus poemas fazem surgir desejo insuperável de conhecimentos sobre o autor. Superando o Simbolismo, o Futurismo intensificou confissões íntimas e inseriu arrojadamente biografias legendárias nas próprias obras, conduzindo às últimas conclusões a orientação romântica para a autobiografia - o que se evidencia nos livros de Maiakowski. Tornou-se geral a produção de literatura de memórias.

Tomachevski conclui o ensaio ressaltando a importância da autobiografia do escritor (como elemento que permite melhor conhecer a *feitura* da obra e sua *forma* interna), desconsiderando a biografia documentada (real e científica), puramente interessante para a história cultural. Frisa o ensaísta que

para um escritor com uma biografia, os fatos da vida do autor devem ser levados em consideração. De fato, nas próprias obras a justaposição dos textos e da biografia do autor desempenha função estrutural. A obra literária joga com a necessidade potencial das confissões, extravasamento subjetivo do autor. Assim a biografia que é útil para o historiador literário não é o curriculum vitae do autor ou o relato do investigador sobre sua vida. O que o historiador literário realmente necessita é a legenda biográfica criada pelo próprio autor. Só tal legenda é um **fato literário**, (*ao passo que*) com relação à literatura e sua história, essas biografias (reais, documentadas) podem ser consideradas somente como material de referência externa (mesmo se necessária) de natureza auxiliar (idem:55).

A conclusão de Tomachevski demonstra bem o contexto típico dos formalistas - interessados na descrição da obra literária em sua forma, estrutura, construção interna - para o que seria muito útil o depoimento pessoal do escritor, sua *autobiografia*; mas não manifestavam maior interesse em compreender a obra nas suas relações sociais, nos aspectos ideológicos do autor, dentro de um determinado horizonte. Daí sua posição antibiografista, mas pró-autobiografia, pelo menos no que demonstra Tomachevski.

Também o texto de W.K. Wimsatt e C.M. Beardsley - "The intentional fallacy" (1970) - originador de complexa polêmica, se enquadra na tendência formalista para desvalorizar a função do autor/emissor. A *falácia intencional* nega a interpretação e julgamento da obra com base na *intenção do autor*, naquilo que seu

espírito planejou e designou colocar na obra, concebendo-a, antes, como entidade autônoma, como um artefato constituído por elementos formais, cuja análise se desvincula de problemas biográfico-psicológicos ou histórico-sociais.

Igualmente no Círculo Lingüístico de Praga, sobretudo com Mukarovsky (1981:268), ocorre uma desvalorização sistemática do autor. No ensaio "O indivíduo e a arte", Mukarovsky destrona o gênio do autor, colocando-o em paralelo com o leitor/receptor, acentuando o caráter de *diálogo ininterrupto* entre os dois participantes da arte: *aqueles que vão sucessivamente criando as obras de arte e aqueles que são receptores das mesmas, estabelecendo que as duas partes dependem reciprocamente uma da outra.*

Já em "A personalidade do artista" (conferência de 1944), Mukarovsky (1981:281), após historiar a consciência e concepção da personalidade artística desde a Idade Média, observa que também hoje não se poderia firmar a opinião de que *a personalidade artística poderia passar totalmente para segundo plano*, tais como os autores/construtores de catedrais. Buscando a *realidade da personalidade artística e não concepções* específicas, afirma, primeiramente, que é um fato ter a obra de arte um autor: *O autor é indispensável para que a obra seja de arte e não mero objeto natural. O autor cria porque necessita estabelecer a relação com outrem: o artista, ao criar a sua obra, pensava noutras pessoas e criava-a para elas.* Por isso

a obra de arte envolve, portanto, sempre, duas partes, que correspondem àquele que a apresenta e àquele que a percebe,

evidenciando como essa relação se complementa necessariamente e, inclusive, na arte popular, *a diferença entre um autor e um receptor não é percebida*, pelo que *entre essas duas partes não existe fronteira nítida* (idem:284), o que representa um ponto ideal para conduzir à concepção de Mukarovsky da obra de arte como um signo, essencial na comunicação.

A analogia fundamental reside no diálogo. Na relação locutor-ouvinte, é o discurso lingüístico que se move como um signo que ambas as partes entendem do mesmo modo. Na obra de arte, também a relação autor-receptor se baseia em tal fundamento de compreensão:

Não temos à nossa frente o autor inseparavelmente vinculado à sua obra e o receptor como mera casualidade que não tem nenhuma relação fundamental com essa obra, antes vemos a

relação do autor com ela como não se distinguindo fundamentalmente da do receptor, pelo que, *devido a esta sua capacidade como mediadora, a obra não é uma expressão, mas um signo* (idem, p.:284-285).

Também no ensaio "A arte como facto semiológico" (1981:11ss.) Mukarovsky concebe a arte como *signo autônomo* e *signo comunicativo*. Entretanto, *a obra de arte dá-nos a sentir a presença de uma personalidade*. Diferenciando-se de um objeto natural, a obra de arte precisa ser *feita*, ela é *intencional* e essa *intencionalidade precisa de um sujeito do qual surge*, ou seja, *pressupõe o homem*. Esse *sujeito* é dado não fora mas na própria obra, sendo que esse *sujeito é o próprio princípio da unidade artística da obra*.

Empenha-se o ensaísta em desfazer a tese romântica da obra de arte como *expressão* do estado psíquico do artista, não havendo uma ligação direta entre o artista e a obra; bem como a tese da *espontaneidade* criadora, substituindo-a pela *atividade do artista*. Para *criar* sua obra, o artista depara com múltiplos fatores - a tradição artística, os processos artísticos, influências culturais e artísticas, mas também *as diversas motivações extra-artísticas da criação, conscientes ou não, como motivações econômicas, móveis relacionados com a ambição e todas as influências exteriores* - o que consolida a afirmação de *que o trajecto que vai da personalidade do artista até à obra não é directo e espontâneo*, mas nem por isso é possível *negar a personalidade do artista*. O que pretende destacar sempre é a *atividade* ou a *força ativa* da personalidade do artista, não simples *soma de influências mas o equilíbrio mútuo delas*, pois *as influências, tanto sociais como culturais e artísticas, só incidem na personalidade na medida em que esta o permite* (idem:289-290). Em síntese, Aguiar e Silva (1983:238-239) ressalta em Mukarovsky *uma sistemática desvalorização do autor*, sobretudo na sua consciência subjetiva de expressão na obra:

Mukavosky deprecia a função do autor na medida em que valoriza a existência da obra literária na dupla função de **signo autônomo** e **signo comunicativo**, e na medida em que faz avultar a função de fruidor/leitor, entidade de capital relevância no pensamento do estético checo.

Entretanto, a *atividade* do autor como produtor é reconhecida.

A partir de Mukarovsky compreende-se facilmente a insistência, por parte de ensaístas de orientação marxista, na consideração do autor como produtor, antiteticamente ao confessionalismo romântico. Assim, para Walter Benjamin (1985:187-201), é

indispensável a existência do *autor como produtor*, pois toda arte depende de condições de produção e tais condições se integram num conjunto de relações sociais que se estendem do produtor artístico até o seu público. Desde Platão, foi questionado o direito de autonomia do poeta. Argui-se sempre a *serviço de quem* ele coloca sua atividade - no interesse de alguma classe, do proletariado, da luta de classes... Então, o escritor não tem autonomia, mas segue alguma tendência. Daí questionar-se a relação e a importância entre os dois fatores - tendência e qualidade do trabalho produzido. A tese de Benjamin é que o conceito de tendência é *um instrumento completamente inútil da crítica literária política* (idem: 188), pois

a tendência de uma obra literária só pode ser politicamente correta se ela também for literariamente correta,

resultando a *qualidade da obra* da fusão das tendências literária e política corretas.

Descarta ele a abordagem da obra isolada, autônoma, exigindo sua inserção *nos contextos sociais vivos* (idem:189) e *relações sociais são, como sabemos, condicionadas por relações de produção*. Nesta abordagem prefere substituir a pergunta da crítica materialista de *como esta obra se coloca ante as relações sociais de produção da época* (reacionária? revolucionária? está de acordo?) por outra: *como ela se coloca nas relações de produção?*, inquirindo *a função que a obra desempenha dentro das relações de produção literária de uma época*, o que aponta para a *técnica de feitura*, definindo que *a tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária*. Isso porque a técnica literária é também uma tecnologia, como a produção literária participa da produção geral dos bens de consumo.

O escritor é um ser social, inserido em época histórica, em contexto social, em relação ao qual não só informa, como também, intervém e luta. Insere o ensaísta da Escola de Frankfurt esse autor como produtor na imprensa, na luta do jornal. Para melhor exemplificar o trabalho do autor como produtor literário, examina como a fotografia se tornou cada vez mais nuançada, não podendo mais fotografar o real de um cortiço sem transfigurá-lo. Ela se acomodou ao sistema da moda, conseguindo mesmo fazer *da miséria um objeto de prazer* e retratar como *o mundo é belo*, o que constitui bom exemplo para *alimentar um aparelho de produção sem modificá-lo*, sendo que

temos de exigir do fotógrafo (é) a capacidade de dar às suas fotos a legenda que as arranque do

desgastante consumo da moda e lhes empreste um valor de uso revolucionário (idem:195), ao invés de *fazer da miséria objeto de consumo* (valendo o mesmo para o escritor).

O escritor de hoje não pode encapsular-se na sublimidade da sua personalidade criadora. Ele precisa não só empenhar-se no *trabalho em produto*, mas também em *trabalho nos meios de produção*, ou seja, *os seus produtos precisam ter, ao lado do seu caráter de obra e antes mesmo dele, uma função organizatória* (idem:197). Não basta a *tendência*, mas ela se complementa com a *atitude e mesmo um comportamento orientador, didático*, pois ***um escritor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém***. O autor é um produtor, inserido no contexto, que ensina outros a produzirem - como no exemplo do teatro épico de Brecht. Nessa exposição, o ensaísta *só apresenta uma exigência para o escritor, a exigência de repensar, de refletir sobre sua própria posição no processo de produção* (idem:200), reflexão que fundamenta *sua solidariedade com o proletariado*. Benjamin se posiciona logicamente nas suas ponderações, ao ter presente que todo escritor serve o interesse de alguma classe, como na sociedade burguesa o escritor se forma e se insere nessa tendência e interesse. Benjamin, então, propõe ao escritor solidariedade com o proletariado, sendo ambos, escritor e trabalhador, produtores - ambos produzem mas não são donos dos meios de sua produção. Entretanto, a figura do escritor, do autor ressalta-se muito viva, muito concreta, de carne e osso na sua existência histórico-social.

Observa Leandro Konder (1988:64), a propósito desse ensaio de Benjamin, que

a produção artística deveria contribuir para desenvolver as forças produtivas e transformar as relações de produção; deveria se inserir no **interior** das relações de produção, na própria dinâmica da modificação da sociedade.

No seu ensaio sobre "O narrador - Observações acerca da obra de Nicolau Lescov", Benjamin (1975:63-82) também não adere ao conceito mais formalista e autônomo do narrador puramente técnico do texto. Para ele, praticamente o narrador ainda está intimamente ligado ao autor, no caso a Lescov, sempre muito próximo da vida e da história, não obstante estar ligado à lenda, que é libertadora, ressaltando que *quando mais Lescov desce os degraus do mundo da criatura, tanto mais obviamente aproxima-se o seu modo de ver do místico* (idem:79). Apresenta o narrador

como elemento típico da *narrativa* (em oposição ao romance) simples e natural de fatos, desprovida de intervencionismos da *informação* e sem caráter de verossimilhança e verificabilidade; por isso o narrador é *alguém já distante de nós e a distanciar-se mais e mais* (idem:64). Narrador, autor e experiência de vida constituem elementos muito relacionados para Benjamin: *O grande narrador terá sempre as suas raízes no povo...; narrador esse que se move com facilidade nos degraus de suas experiências...* (idem:75-76). O narrador de Benjamin é essencialmente uma voz que enuncia e sua matéria é *a existência humana, trabalhando a matéria-prima das experiências - próprias e estranhas - de forma sólida, útil e única* (idem:80), pelo que conclui que *o narrador alinha-se entre os educadores e os sábios e saber narrar a sua vida é a sua vocação; a sua grandeza é narrá-la inteiramente* (idem: 81).

Como Benjamin considera o autor-produtor inserido no seu contexto social, também Raymond Williams (1979:58), dentro da perspectiva marxista, considera a literatura *como uma categoria social e histórica especializada* e examina a problemática complexa do autor como *sujeito* ativo, dentro da sociedade.

Embora hoje a palavra *autor* tenha perdido algo do seu sentido original, sua raiz remete para a origem decisiva, numa certa semelhança com o Deus criador, associando-se com *autoridade*, idéia que se deslocou mais, no período moderno, para a de *propriedade literária* - de que decorre o princípio jurídico dos direitos autorais.

No pensamento marxista, enfatiza-se a *mutável situação social do escritor*, que traz suas implicações para a atuação do *autor*, sobretudo na questão do mercado da venda dos livros, ou na questão de como o autor distribui sua obra. Recuando, nessa problemática deve-se considerar

primeiro o efeito da procura sobre o que é viavelmente produzido sob a proteção ou dentro de um determinado mercado; segundo os efeitos mais internos - as pressões específicas e os limites - dentro da composição real (idem:192).

Entretanto, em meio a toda essa problemática textual, a idéia do autor *permaneça essencialmente* sejam favoráveis ou não as condições.

Na visão marxista, a caracterização *intocada*, o autor tem seu trabalho, como ser histórico específico, burguesa do *autor individual* e do *assunto individual* perdem a sua consistência, considerando que *nenhum homem é seu próprio autor, no sentido absoluto que essas descrições implicam*, porque a especificidade

do indivíduo físico conserva seu débito social com a herança genética determinante e a especificidade do indivíduo social se realiza dentro das formas sociais de seu tempo e lugar. Uma das formas sociais que condicionam o escritor é a sua língua: *ser escritor em inglês já é estar socialmente especificado*. Existem, ainda, a atuar sobre o escritor as formas socialmente herdadas, bem como as notações e convenções socialmente herdadas e ainda ativas, permanecendo inevitável que mesmo o conteúdo da consciência é produzido socialmente.

Dentro deste quadro, a autonomia individual do autor está radicalmente questionada, por atuar em constante relação e reação. Tenha-se presente que o autor é um indivíduo singular, mas também um ser social, sempre marcado por suas determinações, manifestando-se na vida social (confundindo-se, por vezes erroneamente, o social com o coletivo). O desenvolvimento do escritor é um processo complexo de relações vivas, interagindo os projetos individuais do autor com a história social real e o desenvolvimento das formas e estruturas, do mesmo modo que a biografia não pode restringir-se ao desenvolvimento individual, mas compreende todo um contexto e desenvolvimento geral, histórico-social.

Procurando-se a dialética do verdadeiramente social no indivíduo e do verdadeiramente individual no social, o conceito de autoria resulta da relação radical e dinâmica de formação social, de desenvolvimento individual e de criação cultural (idem:196).

Raymond esclarece lucidamente que do escritor se exige um alinhamento e compromisso, mas tais atitudes não constituem, na linha marxista, aquele direcionamento radical e cego que, por vezes, certas facções ideológicas lhes atribuem. Sartre, por exemplo, posiciona-se radicalmente na exigência do compromisso social da literatura. Williams cita, por outro lado, passagens de escritos de Marx e Engels contra a literatura tendenciosa, ao mesmo tempo que ressalta como eles reconheceram a profunda análise e crítica social e histórica na atual esplêndida fraternidade dos autores de ficção na Inglaterra, incluindo Dickens e Thackeray, Miss Brönte e Mrs. Gaskell

cujas páginas gráficas e eloqüentes deram ao mundo mais verdades políticas e sociais do que as enunciadas por todos os políticos, publicistas e moralistas profissionais em conjunto... (citado - idem:200).

O que se pleiteia é uma integração entre os escritores e a vida do povo, uma tomada de posição do autor, uma transindividualidade. O escritor deve manter ligação de raiz da sua obra, no

conteúdo e na forma, com suas relações sociais reais. Williams exige que na literatura de compromisso sério, o escritor, com todo o seu ser, seja inseparável da situação concreta em que vive, numa prática ativa. Entretanto, a prática da literatura - no escrever e no ler - está profundamente mergulhada nas relações sociais reais:

Escrever de maneiras diferentes é viver de maneiras diferentes. É também ser lido de maneiras diferentes, em relações diferentes, e com frequência por pessoas diferentes (idem:204).

Enfim, a literatura é uma arte social, é *composição individual é composição social* (idem:210) e o escritor não pode deixar de ser um tipo de produtor, retomando a posição de Benjamin.

Quem mais explicitamente considerou o autor como produtor, em oposição à criação romântica foi Pierre Macherey, na obra explicitamente intitulada *Para uma teoria da produção literária*. Na seção "Criação e produção" (1971, p.67-68), esclarece ele que considerar o escritor/artista como criador consiste em aderir à ideologia humanista, entregando o homem, liberto das dependências de ordem externa, aos seus pretensos **poderes** para criar suas próprias leis, podendo cair na *religião da arte* de Roger Garaudy, que propõe a libertação do homem pela passagem da religião à arte. Entretanto, insiste Macherey que o homem não pode criar nada de novo, *só pode criar na continuidade, materializar uma potência*, não sendo viável inverter-se a teologia numa antropologia. Não sendo a arte *uma obra do homem, mas daquilo que a produz*, o homem deve **produzir** essas obras que *só se tornarão suas através de muitos desvios* e isso

não pela magia dum acontecimento, mas por um trabalho realmente produtivo. Se o homem gera o homem, o artista produz obras **em condições determinadas**.

Não julga admissível a teoria da criação genial, como que duma individualidade exacerbada ou instrumento de inspiração, porque o autor trabalha como um operário, numa definida situação histórica. Ele dispõe de *dados* e não tira do nada, é condicionado e age dentro de um *processo*. Esse fato de que

a obra não é **criada** por uma intenção (objectiva ou subjectiva); é **produzida**, a partir de condições determinadas,

tem suas implicações em dever ser reconhecida no seu *inacabamento e informidade* e em ser explicada não recuando a *um centro oculto que lhe daria vida*, mas vendo-a no seu *efetivo descentramento*, no *inacabamento que nela assinala o confronto de sen-*

tidos diferentes, no reconhecimento do tipo de necessidade que a determina, naquilo que lhe falta, uma carência sem a qual não existira, sem a qual nada teria a dizer (idem:76-78), pois

aquilo que um livro diz parte dum certo silêncio: a sua aparição implica a *presença* dum não-dito, matéria à qual dá forma, ou fundo sobre o qual desenha o seu perfil. Assim o livro não se basta a si próprio: acompanha-o necessariamente uma certa **ausência** sem a qual não existiria. Conhecer o livro implica também ter em conta essa ausência (idem:82).

Resulta uma multiplicidade de relações entre o explícito e o implícito, pois a obra não pode dizer tudo, reservando-se todo um mundo entre o expresso e o dissimulado, o manifesto e o latente, complexidade ampliada pelo fato de que nenhuma obra existe isolada, mas todo *livro é sempre um local numa troca nas relações de alteridade* (idem:97). Em vista disso, o livro não pode ser encarado como *criação*, um texto vindo do nada, incondicionado, mas como um *produto* dentro de um *processo*, marcado por *condições determinadas*, dentro das quais se situa definitivamente seu *autor*, não demiurgo absoluto, mas artífice condicionado, na sua condição real, histórico-social.

No capítulo intitulado "Parêntese sobre o autor e sua criação", do seu ensaio sobre *Crítica nova e arte moderna*, Pierre Daix (1971:49-50), por sua vez, enfatiza vigorosamente que a obra literária é resultado dum trabalho com a linguagem, com a palavra, sendo que *cada palavra é essencial. Cada palavra é arquitetura. Cada palavra compromete toda a obra*. Nesse sentido, a palavra nunca é *inocente ou inútil*, mas ela condiciona os *encadeamentos, associações lógicas ou fônicas, trampolim ou obstáculo de lembranças*. Toda palavra mexe com quem escreve. E os próprios gestos da escritura têm sua influência, de modo que

o escritor que bate diretamente na máquina de escrever escreverá de modo diferente. Importa, então, considerar a realidade do trabalho do escritor, o acionamento dos mecanismos corporais - sempre diante das palavras que se amontoam, não em simples sucessão, mas provocam reações mútuas,

resultando que *a obra é essa tensão da linguagem tornada em conjunto, um todo qualitativamente diferente dos seus componentes*. Também surgem novas relações entre o autor e o seu trabalho: pela publicação e refração da obra, pela reação do pú-

blico - leitores diversos, profissionais, críticos. Sobretudo na modernidade cresceu constantemente a tendência no artista de *mostrar o seu jogo*, considerando-se a obra dentro do seu processo de criação/produção dentro da realidade. Pode-se, então, verificar um deslocamento de base; da relação biográfica e avaliação da obra em função da vida e intenções do autor, essa passou a ser vista, no seu processo de criação, importando não mais o autor na sua individualidade biopsicológica, mas o artista em processo de criação dentro dum contexto sócio-cultural.

Também Luigi Pareyson, analisando *Os problemas da estética* (1984:144-168), pondera que a obra artística não é uma *criação absoluta do artista*, no seu prometeico ímpeto de gênio, nem é ela uma *realidade abscondita* que o artista descobre e desvela, mas o processo artístico envolve o interior e o exterior, o artista e as possibilidades de realização concreta que se lhe oferecem, consistindo numa *dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito*, exigindo uma conjugação de *inspiração e trabalho*, de *êxtase ou furor poeticus* e dedicação, fadiga ou maceração. Por isso,

na verdadeira arte, a inspiração nunca é tão determinante que reduza a atividade do artista a mera obediência, e o trabalho nunca é tão custoso que suprime toda espontaneidade,

havendo sempre *adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito*.

Então, sem esquecer a necessidade da participação ativa do receptor na *execução da obra de arte*, caracteriza ele o processo artístico como *busca de acabamento incansável*, exigindo-se que o autor leve sua obra até o fim, pelo que

se deve pensar que a íntima infinitude da obra deva necessariamente manifestar-se numa exterior incompletude e indefinição, como se a obra fosse dotada de uma interpretatividade múltipla somente enquanto traz em si alguma coisa de inexpresso e de inexprimível. A inexaurível e insondável infinitude espiritual de uma obra de arte não só teme, mas exige o limite perfectivo da forma, porque somente assim ela consegue aquela inteireza tangível que a torna objeto de infinitas interpretações da parte dos leitores.

Se, por um lado, a obra de arte *exige execução* pelo receptor, porque *a obra de arte é vida* e é a execução que faz a obra *viver*

desta sua vida, isso não implica, por outro lado, sua incompletude ou insuficiência, ocorrendo uma *infinidade do processo interpretativo* dentro de *inexauribilidade da obra de arte*. Dessa forma, Pa-reyson confere a devida valorização tanto ao autor-originador do processo, como ao receptor, ambos elementos ativamente inte-grados nesse processo.

Posição bastante ponderada, atribuindo pesos adequados à função do autor e à função do leitor, foi também assumida por Antônio Candido, já há mais de duas décadas passadas. No capítulo IV de *Literatura e sociedade*, que trata das relações entre o *escritor e o público* (1973:73-77), acentua ele que a obra literária não pode ser considerada *como algo incondicionado, que existe em si e para si*, mas provém de *uma virtude criadora do escritor* que, por sua vez, não é apenas um indivíduo, mas alguém que desempenha um *papel social*, de modo que

a matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público.

Entretanto, ocorre todo um dinamismo de reciprocidade, exercendo o meio ação sobre o escritor ao mesmo tempo em que este exerce ação sobre o público. Nessa interação impõe-se considerar que

a literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito.

A essa interação entre obra e leitor junta-se o autor, dando origem a esse processo de circulação literária.

Ressalta Candido que *se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra*, adquirindo o autor plena consciência da obra somente *quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros*, sendo o público *condição do autor conhecer a si próprio*. Esse autor, porém, deve ser considerado a partir da sua posição dentro da estrutura social, que se define através de três fatores: a) a *consciência grupal* dos escritores - *a noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial na sociedade*, manifestando-se diversamente de acordo com o momento histórico: inspiração, vocação, consciência artesanal, senso de missão, dever social, etc.; b) a configura-

ção real ou apenas virtual desse grupo depende das *condições de existência que os seus membros, enquanto tais, encontram na sociedade*: sua profissionalização, suas formas diversas de obterem remuneração do trabalho de criação literária, como através do mecenato, através da atribuição de cargos públicos e outros; c) enfim, *a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele*, exprimindo o reconhecimento coletivo por sua atividade.

Pode-se, então, sintetizar a questão: a obra literária não existe sem o escritor, seu autor, mas sua concretização ocorre através da participação ativa do leitor. O autor, antes de escrever, e independentemente dessa função, vem marcado pelo seu meio e por sua época; e ao escrever, especificamente, *todo escritor depende do público*, para quem escreve e que constitui seu ponto de referência, de cuja aceitação depende seu reconhecimento como escritor.

Para concluir este histórico sobre as diferentes concepções e considerações por que passou o *autor*, ressalte-se que Gadamer (1977:471), na sua posição hermenêutica, influenciando a posição de Jauss na estética da recepção, não atribui importância saliente à questão do autor, tomando para ele prioridade a questão do leitor diante do texto. Para ele, a escritura confere uma característica própria, pois nela ocorre uma *ruptura com o escritor ou autor, assim como com os sinais concretos de um destinatário ou leitor*. O que está fixado por escrito eleva-se acima de tudo e todos, estando disponível para todos que tiverem condições de ler. No escrito, tudo está disponível e *a leitura compreensiva não é repetição de algo passado mas participação num sentido presente*.

A leitura revela, então, sempre uma *vontade de pervivência*, uma forma de duração, não apenas certa *quantidade de monumentos e signos*. Mas

tudo o que é literatura adquire uma simultaneidade própria com todo outro presente. Compreendê-lo não quer dizer primariamente reconstruir uma vida passada, senão que significa participação atual no que se diz. Em sentido autêntico esta não é uma relação entre pessoas, por exemplo, entre o leitor e o autor (que por outra parte pode ser completamente desconhecido), senão uma participação no que o texto nos comunica. Ali onde entendemos, o sentido do dito 'está aí', com inteira independência de que a

tradição nos permita fazer-nos uma idéia do autor ou de que nossa instância seja unicamente a interpretação da tradição como de uma fonte.

Pelo que se observa, não obstante toda a problemática dos *horizontes* levantada por Gadamer, sua consideração pelo *autor* como produtor ou originador concreto, histórico e condicionado de um texto, é marginal, concentrando-se na compreensão/interpretação, operação na qual a participação ativa do leitor/receptor constitui-se em instância decisiva. Uma das originalidades de Gadamer na abordagem hermenêutica consiste, segundo John M., Connolly (1986), em que ele rejeita a noção de que compreender o sentido dum poema importa captar plenamente as intenções literárias do autor, rejeitando ao mesmo tempo a idéia de que a compreensão esteja alguma vez acabada e completa. Para ele, permanece a incompletude inerente ao trabalho interpretativo no círculo hermenêutico.

Enfim, o *autor* constitui-se em objeto da mais diversificada consideração durante o decorrer da história literária. Épocas houve em que não importava a questão da autoria, perdendo-se na anonimidade; em outras, ao contrário, o autor-criador, a personalidade subjetiva e individual do gênio se impôs como lâmpada iridescente que tudo ilumina; ora se assume que a compreensão do sentido de um texto literário está radicada nas intenções do autor; contrapõe-se, por outro lado, a concepção em que a importância do texto se projetou acima e quase que independente de qualquer autor; numa atitude de realismo concreto, a orientação marxista não menospreza a figura real do autor, não o considerando, porém, um criador individual, mas sim um produtor-trabalhador social, inarredavelmente inserido num contexto empírico da história e da sociedade; outra concepção busca um equilíbrio moderado entre as figuras do autor e do leitor, ambas instâncias ativas para a concretização do texto; finalmente, configura-se a concepção que ofusca a função do autor, não mais em razão do texto, mas do consumidor-leitor, que se torna *produtor do valor* da obra, e construtor efetivo do *sentido presente* da obra, linha que emerge com Valéry e se consolida com Gadamer, projetando-se em Jauss.

3 - CRÍTICA E AUTOR

Para Elvo Clemente

Os textos não são depositados nos objetos, manuscritos ou impressos, que os suportam como em receptáculos, e não se inscrevem no leitor como o fariam em cera mole.

Roger Chartier (1990, p. 25)

A relação entre autor e obra foi reiteradamente apontada, por diferentes correntes críticas, desde o século passado, quer explicando a obra literária pela vida do autor, quer buscando na obra indícios psicológicos do autor. Examinar-se-ão, a seguir, diferentes abordagens da obra literária a partir de sua interação com a vida, a psicologia ou as condições de contexto do autor. Destes rápidos lances de vista sobre as contribuições críticas de diferentes perspectivas, depreende-se sempre alguma forma de relacionamento da obra de arte literária com seu autor. Ora a vida do autor e suas obras aparecem tão íntima e necessariamente interligadas e condicionadas como a árvore e o fruto; ora é através do homem-autor que a obra aparece determinada pelos fatores de raça, meio e momento; ora aparentemente não existe relação alguma, mas como o crítico inevitavelmente está preso em si mesmo e fala sobre si mesmo a propósito de autores e obras, depreende-se que toda obra constitui a subjetiva manifestação do seu autor; ora é o estilo que, na obra, revela os traços do seu autor; ora, enfim, a crítica se apresenta como uma percepção do outro, uma *psicanálise existencial* da obra.

Como postulado básico, parece persistir sempre a admissão de laços interligando obra literária e autor, porque, afinal, a obra não surge como um objeto autônomo, não constitui um epifenômeno, mas é interpretada e apreciada em relação ao seu autor, que lhe deu origem em específico contexto histórico-social. Nem todas as posições aqui sinteticamente apresentadas são plenamente aceitáveis, mas também, por outro lado, não podem elas ser, em princípio e na totalidade, rejeitadas ou negadas como impertinentes para a consideração, compreensão e avaliação da obra literária.

3.1 - SAINTE-BEUVE: BIOGRAFIA E CRÍTICA

A mais estreita relação entre obra literária e seu autor, numa quase radical interdependência, encontra-se pela primeira vez solidamente assumida pelo trabalho exaustivo de Charles Auguste de Sainte-Beuve. Embora desenvolvendo uma concepção particular, nele os estudos literários encontraram um espírito dedicado, que soube enriquecê-los com trabalhos sérios, expressos em estilo de agradável fluência, fruto das lides jornalísticas. Convém sintetizar primeiramente sua concepção de literatura, para posteriormente apreender melhor seu método crítico.

Sainte-Beuve, nascido em Boulogne-sur-mer/França, em 1804, estudou medicina de 1823 a 1827, mas decidiu abraçar a carreira literária. Dotado de reconhecido bom gosto e de incansável curiosidade, tornou renovado crítico literário, com interesse especialmente voltado para a psicologia do autor. Redigiu inúmeros ensaios, abarcando todo o mundo das artes e das letras, tendo publicado, entre outros, quinze volumes de *Causeries de Lundi (Conversas de segunda-feira)*, de 1851 a 1962, e dez volumes de *Nouveau Lundies (Novas segundas-feiras)*, de 1863 a 1870. Foi também notável historiador dos movimentos estéticos e intelectuais franceses, comprovado na obra *Port-Royal* e outros ensaios, além de ter escrito poesia e um romance, em parte autobiográfico - *Volúpia*. Faleceu em 1869.

Para Sainte-Beuve existe inegavelmente um certo sentimento do belo e a beleza literária se manifesta já em Homero, Sófocles, Virgílio como grandeza e chama do sentimento, brilho da expressão, harmonia de composição e de conjunto, estando, para ele, o belo inevitavelmente ligado à antigüidade clássica. O belo não pode, porém, ser separado da realidade, que é o fundo da vida e se prende a espíritos sérios. A realidade, mesmo pobre e medíocre, é preferível a qualquer quimera ou fantasia brilhante.

Entretanto, deve ela ser corretamente observada, até mesmo completada, corrigida e elevada ao *ideal* luminoso e agradável, sem ser deturpada, pois se não existe para com ela sentimento e simpatia, deixar-nos-á frios e indiferentes. A verdade será sempre substrato indispensável, mesmo que os homens e os literatos a amem pouco. Ela resulta num amálgama de qualidades e defeitos, virtudes e vícios. Não pode ser nunca esquecida a *função essencial da idéia*, devendo todo estudo ressaltar a *idéia moral*, conforme saliente nas **Reflexões sobre as letras** (1941). Mesmo tendo-se ocupado em concentração quase exclusiva sobre a literatura francesa, Sainte-Beuve sempre manifestou acentuado gosto pelo clássico, tendo repudiado certos excessos do Romantismo. No tomo III das suas **Causeries de Lundi**, de 21 de outubro de 1850 (s.d.-III:38-55) desenvolve sua posição sobre *o que é um clássico?* Apreendendo o clássico como o que tem seguimento e consistência, o que se transmite e dura, tem forma conjunta e tradição, acentua três traços do mesmo:

um clássico, de acordo com a definição ordinária, é um autor antigo, já consagrado na admiração e que constitui autoridade no seu gênero (III:38).

Valorizando a tradição literária como *flor da imaginação primeira e imagem da infância do mundo*, julga importante manter e ampliar a idéia e o culto do clássico, não havendo *receita para fazer clássicos*. Considerando o Classicismo francês, *de resto, não se trata verdadeiramente de nada sacrificar, de nada depreciar. O templo do gosto, eu o creio, está para ser refeito, mas, ao rebatizá-lo, trata-se simplesmente de engrandecê-lo; que ele se torne Panteão de todos os nobres humanos..*" (III:50). Ao sintetizar uma visão dos clássicos gregos, romanos e franceses, acentua que é sempre preciso escolher:

Pois é preciso escolher, e a primeira condição do gosto, após haver cumprido tudo, é de não *viajar* incessantemente, mas de sentar-se uma vez e fixar-se. Nada embota e apaga mais o gosto do que as viagens sem fim; o espírito poético não é um *judeu errante* (III:53).

Mas quando se refere a fixar, escolher, não quer significar pura imitação de modelos, e sim, *esforcemo-nos, pelo menos, para sermos nós mesmos. Façamos nossas escolhas dentro dos nossos próprios instintos*, pensamentos e sentimentos, buscando o mais elevado e perfeito, indagando-nos, de olhos fixos no alto: *O que diriam eles de nós?* Conclui ainda questionando:

Mas por que falar sempre de ser autor e de escrever? Virá um tempo em que não mais se escreve. Felizes os que lêem, que relêem, os que podem obedecer a sua própria inclinação nas suas leituras (III:54).

Sainte-Beuve foi um crítico moderado, com forte afinidade pela estabilidade clássica, revelando bom gosto e preocupando-se com a ordenação e a harmonia. Depois da sua fase de **Port-Royal**, depois de constatar problemas enfrentados por Baudelaire e Flaubert, não quer falar de moral e abstém-se de compromissos sócio-políticos, fingindo crer que a literatura é entidade sem relações com moral, religião e política, não engajando o homem todo, fazendo de certo modo a *República das letras* prosperar independentemente do contexto social. Entretanto, moral e tradição permanecem na base do seu sistema. Ao discorrer sobre *a moral e a arte* (*Causeries* I, p.:245-55, 20 février 1853), posiciona-se como homem maduro que já escreveu um livro de teologia e análise moral (**Port-Royal**) e que é professor em escola superior, pelo que sente a obrigação de *velar antes de tudo pelos interesses do gosto, pela explicação e manutenção da tradição* (II:346). Confessa sua consciência, zelo e sinceridade no trabalho, mas inquieta-se também com os interesses do talento. Referindo-se a casos melindrosos, como o das *Fleurs du mal*, de Baudelaire (reforçando ser grande amigo deste, apesar de não ter assumido sua causa), julga que a moral não deve *ser tão constantemente oposta e confrontada* com a arte.

Considerando a crítica como invenção e criação, aborda em *Reflexões sobre as letras* o problema da *criação da obra literária*, confessando ignorar-se *o ponto essencial da dificuldade: o como da criação ou da formação, o mistério escapa* (1941:47), uma vez que de solo e clima comuns numa região podem resultar diversidades de produtos e, semelhantemente, tomando o mesmo século, o mesmo clima moral, resultam inexplicavelmente homens e espíritos diversos, como Pascal, La Fontaine, Saint-Simom. Para ele, os *bons e excelentes espíritos* são os que *sentem a necessidade de fazer perfeitamente tudo o que fizerem*. É um *relâmpago do fogo divino* que atinge certos mortais privilegiados, acompanhando e realçando as centelhas comuns da vida (idem:48), relâmpago por vezes passageiro na juventude, normalmente eclipsando-se rapidamente, obscurecendo. Raro é tal lampejo durar ao longo de toda uma vida. A imaginação não floresce incessantemente, mas seus frutos se colhem apenas no *momento decisivo*,

sendo a arte também *um mundo e o artista soberano tem algo de Deus* (idem:50).

Mas, para ele, o processo de criação não é de todo passivo, puramente inspiratório:

Há um momento na vida do artista em que, munido de toda a sua ciência e rico de todos os seus materiais, fortificado com sua total experiência e ainda em posse de toda a sua força, mas pressentindo que ela poderá bem enfraquecer um dia e escapar-lhe, ele se lança a toda pressa, se desdobra, se abandona com furor e sem reserva alguma como se desejasse esgotar-se e deixar sua alma na obra: é o momento decisivo, é aquele que, numa grande batalha organizada, decide e alcança a vitória (idem:50-51).

Em consequência, para o homem de letras, o melhor consolo a produzir é *a alegria e benefício do trabalho ativo*, traduzido em obras.

Refletindo sobre a condição do escritor-criador, acentua que *não há nada mais imprevisto que o talento* (idem:53), sendo que *o grande homem é aquele que, depois de ter-se pasmado, encontra a explicação* (idem:59). Já não é a mesma a condição do não-criador, do biógrafo e historiador: *Todo biógrafo torna-se facilmente um apologista ou um panegirista* (idem:77) e, ao falar de *história*, cuja divisa única é *a verdade antes de tudo*, necessitando de paciente documentação, reforça que ao historiador cabe *unir a beleza e a pureza das formas com a profundidade das pesquisas*, requerendo como indispensável a pesquisa (idem:83). Não identificando *escritores* com *autores*, ressalta que poucos são os verdadeiros *autores*, isto é, *aqueles que aumentam realmente o tesouro do conhecimento humano* (idem:88).

Seu método de trabalho, exposto em vasta obra de estudos literários, sobretudo nos *Portraits Littéraires, Portraits Contemporains, Causeries du Lundi e Nouveaux Lundis*, como também na sua obra exponencial *Port-Royal*, consiste no que passou a constituir o fundamento da *crítica biográfica*, o relacionamento mais intenso entre o autor e sua obra, a quase radical correspondência entre uma instância e outra. Espírito sutil e brilhante, tendencioso, irascível e infenso a sistemas, Sainte-Beuve projetou seu nome e atividade a ponto de grangearem-lhe, na França, o título de *o crítico*, embora em outros meios passasse a ser considerado *crítico* com reservas, a exemplo de Wellek (1971: 48):

No fundo nem sequer era um crítico literário; estava sobretudo interessado em biografia, na

psicologia do autor e na história social. Confundia constantemente vida e arte, homem e obra.

Para Sainte-Beuve, o estudo literário subordinava-se à biografia, devendo-se desnudar e desmascarar o escritor para chegar-se ao homem. Não acreditava ele na independência superior da literatura, que ele via como uma plantinha frágil, incapaz de medrar no isolamento, mas exigindo a dependência da vida da nação e do indivíduo. No início professava ele uma crítica mais subjetiva, de expressão pessoal, mas posteriormente buscou maior objetividade; a crítica inicialmente pouco vigorosa, conduzindo-se pela tolerância, crítica compreensiva de aceitação simpática, enfatizou depois mais o papel do julgamento, a definição do gosto e da tradição. Para ele, o primeiro estágio da crítica consiste no contato humano, buscando o homem e a verdade. Define bem a relação da crítica com o *homem* na sua *causerie* de 3 de dezembro de 1860 sobre a "Correspondência diplomática do conde Joseph de Maistre". Tendo anteriormente discorrido já sobre Maistre, a publicação da sua Correspondência devolveu-lhe o *homem completo, vivo, falante...* e o crítico sente-se de novo

sob o charme, sob *l'assendent*. Será fraqueza da minha parte, incerteza de julgamento? Gostaria de crer que não, pois o fundo da minha opinião é o mesmo; mas amo tanto o que é do homem quando o homem é distinto e superior; deixo-me e deixar-me-ei sempre prender pela curiosidade da vida, e a essa obra-prima da vida - um grande e possante espírito; antes de julgá-la eu não posso senão compreendê-la e gozá-la quando estou em presença duma alta e brilhante personalidade (s.d., XV:67-68).

Mas, se encontrar o homem é relativamente fácil, já não se dá o mesmo com a verdade, conforme afirmara na *causerie* sobre as "Cartas inéditas de Voltaire":

A verdade sobre os homens como sobre as coisas é difícil de encontrar, e quando ela é uma vez encontrada, não é menos difícil de ser conservada (III:1).

Percebe-se como a ciência literária, em Sainte-Beuve, concentra-se no gosto pelo estudo dos espíritos, sendo maior sua curiosidade pelos homens do que pelas suas obras. Nas *causeries* normalmente segue uma estrutura constante: introdução, biografia curta, que se transforma num comentário conjunto da evolução cronológica do autor através da sua obra, orientando-se por uma

curiosidade indiscreta e quase sem limites e interessando-se pelo homem enquanto é escritor, mas sem completar o quadro total. A propósito, Bonet (1969:60-61) cita uma crítica de Lanson a Sainte-Beuve por haver nele *um certo gosto pela bibilhotice e pelas investigações escabrosas, em que se adivinha, sob pretexto da vastidão histórica, a satisfação de uma inaplacada imaginação de velho libertino*.

Numa *Causerie* sobre "Diderot" (s.d., III:293-313) elogia sua grande obra social, a **Enciclopédia**, mas *a principal glória à minha vista de hoje é de ter sido o criador da crítica émue, diligente e eloqüente...*, pelo que *saudemos nele nosso pai e o primeiro modelo do gênero*. Destaca nele a indispensável qualidade crítica de assumir o espírito de outrem, receber e compreender:

ele era o grande jornalista moderno, o Homero do gênero, inteligente, caloroso, expansivo, eloqüente, jamais fechado em si (*chez lui*), sempre aberto (*chez les autres*), ou se os recebia em sua própria casa e no seio de sua própria idéia, então era o mais aberto, o mais hospitaleiro dos espíritos, o mais amigo de todos e de todas as coisas, oferecendo a todos seu mundo, tanto leitores como autores e artistas, não ministrando uma aula mas oferecendo uma festa (III:301).

Comentando a *História da Literatura Francesa* de M.D. Nésard (s.d. IV:207-18) inicia proclamando ter um método crítico, mas não o define: *Eu mesmo sou demais o homem de um certo método para não ter algumas objeções a opor aos métodos diferentes e mais ou menos contrários*. Termina afirmando que o livro cumpriu aquilo a que se propôs, com domínio do ponto de vista didático e moral, deixando entrever algo da sua cosmovisão:

Presta sobretudo testemunho do caráter e do talento do autor, um caráter amigo do bem e desejoso do melhor, um desses espíritos como há poucos, constantes mas não aprisionados, defendidos por princípios e que permanecem abertos às boas razões, um espírito que tem em si seu mundo distinto, e que imprime a todos que ele trata ou ao que ele toca um certo composto bem nítido de sagacidade de saber, de moralidade e de estilo - que, enfim, lá coloca a sua marca (XV:218).

Mas nem sempre o crítico aparece tão metódica e definitivamente em seus escritos. Ao discorrer sobre "Adam Michiewicz"

(1949:536), observa como o crítico tipo jornalista assemelha-se a um homem que viajasse sem cessar através de países, cidades e pequenos burgos, não passando senão às pressas, sem jamais estabelecer-se; a um tipo de boêmio vagabundo e quase judeu errante, presa da diversidade de espetáculos e de contrastes contínuos,

ou então assemelhando-se ao ator que, todos os dias, troca de *vestimenta, rosto e papel*. A concepção de crítica que Sainte-Beuve desenvolveu e praticou já aparece bastante delineada, em sua relação com o autor, na *Causerie* de 8 de dezembro de 1855 (s.d. XII:191):

A verdadeira crítica, tal como eu ma defino, consiste mais do que nunca em estudar cada ser, isto é, cada autor, cada talento, de acordo com as condições de sua natureza, dele fazer uma viva e fiel descrição, sob a condição, contudo, de classificá-lo em seguida e de colocá-lo em seu lugar na ordem da Arte.

Não negando méritos a Taine, não se submete ao seu positivismo determinista, mas defende sempre a contribuição da individualidade, o que causa não raro seu escorregar do típico caráter *literário* para interesses biográfico-psicológicos do autor: traços físicos, hereditariedade recebida dos antepassados, educação na infância, ambiente, experiências sentidas pelo escritor...

Mas Sainte-Beuve, pelo estudo literário, quer também chegar a uma tipologia de caráter, a *familles d'esprit*, revelando os laços entre famílias mentais de afinidade espiritual entre grupos de escritores. Como há *ódios de raças* entre escritores, há também *famílias*, como a de Virgílio, ladeado por Menandro, Tibulo, Terêncio e Fénelon.

Se há *método* em sainte-Beuve, ele não é fixo e imutável, como, ao comentar as "*Chansons* de Béranger", a 15 de julho de 1850 (s.d. II:286-306), observa que há anos havia traçado um retrato de Béranger, mas

quinze anos depois, é bastante para que o modelo mude, ou pelo menos se marque melhor, é bastante, sobretudo, para que quem tem a pretensão de pintar se corrija, se forme, numa palavra se modifique a si mesmo profundamente. Jovem, eu misturava aos Retratos que traçava dos poetas muita afeição e entusiasmo, de que eu não me arrependo; eu lhes imprimia mesmo

um pouco de convivência. Hoje não lhes imprimo nada, eu o confesso, senão um sincero desejo de ver e de mostrar as coisas e as pessoas tais como são, tais, pelo menos, como neste momento elas me parecem (II:287).

Em "Quatre prefaces" a *Portraits Littéraires* (1949: 649-650) observa como, no estudo de grandes escritores ou poetas mortos, é mais fácil exprimir seu pensamento e juízo, *mas a relação da obra com a própria pessoa, o caráter, as circunstâncias particulares, é ela também fácil de perceber?* Quanto aos contemporâneos, tal constatação é mais fácil. *É sempre muito fácil julgar o escritor, mas não o é igualmente julgar o homem.* É difícil conhecer o homem, pois há sempre algo a descobrir, alterando o julgamento:

Desde que se busca o homem no escritor, o laço entre moral e talento, não se saberia estudar mais aproximadamente e em melhor hora senão enquanto e à medida que o objeto vive.

Ao traçar o Retrato de "Pierre Corneille" (I:677-679) observa que, no campo da crítica e da história literárias, as boas biografias dos grandes homens constituem a leitura mais recreativa, deleitante e fecunda, menos

largas, copiosas e talvez mesmo difusas histórias do homem e de suas obras: entrar no seu autor, lá instalar-se, produzi-lo sob seus aspectos diversos; fazê-lo vivo, mover-se e falar como ele devia fazer; segui-lo em seu interior e nos seus costumes domésticos, tão longe quanto possível...

No século XVII literatura e poesia eram pouco pessoais e os *biógrafos imaginavam, eu não sei por que, que a história dum escritor estava toda inteira nos seus escritos, e sua crítica superficial não fazia progredir até o homem no fundo do poeta.* Entretanto,

o ponto essencial na vida de grande escritor, de grande poeta, é este: apreender, abraçar e analisar o homem todo no momento em que, por um concurso mais ou menos lento ou fácil, seu gênero, sua educação e as circunstâncias se afinam de tal maneira que ele produz sua primeira obra-prima...

Essa *chave desse elo misterioso*, essa compreensão do poeta nesse momento crítico é fundamental. Deve-se, pois, buscar o estado geral da literatura no momento em que debuta o autor, a educa-

ção específica que ele obteve, o gênio com que a natureza o dotou.

A concepção crítica de Sainte-Beuve e o estreitamento das relações entre homem e obra definem-se mais especificamente no tempo dos *Nouveaux lundis*, quando se explicita a fórmula *Tal árvore, tal fruto*, especificamente no estudo de 1862: "Chateaubriand julgado por um amigo íntimo"; impõe-se transcrever uma citação mais longa, como apresentam Wimsatt & Brooks (1971:639-640):

A literatura, o produto literário, é para mim impossível de distinguir da total organização do homem. Posso gostar do trabalho em si, mas parece-me difícil julgá-lo sem tomar em conta o próprio homem. Digo sem hesitação: **Tal árvore, tal fruto**. O estudo literário leva-me naturalmente ao estudo da moral.

Temos de fazer a nós próprios uma série de perguntas acerca do autor, e de lhes dar resposta (mesmo sem ser em voz alta - e mesmo ainda que as perguntas pareçam despropositadas em relação à natureza das obras que estão sendo estudadas). Somente depois dessas perguntas é que podemos saber com segurança que espécie de problema temos diante de nós. O que pensava o autor acerca da religião? De que forma foi ele impressionado pela contemplação da natureza? Como se comportava em relação às mulheres? E no que se referia a dinheiro? Era rico? Era pobre? Que regras de vida seguia? Como era a sua rotina diária? E assim por diante. - Resumindo: qual era o seu grande vício, qual a sua fraqueza dominante? Todos os homens têm uma. Nenhuma das respostas que dermos a estas perguntas pode deixar de estar relacionada com a formação de uma opinião sobre o autor de um livro, e sobre o próprio livro - se, como é evidente, partirmos do princípio de que estamos a ocupar-nos com uma coisa que não é um tratado de geometria pura".

Wellek (1971:51) cita outra passagem dos *Nouveaux lundis* (II,17), revelando como Sainte-Beuve quer elaborar retratos tão verdadeiros quanto possível, pôr-lhes no rosto as verrugas e as marcas, tudo o que caracteriza uma fisionomia ou tem-

peramento, e nos faz sentir a carne nua sob as vestes, sob as dobras e a pompa do invólucro.

Não obstante sua insistência na relação biográfica da crítica, revelou Sainte-Beuve perspicazmente a intuição de um conceito mais moderno de crítica reveladora, conforme se depreende de uma passagem do comentário a Taine (*Causeries*, (s.d. XIII:251) em que se refere à função da crítica:

Pode-se em certo ponto ver numa obra outra coisa além daquilo que viu o autor, desembaraçando o que o autor lá colocou despercebidamente e o que ele não pensou expressamente. Da mesma forma que teria muito a nos ensinar se nos fosse dado revê-lo, e que nós seríamos reconduzidos ao verdadeiro sentido de questões em que nós fomos além, poder-se-ia, creio eu, ensinar-lhe sobre ele, a ele mesmo, qualquer coisa de novo. Esta (se a pudéssemos alcançar) seria a glória suprema do crítico; nela residiria sua parte legítima de invenção.

Portanto, o autor não precisa ter sempre consciência explícita de tudo o que escreve, podendo às vezes o leitor-crítico explicitar melhor aspectos da sua obra. Entretanto, se Sainte-Beuve esteve tão atento à biografia dos autores para, através dela, melhor compreender sua produção literária, observou ele próprio um possível desacordo entre o autor violento e agressivo Bernardin de Saint-Pierre e o gentil idílio da sua obra *Paul et Virginie*. No ensaio "Bernardin de Saint-Pierre" (1951:99-130) escreveu:

Bernardin, esse escritor tão afetuoso, esse benéfico iniciador de todas as almas jovens à inteligência da natureza, esse pai de Virgínia e de Paulo, tão abençoado de seus filhos, era ele pois um homem duro, importuno (*tracassier*)...?

seguindo-se outras interrogações sobre seu caráter mau e violento. Isso seria triste pensar; um tal desacordo entre o caráter e o talento, entre a vida prática e as obras, concebível afinal de contas em homens de gênio mais ou menos irônicos e egoístas, não se pode admitir facilmente nele, cujo talento tem por inspiração e por divisa principal o amor dos homens, a misericórdia para com os infelizes, todas as virtudes do coração e da família.

Busca então uma explicação: *Bernardin de Saint-Pierre era pois fundamentalmente bom, gostaria de crê-lo; mas ele se tornou,*

pela deplorável experiência dos homens, irritável, desconfiado e suscetível: com gente simples e sem vaidade, era como suas obras e mostram, mas os ares do mundo nele despertaram suas acrimônias e seus humores.

Com sua visão e seu método obsessivamente peculiares, Sainte-Beuve projetou sua atividade, lançando os fundamentos de toda uma corrente crítica e da própria arte da biografia. Foi superado por outras abordagens críticas, mas não perdeu de todo os seus méritos. A reação crítica do século XX geralmente não lhe foi favorável, conforme apontam restrições de Wellek (1971:51 e 81) observando que ele buscava não tanto uma *visão causal da produção literária*, mas a *informação serve-lhe para documentar seu constante tema moral: o contraste entre realidade e aparência, o homem e sua máscara*. Mais adiante afirma que seu método, no conjunto, *raramente é analítico. Sainte-Beuve alterna entre confrontações, filiações e antecedentes históricos e descrições e evocações do tipo impressionista*. Seus métodos foram muito variados, as limitações do seu gosto nem sempre foram objetivas e superestimou a importância da biografia e da psicologia.

Já seu contemporâneo Taine, também crítico, traçou-lhe nos *Últimos ensaios de crítica e história* (1958:763-770) um retrato póstumo, reconhecendo seu enorme trabalho. Se ele *nunca expôs um sistema, poder-se-ia extrair dos seus escritos um sistema completo*. Depois sintetiza como Sainte-Beuve buscava o homem-autor, como aplicou à *história moral os procedimentos da história natural*, para melhor conhecer a individualidade:

primeiramente, a raça e a tradição do sangue, que se pode distinguir com freqüência estudando o pai, a mãe, as irmãs e os irmãos; depois, a primeira educação, as fronteiras domésticas, a influência da família e tudo o que molda o menino e o adolescente; mais tarde, o primeiro grupo de homens assinalados, em meio aos quais se desenvolve o homem, o grupo literário a que pertence. Vem então o estudo do indivíduo assim formado, a busca dos indícios que põem a descoberto seu verdadeiro fundo, as oposições e as aproximações que liberam sua paixão dominante e seu contorno especial de espírito; em resumo: a análise do homem mesmo seguida de todas as suas conseqüências através e a despeito dos disfarces que a atitude literária ou o preconceito público não deixam nunca de interpor entre nossos olhos e o verdadeiro rosto.

Tudo conduzia a uma *análise botânica* sobre os indivíduos, *único meio de relacionar as ciências morais com as ciências positivas*. Observe-se que Taine já vê Sainte-Beuve sob seu prisma particular, com seu método específico, não se atendo rigorosamente ao *método* de Sainte-Beuve. Não se pode, considerando seu incansável trabalho e o fato de ter lançado os fundamentos da biografia, negar uma posição e uma contribuição específicas desse crítico em sua época.

3.2 - TAINÉ E OS FATORES DETERMINISTAS

Respeitado como pioneiro e fundador de uma sociologia da literatura, Taine foi posteriormente relegado a segundo plano, tendo-se buscado no marxismo um método mais rigoroso para analisar a determinação social da literatura. Permanece, porém, inseparável de Taine a tríade: raça, meio e momento, mesmo que tenha sobressaído o destaque do *meio*.

Hippolyte Adolphe Taine nasceu em Vouziers, França, em 1828, foi um estudioso que, desde jovem, aplicou-se aos cursos científicos de fisiologia, botânica, zoologia e frequentou a Escola de Medicina, participando dos exercícios práticos de anatomia. Em 1859, após restabelecer-se de doença, com empenho busca fazer *fisiologia em matérias morais*, aplicando às ciências psicológicas métodos da filosofia e das ciências positivas, tratando de sentimentos e de idéias como se faz com funções e órgãos. Foi professor na Escola de Belas-Artes de Paris, de 1864 a 1883 e, como crítico, aplicou a filosofia do determinismo à arte e à literatura, tendo seu pensamento exercido grande influência na modelação das atitudes intelectuais. Faleceu em 1893. Para ele, o homem devia ser estudado no seu espírito e na sua história, história dos indivíduos e história das nações, como se estudam as plantas e os animais, para alcançar verdades sólidas. É constante nele o paralelismo entre as ciências físicas e naturais e as ciências do espírito.

Entretanto, o ser humano constitui o elemento de destaque no universo, com seu espírito inteligente e criador. Mas, quando nossos olhos se fixam no *homem visível*, buscamos de fato o *homem invisível*, porque sob o *homem exterior* se oculta um *homem interior*. Se olharmos para o seu contexto circundante - casa, móveis, vestimenta, sua conversa ou escritos - pode-se constatar como todos esses *elementos externos* constituem avenidas convergentes para um *centro interior*, onde se encontra o homem autêntico - um real mundo novo. Por isso, sob as realiza-

ções humanas - arquitetura, pintura, frase escrita - está sempre presente seu autor. A partir dessa constatação, Taine (1970, p.215) pode depreender que,

enquanto os olhos lêem o texto, a alma e mente perseguem o desenvolvimento contínuo e a sucessão sempre mutante de emoções e concepções de que o texto se originou.

Assim, quem lê, entende e reconstitui a *psicologia do autor*, porque as *ações e obras* de um homem revelam sua *alma*. Após constatar as sensações de uma pessoa - seja em fatos físicos ou morais -, é preciso procurar as causas que as produziram, pois, como há causas produtoras de movimentos musculares, também as há para a coragem, a ambição, a verdade, etc. Como contemporâneo, pôde reconhecer que ninguém melhor procedeu nessa linha do que Sainte-Beuve, de quem *todos somos discípulos, seu método revolucionou*. Na base de toda a sua concepção e método está o princípio radical formulado na *História da Literatura Inglesa*, (1970:217-18):

O vício e a virtude são produtos como o vitriolo e o açúcar e todo fenômeno complexo se origina de outros fenômenos mais simples, de que está pendente.

Pelo que conclui haver

um sistema nos sentimentos e idéias humanas, e esse sistema tem como poder motivador certos traços gerais, certas características do intelecto e do coração comuns para homens de uma raça, uma idade, um país.

Se, em mineralogia, cristais saltam de formas físicas simples, também na história, civilizações diversas derivam de formas espirituais simples. E como a estrutura mental do ser humano se configura pelo desenvolvimento variado segundo épocas e regiões, estabelece que

Três diferentes fatores contribuem para produzir esse estado moral elementar: RAÇA, MEIO e ÉPOCA (1970:220)

O método da botânica proporcionou-lhe a conclusão de que só se compreende bem um vegetal se consideramos a sua *raça* (as latências do embrião), o meio em que cresce e o momento em que se encontra plantado. Considerando a passagem de um país meridional para outro do norte, verificam-se regiões diferentes, cada qual com certa temperatura, grau de calor e umidade, certas características ambientais - ao que corresponde vegetação

específica. E o que é válido para um determinado vegetal - o carvalho, por exemplo - também o é para um animal; o que vale para o animal, vale para o homem; e o que vale para o homem, também vale para uma forma de arte, uma espécie literária, uma organização social e política. Então, para conhecer cada qual, proceda-se como se procede no estudo duma planta, dum carvalho.

Taine identifica os métodos das ciências naturais com os das ciências morais, declarando reiteradamente aplicar a fisiologia e as ciências positivas a assuntos psicológicos e morais, pois, no seu ponto de vista, tudo é determinado por causas e a ciência deve buscar a causalidade. Nesse sentido, como observa André Cresson (1951:109), ao comentar sua filosofia e citar excertos do que Taine escreveu a Cornelis de Witt em 1864, ele foi um homem de uma só concepção e de um só método, pois, se uma pessoa vale pela sua idéia filosófica,

a minha é que todos os sentimentos, todas as idéias, todos os estados de alma humana são produtos tendo suas causas e suas leis e que todo o futuro da história consiste na procura dessas causas e dessas leis. A assimilação dessas pesquisas históricas e psicológicas às pesquisas fisiológicas e químicas, eis o meu objeto e minha idéia mestra.

No prefácio à 2ª edição dos seus *Ensaio de Crítica e História* (1953:35) também observa que *as coisas morais têm como as coisas físicas dependências e condições*.

Entretanto, Taine não foi plenamente positivista ou materialista, mas basicamente um hegeliano, firmado na história, embora não aceitasse o otimismo progressista de Hegel, substituindo-o por radical e lúgubre pessimismo. A importância que confere à história transparece, por exemplo, no prefácio à 1ª edição dos *Ensaio de Crítica e História* (1953:33):

A história inteira contribui para fabricar o ser que sois; o passado revive assim, conservado no presente. Interessa, pois, tanto como o presente; interessa mil vezes mais.

Insiste ele na importância de relacionar a literatura e a arte com as condições físicas, sociais e políticas concretas da sua época. Como o público que lê e recebe a obra de arte também é condicionado, ele pode e normalmente tem seu influxo sobre a arte, tornando-se mesmo um obstáculo para o artista. Segundo cita Wellek (1972:32), Taine observou na *História da Literatura Inglesa* que *a literatura se acomoda sempre ao gosto daqueles que*

podem apreciá-la e pagar por ela.

O método de estudo e análise de Taine tem por ponto de partida

reconhecer que a obra de arte não se produz isoladamente e que, portanto, é preciso buscar o conjunto, a totalidade de que depende e que, ao mesmo tempo, a explica,

como inicia sua *Filosofia da Arte* (1945:21). No prefácio à 1ª edição dos *Ensaio de Crítica e História* (1953:34) desenvolve ele a teoria da organicidade, afirmando praticamente o mesmo - tudo converge num conjunto só, tanto numa obra como num período temporal: *a filosofia, a religião, a arte, a forma da família e do governo, os costumes privados e públicos, todas as partes da vida nacional se substituem umas às outras, de tal modo que nenhuma delas poderia ser alterada sem que o resto o fosse também.*

Nessa busca da totalidade explicativa e determinante da obra de arte, formulou sua notória tríade de fatores: raça, meio e momento, que constituem o estado moral elementar. Primeiramente, a obra individual pertence ao conjunto que é a obra do autor na sua totalidade, conservando parentesco entre si as diversas obras dum autor, pois cada um tem seu estilo próprio e uma obra sem nome de autor deve revelar o seu autor por suas características próprias de organização e de estilo. Além disso, o *próprio artista, juntamente com a obra total que produziu, não se isolou*, mas pertence a uma escola ou grupo de artistas. Tal *família de artistas* (para ele, as obras de arte estão organizadas em *famílias*, como as plantas e os animais) está compreendida num conjunto mais vasto: *o meio que o rodeia*, o estado de costumes e de espírito. Na *voz solitária* do artista que nos chega através dos séculos parece murmurar em *vago rumor, a voz imensa, infinita e múltipla de todo um povo que entoia com os artistas um canto uníssono*, pois estabelece-se *harmônica aliança* entre o artista e seus contemporâneos. Daí, para compreender-se um artista e sua obra, *é preciso representar-se, com a maior exatidão possível, o estado dos costumes e o estado do espírito do país e do momento em que o artista produz suas obras* (1945:21-24).

A *raça* é termo que assume maior elasticidade na sua concepção, não correspondendo literalmente ao conceito moderno de *raças humanas*, mas alargando-se para diferenciar, por exemplo, povos gregos, latinos e germânicos, ou então para indicar as características específicas duma nação: a raça italiana, a francesa, a alemã. Por exemplo, em "A Pintura no Renascimento Italiano" (1945:77 e 127), considera *o período mais belo do gênio italiano* essa fase, vendo como a pintura despreza a paisagem e se

concentra quase unicamente no *homem*. Para sua concretização, considera essenciais os caracteres da *raça* italiana, com sua imaginação clássica, latina, análoga à dos antigos gregos e romanos, com seu talento e gosto pela ordenação e regularidade, preferindo a decoração externa à vida íntima em oposição à imaginação germânica. Resumindo:

Um estado de espírito essencialmente pictórico, isto é, situado entre as idéias puras e as puras imagens, caracteres genéricas e violentos nos costumes, próprios para criar o gosto e conhecimento das belas formas corporais, eis aqui as circunstâncias transitórias que, unidas à aptidão inata da raça, produziram na Itália a pintura perfeita e grandiosa do corpo humano.

Já no estudo sobre "A Pintura nos Países Baixos" (1945) recorre às influências do céu e do solo, destacando a *pintura* como ramo artístico de maior florescimento, embora esta não se tenha desenvolvido tanto nas demais nações germânicas. Sendo a raça germânica de gênio oposto ao dos povos latinos, o grupo racial, com território e clima particulares, nos Países Baixos, desenvolveu a pintura.

Cada raça, segundo acentua Taine, tem-se formado em longo processo, por influências da topografia, solo, clima, alimentação e acontecimentos da sua origem e história. Desse complexo formou-se determinada índole. A raça não explica diretamente um indivíduo, mas o espírito de um povo. Unem-se na raça as disposições inatas com os caracteres do temperamento e com a constituição física. Na *História da Literatura Inglesa*, Taine (1970, p. 220) explicita que

o que chamamos raça são as disposições inatas e hereditárias que as pessoas trazem consigo para o mundo e que, ordinariamente, se encontram unidas com as diferenças marcadas no temperamento e na estrutura do corpo. Elas variam com vários povos

Constata cruamente que, como há variedades naturais de bois e cavalos, também as há de homens: uns bravos e inteligentes, outros tímidos e dependentes, aqueles de concepções e criações superiores e outros reduzidos a idéias rudimentares. Considera ele esta *a primeira e a mais rica das fontes dessas faculdades mesmas de que derivam os elementos históricos...* Taine revela-se bastante impressionista na tentativa de definir as psicologias nacionais das nações principais da Europa.

Quanto ao *meio* - o relacionamento da literatura e arte com o ambiente já era considerado em estudiosos anteriores, sobretudo Mme. de Staël e Villemain. Mas Taine visa, em sua teoria, a pretensões mais científicas: explicar de maneira determinista a literatura e a vida mental. O meio indica o *habitat*, todo o conjunto de circunstâncias a que um povo está submetido. Observa na *História da Literatura Inglesa* (1970, p.221) que

Um homem não vive sozinho no mundo; está circundado pela natureza e seus companheiros o rodeiam; tendências acidentais e secundárias afetam suas tendências primitivas e circunstâncias físicas ou sociais perturbam ou confirmam o caráter, conduzindo a mudanças.

O meio compreende todas as circunstâncias físicas, topografia, clima, temperatura, forças políticas, condições sociais, convicções religiosas - o que impõe muitos condicionamentos aos estados psicológico-mentais, como por exemplo o clima frio e nevoento do Norte, com a decorrente tristeza, em oposição ao sol ardente do Sul explodindo em alegria. Aliás, já anteriormente, ao comentar o ser humano em sua raça, Taine (p.220) insistira na adaptação do ser nascente - animal/homem - a seu meio ambiente:

Tão logo um animal começa a existir, deve reconciliar-se com seu meio ambiente, respirando e renovando-se, sendo diferentemente afetado, de acordo com as variações de ar, alimentação, temperaturas. Diferentes climas e situações acarretam variadas necessidades e, conseqüentemente, um diferente curso de atividades, provocando, por sua vez, diferente série de hábitos e ainda diferente série de atitudes e instintos.

Sempre de novo impõe-se a analogia entre zoologia, geografia das plantas e escolas de arte: como em cada país e em cada período histórico existem *gênios e talentos* com a função de sementes, existe neles também uma espécie de *clima moral* a que cada forma de arte deve ser adaptada para poder viver e prosperar. No início da *Filosofia da Arte* (1945:26) afirma que

as produções do espírito humano, como as da Natureza, só podem explicar-se pelo meio que as rodeia.

Mais adiante (1951:47-49) compara a obra de arte com a planta: em que circunstâncias a planta, a laranja, pode desenvolver-se e propagar-se - dependendo do solo, do clima quente ou frio, das estações de verão ou inverno, do tipo de terreno não excessiva-

mente favorável a outras plantas que a sufocariam. Eis o *efeito das circunstâncias e o ambiente físico*. Além disso, existe a qualidade das sementes e sua potencialidade vital (o gênio da raça hereditária). Mas a temperatura física condiciona a qualidade da planta, atuando *por eliminação, por supressão, por seleção natural*. Semelhantemente existe *uma temperatura, um ambiente moral, constituído pelo estado geral do espírito e os costumes, que atua de maneira análoga ao ambiente físico, mas não produz os artistas: os gênios e os talentos existem como existem as sementes...* Entretanto, *se o ambiente muda, também muda a espécie de talento e o ambiente moral realiza uma espécie de escolha entre as diferentes espécies de talento, não permitindo que se desenvolva mais que uma determinada*. Explicita a seguir (1945:51) que as idéias se parecem com as sementes: se uma semente necessita para germinar, desenvolver-se e florescer, do alimento que lhe proporcionam o ar, o sol e a terra, a idéia, para determinar-se e adquirir sua forma própria, tem necessidade do auxílio e acréscimo dos espíritos imediatos.

E como os artistas dependem do seu meio, também os gostos do público dependem da situação em que se encontra este. Então, o meio, isto é, o estado geral do espírito e os costumes determina a espécie de obras de arte, não admitindo mais que aquelas que estão de acordo com o ambiente e eliminando as outras espécies por meio de toda uma série de obstáculos interpostos e de ataques renovados em cada momento de seu desenvolvimento.

Exemplificações podem observar-se na Grécia olímpica, onde o ideal atlético era generalizado, com esmero constante no preparo físico. Daí surgiu o conceito da arte estatuária, tornando-se a arte central da Grécia. Já na França de Luís XIV, no século XVII, a situação geral era da corte, centrando-se o ideal no perfeito homem da corte. Correspondentemente, desenvolveu-se com extraordinária perfeição a forma literária da tragédia, mas adaptada ao clima de corte.

Na Grécia, por um lado, o florescimento áureo da tragédia ocorreu com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes no momento da vitória dos gregos sobre os persas, uma época heróica que contaminou toda uma *temperatura moral* da população. Por outro lado, Taine estuda a escultura na Grécia destacando sobretudo o influxo determinista do meio, de algum modo unido à raça. Como a *estrutu-*

ra física do terreno imprimiu na inteligência vestígio perceptível explica-se: Tudo no país é proporcional, medido, fácil e claramente perceptível pelos sentidos. Assim, a natureza do ar aumenta ainda a clareza dos contornos, no resplendor do sol, de modo que a natureza, por meio das formas com que povoa o espírito, inclina diretamente o grego para as concepções definidas e claras. Sua religião não tem Deus único, absorvente e terrível, mas seus deuses prontamente se fazem homens, deuses que encerram a inquietude como os humanos. Numa terra formosíssima, que dispõe a alma à alegria e leva o homem a considerar a vida como uma festa, onde não existe a bruma e quase nunca chove; o ar é tépido e o sol, formoso e grato, em tal ambiente, não é de estranhar que encontremos no caráter grego um fundo inesgotável de alegria e de bom humor, porque em tal disposição de espírito, está o homem mui próximo de tomar a vida como uma diversão, desenvolvendo a vida social com igual facilidade como a vida religiosa. Por isso, tornaram-se os gregos os artistas maiores do mundo. Tiveram a encantadora liberdade de espírito, a transbordante alegria inventiva, a graciosa embriaguês de imaginação...

Sobressaem três traços essenciais do caráter grego: *Delicadeza na percepção, aptidão para advertir as relações mais delicadas, sentido do matiz.* Puderam, assim, atingir a perfeita harmonia da proporção: *Necessidade de uma clareza absoluta; sentido da medida; horror ao vago e abstrato; desdém do enorme e monstruoso; gosto pelos contornos precisos e definidos.* Por outro lado, retratam a saúde de alma e corpo perfeito, sustentando a beleza no *amor e culto à vida presente; compreensão da potência humana; anelo de serenidade e alegria.* Quanto às instituições, observa Taine que *se alguma vez a relação entre a arte e a vida se tem manifestado com caracteres visíveis foi, sem dúvida na história da estatuária grega.* Pelo que traça ele um paralelismo entre a instituição encarregada de dar ao corpo toda a perfeição possível, os ginásios de cultura física, e a perícia de fazer um homem de mármore e bronze com suas linhas de perfeito ideal de arte. Ao sentimento social e artístico está unido o sentimento religioso, com a estatuária representando, ao lado dos homens mais belos, as imagens dos deuses:

Ao fundo sentimento da perfeição corporal e atlética se unia, tanto no público como no artista, um original sentimento religioso, uma idéia do universo, perdida na atualidade; uma maneira peculiar de entender, reverenciar e adorar as forças naturais e divinas (1945:227-279).

Já a tragédia firma-se na França do século XVII no momento de estabelecer-se a monarquia nobre e regular, no reinado de Luís XIV, no clima da corte. Seus traços gerais estavam adaptados a agradar aos senhores e pessoas da corte: a verdade é atenuada pelo poeta, não se apresentam em cena crus assassinatos, diminuem-se os instintos brutais, afastando-se a violência, evita-se a emoção desordenada, as personagens são gente de corte e falam com delicada urbanidade; conservando boas maneiras mesmo nas situações de paixão violenta - porque nessa época a França é o país da elegância, do agrado, do bom estilo, adaptando-se ao refinamento de um salão. Tudo leva à arte de viver e à dignidade aristocrática.

Nos *Novos Ensaios de Crítica e História* (1954: 516-570), seu denso ensaio sobre "Racine" desenvolve claramente o retrato do mestre da tragédia clássica francesa como um autor que viveu e escreveu condicionado pelo meio específico da aristocracia cortesã de Luís XIV, com suas maneiras delicadas, galantes, sem brutalidades nem rudezas. Até suas *personagens são seres abstratos* mais do que homens reais, constituindo mais *uma virtude do que um caráter* (idem:525). Taine identifica Racine com seu tempo:

Quando um escritor consegue expressar perfeitamente o gênio do seu século, é que ele o tem; existe uma exata correlação entre a maneira de sentir pública e sua maneira de sentir privada. Seu espírito é como o compêndio do espírito dos outros... (idem:557).

Se Sófocles foi atleta e general, cidadão feliz e honrado no mais belo tempo da florescente Atenas, criando como tal seu teatro; se, diferentemente, nos surpreende em Shakespeare *sua vida miserável e aventureira, as negras lendas, as tradições sangüinárias, a desordem de pensamentos entre os quais ele se formou, a ansiedade febril, as fantasias sensuais e dolorosas, o estilo atormentado, refinado e revoltoso de suas primeiras confidências*, o contraste é grande com Racine, levando uma vida regular, entre pessoas sérias e sensatas, em ambiente digno, sempre bem considerado na aristocracia da corte, crescendo completamente monárquico de coração e de espírito, assim chegando à *pura e profunda fonte donde fluiu sua poesia, e a que todo o resto não fez senão proporcionar um leito: refiro-me à delicadeza e à viveza de sentimentos* (idem:557-565). Quanto a Racine, Taine não fala em raça, mas o *meio* e o *momento* tudo determinam em sua obra, na sua tragédia para o espírito aristocrático da corte.

Exemplifica ainda como a arquitetura gótica surgiu ao definir-se o regime feudal do século XI, *quando a sociedade, livre das invasões dos normandos e salva da bandidagem, começa a organizar-se* e desmorona com o desmoronamento do regime militar da nobreza, com o advento das monarquias absolutas (1945:24). Nessa Idade Média, com a organização militar e sua opressão, com a bandidagem dos chefes bárbaros transformados em senhores feudais e com o misticismo e o fervor do cristianismo, na sua repulsa pelo mundo e seu êxtase de sensibilidade dolorida, nesse meio surge a arquitetura gótica, com edifícios de proporções enormes para abranger a população da cidade, simbolizando com suas naves cruzadas a cruz de Cristo, ambiente favorecendo a meditação sobre a vida desprezível, favorecendo o contraste entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. A imaginação se exaltava em intemperança, ao lado da delicadeza da sensibilidade feminina (1945:46-76).

O terceiro fator, o *momento* define-se às vezes em Taine como *velocidade* ou *impulso* adquirido no processo histórico, ou então como a posição de uma obra dentro da tradição (o que define um precursor e um sucessor), ou ainda como um período com sua concepção específica do homem, como o espírito unitário de um tempo - resultando num conceito um tanto vago e obscuro. Taine (1970, p.222) parece querer destacar o dinamismo da história em relação ao meio estático, a ação do passado sobre o presente, a atuação do estado anterior sobre cada nova geração:

Ao lado do impulso permanente e do meio circundante, há o momento a que se chegou. Quando o caráter nacional e as circunstâncias envolvidas operam, não o fazem sobre uma *tabula rasa*, mas sobre um terreno em que já se encontram marcas impressas

ou seja, fatores, causas ou circunstâncias que ocorrerem produzem efeitos diversos de acordo com a especificidade do momento em que ocorrerem. O fato, por exemplo, de um artista ocupar a posição de *precursor*, não tendo ante si um *modelo*, mas vendo tudo face a face, faz resultar obra diversa daquela de um artista *sucessor*, tendo seu *modelo* e vendo seu objeto por intermédio do *precursor*.

No seu estudo sobre "A Pintura nos Países Baixos" (1945: 203-211) analisa, por exemplo, as várias épocas ou momentos com sua produção específica. Após um primeiro período de século e meio, com pintores desde Huberto van Eyck até Quintin Matsis, veio outro período com influxo da restauração da antigüidade

clássica e reforma de Lutero, inspirando-se os flamengos em artistas de Roma e Florença, com Mabuse e os Breughel. Ponto fulcral é a tragédia da divisão no século XV entre a Bélgica católica e legalista e a Holanda protestante e republicana. A crise político-religiosa também repercutiu na arte. Assim, enquanto a primeira seguia em arte o caminho traçado pela Itália, representando na *tela a epopéia mitológica com os corpos grandiosos, heróicos e desnudos*, a declaração de independência, assumindo religião protestante, produz outra arte no norte. No seu clima frio e chuvoso, o espetáculo da nudez lá é mais raro. A raça germânica é mais pura e de espírito menos propenso ao clássico. A vida é mais penosa, dura, laboriosa, com o homem mais acostumado ao esforço e à reflexão. Nessa segunda região, *as potências íntimas, as atitudes fundamentais, os instintos primitivos e hereditários, solicitados e fortalecidos pela prova, continuam trabalhando após a prova, e depois de haver feito uma nação, criam uma arte, na qual se destaca sobremaneira Rembrandt, por sua peculiar estrutura visual e seu portentoso gênio selvático.*

De modo geral, para Taine, o estudo da literatura e da arte tem por finalidade descobrir suas causas determinantes, sendo que a produção literária resulta causada por uma disposição moral; ela é a expressão da sua causalidade e o conjunto ambiente das condições sociais, econômicas, religiosas, raciais, que influenciaram sobre a obra constitui a *temperatura moral*. Análoga à temperatura meteorológica, existe um *estado geral de espírito*, ou seja, *existe uma espécie de temperatura, de clima moral, que com suas variações determina a aparição de certas manifestações artísticas*. Daí dever-se *estudar a temperatura moral para compreender o porquê da aparição de qualquer espécie de arte*. Então, o método moderno que trato de seguir, e que começa a introduzir-se em todas as ciências morais, consiste em considerar as obras humanas, particularmente as obras de arte, como fatos e produtos cujas causas há que investigar e cujos caracteres é preciso conhecer (1945:25-27).

Em última análise, o estudo do documento literário conduz ao conhecimento do homem. Para Taine a poesia e a arte consistem em transformar idéias gerais em fatos particulares e sensíveis, resultando a arte numa forma de conhecimento sensível, pois o artista atinge a essência e a natureza das coisas como *um revelador do infinito*, pelo que se pode extrair da sua obra uma teoria do homem e da natureza. Mas a literatura e a arte não são apenas um documento social e sim representam a súpula da

história. Na sua psicologia cultural, Taine buscava claramente, por trás do documento literário, o homem, o gênio criador na sua especificidade individual. No seu ensaio sobre "Balzac", dos *Novos Ensaio de Crítica e de História* (1953:414-415), Taine especifica bem como concebe o homem individual:

Os alimentos que vos nutrem, o ar que respirais, as casas que vos rodeiam, os livros que ledes, os menores costumes em que vos deixais deslizar, as circunstâncias mais insensíveis pelas quais vos deixais oprimir, tudo contribui para formar o homem que sois; uma infinidade de esforços se concentraram para formar vosso caráter, e vosso caráter continua a desenvolver-se por uma infinidade de esforços; vossa alma é uma lente de cristal que concentra em seu foco todos os raios luminosos lançados do universo sem limites e que vos envia de novo ao espaço sem limites, desdobrados como um leque. Por isso cada homem é um ser à parte, absolutamente diferente, imensamente múltiplo, uma espécie de abismo cuja profundidade só podem igualar o gênio visionário ou a erudição enorme...

Entretanto, tal indivíduo nunca é autônomo ou desvinculado, e sim condicionado e mesmo determinado por fatores externos, essencialmente os três destacados, definindo assim a *produção* da obra de arte:

A obra de arte está determinada pelo conjunto que resulta do estado geral do espírito e os costumes ambientes (1945:46).

Buscando esclarecer a natureza da arte, observa que a *imitação* tem sua importância, mas a absoluta fidelidade ao modelo não é tudo, senão o melhor acabamento da arte estaria na fotografia. Mas, ao copiar um objeto, há de conservar-se sobretudo a *relação e mútua dependência das diversas partes* (1945:34), valorizando ele sempre a harmonia e a proporcionalidade. Na sua concepção de arte, crê que *o fim da arte está em imitar a aparência sensível e ao reproduzir a aparência sensível sua aspiração é mostrar a relação das partes*, sendo que na relação das partes deve *fazer dominar em tal relação um caráter essencial*. Resulta, enfim, que *a obra de arte tem por objeto manifestar um caráter essencial ou saliente ou então uma idéia importante, com maior clareza e de um modo mais completo do que a própria realidade* (1945:42). Pode então ressaltar em Balzac um talento tão

forte porque ele é *sistemático*, nele se unem o filósofo e o observador e ele vê *com os detalhes as leis que os encadeiam* (1953:415). Por tudo isso, não hesita Taine em exigir a função interventora da arte, pois, de certo modo, *a Natureza reclama o auxílio da arte* (1945:41) para ressaltar o *caráter essencial* e sistematizar na harmonia. Taine vê como essencial a *lógica* na criação artística. Na obra de arte, *trata-se de expressar, não o exterior sensível dos seres e dos acontecimentos, senão o conjunto de suas relações e dependências, ou, o que é o mesmo, a expressão de sua lógica interna e externa, "sua estrutura, sua composição, seu mecanismo*. Ao modificar a relação das partes, o artista *as modifica num determinado sentido, com uma intenção, de maneira que seja manifesto o caráter essencial do objeto*. Daí ter a arte por objeto *manifestar o caráter fundamental, a qualidade saliente e notável, um ponto de vista importante ou um modo de ser principal do objeto* (1945:35-38).

Na sua concepção de arte, Taine insiste sempre que ela visa a representar o característico, aquilo que é particular e significativo, preservando a individualidade da pessoa ou de uma época ou nação: Então

a função própria da obra de arte é manifestar o caráter essencial ou, ao menos, um caráter importante do objeto; caráter tão dominador e tão visível como seja possível, e para consegui-lo deve o artista podar os traços que o ocultam, escolher os que o mostram, corrigir aqueles em que se encontra deformado e refazê-los quando não aparecem (1945:41).

No estudo "Do ideal na arte" volta a acentuar como a arte objetiva *fazer que um caráter predomine sobre todos os demais, ou seja, quanto mais exata e completamente atinja as condições indicadas, ocupará um lugar mais alto na escala dos valores*. Para tanto, duas são as condições: *é preciso que o caráter seja o mais nobre possível e que apareça como dominante no mais alto grau*. Explica também as diferenciações no destaque desse *caráter predominante*:

Como os artistas são diferentes pela raça, pelo espírito e pela educação, têm impressões distintas ante o mesmo objeto; cada qual descobre nele um caráter diferente; cada qual se forma acerca do objeto uma idéia original, e esta idéia, manifestando-se na nova obra, levanta de pronto na galeria das formas ideais uma obra mestra inteiramente nova, como um novo olimpo que parecia estar completo (1945:298 e 292).

Nessa linha de idéias, o artista aparece para ele necessariamente dotado da mais profunda intuição da verdade, verdade de uma época ou nação, como Byron que penetrou a essência das coisas. Exige que os artistas possuam *um dom indispensável, que nem o estudo nem a constância podem suprir, que ante as coisas tenham uma sensação original*, enfim, que lhes seja inato o talento. Tal faculdade deve fazê-los penetrar no interior dos objetos, parecendo mais perspicazes do que os outros homens. Nos grandes artistas sempre existe um *procedimento inato*, chame-se de inspiração, gênio ou outro nome qualquer (1945:41). Na sua crítica sócio-psicológica, busca a alma e a mente do escritor/artista, compreendendo-o como uma espécie de sistema dominado por uma *faculdade mestra, o estado psíquico dominante e persistente*. O artista vê e percebe através da *faculdade mestra* e assim seleciona o traço fundamental. Seu ensaio sobre "Balzac", de acuidade profunda, exemplifica bem este seu sistema.

Numa teoria bastante dogmática da arte, tendo por objetivo que a arte manifeste no conjunto que ela produz um *caráter essencial* ou notório, observa Taine que a arte assume uma relevância tanto maior quanto mais certas condições forem nela observáveis. Decorre dessa posição toda uma hierarquia, conforme se depreende do ensaio "Do ideal na arte".

Primeiramente, uma obra vale mais ou menos, pelo *grau de importância do caráter* que ela apresenta. Novamente estabelece analogia entre a arte e as ciências naturais, com seu *princípio de subordinação dos caracteres*, ressaltando, por exemplo, nos animais a decisiva presença ou não das glândulas mamárias. Quanto aos valores literários,

a obra é mais ou menos bela na medida em que o caráter expresso pelo autor é mais ou menos importante, isto é, mais ou menos elementar e permanente (1945:308).

Definindo uma escala, coloca no nível mais elementar a literatura de atualidade, expressão do caráter que está na moda, sendo, como tal, bastante transitória. Outras produções literárias correspondem a caracteres algo mais estáveis e parecem obras-primas à geração que as lê. Já *as grandes obras literárias todas expressam um caráter profundo e permanente e sua categoria artística é tanto mais elevada quanto mais permanente e profundo for aquele caráter* (1945:312).

Considere-se, a seguir, o *grau da condição benéfica do caráter*: a obra vale mais ou menos pela utilidade do caráter que ela representa. Assim, o caráter que impulsiona o homem à ação

e ao conhecimento é mais benéfico. Quanto aos valores literários, no grau inferior situam-se a literatura realista e o teatro cômico, cujos personagens são limitados, sem relevo, vulgares e egoístas. A escala literária vai elevando-se até alcançar os tipos perfeitos, os verdadeiros heróis encontrados na grande literatura dramática e filosófica, como a de Shakespeare, Balzac, Goethe. Mas observa que

o ambiente das civilizações adiantadas não é propício para o florescimento deste tipo ideal; aparece muito distante, nas literaturas épicas e populares, quando a inexperiência e a ignorância deixam amplo espaço para o vôo da imaginação (1945:328-329).

Finalmente, importa o *grau de convergência dos efeitos*, valendo uma obra mais ou menos de acordo com a maneira como suas diversas partes se ordenam de modo a assegurar a convergência dos efeitos, sendo defeito grave esquecer o efeito conjunto: *num quadro, estátua, poesia, edifício ou sinfonia, todos os efeitos devem ser convergentes* e o *grau dessa convergência determina a categoria da obra* em mais uma escala de valoração da obra de arte (1945:339). Examine-se a lógica na construção das personagens, na multiplicidade de suas forças internas e externas, adequando-se o tipo de personagem ao tipo de função. Igualmente a qualidade de estilo é decisiva para a convergência dos efeitos, devendo adaptar-se o estilo ao conteúdo da obra, pois resultaria grotesco Racine escrever no estilo de Shakespeare ou vice-versa (1945:343). Assim a convergência dos efeitos foi-se aperfeiçoando na história, desde as tateantes vacilações das épocas iniciais, e toda literatura teve seus grandes momentos.

Se Taine inicialmente separou e distinguiu ética da estética, depois buscou conciliar padrões estéticos e morais, considerando a arte tanto representação da realidade como expressão da personalidade - o autor também exprime a si mesmo e sua particular concepção do mundo. No ensaio sobre "Prosper Mérimée", dos *Últimos Ensaios de Crítica e de História* (1953:874-896), elogia esse escritor por desaparecer completamente da narrativa, pela sua *arte de colocar frente a frente os personagens e de fazê-los visíveis ao leitor somente pelo intercâmbio das suas palavras*, por não comparecer com comentários enfraquecedores da ilusão, nada de descrições inúteis, reflexões, dissertações e explicações longas, como Fielding: *o autor não intervém em absoluto para dar-nos uma lição; abstém-se disso, deixa-nos tirar conclusões, e inclusive, de um modo deliberado, se apaga até parecer ausente.*

Comporta-se como anfitrião cortês:

na porta saúda os seus visitantes, os introduz; logo se retira, deixando-os em liberdade para examinar tudo e criticar a sós; não é importuno, não atua ele mesmo como cicerone de seus tesouros; não se o surpreende nunca em flagrante delito de amor próprio...

Taine valoriza aqui a ausência de subjetividade, o ausentamento do autor de dentro do relato, não revelando este o homem.

Já no longo ensaio sobre "Balzac", dos *Novos Ensaios de Crítica e de História* (1953:395-487), considerado uma das suas mais perspicazes análises, estabelece claro elo entre a vida do autor, o monomaniaco com suas obsessões, seu trabalho, seus endividamentos e preocupações com os credores, suas ambições, sonhos de grandeza e luxúria, enfim, do homem Balzac com sua produção literária. Seu ensaio alonga-se em seis secções: a vida e o caráter, o talento, o estilo, o mundo, os grandes personagens, a filosofia de Balzac. *Se o dinheiro, por toda parte o dinheiro, o dinheiro sempre; foi o perseguidor e o tirano de sua vida; foi ele sua presa e seu escravo por necessidade, por honra, por imaginação, por esperança* (idem:398), também em sua obra o dinheiro, a fortuna, a ambição desempenharam função saliente. E seu estilo torna-se mais difícil e carregado, as personagens atormentadas. Com paixões ferventes, numa cosmovisão sombria, deixando entrever seu temperamento e gênio potentes de homem robusto, como se a vida animal transpirasse dele, dessa natureza exuberante e até brutal, com sonhos de grandeza e jactância. Seu caráter expansivo vem marcado por *sensualidade, rudeza, trivialidade, alegria jovial, jactância, bondade* e *se sua cabeça foi um vulcão de projetos*, nele se entrecruzam sonhos de fortuna e de glória, combinações de negócios, reformas de Estado..., porque *sua vida, seus limites e seu caráter o levaram para o romance...* (idem:409). A segunda parte do ensaio - sobre o talento - encerra com o relato:

Assim é Balzac, sustentado e entorpecido pelo grosseiro vigor de seu temperamento, pelo amontoado da sua ciência, e cujo gênio não se desprende senão à força de paciência, depois de mil demoras, com imperfeições visíveis, pela acumulação e o triunfo da vontade (idem:425).

Se no ensaio sobre "Saint-Simon" (1953:299) Balzac é retratado como *um escritor lento, construtor minucioso de enormes edifícios, uma espécie de elefante literário, capaz de transportar massas prodigiosas, mas de andar pesado*, enquanto Saint-

Simon tem asas e se transporta com leveza entre extremos, no ensaio sobre "Balzac", este é apresentado como naturalista com falta de imaginação, de ideal e de nobreza, mas um anatomista que triunfa ao pintar as baixezas, vícios e chagas, a crua realidade: *suas gentes de talento têm o talento dele. Não busqueis nunca neles a ironia mensurada e discreta, arma da razão e do bom gosto, a figura delicada, a precisão de estilo, a soltura tranqüila e orgulhosa de um homem bem educado...*(1953:447). Até mesmo se há em sua obra *gente virtuosa*, como há na Natureza, *as suas são de uma espécie particular e levam, como o resto, a marca do seu autor* (idem; 453), *porque seu ideal está em outra parte. O maior prazer que experimentam seus médicos é descobrir uma enfermidade estranha ou perdida; ele é médico e faz o mesmo que eles* (idem:455-456). Aos olhos do naturalista Balzac, as forças que movem este mundo são *as paixões e os interesses* (idem: 474). Se sua filosofia é amarga, da sua moral nasce a política e ele, *como todos os que têm má opinião do homem, é absolutista* (idem:477). Entretanto, com todo esse seu universo de cargas, defeitos e virtudes, *com Shakespeare e Saint-Simon, Balzac é o maior armazém de documentos que possuímos sobre a natureza humana* (idem:487).

A influência da teoria de Taine, no final do século XIX, foi vasta, não só na França como em boa parte do ocidente. Seu método crítico de fato buscou as raízes histórico-sociais da produção artístico-literária e, no Brasil, nossa primeira expressão crítica madura - com Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo - esteve diretamente filiada a esse teórico francês. Entretanto, o método de Taine também enfrentou resistências e críticas. Assim, por exemplo, Harry Levin, num ensaio em que examina "Literatura como uma instituição" (1970, p.406ss.), tece severas críticas ao autor da crítica determinista, partindo da constatação de que ele, como amigo de Stendhal, Flaubert e Zola, tendo construído sua teoria a partir da prática dos realistas franceses, e sua tentativa de afirmar as forças sociais por trás da literatura coincidia com a decisão daqueles de incorporar tais forças em suas obras. Taine ter-se-ia tornado o exemplo marcante de um rigoroso determinismo, mas seu determinismo *é simplesmente uma aplicação intensiva da curiosidade intelectual do seu tempo*. Para Levin, *Taine, filho consciente de seu temperamento e tempo, foi um ardente individualista, cuja teoria dos caracteres é devedora a Balzac, como sua teoria do meio ambiente deve muito a Stendhal*. Além disso, afirma Levin: *As faculdades críticas de Taine estavam condicionadas não por ciência e sim por romantismo, e quem era*

Taine para repudiar seu próprio condicionamento?

Concluindo, deve-se, no entanto, reconhecer que Taine revelou um espírito extraordinariamente complexo. Embora tenha levantado questões básicas para a sociologia da literatura, ocupou-se melhor da individualidade, analisando o mundo de um artista, seus tipos e ideais. E Wellek (1972:55) formula seu juízo:

Do ponto de vista moderno, Taine parece muito mais relevante que Sainte-Beuve: levanta mais questões, formula mais teorias; falta-lhe, porém, a graça de Sainte-Beuve e seu senso de proporção. Ele é um escritor violento, amigo de fórmulas radicais e cores fortes.

Enfim, se ele buscava o *representativo* na literatura e arte, ele mesmo assume a estatura de *representativo*.

3.3 - LANSON E A HISTÓRIA LITERÁRIA

Gustave Lanson (1857-1934), também francês, manifestou preocupação maior com o fenômeno literário do que com a biografia dos autores, buscando a individualidade na obra. Criticou Sainte-Beuve por explicar as obras literárias a partir da biografia dos seus autores, como também pela atitude de reconstituir a biografia dos autores a partir da obra, desconhecendo a natureza da obra literária ou confundindo-a com documento biográfico. Unindo erudição e interpretação, sua crítica exigia objetividade, franqueza e rigor. Tornou-se assim o símbolo e o defensor da história literária, numa visão positivista. Cultivava a disciplina de métodos exatos, reduzindo ao máximo a subjetividade, o sentimento pessoal no conhecimento. Julgava ele essencial conhecer melhor a história literária, deter esse *saber* mais objetivo, para então melhor *sentir* a obra literária, sem cair na pura subjetividade impressionista.

Sua obra de maior prestígio, sucessivamente reeditada com revisões, foi a *Histoire de la littérature française*, de 1894, em cujo *Avant-propos* expôs alguns conceitos e princípios de acurada valoração literária. Na sua visão, a literatura fora falsamente reduzida a *uma seca coleção de fatos e de fórmulas* (1894:41) e lamenta a errônea visão de Renan, estimulando apenas o saber positivo da literatura na sua forma científica expressa na sua declaração de que *o estudo da História literária destina-se a substituir em grande parte a leitura direta das obras do espírito humano*. Acusava Renan de enganar-se ao negar a literatura ou reduzi-la a puro ramo da história. Ao contrário, Lanson insiste em que *é às*

próprias obras, direta e imediatamente, que é preciso relacionar-se, mais do que aos resumos e aos manuais, sendo a obra depositária e reveladora da individualidade (idem:VII), pois resulta estéril a história literária não ilustrada pela leitura dos textos originais. A história da literatura deve ser o suporte de erudição, fornecendo os conhecimentos exatos e positivos para orientar e embasar os julgamentos.

Não querendo voltar aos *portraits* do método de Sainte-Beuve e constatando a insuficiência dos fatores levantados por Taine - raça, meio e momento - pois a originalidade superior da obra reside não raro num *resíduo indeterminado, inexplicado* - a individualidade literária, estabelece dois postulados: *a história literária tem por objetivo a descrição das individualidades; ela tem por base intuições individuais (idem:VII)*. Escritores são indivíduos e não puras espécies, na linha da evolução dos gêneros de Brunetière. Perspicamente insiste que

em literatura, como em arte, não se pode perder de vista as obras, infinita e indefinidamente receptivas e de que ninguém jamais pode afirmar ter esgotado o conteúdo nem fixado a fórmula.

Então a literatura não tem objeto nem meios de conhecimento plenamente científicos, não sendo tanto *objeto de saber; ela é exercício, gosto, prazer. Não se a sabe (saiť) mas se a aprende. É indispensável ler, porque a literatura está destinada a fornecer-nos um prazer, mas um prazer intelectual, sendo um instrumento de cultura interior, de humanidade, isto é, no bom sentido, uma vulgarização da filosofia (idem:IX)*. Percebe-se implícito o paradoxo da exigência de objetividade esbarrando com a impossibilidade de estudo científico da literatura, o paradoxo entre *saber e gostar*. Antecipa aberturas posteriores, ao valorizar muito o texto, bem como o leitor e sua contribuição, e ainda o efeito da literatura.

Exige de quem se prepara para ensinar literatura que a estude metodicamente e sistematize seu conhecimento, mas, sobretudo, que seja um amante capaz de despertar nos alunos o gosto pela literatura e não o puro conhecimento. Sua história não resume julgamentos de mestres, mas contém essencialmente opiniões e impressões pessoais, provindas do gosto pessoal e despertando curiosidade para ler as obras. Esclarece que não faz *História da civilização nem História das idéias*, mas se orienta para o *estudo das possantes individualidades que são o objeto próprio da história literária (idem:XII)*. Sua *História* inclui *notas biográficas*, de utilidade indispensável para iluminar as obras, acompanhando esclarecimentos sobre edições das obras dos autores e indicações

bibliográficas para ampliar o conhecimento *científico*, mas sempre objetivando favorecer *a leitura pessoal dos textos* (idem:XIV).

No seu estudo monográfico sobre **Corneille**, Lanson dedica o capítulo I às aproximações entre *a vida e o homem* e não sendo adepto do biografismo nem do determinismo, aponta certos relacionamentos. Observa logo no início (1955:6) que *se a gente se compraz em encontrar na obra dum escritor a marca da raça, a origem normanda de Corneille justifica esse gosto de enredamento (chicane) e de pleiteamento (plaiderie)* dos seus heróis, seu caráter tão nitidamente prático e ativo.

Após diversificadas considerações, conclui (1955: 28-29) que Corneille foi

um burguês honesto e trabalhador, probo, piedoso, muito homem de família, de costumes regulares e sérios, mais dirigido às afeições domésticas do que às paixões livres, de coração pacífico e de cabeça sólida, muito ligado ao dinheiro, bastante modesto na vida social e atendo-se à sua classe (...), poeta orgulhoso tanto como era burguês humilde (...), é um bom homem, de exterior simples, um pouco vulgar, sem brilho de espírito, que fala mal e pesadamente. Nada no homem revela o gênio; nada na vida promete a obra.

Mas há pontos de correspondência

esse advogado normando fará os heróis mais disputados, os mais peritos em sutis demandas forenses como jamais se viu no teatro; esse aluno dos adversários do Jansenismo será o poeta da liberdade; esse provincial seguirá mal a moda em sua literatura (...). Esse terno irmão, esse bom pai de família conferirá no seu teatro um lugar considerável aos laços de sangue e às alianças de família (...). Admitidas todas essas semelhanças, resta que mal se tocou a obra. Ela subsiste à parte da vida, muito diferente do homem exterior, puro produto duma necessidade interna e inexplicável.

Enfim, Lanson se ocupou precipuamente da história literária, mas valorizou especificamente o texto literário e sua leitura. Entretanto, seu ensaio sobre Corneille revela que, embora não fosse adepto da crítica biográfica nem da determinista, não negou correspondências entre o autor, sua vida a época, e a obra literária.

3.4 - O IMPRESSIONISMO DE ANATOLE FRANCE

Em certo sentido aparentado com Lanson, por valorizarem ambos a leitura das obras, mas diferenciando-se da metodologia científica mais exata para o subjetismo impressionista, Anatole France (1844-1924) exacerbou a função da subjetividade do leitor, num aparente desprezo da obra do autor. Também romancista de larga produção e prestígio, A. France desenvolveu durante bom tempo a crítica literária no jornal *Temps*, trabalhos posteriormente reunidos nos quatro volumes de *La vie littéraire* (s.d.). No prefácio-oferecimento do primeiro volume, enaltece a inteligência e qualidades soberbas de Ms. Adrien Hébrard, senador e diretor de *Temps* (*Vós fizestes de mim um escritor periódico e regular*) e expõe as linhas fundamentais do seu método "crítico". Inicia afirmando que:

Tal como eu a entendo e como vós me permitis realizá-la, a crítica é, como a filosofia e a história, uma espécie de romança para uso dos espíritos advertidos e curiosos, e qualquer romança, bem considerada, é uma autobiografia; o bom crítico é aquele que conta as aventuras de sua alma em meio às obras-primas.

Acrescenta logo que

não há mais crítica objetiva do que há arte objetiva, e todos aqueles que se vangloriam de colocar outra coisa senão eles mesmos em sua obra são ingênuos (*dupes*) da mais falaciosa ilusão. A verdade é que não se sai nunca de si mesmo. Essa é uma das nossas maiores misérias. O que não daríamos nós para ver, durante um minuto, o céu e a terra com o olho à faceta duma mosca, ou para compreender a natureza com o cérebro rude e simples dum orangotango? Mas isso nos é vedado. Nós não podemos, como Tirésias, ser homem e lembrar-nos de ter sido mulher. Nós estamos encerrados na nossa pessoa como numa prisão perpétua. O que podemos fazer de melhor, parece-me, é reconhecer de boa vontade essa condição horrorosa e de confessar que nós falamos de nós mesmos cada vez que nós não temos a força de calar-nos (I:III-IV).

Por isso, *para ser franco, o crítico deveria dizer: - Senhores, vou falar-vos de mim a propósito de Shakespeare, a propósito de Ra-*

cine, ou de Pascal, ou de Goethe. É uma ocasião bastante bela.

Para Anatole France, sendo a crítica a última das formas literárias a aparecer, poderá acabar absorvendo as outras, pois convém admiravelmente a uma sociedade civilizada, de ricas lembranças e tradições longas. Apropriada a uma humanidade curiosa, sábia e polida, supõe ela, para prosperar, mais cultura do que demandam todas as outras formas literárias. Manifesta o crítico impressionista sua paixão e entusiasmo pelo livro e o define como *uma obra de feitiçaria de que se escapam todas as espécies de imagens que perturbam os espíritos e mudam os corações* (idem: VII). Para ele, *o livro é um pequeno aparelho mágico que nos transporta para o meio das imagens do passado ou entre sombras sobrenaturais; ou então: o livro é o ópio do Ocidente. Ele nos devora.* Entretanto, *amemos os livros que, recentemente, se multiplicaram tanto a ponto de se tornarem uma orgia monstruosa* (idem: VIII).

No seu impressionismo subjetivista, insiste ele em que *não se sai nunca de si mesmo. Esta é uma verdade comum a todo mundo, mas que parece mais sensível em certas naturezas, cuja originalidade é nítida e o caráter detido. A observação é interessante a fazer-se a propósito da obra de M. Lecomte de Lisle, um poeta impessoal, que se aplicou com uma heróica obstinação a permanecer ausente de sua obra, como Deus na criação...* (na mesma imagem explorada por Flaubert!), *mas este poeta finalmente não pinta senão a ele, não mostra senão seu próprio pensamento e, único presente em sua obra, não revela sob todas essas formas senão uma coisa: a alma de Lecomte de Lisle* (I,102-103). Por não poder-se nunca sair plenamente de si mesmo, A. France coloca-se também quase sempre pessoalmente na crítica, projetando-se o seu eu. Em tal forma de crítica sobressaem com freqüência adjetivos e frases exclamativas, denunciando a subjetividade, como quando escreve a propósito de um livro de Pierre Loti: *Livro encantador e doloroso como esse! E voluptuoso e bizarro!* (I:301).

A verdade objetiva parece-lhe muito distante da arte:

Dizer tudo é não dizer nada. Mostrar tudo é não fazer ver nada. A literatura tem por dever notar o que conta e clarear o que é feito para a luz. Se ela cessa de selecionar e de amar, ela decai como a mulher que se entrega sem preferência. Há uma verdade literária, como uma verdade científica, e sabeis o nome da verdade literária? Ela se chama poesia. Em arte é falso tudo que não é belo.

A beleza é, pois, o distintivo da poesia e poesia é verdade. Beleza, poesia e verdade são conceitos sem delimitações rigorosamente objetivas. Nesse reino, também a liberdade não pode reinar absoluta:

Quer-se a independência da arte. Eu também a quero; sou ciumento dela. É preciso que o escritor possa dizer tudo, mas não lhe seria permitido dizer tudo de qualquer maneira, em qualquer circunstância e a todo tipo de pessoas. Ele não se coloca no absoluto. Ele está em relação com os homens (s.d.I:78-80).

Sua concepção de arte e de mundo por vezes se deixava arrastar por névoas pessimistas, como ao discorrer filosoficamente sobre o bem e o mal, a virtude e a ilusão, em "A virtude na França": *O mal é imortal e vivemos numa eterna ilusão, pois uma coisa somente é certa, é o sofrimento. Ele é a pedra angular da vida, sobre ele é que a humanidade está fundada como sobre um rochedo inabalável. Fora dele, tudo é incerteza...* (I:334).

No entanto, seu impressionismo subjetivo já desvelava certas posições exploradas pela moderna parapsicologia na relação do homem com o mundo. Assim, comentando um reinício de ano letivo ("Sobre o latim"), com as crianças aprendendo, lamenta como facilmente se perde a confiança que estas depositam no futuro, pois

nós sabemos que a vida não traz jamais nada de novo e que somos nós, ao contrário, que lhe damos algo de novo quando somos jovens. O universo tem a idade de cada um. Ele é jovem para os jovens. Está revestido, para os olhos de quinze anos, de tintas da aurora. Ele morre conosco; ele renasce nos nossos filhos. Quem de nós não está inquieto em relação a um futuro que ele não verá?... (I:281-282).

O pêndulo geralmente se inclina para a subjetividade do eu, embora por vezes considere as formas exteriores. Então,

um poema, um romance, por mais belo que seja, torna-se caduco quando envelhece a forma literária da qual foi concebido. As obras de arte não podem agradar por muito tempo, pois a novidade reside muito no agrado que elas proporcionam.

Conforme cita Wellek (1972-IV:24), para A. France, o *prazer é a única medida de mérito* do crítico-leitor, mas, por isso

mesmo, é também *a razão da eterna diversidade de nossos julgamentos*. Não pode a crítica constituir-se em ciência objetiva, pois que

cada livro tem tantas versões diferentes quantos leitores tenha, e que um poema, como uma paisagem, muda com os olhos de quem vê, nas mentes que o concebem.

Por isso, não é de estranhar que A. France desaprovasse o naturalismo e sua tendência objetivista. Escrevendo sobre "George Sand e o idealismo na arte", louva o povo grego, porque, quando a verdade lhe escapava, teve a sabedoria de perseguir o belo que não o enganou. Criticou o naturalismo que é desumano e que *desejava tornar-nos a vida odiosa, ao passo que os idealistas procuram embelezá-la. E como eles têm razão!* (I:344). Em outra passagem, fez ressalvas à *Terra* de Zola: *Ele não tem gosto, e acabei acreditando que a falta de gosto é esse pecado misterioso de que fala a Escritura, o maior dos pecados, o único que não será perdoado. Reprova Zola porque sua obra é má e ele é um desses infelizes de quem se pode dizer que seria melhor que não tivesse nascido. Observa com ironia mordaz: eu não lhe negaria sua detestável glória. Ninguém antes dele havia levantado um tão alto montão de imundícies. Eis o seu monumento, de que não se pode contestar a grandeza...* (I:236).

O impressionismo de Anatole France constatou estar o ser humano irremediavelmente encerrado no seu eu. Aparentemente, esse seu posicionamento parece indicar que, em literatura, a obra não mantém mais laços com seu autor, mas está plenamente à disposição do leitor para divagar sobre ela. Sua posição opor-se-ia então às de Taine e Sainte-Beuve, até quase antecipando a defesa da recepção. Entretanto, examinando mais profundamente, poder-se-ia levantar a suposição de que, se para ele o livro é pretexto para o crítico falar de si, de quem não logra libertar-se, porque nunca é possível sair de si mesmo, também o mesmo vale para o escritor em geral, autor de obras literárias. Também para ele, a história, o mundo, a realidade, tudo é pretexto para falar de si. Logo, o autor sempre estaria na obra e a obra seria uma projeção do autor discorrendo sobre qualquer assunto. Então, na raiz, a concepção de literatura de Anatole France não pareceria diferenciar-se tanto da dos antecessores que defendem o biografismo e o determinismo: autor e obra literária não seriam entidades independentes e autônomas, porque o autor necessariamente liga-se à obra, está dentro da obra.

3.5 - A ESTILÍSTICA PSICOLÓGICA DE SPITZER

Já em pleno século XX, em época bem posterior às chamadas escolas de crítica extrínseca, Leo Spitzer (1887-1960) volta a considerar as relações entre obra literária e seu autor. Se a literatura resulta da palavra e a palavra se estrutura na língua, Spitzer, estudioso praticante da lingüística, da filologia, da semântica histórica, entrelaçou profundamente três elementos: a língua, a literatura e a alma humana -

O melhor documento para a alma duma nação é a sua literatura; ora, esta não é senão sua língua tal qual ela é escrita por falantes privilegiados, conforme observou ele em "Arte da linguagem e lingüística", incluído nos *Études du Style* (1970:53) e que anteriormente constituíra a introdução de *Lingüística e Historia Literaria* (Madrid, Ed. Gredos, 1974:20).

Para Spitzer, o escritor e o meio cultural são interdependentes, pelo que ele une a estilística e a semântica literária, relacionando a forma individual com o fundo coletivo, tudo numa forma de estilística psicológica ou genética, que se diferencia da história literária positivista. Na sua poética do estilo, manifesta uma concepção de estilo centrada no emissor, estilo como expressão da personalidade poética. Atento ao uso particular que um indivíduo faz dos recursos lingüísticos disponíveis - a *parole* - com seus fenômenos irregulares e até instáveis, busca perceber como o estilo individual singulariza a personalidade do escritor, ou seja, os *sistemas expressivos (Stilsprachen)* introduzidos pelos criadores na sua língua individual. Se o espírito duma nação pode ser desvendado nas suas obras literárias mais importantes, o espírito dum escritor pode ser reconhecido a partir do uso individual e específico que faz da língua. A forma individual se destaca sobre um fundo coletivo. Não se considera as obras apenas na sua autonomia estética, mas se as considera também como receptores e doadores no seio do desenvolvimento histórico da atividade humana.

Embora tenha consciência do adágio escolástico de que *individuum est ineffabile* e aceite a célebre formulação de Buffon de que *o estilo é o homem*, Spitzer, como lingüista, exige uma definição mais rigorosamente científica do estilo individual e considera a estilística como ponte entre a lingüística e a história. Para ele, a história está sempre implícita. A obra, na sua forma, é qualificada e qualifica seu momento histórico; cada palavra e conceito, num específico contexto histórico, revela a presença dum *sentimento* que lhe está indissolubemente ligado. Em toda a sua teo-

ria, a noção de *vida* é fundamental.

Para apreender a individualidade dum escritor, considera os *desvios* estilísticos em relação à norma, supondo que o desvio revela uma mutação no espírito duma época, fato que é determinável. Num ensaio introdutório ao volume de estudos estilísticos de Spitzer - "Leo Spitzer e a leitura estilística", Jean Starobinski sintetiza o método crítico spitzeriano (1970:19):

Perceber um desvio estilístico em relação ao uso médio; qualificar esse desvio, qualificar sua significação expressiva; conciliar essa descoberta com o tom e o espírito geral da obra; a partir de lá, definir, mais amplamente, o caráter específico do gênio criador e, através dele, uma tendência da época.

A obra literária destaca sua especificidade em relação ao fundo dum dado social - que é o uso geral da língua. Reduzindo os desvios - elementos estilísticos mais marcantes dum texto - a uma espécie de denominador comum, busca o *radical espiritual, a raiz psicológica dos diferentes traços do estilo* (1970, p.54) e assim encontra informações sobre a visão do mundo (*Weltanschauung*) do seu autor. Os traços e pormenores estilísticos são reagrupados num *princípio criador*, passando-se da linguagem ou estilo à alma. A partir da análise do texto, quer chegar ao conhecimento do autor - sistema de trabalho em que revela influências recebidas de Freud. Para Spitzer existe um paralelismo de correspondência entre o vigor do pensamento ou sensibilidade de um autor e as inovações na linguagem, inscrevendo-se a criatividade mental na linguagem, como já demonstrava em relação a Rabelais na sua tese de doutorado em 1910 e torna a afirmar que *a linguagem não é senão a cristalização externa duma forma interior* (1970:60). Num estudo também bastante antigo - "A interpretação lingüística das obras literárias" -, conforme citação de Alicia Yllera (1979:23), Spitzer acentuava que uma excitação psíquica do escritor se reflete num desvio lingüístico, sendo um postulado fundamental seu que *a cada excitação psíquica, que se afaste dos hábitos normais da nossa mente, corresponde também na linguagem um desvio do uso normal*.

Starobinski (1970:17) explicita o proceder desse humanista-filólogo-estilista:

Face aos textos, Spitzer tenta extrair deles os caracteres específicos remetendo à **alma** do autor, mas com o cuidado de captar no movimento singular duma escritura o índice expressivo ou a antecipação das mudanças do espírito coletivo,

supondo que a experiência interior dum escritor seja representativa ou profética. Relaciona-se assim o psicológico com o sociológico. A obra era abordada como a *expressão* duma atividade psíquica que a condicionou e configurou, sendo que a estilística privilegia o sujeito falante e o ato expressivo. O que está num texto corresponde a algum movimento da alma do escritor. No estudo da obra de arte, deve-se ir da vida da superfície em direção ao *centro vital interno, ao sol do sistema astronômico*, partindo dos detalhes exteriores, agrupá-los e integrá-los no espírito criador do artista, num ir-e-vir (*va-et-vien*) constante.

Spitzer (1970:61) ressalta que *nós não nos contentamos com psicologizar um traço; mas nós fundamos nossas suposições sobre diferentes traços, agrupados e integrados com precaução*, compreendendo o detalhe na globalidade do contexto. A obra permite lançar luz sobre uma *alma* singular, mas essa individualidade do escritor já representa uma variação diferencial que integra a evolução coletiva num momento histórico.

No seu estudo do estilo, Spitzer faz uma leitura *confiante* do texto, tomando-o tal como se apresenta, como confissão e testemunho completo, sem supor função dissimuladora ou mistificadora. Para ele, tudo é visível para quem souber ver, pelo que se impõe o aforismo também na forma inversa: nada há no estilo que não estivesse na alma do autor, desconsiderando as interpretações psicanalíticas ou marxistas. Mas observa acuradamente Starobinski (1970:23) que, na acepção moderada de Spitzer, o estilo não é nem o puro particular, nem o universal, mas *um particular em instância de universalização e um universal que se oculta para remeter a uma liberdade singular*. Então,

ela implica a revolta do indivíduo, e sua reconciliação por intermédio da obra. Reconhecer um escritor através de seu estilo é reconhecer ao mesmo tempo uma consciência que se afirma no seu recuo irreduzível e a energia duma palavra que atravessa o intervalo. O desvio estilístico, se ele é obra da singularidade, designa conjuntamente uma *inefável* liberdade que quer o desvio e uma atividade que cumula o desvio ao manifestá-lo.

A não comunicação conduz a uma comunicação mais intensa, a uma ativação dos poderes da linguagem.

Mas, o estilo pode não decorrer tanto do indivíduo, como da instituição, não sendo o escritor o seu criador, mas um participante: o estilo define o sistema lingüístico parcial dos membros

duma comunidade - e então a análise do estilo não remeterá à personalidade do autor, mas à instituição, ao gênero praticado, mesmo que cada autor tenha sua maneira específica de participar da instituição.

Assim Spitzer, depois de 1920, conforme ele mesmo observa (citação de Starobinski, 1970:25), renunciou mais aos objetivos psicológicos, preferindo uma análise fundamentalmente imanente à obra, visando às suas relações internas, aos *organismos poéticos em si*, sem recorrer à *psicologia do autor*, à experiência vivida, o que é apontado como uma aproximação ao *New Criticism*.

Nesse sentido observa Starobinski (1970:25-27) que o método de Spitzer *nunca consistira em interrogar a existência empírica, os dados biográficos, nem mesmo os índices de intenção desvendáveis nas versões sucessivas e as variantes do mesmo texto*, mas era no próprio texto, às claras, que Spitzer discernia *significações afetivas, condutas e paixões e não numa Erlebnis anterior...* Abordara, portanto, sempre os textos como textos e não como documentos. Portanto:

o *centro afetivo* não era então nada senão o **análogo** psíquico do princípio organizador da obra, o *doublé* subjetivo dum contato efetuado na própria obra. O espírito dum texto, sua qualidade específica uma vez reconhecida, eram projetados e extrapolados de forma a constituir, **eminenter**, a alma do autor, o *tipo central* de seu universo mental.

Poder-se-ia talvez encontrar nesse posicionamento uma espécie de correspondente ao "autor implícito" de Booth, nessa *personalidade segunda - o poder criador: pode-se atingir o autor tal como ele se inventou através de sua obra e não tal como ele teria existido antes desta* - tese contrária à biografia e ao psicologismo, defendida por Proust em **Contre Sainte-Beuve**.

Não será preciso, como bem elucida Starobinski, buscar uma *Erlebnis*, uma intuição subjetiva em que a obra se teria preformado em estado puro, porque *uma obra é reveladora não somente na sua semelhança com a experiência interior do autor, mas em razão de sua diferença*; pois, se os documentos permitem reconstruir uma imagem *verossímil* da personalidade do autor empírico, é possível avaliar também o desvio como a obra ultrapassa e transmuda os dados primitivos da experiência - o princípio da invenção, do desejo criador. A obra pode conter um coeficiente de negatividade em relação à existência empírica do *homem*, podendo diferenciar-se o *centro afetivo* da obra do *centro*

afetivo da existência empírica, pois a obra é *decentramento*, não iluminando a psicologia diretamente a obra, mas tornando compreensível a passagem para a obra, seu processo criador.

O próprio Spitzer admite que esse seu método de *círculo filológico* contém fragilidade subjetiva, porque depende muito da importância e da qualidade da experiência acumulada pelo leitor/crítico e mesmo de certa fortuidade no primeiro passo dado, na iluminação singular para perceber os detalhes, traços, desvios e para entrelaçá-los. Por isso, cada texto, cada poema exige uma leitura individual: *Cada poema demanda do crítico uma inspiração particular, uma iluminação singular...*, devendo o crítico transformar-se como Proteu, numa mobilidade embasada em experiência anteriormente acumulada. O leitor, para superar a impressão arbitrária, deverá situar-se no centro do processo criador e recriar o organismo da obra. Por isso, no ensaio "A propos de *La Vie de Marianne* (Lettre à M. Georges Poulet)" (1970:366ss.), chama seu próprio método de crítica como *imane*nte à obra. E no início do ensaio "Le Style de Marcel Proust" (1970:397ss.), ao comentar o ensaio de Curtius que busca a alma de Proust em sua obra, uma lei do estilo que faça remontar aos *elementos psíquicos do estilo de um autor*, sintetiza esse método de *pesquisa psicolingüística* como *ler, ler e ainda ler*. Os ensaios reunidos em *Études sur le Style* comprovam mais esse método de análise *imane*nte à obra, como na vasta exemplificação aduzida em "L'effect de sourdine dans le style classique: Racine" (1970:208-235), interpretando o texto e seus traços de estilo para demonstrar os efeitos de *atenuação* ou *efeito de surdina*, ou seja, que *a língua racineana é uma língua à surdina*, efeitos comprovados por variada diversificação de traços estilísticos, traços responsáveis pela sensação de uma certa frieza, distância e surdina nas suas peças teatrais, o que exige madureza do leitor/crítico para sentir o ardor neles, pelo que *a surdina posta por Racine no seu estilo fechou-lhe também o coração dos Franceses de hoje...* (idem:314) - isto é, os franceses de cultura média, não os dos *panegíricos oficiais*.

Spitzer partia, pois, da expressão individual do autor, e por ela penetrava no seu mundo mental, identificando os efeitos de cada estilo particular com uma manifestação pessoal do autor. A partir da captação de alguns pormenores lingüísticos que caracterizam uma obra, buscava penetrar nela e alcançar sua visão totalizadora. Embora o autor se manifeste na obra, ou a obra manifeste o autor, pelos traços do estilo, Spitzer, como bem ressaltou Starobinski, desenvolveu mais seu trabalho numa análise imane

La Vie de Marianne" (1970:392) que a prática de impor de fora categorias filosóficas (...) às obras de arte literárias corre o risco de violentar seu sentido. Prefere, então, um certo camaleonismo de filólogo experimentado e sem preconceitos a um fechado sistema filosófico.

Todorov (1971, p.30-31), na sua participação a um Simpósio americano sobre *Estilo literário*, coordenado por Seymour Chatman, formulou uma crítica à estilística de Spitzer. Distinguindo ele duas possíveis atitudes em relação ao texto literário: a ciência poética (a consideração da obra individual como simples ponto de partida para o estudo da literaridade do discurso, o estudo dos objetos e formas literárias) e a interpretação (ou apreensão do sentido duma obra, considerada apenas na sua individualidade, objetivando sua descrição e interpretação), liga o estudo do estilo à *poética*. Spitzer, juntamente com Guiraud, considerava o estilo como desvio, infração, transgressão, pelo que procurava referir a obra individual ao conjunto dos escritos dum autor, vendo esse conjunto como um desvio da norma constituída pela linguagem corrente. Pode-se depreender, portanto, que o estilo revelaria uma personalidade *estável* por trás do texto, remetendo um traço estilístico sempre para a mesma disposição psicológica, independentemente da ocasião.

Entretanto, pondera Todorov que estilo não é coerência (ou seja, uma forma, estrutura, totalidade, uma reunião única e harmoniosa de diversas categorias mais gerais dentro duma obra individual, concepção partilhada por Cleanth Brooks, Wolfgang Kayser ou Victor Vinogradov) nem desvio (como o consideram Spitzer ou Guiraud), considerando mesmo que

a idéia dum autor como fonte homogênea de seus textos, como uma invariante por trás das variáveis, uma essência estável e primária supervisionando acima das aparências fugitivas e derivadas pertence a uma filosofia que não é mais a do nosso tempo. Para o nosso modo de pensar o texto é escrito através do autor mais do que é escrito por ele,

o que mais se aproxima da posição barthesiana de *escritura*.

Dentro da concepção estilística, partindo de que há uma concordância quanto à conexão íntima existente entre a linguagem dum escritor e sua personalidade, em sentido amplo, Stephen Ullmann aborda, em "Style and Personality" (1965), cinco métodos da moderna estilística para estudar tal conexão.

1. *A análise estilística ou estilística do estilo*: Embora nes-

se método a qualidade, contexto e efeitos estéticos não tenham a devida consideração, a indicação de freqüência de certos traços é significativa, auxiliando tal estatística inclusive a determinar a autoria de obras.

2. A *abordagem 'psicológica'* - foi aquela sobretudo desenvolvida por Leo Spitzer e seu *círculo filológico*, considerada denominação infeliz.

3. A *tipologia de estilo* - diversificadamente concebida por diferentes autores, como a teoria das imagens, de G. Bachelard; a partir dos quatro elementos - terra, água, ar e fogo; a tipologia de Dâmaso Alonso baseada nos três ingredientes essenciais do estilo literário: razão, sentimento e imaginação; a teoria sofisticada de Henri Morier formulada em *La Psychologie des Styles*, distinguindo oito classes de estilos correspondentes a certo temperamento e *make-up* mental; fraco, delicado, hesitante, positivo, forte, híbrido, sutil e defectivo.

4. A *evidência de palavras-chave* - Já Sainte-Beuve (*Portraits contemporains*, I:162), Baudelaire (*L'Art romantique*, XXII:7) e Valéry (*Variété*, V:318) referiram-se à importância da(s) palavra(s) mais recorrente(s). O método das palavras-chave exige operação delicada, com avaliação estatística e qualitativa, como O. Nadal aplicou a Corneille com as palavras-chave: *mérite, estime, devoir, vertu, générosité e gloire*.

5. Método das *imagens recorrentes*: o condicionamento da classe e natureza das imagens dum escritor por experiência, leituras, meio-ambiente, círculo de amigos, ou então provindas de gostos e desgostos mais profundamente enraizados, aspirações, fixações ou obsessões - pense-se na imagem recorrente da *morte* nos poemas de Manuel Bandeira. Assim estudou-se a recorrência freqüente de imagens de insetos nas obras de Sartre, muito provavelmente ligada a experiências patológicas (injeção de mescalina) que realizou.

Tais tentativas, segundo Ullmann, podem ser válidas, mas não satisfatórias, aceitáveis com grão de verdade, desde que utilizáveis com ponderação, para não cair em nova *falácia biográfica*. Não deve ser esquecida, juntamente com tais métodos, a avaliação estética do texto, pois captar a personalidade do escritor através do estilo da sua linguagem só terá sentido se iluminar as qualidades estéticas do texto.

O estilo literário, sendo formado pela individualidade do escritor em interação com seu meio, sua época, seu contexto cultural, foi muitas vezes visto como revelador da personalidade. Spitzer analisou particularmente as implicações psicológicas do

estilo. Ullmann sintetizou alguns métodos para investigar as relações entre linguagem e personalidade. Sem descartar a hipótese, complexa se torna a delimitação ou interfusão de ambas as áreas. Considerando que o estilo se liga à dimensão imaginária do ato criador e a personalidade é dimensão do ser real, definir a interação não é fácil.

3.6 - A PSICANÁLISE DO AUTOR

A psicanálise tem outro modo de encarar as relações entre autor e obra. No seu livro sobre *Psychoanalytic Criticism*, Elizabeth Wright dedica a primeira secção do capítulo 3 à *psicanálise do autor*, referindo-se essencialmente ao estudo de Maria Bonaparte sobre Poe e examinando a psicologia do instinto (id) - a função dos instintos sexuais como forças determinantes na vida dum indivíduo. A estética da psicologia do id baseia-se na noção de que a obra de arte resulta como que da corporificação secreta do desejo inconsciente do autor. Sobrevalorando as relações psicológicas, essa forma de crítica deixa de lado o aspecto essencial, o processo artístico da obra, mas pode trazer suas luzes ao lidar com uma figura de repetição.

O livro de Maria Bonaparte - *Edgar Poe: Étude psychanalytique*, publicado em 1933, em Paris, com prefácio de Freud, pode ser tomado como exemplo da *psicanálise do autor*. Observa Wright que na metade final do século XIX era comum estudar a vida dum artista para explicar suas obras e explicar sua mente. Mas, naquela época pré-freudiana ligava-se gênio com loucura, como no caso da medicina legal de Cesare Lombroso, criando-se uma *patografia* - o estudo do artista para classificar determinada patologia, como durante 25 anos fez o periódico de Viena *Imago*. Mais objetivamente, desenvolveu-se uma *psicobiografia*, de que o volumoso estudo de M. Bonaparte é exemplo clássico.

Bonaparte inicia com detalhada história da vida de Poe, de forma documentada. Depois relaciona eventos e figuras da vida do escritor com eventos e *figuras* dos textos, das histórias de Poe. Sua controvérsia básica: Poe era necrofilista, de atração erótica por *corpses*. A sua fixação à mãe o condenou à eterna fidelidade: casou com prima doente, sem necessidade de consumir o casamento. Bonaparte vê nas personagens de Poe imagens internalizadas resultantes de experiências passadas, concentrando-se especialmente no estudo da figura da mãe. Seu princípio de interpretação reside em que

Obras de arte ou literatura revelam profundamente a psicologia do seu criador e, como Freud

mostrou, sua construção assemelha-se àquela dos nossos sonhos. O mesmo mecanismo que, nos sonhos e pesadelos, governa a maneira em que nossos mais fortes, embora mais ocultos, desejos são elaborados, desejos que muitas vezes são os mais repugnantes para a consciência, também governa a elaboração duma obra de arte (cit por WRIGHT, 1987:40).

A ficção de Poe daria corpo ao desejo de reunir-se com sua mãe morta. Evidencia-se, pois, um paralelo entre as histórias e a vida do autor. Nessa forma de interpretação sempre interfere evidente subjetividade.

Ao diferenciar, em 1963, *as duas críticas* existentes então na França, Barthes (1970, p.154) vê a crítica psicanalítica absorvida pela linha tradicional da crítica universitária, recusando a *análise imanente*, colocando sempre a obra *em relação com outra coisa além dela mesma*, recaindo na mesma relação psicológica autor-obra:

a crítica psicanalítica é ainda uma psicologia, ela postula um **alhures** da obra (que é a infância do escritor), um segredo do autor, uma matéria a decifrar que continua sendo a alma humana, mesmo que seja às custas de um vocabulário nôvo: antes uma psicopatologia do escritor do que nenhuma psicologia; pondo em relação os pormenores de uma obra e os pormenores de uma vida, a crítica psicanalítica continua a praticar uma estética das motivações fundadas inteiramente sobre a relação da exterioridade...

Na sua defesa *Pourquoi la nouvelle critique* (Critique et objetivité), Serge Doubrovsky expande-se, no terceiro capítulo, sobre a *crítica como psicanálise existencial*. Na busca da compreensão iluminadora da literatura, a função da crítica transparece da própria natureza da criação literária, conforme seu conceito (1970:191):

Uma vez que toda expressão é ao mesmo tempo manifestação e dissimulação, a crítica **consistirá em revelar o que se oculta e a unir o que se entrega ao que se oculta, num esforço para resgatar a totalidade da expressão.**

Não é por falha do autor que a totalidade precisa ser resgatada e a crítica ser feita. Não é por imperfeição da literatura, necessitando o autor de ajuda externa. Pela natureza da linguagem e pela

situação ontológico-histórica da obra, a totalidade do seu sentido está, por princípio, em suspenso, não podendo o autor mais lúcido formular integralmente o sentido. O crítico, o leitor complementa o autor. E a análise crítica se apresenta como uma *psicanálise existencial*: o conhecimento por outro daquilo que está oculto para o outro ou que ele se ocultou. Como o psicanalista, o crítico busca *fazer aparecer o liame entre significações óbvias e significações latentes* (idem:192). E a compreensão da obra nunca pode restringir-se a tomar a obra isoladamente, como uma realidade fechada sobre si mesma, pois esta não existe em si, não tendo sido dada uma vez por todas como *um conjunto de estruturas especialmente coerentes*, plenas em si; mas na existência da obra literária convergem dinamicamente duas consciências: a criadora e a espectadora. A obra existe na medida tanto em que o autor cria como na em que o leitor/receptor a constitui.

Nos pontos de vista das consciências criadora e espectadora, *O sentido habita a obra* (idem:195), mas sempre *além da materialidade imediata*, exigindo a unidade estética duma percepção, pelo que cabe à crítica explicitar o princípio unificador da compreensão, a intenção metafísica que está no cerne da expressão literária, o critério valorativo autêntico da unidade e da profundidade da visão do mundo proposta pela obra. O sentido duma obra nunca é dado totalmente, pois a obra se situa no tempo e a dialética entre a consciência espectadora e a consciência criadora acontece na mentalidade dinâmica do tempo.

A escritura reenvia à presença do escritor. Se para Buffon *o estilo é o homem mesmo*, de fato o estilo *revela o modo em que uma existência humana integrou e exprimiu a totalidade das suas relações concretas com o mundo* (idem:202) e a literatura, empregando certas imagens e mitos, exprime os grandes arquétipos mentais. Não cabe ao crítico rejeitar os elementos biográficos e históricos, mas deve compreendê-los e organizá-los, mostrando que a literatura, como a existência que ela manifesta, absorve e assimila em si os acontecimentos da vida individual e coletiva (e não o contrário), como eles são, de algum modo, dirigidos e assimilados simbolicamente para constituir a carne e a trama da obra (idem:202-203).

Para entender a obra não é indispensável esmiuçar toda a biografia, não resultando os sentidos da obra duma reconstrução do homem. A obra literária reenvia não ao homem em geral mas ao homem enquanto autor da obra em questão. Doubrovsky cita J. Starobinski falando de Rousseau:

Certo ou errado, Rousseau não consentiu em separar seu pensamento e sua individualidade, suas teorias e seu destino pessoal. É preciso tomá-lo tal como ele se dá, nessa fusão e nessa confusão da existência e da idéia (idem:203-207).

Sendo a coesão expressiva dum obra, através da coesão de sua linguagem, sempre de ordem existencial, há uma certa coincidência, fusão e confusão, em certo nível da criação, entre sentido literário e sentido biográfico. Mas a crítica deverá saber exatamente o que ela busca, para não sossobrar em total sincretismo. Se há um ir e vir entre os dois elementos, para a crítica, "o circuito da compreensão vai da obra ao autor, para retornar sobre a obra, e não do autor à obra, para fechar-se sobre o autor" (idem:205). Doubrovsky defende um primado ontológico da obra sobre o autor, pois se há obras sem autores conhecidos, não se pode falar em autores sem obras conhecidas. O primado absoluto é da obra e as significações biográficas mediatizadas pela obra, para ser entendida, só interessam à crítica na medida em que a obra as integra. Crítica não é biografia romanceada. Lanson tem razão contra Sainte-Beuve. A crítica biográfica, seja tradicional, freudiana ou sartreana, coloca no mesmo plano uma obra-prima de arte e um extrato de cartas, concorrendo todos para delinear o autor. Mas o interesse de rascunhos, cartas ou detalhes biográficos reside apenas em permitir melhor compreensão da obra. Há textos que são simples meios para falar de um homem, enquanto outros constituem fins incondicionais que, através de um homem, falam do homem, conferindo valor universal ao particular.

Doubrovsky chega à conclusão de que

Na linguagem deste ensaio, eu diria que o retorno a uma biografia como conjunto de acontecimentos pessoais é **uma das significações**, necessária, da obra (sem autor não há obra), mas não absolutamente suficiente para dela constituir o **sentido global** que nós buscamos, uma vez que este exige a presença e o concurso ativo de Outrem (idem:208-210).

O ensaio repousa na convicção de que *a coesão interna das obras é sustentada pela coesão da existência individual e concreta que se procura através delas*, devendo coincidir em certo nível sentido literário e biográfico, consistindo o problema em definir o nível.

Segundo Doubrovsky, empregar detalhes exteriores, biográficos, para encontrar o sentido dum livro não é explicá-lo, mas

assassiná-lo, pois na passagem do plano real ao imaginário ocorre toda uma transformação e reestruturação do sentido. Não é uma relação exterior que faz coincidir sentido literário com sentido biográfico, mas para tal coincidência deve ser mudada completamente a natureza do sentido biográfico.

Qualquer vida e qualquer obra só têm sentido enquanto totalmente significantes. Mas a existência humana é um movimento de busca de totalização, pois a realidade humana, segundo Sartre, é uma *totalidade destotalizada*, totalidade nunca alcançada, ao projetar um certo sentido tanto para diante como para trás de si. Assim o sentido de toda uma vida humana só existe como um imaginário, imaginário que se relaciona com o real como o virtual com o atual. A existência concreta é sempre aberta, um *vir-a-ser* heideggereano.

Não são os debates biográficos que podem revelar o sentido duma obra, mas apenas o conjunto duma vida, como conduta significativa, pode relacionar-se com o conjunto duma obra, expressão dessa conduta. Então,

o sentido duma obra, para um escritor, não é senão o sentido de sua vida, **tal como ele se o dá sinteticamente no ato de escrever.**

Transportada sua existência ao imaginário, à linguagem, o escritor faz surgir sua própria palavra como sigla de seu Eu total. A escritura autêntica não é criadora de miragem e ilusão, mas se constitui em reflexo total do sentido do ser - *ela faz aflorar, na trama de um discurso, o sentido simbólico que freqüenta perpetuamente a existência do escritor, sendo a cifra da verdade sobre um homem e sobre o mundo, tal qual ele lhe aparece*, cifra nunca plenamente decifrada, pelo que *a vida e a obra dum escritor aparecem ao crítico como sistemas homólogos de relações simbólicas, constituídos por uma mesma dialética existencial, segundo um vínculo do Imaginário com o real...* (idem:215), fazendo teoricamente o crítico ir e vir dum sistema simbólico ao outro, empregar a biografia para iluminar as obras e as obras para iluminar a biografia. Na prática, a obra é privilegiada porque, por um lado, a literatura é o mais completo desvelamento da existência e, por outro, uma obra válida constitui um conjunto significativo, enquanto é sempre fragmentário nosso acesso a uma vida. Mas se são homólogas a compreensão duma vida e duma obra, não são análogas, porque a primeira tem uma dimensão de ser fundamentalmente histórica e a segunda trans-histórica.

A compreensão histórica resulta em contato fragmentário, sem reciprocidade, estando o crítico e o historiador diante de tex-

tos e signos, tentando estabelecer seu sentido. Se o sentido de uma vida permanece irreduzivelmente singular e contingente, o sentido de uma obra, mesmo situada cultural, geográfica e lingüisticamente em limites estreitos, é fundamentalmente universalizável, sendo o escritor em sua obra um outro eu, um homem que se encontra ao encontrar sua imagem e ainda nos encontra - o eu do escritor torna-se o tu do leitor.

Fala, pois, Doubrovsky do *Cogito do escritor*, não do homem real nem das suas personagens, mas que se depreende do conjunto do homem-escritor, do ator atuante e do leitor lendo a obra. A obra toma consistência pela unificação sintética na temporalidade do leitor-crítico, em suas experiências descontínuas em que ocorre. A obra não está em si nem o leitor a inventa, mas a constitui através de si. Como objeto estético, a obra não existe fora da consciência perceptiva, que constitui o sentido à medida em que o descobre. Além disso, *a obra de arte é um imaginário* (idem:221), sendo sua materialidade ultrapassada por um sentido formado: a tinta seca torna-se versos do poeta e exprime angústia ou esperança somente quando um olhar humano transcende sua materialidade bruta e neles projeta seus possíveis. O sentido duma obra de arte não está nela mesma, mas como que em suspenso, potencialmente, sobre ela:

ele não é senão a ressonância, o prolongamento, o eco infinito, sobre todos os planos, do mais imediato ao mais sutil e ao mais longínquo, da experiência humana que irradia através duma linguagem,

sendo o crítico/leitor o revelador da obra, não existindo a obra senão nele.

Daí a função criadora que contemporaneamente se atribui ao leitor. O leitor-crítico não pode *apagar-se* para fazer aparecer a obra em si. Sua consciência é a única realidade a revelar, através da totalização da sua experiência (quanto mais rica, melhor!), uma totalidade significativa apreendida por fragmentos: a obra de arte é o modo particular da aparição de outrem e o seu sentido resulta da unificação sintética, pela consciência do crítico, das manifestações do outro, sobre o fundo duma intersubjetividade comum. A comunicação literária nunca é plena, não apreende a consciência do outro como tal, mas quanto maior for a abertura e adesão do leitor, maior será o grau de penetração. A crítica é uma percepção particular do outro, uma *psicanálise existencial*. Mas uma psicanálise da obra, duma existência imaginária, não do homem ou duma vida real, mesmo que, na medida do possível, a

compreensão da obra passe pela natureza de sua relação com seu autor. É psicanálise feita por um leitor-crítico, de historicidade e afetividade, situadas existencialmente, nos prós e limites dum horizonte específico.

Finalmente, sem absolutamente esgotar a problemática extremamente complexa das relações entre a crítica literária e a vida/psicologia do autor, reflita-se sobre duas passagens de um teórico-crítico e também romancista da primeira linha de vanguarda na contemporaneidade. Ao referir-se à obra literária, Michel Butor (1974:48 e 49) não se prende em absoluto à obra em si, mas revela clara consciência da função de autor, bem como do leitor, no fenômeno literário:

Todos sabem que o romancista constrói suas personagens, queira ele ou não, saiba ou não, a partir de elementos de sua própria vida, que seus heróis são máscaras através das quais ele se conta e se sonha, que o leitor não é puramente passivo mas que ele reconstitui, a partir dos signos reunidos na página, uma visão ou uma aventura, usando também ele o material que está à sua disposição, isto é, sua própria memória, e o que o sonho, ao qual ele assim chega, ilumina aquilo que lhe falta.

Observando que o narrador, mesmo quando narra em primeira pessoa, *nunca é o autor ele mesmo, literalmente*, ressalta que não se deve, conseqüentemente, confundir Marcel com Proust. O narrador, entretanto, está intimamente relacionado com o autor e também com o leitor:

Ele próprio é uma ficção, mas nessa multidão de personagens fictícias, todas naturalmente na terceira pessoa, ele é o representante do autor, sua persona. Não nos esqueçamos de que ele é igualmente o representante do leitor, exatamente o ponto de vista no qual o autor o convida a colocar-se para apreciar, para saborear determinada seqüência de acontecimentos e tirar dela todo proveito.

O narrador-personagem não raro constitui uma transfiguração do autor:

com relação ao autor, quem não vê então que o herói representa aquilo com que ele sonha, e o narrador aquilo que ele é? A distinção entre as duas personagens refletirá, no interior da obra, a

distinção vivida pelo autor entre a existência cotidiana tal qual ele a sofre, e aquela outra existência que sua atividade romanesca promete e permite.

Teoricamente, parece não haver como predefinir ou delimitar previamente até que ponto a obra literária é criação e entidade autônoma, e até que ponto o autor está na obra, esta reflete aspectos, nuances, ideologias do autor, como pessoa real, concreta, histórica, condicionada pelos mais diversos influxos da sua personalidade ou contexto histórico-social. Se, de uma parte, não é admissível ler e interpretar a obra à base do pano de fundo constituído pela vida do autor e seu contexto, como determinantes radicais dos seus escritos, tudo considerado num reflexo que se espelha nitidamente, por outro lado não se pode olvidar que a gênese da obra de ficção se processa na concretude existencial de um autor, com sua personalidade específica, sua ideologia e seu enraizamento num tempo-espaco específico.

4 - A CONTROVERTIDA INTENÇÃO DO AUTOR

Para Celestino Tambosi

Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis.

UMBERTO ECO (1993, p.48)

A obra literária é autônoma, na sua existência e no seu ser ontológico, ou depende sua interpretação de elementos exteriores a ela, como das orientações e intenções do seu autor? Longa controvérsia tem-se mantido, no decorrer deste século, sobre a problemática da interpretação da obra artístico-literária com base nas intenções do autor. Um dos modos de existência da obra literária tem sido considerado a própria intenção do autor: a obra resulta da intenção e experiência do autor no processo da sua criação. De fato, a obra de arte resulta da experiência do autor, mas não pode ser reduzida às intenções conscientes que ele perseguia no seu processo criador, embora tal teoria tenha grangeado múltiplos adeptos.

Já de saída, tal teoria oferece difícil execução prática, por existirem apenas raros e fragmentados testemunhos que permitam reconstituir as intenções de autores desaparecidos. Quando tais intenções se explicitam, resultam normalmente de *comentários* do autor, ou *racionalizações* sobre sua obra, que podem situar-se além do produto real da obra, constituindo seus projetos ou ideais abstratos. A própria formulação das intenções, por parte do autor, pode basear-se não tanto no seu agir concreto, mas em postulados de estilo de época, de situações do seu contexto histórico-social ou de fórmulas críticas. Ao lado da possível intenção consciente do autor, concorrem inúmeros impulsos inconscientes e fatores condicionantes, de modo a não ser possível restringir a interpretação da obra à intenção individual do autor.

Entretanto, bem observa Chatman (1990, p.77) que *o sentido de um texto está necessariamente e para sempre sujeito a interpretação*, ou seja, é questão de hermenêutica, variando até radicalmente de leitor a leitor, marcado cada um destes pelo seu tempo, sexo, temperamento, situação do momento, enfim, segundo quer Fish, pela *comunidade interpretativa*.

Concretamente, as intenções do autor, seus juízos de valor, sua concepção de arte e mundo estão implícitos na própria seleção e organização dos elementos que constituem sua obra. A problemática das *intenções do autor* se formou como possível solução para a crítica literária, pois esse centramento do *interesse na intenção do autor*, segundo Wellek & Warren (1971:51-52) decorre do pressuposto de que *se pudermos apurar qual foi essa intenção e que o autor a atingiu, podemos então também considerar arrumado o problema da crítica*. Ora, os avanços psicológicos modernos, após Freud, testemunham como não é o consciente que tudo comanda no ser humano. Por outro lado, a obra não pode ser reduzida ao seu objetivo imediato e ao êxito contemporâneo. Ela se torna bem mais rica se situada no contexto dialógico desvendado por Bakhtin, que supera qualquer intencionalidade fechada do seu autor, provindo já de uma complexidade de *textos* nunca puros.

A teoria da intenção do autor foi radicalmente rebatida por um famoso ensaio "The Intentional Fallacy" do crítico literário W.K. Wimsatt, Jr. e do filósofo Monroe C. Beardsley, originalmente de 1946. O ensaio enquadra-se na corrente do *New Criticism*, corrente crítica moderna que buscava, no inter-relacionamento entre obra de arte, criador e leitor, uma abordagem *objetiva*, concentrando a atenção no sentido da própria obra literária, não perturbado por inquirições sobre sua origem em experiência pessoal

ou em efeitos sobre indivíduos específicos. Para o *New Criticism*, era o sistema de signos e estruturas do texto, em seu funcionamento automático e impessoal, que determinava a produção do sentido, não assumindo pertinência para o estabelecimento de seu significado a maneira como a obra era lida, recebida e interpretada. À hegemonia semiótica, deveria, logicamente, corresponder um enfraquecimento do autor. Revelando posicionamento radical, o ensaio provocou polêmica e ataques, mas sem refutação plena.

Wimsatt & Beardsley (1970:431) entendiam por *intenção* o *desígnio ou plano na mente do autor*, intenção essa mental e privada, tendo óbvias afinidades com a atitude do autor em relação à sua obra, o caminho por ele encontrado, o que o fez escrever. Argumentavam eles que

o desígnio ou intenção do autor não está disponível nem é desejável como modelo para julgar o sucesso duma obra de arte literária.

Portanto, a *falácia da intenção* consiste no erro lógico e metodológico de julgar e interpretar o poema ou a obra literária fundamentando-se na intenção do autor, ao passo que o texto literário deve, antes, ser concebido como uma entidade autônoma e autotélica, um organismo de vida em si mesmo.

Cinco proposições básicas sumarizavam o assunto (idem: 431-432):

1. *Um poema não vem à existência por acidente*, vem da cabeça e não do chapéu. O intelecto originador é *causa* do poema e não *modelo* para o crítico julgar o desempenho do poeta. Na noção de *intenção* distinguem pois a *Causa (cause)* da obra e o *modelo (standard)* do julgamento. Ocorre a falácia só quando a intenção é tomada como modelo, pois a intenção não está disponível nem desejável para julgar o sucesso da obra, no seu sentido ou valor.

2. Como conhecer a intenção? Se o poema está bem realizado, ele próprio revela a intenção; se está falho, então a intenção deve ser buscada fora dele.

3. O poema é um artefato, um organismo, e deve ser julgado como uma máquina, isto é, pelo seu funcionamento. Ora, a intenção está no seu funcionamento e não fora dele. Daí a formulação: *A poem should not mean but be* - *Um poema não deve significar mas ser*. E o poema só pode ser através do seu sentido.

4. O sentido do poema é, sem dúvida, uma expressão pessoal, mas sobretudo a resposta dum *locutor dramatizado (dramatic speaker)* a uma situação, não a um autor de carne e osso.

5. Um autor pode melhor estabelecer a intenção original, mas num sentido abstrato, porque importa o que o poema alcançou ou concretizou.

O poema não é propriedade do crítico nem do autor - ele se liberta na criação e sua vida pertence ao público, que o avalia, incorporado na linguagem. Embora o *New Criticism* o faça normalmente, Wimsatt & Beardley não excluem totalmente a consideração biográfica:

O uso de testemunho biográfico não necessita envolver intencionalismo, porque enquanto pode ser testemunho do que o autor intencionou, pode também ser testemunho do sentido das suas palavras e o caráter dramático da sua proposição (idem:436).

Mas é falácia se o crítico confunde a intenção com o modelo para determinar o sentido real do texto literário. A falácia intencional de fato é romântica. Não se confunda crítica do poema com psicologia do autor ou biografia literária, estudo da pessoa com estudo do poema. Para os ensaístas, *há uma diferença entre o testemunho interno e externo para o sentido do poema*. Testemunho interno é a prova da língua, o fato lingüístico na obra, o estilo - que é público; externo é o testemunho privado e ideossincrásico de revelações (em jornais, cartas, conversas privadas) sobre o porquê e o como da escrita do poema. Mas há uma espécie intermediária de testemunho sobre o caráter do autor ou sobre o sentido (semi) privado das palavras. Veja-se o sentido das palavras e o uso dessas pelo autor, as associações que as palavras tinham para ele. Os testemunhos externo e semi-privado podem lançar sombras um sobre o outro. O testemunho biográfico não necessita ser intencionalista, mas pode iluminar o sentido das palavras.

A intenção do poema reside na sua gênese, no processo de constituição do poema ou no resultado do processo? *Falácia da intenção* é versão da *falácia genética*, envolvendo a confusão entre processo e resultado. Mas não é irrelevante considerar a situação genética. Na fala cotidiana, é importante conhecer a situação contextual duma proposição para compreender o sentido da proposição. Se na linguagem prática a linguagem é simples meio para um fim, um instrumento para transmitir um sentido, então o sentido está ligado intimamente às intenções do agente. Mas a linguagem poética, como arte, constitui um fim em si, sendo possível distinguir entre o autor e sua obra, de modo que, se o sentido do autor se diferencia daquele que ele criou, o poema é mau e ele falhou, não estando o poema completo, um fim em si mesmo, mas

necessitando de informação adicional sobre a intenção criadora.

Em outro ensaio - "The Affective Fallacy" (1972:345-358) Wimsatt & Beardsley iniciam condenando a teoria da intenção: *A falácia intencional é uma confusão entre o poema e a sua origem, pois ela inicia tentando derivar o modelo da crítica de causas psicológicas do poema e termina em biografia e relativismo.* Em tal abordagem, o próprio poema *como um objeto de específico julgamento crítico tende a desaparecer.* Em resumo, é falaciosa a crítica baseada na intenção, porque a intenção do autor não se encontra disponível; porque as respostas dos leitores são demasiado variáveis; porque não se podem confundir causas e efeitos do poema: o que importa é o próprio poema. Os intencionalistas trocam objetividade por impressionismo e relativismo.

Anti-intencionalista, Monroe Beardsley rejeitou reiteradamente a relevância das intenções autorais originais, argumentando que qualquer interpretação deve derivar somente, ou sobretudo, do próprio texto. Sempre muito lúcido ao debater as questões da intenção literária, na sua obra *Aesthetics*, Beardsley (1981, p. 17ss.) questiona a relevância interpretativa de *estados psicológicos ou eventos na mente (do artista criador): o que ele desejava fazer, como ele imaginava ou projetava a obra antes de iniciar sua construção e enquanto ele continuava nesse processo de fazê-la.* Segundo ele, no máximo o material biográfico pode prover evidências apenas indiretas do que o objeto é, sendo evidência indireta obviamente secundária para a evidência de uma *inspeção direta do objeto.* O poeta ou escritor é o criador mas não o intérprete da sua criação. Ele não pode - a não ser mudando o próprio texto e nele integrando sua interpretação - impor ou compelir a uma interpretação idiossincrásica. Beardsley chega a declarar especificamente:

Se a declaração (de um poeta) sobre o sentido intencionado em um poema conflitar com a evidência do próprio poema, nós não podemos permitir-lhe *fazer* o poema ter o sentido que ele quer que tenha, por um simples *faça-se.*

O anti-intencionalismo não argumenta que o estudo de convenções e sentidos que predominam durante a vida do artista seja irrelevante ou que o crítico esteja enganado na sua procura, nem nega as afirmações dos artistas sobre suas intenções; nega, sim, ou protesta contra, por exemplo, considerar-se fundamental o que Machado de Assis tinha em mente enquanto escrevia *Dom Casmurro*, a ponto de a interpretação desse romance depender dessas *intenções* do autor. Negam a atribuição de relevância, por

intérpretes, a tais planos ou intenções mentais do autor. Insiste, por outro lado, na distinção entre o que palavras significam e o que pessoas pensam. Obviamente, textos continuam a ter sentido, mesmo anos ou séculos após a morte de seus autores, tendo-se consciência de que os autores por vezes pensam ou intencio- nam uma coisa, enquanto seus textos passam a declarar ou su- gerir outras.

Enfim, para o *New Criticism*, a obra ou o texto literário eram organismos autônomos e auto-suficientes, pelo que a produ- ção do seu sentido decorria automaticamente do funcionamento impessoal de um sistema de signos. Não importava intenção que precedesse o texto, nem conferiam eles relevância à maneira como um texto era lido, recebido, interpretado, pois nenhum dos dois elementos contribuiria para o estabelecimento do seu signifi- cado. Importante era o livro, sua estrutura interna de signos, ob- nubilando-se as figuras do autor e do leitor. Daí o *close reading*.

Baseado em Allan Rodway e Brian Lee, Rutven (1984: 137ss.) afirma ser fundamental a distinção entre *purposeful inten- tion* - o desígnio ou intenção declarada do escritor, e *purposive 'purport'* - o sentido intencional, a intenção ostensiva que a obra revela ao leitor, progressivamente a partir do título. Se tal distin- ção tivesse sido clara para os críticos, as maiores controvérsias teriam sido evitadas, embora a intenção localizada na obra tam- bém nem sempre seja palpável, não permita extrair traços distin- tivos. Chegou-se, então, a definir a intenção não como intenção psicológica do escritor, nem como qualidade imanente ao texto, mas como característica das proposições lingüísticas constituintes do texto, na linha da teoria dos atos da fala de Austin/Searle.

Para Austin (1990:85ss.), expressão ou elocução perfor- mativa é *ato ilocucionário*, compreendendo os tipos básicos: ato perlocucionário - que obtém a execução do que declara fazer; ato ilocucionário - que revela a atitude do falante para com sua elocu- ção. Embora Austin tenha restringido a teoria dos atos da fala à linguagem comum, Ruthven mostra como, aplicada metaforica- mente a livros, essa teoria revela bom resultado, constituindo os atos perlocucionários o elemento *afetivo* na literatura, enquanto os atos ilocucionários correspondem ao elemento *intencional*. Entre- tanto, a obra literária não se constitui de atos ilocucionários, mas apenas de imitação dos mesmos. Segundo muitos (também artis- tas), a intenção não é algo predeterminado pelo artista na criação, mas ela se forma durante e pela própria execução da obra; não constitui uma causa ou razão determinante, algo que se quer rea- lizar, mas sim uma função do produto; ela não está no autor mas

se constitui na e com a obra. Acentua Rurthven que parece que escritores não iniciam com *purposeful* intenções, que são subseqüentemente completadas em maior ou menor grau, mas descobrem algo chamado intenção somente no curso da escritura e que essa intenção descoberta é antes mais *purposive* do que *purposeful*.

Quanto mais autônomo se considerar o heterocosmo, tanto mais intencionalmente expressivo ele será em si mesmo, sendo o texto do livro tanto mais capaz de resistir a interpretações formuladas pelo próprio autor, não tolerando, na sua soberania, violações pela intenção declarada (*purposeful*) do autor. Nesse sentido, Ruthven (idem:145) cita D.H. Lawrence: *Nunca confie no autor. Confie no relato (tale)*. O autor está, não raro, demasiadamente envolvido em detalhes, estando impossibilitado de compreender as significações mais amplas da sua obra. Além do mais, existe uma vasta camada de *intenções inconscientes* em toda manifestação humana, também na criação artística. O geneticista Willemart, em "Intenção do autor, vontade do autor ou lógica do texto" (1992, p. 128ss.) busca aproximação entre a *intenção do autor* e a *última vontade do autor*, mas acaba por concluir que *talvez seja melhor esquecer a vontade do autor e falar em lógica do texto*, porque nem sempre se pode falar em vontade ou intenção do autor, como atitudes conscientes no comando da sua criação, impondo-se, porém, necessariamente, uma lógica inerente ao desenvolvimento do texto.

Uma coisa é o que o autor teve em mente (o chamado *utterer's meaning*), enquanto outra é a seqüência significativa das palavras que escreveu, de acordo com a convenção lingüística, tendo em vista o contexto, ou seja, o potencial semântico de atos de fala corretamente formados, de acordo com regras sintáticas e semânticas. Relevante é o sentido de uso, a seqüência significativa das palavras no contexto, não o sentido intencionado pelo usuário. O leitor se empenha e deve empenhar-se em discernir e compreender a seqüência significativa das palavras e tentar adivinhar um contexto apropriado para o texto. Quanto ao que o autor pensou ou intencionou, só importa o que logrou de fato exprimir no texto, pois *intenção* deve entender-se, produtivamente, não como aquilo que o autor intencionava ou tinha em mente escrever, mas como o sentido global e amplo que decorre da obra, do texto escrito, inclusive seus sentidos ocultos, implicações e conotações. John R. Searle, em "Literary theory and its discontents" (1994), analisando a problemática da interpretação, discute am-

plamente diferenciações básicas entre sentido da estrutura formal da sentença e da ação intencional da elocução (*utterance*), ou então, entre o sentido da sentença e o sentido do falante, considerando a relação entre os três aspectos: sentença, autor e leitor.

Degladiam-se, há muito, os adeptos da teoria monística com os da teoria pluralista de sentido. Para a teoria monística, a linguagem literária não é tão ambígua como a ordinária, porque aquela permanece sob o controle do autor, fazendo-a significar exatamente o que ele deseja que signifique. Em decorrência, há um só sentido para a obra criada e cabe ao crítico identificá-lo. Entretanto, tal estabilização interpretativa num sentido presumidamente correto aprisiona a obra para sempre ao momento histórico da sua criação, permitindo aos autores falarem de fato somente aos seus contemporâneos. Já para a teoria pluralista de sentido, a linguagem é considerada sempre polissêmica, permitindo que muitos sentidos estejam presentes ao mesmo tempo.

Wellek & Warren (1971:52) posicionam-se claramente no sentido de que

o significado de uma obra de arte não está limitado à sua intenção, nem é o equivalente desta. Como sistema de valores, tem uma vida independente. O significado de uma obra de arte não pode ser definido meramente em função do seu significado para o autor e para os contemporâneos deste. É, sim, o resultado de um processo cumulativo, ou seja, a história das críticas de que foi objeto em muitas épocas.

T.S. Eliot sempre manifestou essa abertura para os sentidos da obra literária. Os ensaios coligidos em *On poetry and poets* bem o demonstram. Na conferência pronunciada em 1942 - "A música da poesia", Eliot (1959:19-33) discorre sobre a musicalidade na métrica e rima do poema, afirmando que *a música do poema não existe independentemente do sentido*. Entretanto, se é trivial afirmar-se a impossibilidade de parafrasear o sentido dum poema, pois a paráfrase só transmite parte do sentido,

não é tão trivial assinalar que o sentido dum poema pode ser mais amplo do que se propôs seu autor, e algo remotamente afastado de suas origens.

E acrescenta em seguida que

leitores distintos podem extrair sentidos muito distintos de um mesmo poema, e todos esses sentidos possivelmente sejam diferentes do que quis dizer o autor,

pois a interpretação do leitor pode diferir da do autor e ser igualmente válida - ou até ser melhor. Num poema pode haver muito mais do que sabe o autor (idem:23-24).

Na conferência de 1956 - "As fronteiras da crítica" (1959: 104-120), discorrendo sobre os tipos de crítica literária, Eliot adverte para o perigo da explicação causal na crítica biográfica, mas não nega a utilidade de escrever biografias de poetas. Entretanto, o biógrafo desse escritor deveria possuir certa capacidade crítica; deveria ser um homem de gosto e de critério, facultado para apreciar a obra do homem cuja biografia empreende. E, por outra parte todo crítico seriamente interessado na obra de um homem deveria saber algo da vida desse homem....

não sendo simples *averiguar até que ponto os dados acerca dum poeta nos ajudam a compreender sua poesia* e o conhecimento das fontes do poema não contribui necessariamente para a compreensão do poema. Ousa mesmo afirmar que na *criação* do poema acontece algo inusitado: *que em toda grande poesia há algo que deve permanecer inexplicável, por mais que conheçamos plenamente o poeta, e que isso é o que mais importa* (idem:112-114). Para Eliot, não há uma só interpretação do poema total, pois o sentido do poema total não se esgota com nenhuma explicação, porque seu sentido é o que significa para os diferentes leitores sensíveis (idem:115).

Não se pode afirmar, também, que a interpretação válida dum poema se relaciona necessariamente com o que o autor intencionou consciente ou inconscientemente. Observa que *compreender* está muito ligado com *gostar* do poema, sendo gozo e compreensão duas atividades - emocional e intelectual - que se unem, para o que a *explicação* constitui um processo. Cabe ao crítico sobretudo *ajudar seus leitores a compreender e gozar* o poema, reque-rendo-se, para tanto, que seja um homem total, com princípios, convicções, conhecimentos e experiências da vida e não mero técnico de regras de composição.

Em relação à intenção do autor tenha-se ainda em conta a afirmação de poetas como Yeats e Fernando Pessoa. Segundo Yeats, citado por Ruthven (1984:157), *se um autor interpretar um dos seus próprios poemas, ele limita sua sugestividade*. Por outro lado, conhecidos são os versos de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro (1985:161-162) no fragmento XXXIX de "O guardador de rebanhos":

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum

.....

Sim, eis o que os meus sentidos apreendem sozinhos:-

As cousas não têm significação: têm existência.

As cousas são o único sentido oculto das cousas.

Comparem-se às palavras de Fernando Pessoa as afirmações, citadas por Ruthven (1984:161-162), de Wallace Stevens: *Um poema não necessita ter um sentido, e, à semelhança de muitas coisas na natureza, muitas vezes não o tem*; ao passo que Graham Ough é categórico na posição oposta: *é somente através do seu sentido que o poema pode existir (can be at all)*.

Wolfgang Iser, em "The reading process", incluído em *The implied author* (1978:274-294), sugere que ler envolve projetar no texto uma interpretação após outra, sendo cada qual modificada por elementos imprescindíveis no texto - que, portanto, não pode conter um sentido único, intencionado pelo autor. Tais projeções tornam-se imperiosas, porque o texto é parcialmente indeterminado, ele está permeado de lacunas (gaps); seus esquemas e perfis necessitam ser preenchidos pela realização de atos da imaginação do leitor, pelas projeções, que fornecem respostas a perguntas ainda não formuladas, residindo a profundidade do crítico nas perguntas que ele ajuda a dirigir à obra. Para Iser, portanto, o leitor está no seu tempo, e o autor no dele. Sujeitos e objetos são condicionados dentro do véu integrado do que Husserl define como consciência intencional, que em absoluto não se identifica com intenção do autor.

Aliás, no desenvolvimento da hermenêutica, conforme ressalta Gadamer (1984:237-246), já no século XVIII Cladenius rejeitava a intenção do autor como norma para compreensão de um livro:

Como os homens não são capazes de compreendê-los no todo, suas palavras, discursos e escritos podem significar algo que eles mesmos não tiveram intenção de dizer ou de escrever

e, portanto,

quando se intenta compreender seus escritos pode chegar-se a pensar, e com razão, em coisas que àqueles autores não lhes ocorreu.

E Schleiermacher, como também Dilthey, chegaram a formular claramente a necessidade de *compreender um autor melhor do que ele mesmo se havia compreendido*.

Dentro das controvérsias da *falácia da intenção* e na linha de Pound, tornaram-se conhecidos e badalados os versos de Archibald McLeish: *A poem should not mean/But be*. Segundo cita Ruthven (1984:150-151), James Bridie, indagado sobre o que versava uma das suas peças, respondeu: *Como poderia eu saber? Eu sou a última pessoa que você deveria perguntar. Eu sou apenas o autor*. E Mallarmé certa vez teria confessado a Heredia: *Achei de escrever um poema soberbo, mas eu não sei bem o que ele significa; e eu vim para vê-lo e você poder explicá-lo a mim*.

Mas o intencionalismo não foi banido com os ensaios de Wimsatt Jr. & Beardsley ou outros. Se a teoria hermenêutica tradicional do século passado, com Schleiermacher e Dilthey usava a noção de reconstrução psicológica para explicar a compreensão, tendo esta como objeto o sentido original do texto, como *expressão dos pensamentos e intenções* do autor (Dilthey), buscando uma ponte entre o autor e o leitor, transpondo-se o intérprete para o horizonte do autor a fim de reviver o ato criativo, tal noção de reconstrução psicológica continuou com força no século XX, sobretudo com E.D.Hirsch Jr., nos seus livros *Validity in interpretation* e *The aims of interpretation*.

Rebatendo Wimsatt Jr. & Beardsley, Hirsch (1967:212) se posiciona no sentido de que é falaciosa a *doutrina metafórica de que um texto comanda uma vida por si mesmo*, que a teoria moderna usa para defender a idéia de que o sentido textual muda no curso do tempo. Hirsch quer corrigir as falhas e faltas de subjetivismo e relativismo da teoria crítica, buscando o *estudo literário como um empreendimento associativo e uma disciplina progressiva* (idem:209). Buscou ele critérios para validar a interpretação, mas só aplicáveis no caso de o objeto básico de interpretação ser a intenção do autor. Contesta a posição do *New Criticism* que sustenta ser irrelevante a intenção do autor para o sentido dum texto literário. Discorda fundamentalmente do que denomina *autonomia semântica*, de que *literatura deve destacar-se do reino subjetivo dos pensamentos e sentimentos pessoais do autor* (idem:1) e que *toda linguagem escrita permanece independente de tal reino subjetivo*. Contrapõe ele, sobretudo, que não há *objetividade (de interpretação) senão quando o próprio sentido é imutável* (idem:214), sendo que *sentido é assunto de consciência e não de palavras* (idem:4).

Para superar o ceticismo em relação à possibilidade de interpretação correta, pretende restituir a intenção do autor a lugar de proeminência crítica. Ergue-se contra a *babel de interpretações* (idem:219) e luta contra o ceticismo decorrente da objetividade do *historicismo radical* de Heidegger e Gadamer, pois, se a *importân-*

cia duma obra pode mudar com o tempo e em contextos interpretativos diversos, o sentido básico subjacente da obra não muda. Por isso, entre as muitas distinções que estabelece, é indispensável aquela entre *sentido/meaning* e *significado/significance*.

Sentido é aquilo que está representado por um texto; é o que o autor intencionou pelo seu uso duma determinada seqüência de signos; é o que os signos representam. Significado, por outro lado, indica um relacionamento entre aquele sentido e uma pessoa, ou uma concepção, ou uma situação, ou qualquer coisa imaginável (idem:8).

Essa *significance* e *relevance*, relacionadas com nossas experiências individuais do sentido do texto, são produtos e índices de nossos valores e contextos culturais e não refletem o sentido original do texto, pelo que devem ser suprimidos, dissolvendo nossa historicidade especificada para entrar no mundo reasegurado da intenção do autor. Em suma, o *sentido*, determinado e fundamentado na vontade do autor, não pode ser confundido com *significance*, *valor* ou *crítica*, as relações do sentido com outras realidades, outro tempo, imperativos de outra cultura.

Considera Hirsch fundamental distinguir a *subtilitas intelligendi* - a construção do sentido do texto nos seus próprios termos - da *subtilitas explicandi* - as explanações do sentido. Isso corresponde à distinção entre *compreensão (understanding)* e a *interpretação (interpretation)* (idem: 129ss.). O que o autor intencionou dizer é o sentido verbal (o que chama de compreensão) e a construção de tal sentido pelo intérprete, enquanto a *interpretação* consiste na explicação daquela compreensão. Tanto a interpretação como a compreensão têm por objetivo o *sentido/meaning*. Mas a interpretação pode diluir-se em avaliação, julgando o texto em termos de considerações externas, podendo tal ato de *juízo* (a construção de relação entre texto e algo diferente) ser explicado e discutido na atividade que ele denomina *crítica* (criticism). A *significance* é o objeto do juízo e da crítica (idem:143). Essa *significance* compreende qualquer relação percebida entre o sentido verbal de um texto e algo outro. Ela não consiste no sentido da intenção, mas na resposta do autor ao sentido. Ele pode ter escrito com uma intenção, mas depois teve outra, que não é a intenção verdadeira do texto, mas sim uma resposta a ele. Não mudou então a intenção nem o sentido dado pelo autor, mas uma situação posterior, uma resposta do autor ao que ele intencionou no primeiro momento. Se no segundo momento ele quiser que sua obra seja entendida diferentemente, então,

para Hirsch, há de fato dois textos e não um só e cabe ao crítico escolher qual deles quer interpretar.

Entende o ensaísta que interpretações variantes não necessitam conflitar, pois podem pressupor uma *compreensão* comum do texto, só podendo haver uma compreensão correta do texto. Daí ser erro capital confundir as duas formas de *subtilitas* - compreensão e interpretação. Normalmente são as interpretações que aparecem nos comentários, sendo a compreensão *silenciosa* (*silent*), enquanto a interpretação é *extremamente tagarela* (*extremely garrulous*) (idem:135). Como as várias interpretações devem referir-se a uma estrutura comum, justifica ele a necessidade da noção de uma compreensão objetiva. Em todo o ensaio de Hirsch é indispensável proceder às devidas *separações* (*severances*): O sentido *deve ser separado de* *significante, compreensão de avaliação, interpretação de crítica, e fato de valor*, conforme acentua Frank Lentricchia (1980, p.263).

Na sua concepção *hermenêutica* específica, Hirsch trata de negar os dois erros fundamentais da crítica mais recente: o *psicologismo* e o *historicismo radical* (idem:31-44), erros que considera devidos ao fato incontestável da *multiplicidade de pessoas* (idem:258). Por isso, segundo ele, deve-se aceitar a intenção do autor como critério decisivo para chegar ao que a obra significa, pois do contrário a interpretação cai em radical subjetividade e não tem saída. O sentido de uma obra é, pois, determinado pela intenção do autor: reconhecer o autor original é imprescindível como *o determinante do sentido* e se um *teórico quer salvar o ideal de validade, ele deve salvar também o autor...* (idem:5-6). Se o intérprete procura *validade*, deve *reproduzir em si mesmo a lógica do autor, suas atitudes, seus dados culturais, em resumo, seu mundo* (idem:242). Mas, não se confunda sua posição com envolvimento histórico, como aquele que critica em Heidegger, porque, para Hirsch

o sujeito falante não é, contudo, idêntico com a subjetividade do autor como uma pessoa histórica real. Corresponde antes a um aspecto muito limitado e especial da subjetividade total do autor: é, por assim dizer, aquela 'parte' do autor que especifica ou determina sentido verbal (idem:242-3).

Na sua concepção dualista, não quer restaurar o *autor histórico real*, saturado no processo e particularidade, mas o *sujeito cultural*.

Para Hirsch

sentido verbal é tudo o que alguém quis transmitir através de uma determinada seqüência de

signos lingüísticos e que pode ser participado por meio de tais signos lingüísticos (idem:31).

Se várias interpretações duma obra são lingüisticamente possíveis, só a intenção do autor pode servir de critério determinante para distinguir a interpretação correta. O sentido não tem nenhuma dependência do crítico que interpreta a obra, mas são as regras da língua (os *principles of sharability*) que constituem a única coação que orienta o crítico ou leitor para poder interpretar apropriadamente uma obra literária. Subjaz sempre a controvertida posição de que só a intenção do autor fornece *uma norma genuinamente discriminadora* para a interpretação. Mas como a intenção do autor não pode fornecer um critério decisivo, em princípio, para qualquer disputa interpretativa, procede às distinções entre *meaning/significance* ou as *subtillitates*. A confusão entre *sentido* e *significado* facilmente conduz a desentendimentos interpretativos, pois os críticos não raro deixam de fazer a distinção entre a sua própria resposta (que é um tipo de *significado*) e o sentido ao qual eles estão respondendo (o *sentido (meaning)* fundamentado na intenção do autor).

Insiste o autor de *Validity in interpretation* que o sentido é determinado e invariável. O sentido verbal, o sentido de uma obra literária não pode mudar, pois, do contrário, não haveria modo de determinar o *sentido real*. Se a interpretação é possível, o sentido deve ter duas qualidades: *reprodutibilidade* (o sentido é participável) e *determinabilidade* (*reproducibility* e *determinacy*). Sentido textual é a base imutável de interpretação válida. Todo sentido verbal deve ter a qualidade de reprodutibilidade para tornar possível a interpretação, a atualização por alguém. E se um sentido fosse indeterminado, não poderia ser reproduzido, pois não teria fronteiras, auto-identidade (idem, p.44ss.). Se não houver sentido determinado, não há reprodutibilidade e se há reprodutibilidade deve haver sentido determinado. Quando se fala que uma obra literária é inexaurível - que leitores diversos e de diferentes épocas podem nela encontrar algo que ilumina outros aspectos, problemas e experiências de seu tempo ou de sua vida - isso não implica que seu sentido não seja o que o autor intencionou, e sim que o inexaurível numa dada obra não é o sentido, mas antes seu significado (*significance*).

Mas o problema crucial consiste em saber qual é o sentido imutável, o que corresponde às intenções do autor, como obter a intenção do autor. David Couzens Hoy (1982, p.18ss.) critica a *falácia de Cinderela* em que cai o sistema de Hirsch. Cinderela, na fábula, será identificada como aquela a quem o sapato (imutável!)

servir perfeitamente. No caso da obra literária, cai-se no círculo vicioso, porque, para encontrar a versão ou o sentido que é realmente o texto literário, é preciso encontrar a quem ele se adapta - o texto imutável a seu autor, como o sapato imutável a Cinderela. Na fábula, tem-se o elemento definido do sapatinho com o qual vai-se determinar a Cinderela. No caso da obra literária, porém, o chamado *sentido imutável* que corresponde à *intenção do autor* na obra não está claramente disponível como a *intenção do autor* não está claramente disponível. Daí, como definir um em função do outro, se nem um nem outro são parâmetros fixos determinados e disponíveis?

Como constrói Hirsch (1967, p.4) o *sentido verbal* e a que se assemelha a *determinação*? Parte ele em suas teses de que o sentido é objetivo e imutável, e que *sentido é assunto de consciência e não de palavras*. Visa centralmente a rebater a *autonomia semântica*, para restaurar a intenção do autor como principal critério interpretativo, e pressupõe teoria de sentido que une o sentido com a vontade de um agente psicológico. O sentido duma proposição verbal é determinado pela inferência das intenções do locutor. Para ele, sentido verbal é um *sentido total* intencionado, podendo incluir sub-sentidos individuais, conscientes ou subconscientes (1967:49). Mas, uma das obscuridades de Hirsch que Hoy critica é que ele deixou de lado a diferenciação entre frase e texto, não avaliando a importância do contexto para determinar o sentido duma frase, de modo que uma frase solta ou a mesma frase integrada num contexto textual continua tendo o mesmo sentido.

Hirsch adota, para sua distinção entre *sentido* e *significado*, a terminologia de Frege *Sinn/Bedeutung*. Recorre Hirsch à terminologia de Frege para sustentar que qualquer valor semântico diferente daquele intencionado pelo autor real não é *sentido (sinn)* do texto, mas sua *significância (Bedeutung)*. Entretanto, contrariamente àquele, não diferencia, em princípio, textos poéticos e não poéticos, enquanto para Frege a linguagem poética não tem *Bedeutung*, apenas *Sinn*, não sendo falsa nem verdadeira (Hoy: 1982:22ss.). Opina Hoy que melhor seria traduzir os termos de Frege por *sense* e *reference*. Para Hirsch, é necessário estabelecer uma compreensão correta do texto como base formal para avaliar se interpretações particulares são mais ou menos válidas, de acordo com a compreensão; mas chegou a ser dogmático demais nas suas intuições, sobretudo na afirmação do sentido imutável. De modo que, afinal, suas especulações parecem mais teóricas do que práticas. Hirsch rejeita a diferença precisa entre poesia e linguagem ordinária, sem uma argumentação necessária

e insiste em que a intenção *deve* ser o objeto da investigação crítica, concordando até com os anti-intencionalistas de que não são acessíveis as intenções privadas do autor, estando disponíveis só os sentidos públicos. Mas enquanto aqueles rejeitam a intenção, esse intencionalista se firma na intenção como única busca de critério (1967:15). Hirsch conflita claramente com a tese de Wimsatt Jr. & Beardsley de que a intenção não pode funcionar como *modelo*, podendo apenas ser concebida como *causa* na mente do autor e que a intenção não se acha no poema, é extrínseca, não entrando no julgamento crítico, porque seria preciso sair do poema para achá-la.

David J. Langston (1982) sintetiza o pensamento de E.D. Hirsch afirmando que ele persegue a noção de *interpretação objetiva*, posicionando-se contra o subjetivismo e o relativismo da *nova hermenêutica*. Distinguindo inicialmente entre dois horizontes de sentido: o interior (*Sinn*), que chama de sentido objetivo do texto, e o exterior (*Bedeutung*), a relevância ou valor cultural do seu sentido, afirma ele que a relevância do sentido textual consiste exatamente em o próprio sentido não poder mudar. Afirma também que, para obter interpretação válida, deve-se ver que o sentido verbal consiste numa *estrutura* de sentidos componentes, conduzindo todas as partes a um todo. Além disso, é indispensável considerar que um *sujeito falante* articula o texto e suas intenções (não necessariamente as do autor ao compor o texto) estão disponíveis no texto.

Hoy observa que o problema está no sentido de *intenção*. Se Hirsch fala da intenção do autor como *the old-fashioned ideal* (1967:26), de fato tem outra concepção, aproximando-se do conceito fenomenológico de *intencionalidade*, processo de consciência segundo o qual *atos intencionais* diferentes (*em diferentes ocasiões*) *intencionam um objeto intencional* idêntico (idem:218). Assim, numa analogia, o objeto de percepção é o mesmo - uma árvore, por exemplo - mesmo que um mesmo ou vários perceptores possam vê-la sob aspectos diferentes. Hirsch não explicita bem em que sentido toma *intenção*.

Dentro da perspectiva deste trabalho, impõe-se salientar que Hirsch inicia seu estudo *Validity in interpretation* com um capítulo *Em defesa do autor*. Opõe-se frontalmente às teorias do *banimento do autor*, às concepções que afirmam ser o sentido do texto independente do controle do autor, associados à doutrina literária de que a poesia é impessoal, objetiva e autônoma, separando a vida do texto da vida do seu autor, como se vem procedendo desde Eliot e Pound. Essa autonomia semântica avançou

com Heidegger e seguidores, tendo sido assumida pela teoria da informação, considerando irrelevante o autor. O foco deslocou-se, então, do autor para o texto. Pergunta-se Hirsch se o banimento do autor seria totalmente benéfico. E opina que tal procedimento resultou no ceticismo acadêmico, negando a possibilidade de validade de qualquer sentido absoluto. Banido o autor como determinante do sentido do seu texto, não surgiu, segundo ele, outro princípio para julgar a validade duma interpretação, tendo-se concentrado o interesse na leitura do crítico, individualmente.

A teoria da autonomia semântica banuiu o autor e esqueceu o fato de que o sentido é assunto de consciência e não de palavras. Tornou-se difundida a posição de que a leitura mais válida de um texto é a *melhor* leitura. Mas isso não esclarece qual é o melhor sentido e qual o sentido do autor, pois, sempre que um sentido se liga a uma seqüência de palavras, é impossível escapar de um autor. Conclui esse arrazoado:

Quando críticos deliberadamente baniram o autor original, eles próprios usurparam seu lugar e isso conduziu infalivelmente a algumas das confusões teóricas da atualidade (1967:5).

No lugar de um autor, surgiram múltiplos, cada qual arrogando-se tanta autoridade quanta o texto. Rejeitou-se o princípio normativo que emprestava validade a uma interpretação. E para o teórico salvar o ideal de validade, deve salvar o autor.

Constata ser largamente aceito que o sentido de um texto muda não só no decorrer do tempo, mas também sob o ponto de vista psicológico, de leitura para leitura. Se a teoria da mutabilidade semântica fosse verdadeira, seria legítimo banir o sentido do autor como princípio normativo de interpretação, e não haveria princípio para distinguir interpretação válida de outra falsa.

Quem escreve já experienciou que suas opiniões sobre sua obra e as respostas à mesma podem mudar, como o entendimento do autor em relação ao seu texto pode mudar. Mas Hirsch quer evidenciar que, nesse caso, não é o sentido (*meaning*) da obra que muda, e sim o significado (*significance*) da mesma para o autor. Os autores, como quaisquer outras pessoas, mudam no decurso do tempo suas atitudes, sentimentos, opiniões e critérios de valor, pelo que também podem encarar suas próprias obras diversamente, em contextos diferentes. Mas não é o sentido da obra que muda e sim suas relações com tal sentido (*significance*). Para sabermos que o sentido de um texto mudou, para seu autor, este deveria declarar que anteriormente tais palavras tinham para ele tal sentido, enquanto agora têm esse outro

sentido. Nesse caso o autor revisaria o seu texto e resultariam dois textos com dois sentidos diversos, entre cuja validade o leitor-crítico se posicionaria. O que se verifica, segundo Hirsch, é que o sentido original do autor não pode mudar.

Partindo ainda da afirmação de que *não importa o que um autor intenciona - somente o que o texto diz* (idem:10), contesta Hirsch que, se a autonomia semântica do texto fosse verdadeira, qualquer leitura seria válida. Mas, para ele, a *validade implica a correspondência dum interpretação com um sentido que está representado por um texto*. Se é argumento vastamente aceito que não se pode fazer equivaler o sentido do texto com mera intenção do autor, pois seu desejo intencionado pode não ter-se consumado realmente, foi o polêmico ensaio de Wimsatt Jr. & Beardsley que simplificou o falso dogma popular de que a intenção do autor é irrelevante para o sentido do seu texto. Afirmam eles que sentido textual é assunto público e o desempenho real do autor está presente no seu texto, e constituiria falsa equiparação da intenção pretendida com a realização concreta qualquer tentativa de adivinhar a intenção do autor. Mas toda avaliação literária está sempre distinguindo entre intenções e realizações. Pretendem os anti-intencionalistas que o *consenso público* confirma a irrelevância prática da intenção do autor. Mas o *mito do consenso público*, afirmando que o que o texto diz é *um fato público firmemente governado por normas públicas não é consenso público* porque a própria discordância dos intencionalistas discorda desse *consenso*. Isso é *de observação e lógica* (idem:13). Enfim

se um texto significa o que ele diz, então ele não significa nada em particular. Seu dizer não tem existência determinada mas deve ser o dizer do autor ou dum leitor. O texto não existe mesmo como uma seqüência de palavras até que ele é construído; até então, ele é meramente uma seqüência de signos.

Combate igualmente a afirmação de que *o sentido do autor é inacessível*. O sentido intencionado pelo autor evidentemente não pode ser *exatamente* conhecido, por não ser possível penetrar na mente de outrem para comparar o sentido intencionado com o sentido entendido. Mas não se identifique exatidão com impossibilidade de compreensão. Se a exatidão é impossível, não o é a compreensão, podendo-se atingir o consenso de que a compreensão correta *provavelmente* foi atingida. *O problema não consiste em saber se a exatidão é acessível ao intérprete mas se o sentido intencionado pelo autor é acessível a ele* (idem:17). Per-

gunta-se antes se compreensão correta é possível. Para a maioria, o intérprete tem acesso apenas parcialmente ao sentido do autor, porque os sentidos são conscientes e inconscientes, podem ser concebidos ou também veiculados, mas nunca um autor pode veicular todos os sentidos que tem em mente ao escrever. A questão se reduz, então, à verificação se *o sentido verbal que um autor intencionou é acessível ao intérprete do seu text* (idem:18).

Pode-se concluir que a maioria dos autores acredita na acessibilidade do seu sentido verbal; do contrário não escreveria. Mas nem autor nem intérprete pode chegar à certeza de que a comunicação aconteceu. Não é porém a certeza que está em questão, sendo mais plausível que autores e intérpretes possam conceber sentidos idênticos, do que o contrário. A própria linguagem tem por base a fé do falante na possibilidade de comunicação. Isso, entretanto, não nega que certos textos, devido ao seu caráter ou idade, possam representar sentidos autorais presentemente inacessíveis. Mas continua concepção generalizada de que o sentido verbal do autor é acessível.

Quanto ao que se diz: *o autor muitas vezes não sabe o que pensa*, discute a afirmação de Kant de que Platão não sabia o que pensava, e que ele entendia melhor do que Platão certos escritos seus. Admite Hirsch que Kant podia conhecer melhor o assunto, a matéria tratada por Platão, mas não o sentido de Platão. Pode o autor não ter consciência de certos componentes do seu sentido intencionado - e a leitura crítica os explicita -, mas isso não significa que o crítico entende o autor melhor do que ele próprio. A moral conclusiva consiste no seguinte:

O sentido é questão de consciência e não de signos físicos ou coisas, e consciência é questão de pessoas - o autor e o leitor. Os sentidos atualizados pelo leitor ou são partilhados com o autor ou pertencem só ao leitor,

mas isso não valida o sentido autônomo da linguagem e sim o seu poder: *todo sentido comunicado por textos está em certa extensão ligado à linguagem (language-bound), que nenhum sentido textual pode transcender as possibilidades de sentido e o controle da linguagem na qual está expresso, negando-se a mística idéia de que signos lingüísticos podem de algum modo exprimir seu próprio sentido* (idem:23).

Entretanto, como bem observa Hoy, não está solidamente definida em Hirsch a noção de *autor*: se é a mesma pessoa biográfica rejeitada como irrelevante pelos anti-intencionalistas, que para ele parece mais um construto lingüístico, um *sujeito falante*,

do que a *pessoa biográfica* (veja idem:242ss.), pois para Hirsch, na construção e verificação do sentido verbal, somente importa o *sujeito falante*, que não é *idêntico com a subjetividade do autor como pessoa histórica real*. Então, sua posição não se diferencia daquela dos anti-intencionalistas Wimsatt Jr. & Beardsley, assemelhando-se seu *sujeito falante (speaking subject)* ao *locutor dramatizado (dramatic speaker)* dos polemistas da falácia da intenção - uma função do próprio texto: para eles, *devemos imputar os pensamentos e atitudes do poema imediatamente ao locutor dramatizado, e se at all ao autor, somente por um ato de inferência biográfica* (1970:432).

Mas Hirsch argumenta que interpretações são apenas prováveis e sua validade é contingente, dependendo de prova, que nunca é completa, sendo necessário apoiar-se na compreensão exata para fundamentar o caráter correto de alguma interpretação particular, ou seja, deve o crítico *querer medir sua interpretação em face de uma norma genuinamente discriminadora, e o único princípio normativo compelidor que foi firmado é o ideal antigo (the old-fashioned ideal) de compreender retamente o que o autor intencionou* (idem:26). Para Hirsch, o sentido não pode ser derivado só do texto, porque *sentido é um assunto de consciência e não de signos físicos ou coisas* (idem:23), mas resulta da consciência intencional do autor saturando e animando as palavras. Essa consciência é assunto de pessoas, envolvendo, pois, o autor e leitor, não podendo encontrar-se intenção no próprio texto. Contrapõe Hoy (1982:39) que faz sentido falar de intenção do texto, especialmente da intenção do texto literário, pois, de acordo com Wittgenstein, *a intenção não é, assim, algo diferente do poema, nem acompanha o poema. Ela é o poema. Ela é o que o poema mostra, não somente o que ele diz*. Lembre-se que, ainda recentemente, Hirsch (1994) continua ressaltando a *persistência da intenção*, embora enverede bem mais pela área da alegoria.

Segundo Letricchia (1980:271), Hirsch é um romântico, um retórico tradicionalista. Mistura ele fenomenologia com racionalismo, pelo que boa parte da rigidez e fraqueza da sua hermenêutica se apóia *no seu emprego da austera teoria intencional de Husserl da consciência humana*. Observando também que Hirsch refinou e sofisticou o historicismo antigo (*old line*), nota que é difícil perceber *como os princípios teóricos básicos de Hirsch representam um sério e significativo avanço sobre Hippolyte Taine* (idem:267). Se para Hirsch há uma origem da expressão - a consciência autoral culturalmente tipificada, o puro *horizonte interior* da intenção, o gênero intrínseco, uma voz genérica acima do

texto, da qual decorre o sentido, observa Letricchia que sentido verbal é uma construção do intérprete do texto, mas (e esta é a ambigüidade) apropriadamente alcançado, é uma perfeita mimese de sentido autoral que (Hirsch permite a implicação) foi similarmemente construído na abstenção de consciência pré-reflexiva (idem:271-272).

Para Hoy (1980:33), a *idéia de Hirsch de que a intenção do autor é a única base para definir interpretação correta é questão antes filosófica do que prática*, um princípio regulativo no sentido kantiano; ou seja, *desde que o sentido do autor deve ser construído no processo de compreensão, mas desde que a certeza não é atingível nunca, o intento é mantido como ideal*. O intérprete obtém fundamento em que basear-se para verificar se sua interpretação é correta, enquanto ele crê que ela se aproxima da compreensão reta, e que há uma compreensão *reta* de que aproximar-se. Observa ainda Hoy que Hirsch não supera a confusão entre validade e verificação: a validade duma interpretação pode ser determinada, mas sua correção última não, podendo uma interpretação ser verdadeira sem o conhecimento do intérprete. Enfim, o intencionalismo de Hirsch não acarreta, segundo Hoy, nenhuma consequência prática positiva.

D. H. Juhl, em sua obra *Interpretation - An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* (1986) segue basicamente as teses de Hirsch e firma posição mais radical em relação à interpretação. A linha mestra da sua convicção é a de Hirsch: o sentido de um texto é determinado pela intenção do autor. Quando um autor escreve uma seqüência de palavras, compõe uma obra, ele quer significar algo com suas palavras, ele tem determinada intenção. Qual é a relação entre a intenção e as palavras?

Juhl, após dedicar um capítulo a uma revisão de Hirsch, dedica os capítulos III a VI a analisar as conexões entre o sentido da obra e a intenção do autor. Rebate a tese anti-intencionalista de Wimsatt Jr. & Beardsley de que a intenção do autor é irrelevante. Para Juhl, há uma conexão lógica entre o sentido duma obra literária e a intenção do autor; e entendê-la é entender o que o autor quis transmitir ou exprimir. Se um texto literário pode apresentar, sob as leis da linguagem, duas ou mais interpretações, a intenção do autor determina a interpretação correta, sendo que a manifestação do autor sobre o que intencionou desfaz qualquer possível ambigüidade.

Para Wimsatt Jr. & Beardsley o que determina o sentido duma obra são as regras da linguagem. Acentua, porém, Juhl que,

quando o autor usa as palavras de determinada maneira e com determinadas associações, também há uma determinada intenção nesse uso e essa intenção se imprime no texto, pelo que as crenças, sentimentos e intenções do autor se conectam com seu uso da linguagem e com as associações e conotações das palavras.

Também conotam a intenção do autor a ironia e a alusão. Quando um texto posterior apresenta semelhanças claras com um anterior, fala-se em alusão, que só é possível se o segundo autor conheceu o primeiro texto e intencionou aludir a ele. Se poderia haver alguma semelhança fortuita, Juhl, entretanto, exige que, para haver *alusão* é necessário o conhecimento prévio e a intenção do segundo autor. Também a *ironia* deve ser intencionada pelo autor. Os traços do texto, a coerência da obra, as regras da língua - tudo revela a intenção do autor e um fato testemunha o sentido duma obra somente se tal fato é testemunha do que o autor intencionou transmitir, comprovando assim sua tese de que há conexão lógica entre afirmações sobre o sentido duma obra literária e afirmações sobre a intenção do autor, de modo que uma afirmação sobre o sentido de uma obra é uma afirmação sobre a intenção do autor (1986:12).

Entenda-se que ele usa a palavra "sentido" *no sentido da intenção dum autor em escrever uma certa seqüência de palavras no sentido que é, do qual ele intencionou pelas palavras que usou* (idem:14). Decorre da sua tese que *qualquer (e somente O) testemunho da intenção é ipso facto testemunho do sentido da obra* (idem:15). Percorre toda a sua argumentação o posicionamento fundamental que *o sentido de uma obra literária logicamente depende da intenção do autor e que entender a obra literária envolve necessariamente reconhecer o que o autor intencionou transmitir* (idem:148).

O capítulo VIII ostenta o título retoricamente interrogativo: *Tem a obra literária uma e somente uma interpretação correta?* Discutindo a problemática se a obra literária tem uma e somente uma interpretação correta, plausível e admissível, e como determinar a interpretação correta, aduz várias posições. Assim, na visão de Culler não se pode falar em interpretação correta do texto, pois uma interpretação pode ser admissível, plausível, ou impossível, indefensável. Já a posição de W. Iser se orienta mais no sentido duma interpretação dependente da criatividade do leitor, da sua imaginação e habilidade em preencher as lacunas e indeterminações do texto. Umberto Eco, com sua *Obra aberta*, defende uma pluralidade de interpretações. Mas Juhl já estabele-

ce de saída (idem:19) que só há uma interpretação correta. Distinguindo entre interpretação possível e plausível e correta, posiciona-se no sentido de que

embora uma obra literária geralmente tenha muitas leituras possíveis ou mesmo plausíveis, há forte evidência que ela tenha uma e só uma interpretação correta (idem:214).

Examinando como o estudo de Jauss, propondo uma nova interpretação para *Ifigênia* de Goethe, busca exatamente as intenções de Goethe, Juhl vê como *isso confirma que uma obra literária é de fato inexaurível, não no sentido de que ela tenha um número virtualmente ilimitado de sentidos, mas antes no sentido de que sua significância (recorre ao termo de Hirsch), a relação do seu sentido com as circunstâncias históricas variáveis, é potencialmente ilimitada*. Não que o sentido das obras mude, mas sim nossa compreensão da obra. Assim, na sua teoria normativa, o modelo de interpretação é a intenção do autor (idem:230).

Mas, dizer que uma obra tem só uma leitura correta não significa que, de fato, possa ser determinada qual é a leitura correta e sim que *é inteligível supor que uma interpretação não é apenas plausível mas correta, como leituras plausíveis podem ser errôneas* (idem:231). Inflexível na convicção de que *o sentido de uma obra está logicamente ligado à intenção do autor* (idem:236), não nega que elementos vários duma obra possam sugerir ou exprimir diferentes idéias, atitudes ou sentimentos, que num poema as palavras possam despertar múltiplas associações ou conexões, que uma obra, no seu todo, possa transmitir uma variedade de inferências, mas *O que estou negando é que uma obra possa ter logicamente sentidos incompatíveis*. É possível demonstrar que algum tipo de leitura esteja errado. Mas provar cabalmente que todas as demais interpretações estão erradas é impossível. Apresenta considerações que poderiam sustentar diversos sentidos na obra literária: *a sobrevivência de tais obras, sua inexauribilidade, e o fato de que elas estão geralmente construídas numa variedade de modos*, mas tais fatos podem ser considerados *sem abandonar a suposição de que a obra tem uma e somente uma interpretação correta* (idem:238).

Aparentemente pode afigurar-se um tanto anacrônica ou não condizente com a evolução dos estudos literários, sobretudo com o avultamento do papel do leitor, a posição de Hirsch, obstinando-se em que o sentido da obra reside na intenção do autor, ou a de Juhl de que o sentido de um texto é determinado pela intenção do autor e que uma obra literária só tem uma interpreta-

ção correta. Entretanto, suas concepções não se apresentam tão ingênuas nem tão superficiais como aparentam ser. Evidentemente não podem ser aceitas literalmente na sua formulação básica. Devem-se ter em conta todas as distinções que estabelecem e tomar consciência de que um texto literário não consiste num descompromissado produto espontâneo, surgido inesperadamente, mas sim num fruto duma intencionalidade, originado dum autor histórica e socialmente situado.

Abordando a relevância estética das intenções do autor e do pintor, Stephen Davies (1982) parte do fato de que a linguagem é meio de significações múltiplas, podendo portar diversos sentidos. Indaga-se ele: quando um autor faz uso particular e específico da linguagem, deve o interesse estético considerar primeiramente aquele sentido que o autor teve em vista ou aqueles sentidos que podem ser atribuídos às palavras empregadas? As intenções do autor determinam a compreensão e apreciação estética da sua obra? Para o ensaísta, a declaração de interesse do autor pode constituir uma recomendação para a leitura da obra em determinado sentido, mas não é determinante. Tem certa relevância, pois o autor intencionou criar o objeto estético, mas sua intenção pode não ter obtido a devida concretização na obra. Além do mais, pode haver leitores capacitados para leituras estéticas superiores àquela decorrente das intenções do autor. O interesse estético e a responsabilidade do leitor se relacionam com o objeto público que é a obra de arte e não com a reverência à memória ou intenção do autor.

Torsten Peterson, examinando as "Interpretações incompatíveis de literatura" (1986), considera positiva a diversidade de resultados na interpretação da obra de arte (literária), pois a habilidade para suportar interpretações divergentes contribui para a sobrevivência das obras literárias. Surgem problemas para a crítica quando várias interpretações - permanecendo aceitáveis e sendo coerentes, compreensíveis e confirmadas pelo texto - se colocam em incompatibilidade lógica. Quer o ensaísta (1986:147) mostrar que *nosso conhecimento de obras literárias pode incluir declarações incompatíveis, mas que, uma vez que tenhamos entendido o mecanismo empregado, não precisamos julgá-lo perturbante ou despedaçador*. Apresenta os seguintes enfoques para o problema.

Nega que interpretações aceitáveis possam ser radicalmente divergentes, pois Beardsley afirmou que duas interpretações logicamente incompatíveis não podem ser ambas verdadeiras, devendo uma ser inaceitável; mas o texto pode ser ambíguo,

ostentando indecisão de sentido - o que de certo modo confirma a posição de P.D. Juhl de que *há em princípio uma e apenas uma interpretação correta da obra*, esclarecendo que, se há diversas interpretações corretas, devem elas ser compatíveis e, conseqüentemente, interpretações parciais, podendo ser confirmadas numa interpretação compreensível. Se para Juhl diferentes interpretações da crítica são *de fato normalmente incompatíveis*, na prática, será sempre difícil escolher a interpretação correta, sendo aceitas muitas interpretações, embora em teoria uma só seja correta. Interpretações aceitáveis da obra literária seriam antes complementares do que incompatíveis.

Nega também que interpretações incompatíveis constituem um enigma (puzzle) lógico - não existindo a entidade fixa *obra de arte*.

Se Harold Bloom (1979:7) afirma, sem julgar-se incorrer em subjetivismo, que *não há textos, mas apenas interpretações*, Torsten não admite que a interpretação seja constitutiva da obra, que é pela interpretação que a obra toma existência, mas sim que *ela existe já como uma cadeia de possibilidades delineada por seu aspecto físico e a coação pública sobre nossa apreensão de sentido verbal e implicações. O intérprete bem sucedido seleciona e exhibe algumas dessas possibilidades* (idem:159). Enfim, Peterson concebe a interpretação como uma atividade cognitiva, embora não análoga ao nosso conhecimento de objetos físicos.

Discorrendo sobre *A existência múltipla duma obra literária*, Paul B. Armstrong (1986) ressalta a existência de duas correntes divergentes: por um lado, os conservadores - para os quais a obra literária tem existência independente, contendo autonomia para coagir a determinada interpretação, não sendo interminável construto mutável, mas uma entidade pré-dada que prescreve uma leitura correta; por outro, os relativistas - para quem a obra não tem existência autônoma, mas depende totalmente da maneira como é interpretada, sendo a interpretação um ato de criação potencialmente sem limites.

Para o ensaísta, nenhuma das posições pode ser aceita na sua radicalidade. De certa forma, a obra está aí, além da nossa compreensão, pois outros antes de nós a interpretaram e continuará ela a ser lida depois de nós. Existe, pois, algo com certa *existência objetiva* na obra. Devemos admitir certa autonomia da obra. Mas, seu sentido pode variar de um leitor para outro e, no mesmo leitor, de um momento ou situação para outro. Logo não pode a obra ter autonomia plena. E o mesmo leitor freqüentemente retorna à mesma obra porque não esgotou sua capacidade. Então, a

obra não pode ser considerada nem dependente nem autônoma de interpretações, mas paradoxalmente as duas coisas ao mesmo tempo: é *heterônoma*, isto é, não há recepção puramente passiva nem total imposição objetiva de sentido. O texto heterônimo pode ser heterogêneo, ou seja, um campo de diferentes sentidos possíveis. Levanta, então, o ensaísta dois postulados - opostos mas correlatos - para a teoria da heteronomia textual: a) Toda interpretação é uma interpretação de alguma coisa; b) Textos não são outra coisa senão objetos de interpretações reais ou possíveis.

A teoria das intenções do autor, ligada de certa forma à interpretação com base na biografia, não pode ser aceita sem questionamento, mas também não pode ser radicalmente negada, conforme se posiciona Ruthven (1984:83). Formula ele considerações a partir da pressuposição de que *nada é mais importante para o escritor do que suas próprias experiências*, pelo que uma abordagem biográfica com neutralidade se justifica, segundo a teoria expressivista, ao que se contrapõe a teoria formalista de que sinceridade não importa, negando qualquer relevância da biografia.

Os elementos autobiográficos no texto são controvertidos e a acusação de impessoalismo corrói a literatura, desumanizando-a. Assim Ruthven (idem:98) sintetiza argumentação de Walter J. Ong de que

como é humanamente impossível a um escritor permanecer fora da sua própria obra, também é humanamente impossível a um leitor erradicar qualquer curiosidade sobre o próprio escritor...

Vale lembrar que o próprio Ruthven (idem:9) já assinalara:

Nenhum leitor da obra de Richard Ellmann sobre Joyce (ou de Leon Edel sobre Henry James) desejará taxar de irrelevantes investigações biográficas para o empreendimento crítico.

Já se tornou truísmo que a individualidade do escritor determina tanto o conteúdo como o estilo de uma obra, sendo as diferenças de estilo entre um escritor e outro resultantes de diferenças na personalidade. Mas difícil é descobrir e provar o mecanismo pelo qual disposições no escritor tornam-se características de seu estilo. Observa ainda Ruthven, na busca de uma posição mais sóbria, que o anti-intencionalismo se tornou uma nova ortodoxia de predominante formalismo, havendo críticos que reconhecem ter a própria falácia intencional se tornado sintomática do erro formalista de tratar a literatura como algo bem mais puro, autônomo e limpo do que de fato é. Se a problemática da inten-

ção se afigura bastante complexa, o que de fato não se admite mais é a chamada *inspiração* dos poetas, termo derivado do latim *inspirado* (significando etimologicamente *soprado para dentro*) e que, por sua vez, se deriva do grego *entusiasmo*: o estado de ser possesso por uma divindade.

Abordando a relação autor-texto, Ricoeur (1987:41-42) insiste na importância da *autonomia semântica do texto*. Mas, se no discurso falado *o locutor pertence à situação de interlocução e então a intenção subjetiva do locutor e a significação do discurso sobrepõem-se um ao outro de tal modo que é a mesma coisa entender o que o locutor pretende dizer e o que o seu discurso significa*, não acontece o mesmo no discurso escrito, quando *a intenção do autor e o significado verbal do texto deixam de coincidir, dissociando-se a significação verbal do texto e (da) intenção mental do autor, pois a carreira do texto subtrai-se ao horizonte finito vivido pelo autor. O que o texto significa interessa agora mais do que o autor quis dizer, quando o escreveu*. Mas, se o conceito de *autonomia semântica* é de imensa importância para a hermenêutica, porque com ele começa a exegese, *a despsicologização da interpretação não implica que a noção de significado autoral tenha perdido a sua significação*.

Se a *falácia intencional* denunciada por W.K. Wimsatt sustentava que o critério para qualquer interpretação válida do texto residia na intenção do autor, passando por alto a autonomia do texto, Ricoeur denuncia *a falácia do texto absoluto: a falácia da hipostatização do texto como uma entidade sem autor, e que esquece que num texto permanece um discurso dito por alguém, dito por alguém a mais alguém, acerca de alguma coisa*. No texto foi destruída a relação dialógica e a relação escritura-leitura não marca mais a relação fala-audição, pelo que *o significado autoral torna-se justamente uma dimensão do texto na medida em que o autor não está disponível para ser interrogado, tendo então o texto um autor e não mais um locutor e assim o significado autoral é a contrapartida dialética da significação verbal e tem de construir-se em termos de reciprocidade*.

No segundo capítulo, relacionado com *A Fala e a Escrita*, Ricoeur caracteriza a diferenciação no contexto de enunciação do discurso oral e do texto escrito. No quarto capítulo, sobre *Explicação e Compreensão*, trata ele do ato de ler em contrapartida ao ato de escrever e como, no texto escrito, o sentido verbal não coincide mais com a intenção do texto. Sendo o texto mudo e não a voz de alguém presente, ele se apresenta como uma *partitura musical*, devendo o leitor, como maestro, seguir as instruções de

notação. Já que a intenção do autor está para além do alcance, deve o leitor conjecturar o sentido do texto, superando a intenção pelo sentido, pois *construir o sentido como o sentido verbal do texto é fazer uma conjectura* (idem:88), que corresponde ao ato *divinatório* de Schleiermacher. Construir o sentido verbal de um texto consiste em construí-lo como um todo, construindo-o como um ser singular, implicando o texto literário horizontes potenciais de sentido, atualizáveis de diversos modos. À compreensão/conjectura (abordagem subjetiva) deve corresponder a busca de explicação/validação (abordagem objetiva), não sendo iguais todas as interpretações, pois a lógica da validação evidencia que o *texto apresenta um campo limitado de construções possíveis* (idem:91). Enfim,

o sentido de um texto não está por detrás do texto (o que seria a intenção do autor), mas à sua frente. Não é algo de oculto, mas algo de descoberto (...). A compreensão tem menos do que nunca a ver com o autor e a sua situação. Procura apreender as posições de mundo descortinadas pela referência do texto. Compreender um texto é seguir o seu movimento de sentido para a referência: do que ele diz para aquilo de que fala (idem:99).

Na dialética entre *explicação* e *compreensão* do texto, conceito fundamental é o da *apropriação* do que era estranho, da atualização do sentido endereçado a alguém, e isso de forma crítica, sendo que *aquilo de que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direção do pensamento aberto pelo texto, ou seja, o poder de desvelar o mundo, que constitui a referência do texto*. A apropriação não é uma espécie de posse mas o desvelamento do mundo, o projeto de mundo, a proposição de um modo de ser no mundo, para além da situação existencial do autor, aproximando-se do que Gadamer chama de *fusão de horizontes*. A autonomia semântica não renega, pois, mas supera a intenção do autor, desvelando-se num novo horizonte.

Lembre-se aqui que, respondendo, em 1963, a um questionário de *Tel Quel* sobre sua definição de literatura como um sistema de significação *decepcionante*, em que o sentido é a um só tempo *colocado e desiludido*, esclarece Barthes (1970, p.173) que, desde o século XIX se vem escrevendo *a história das obras, das escolas, dos movimentos, dos autores, mas nunca se escreveu a história do ser literário*, do que é realmente a literatura.

Quanto à técnica decepcionante do sentido, *quer dizer que o escritor se aplica em multiplicar as significações sem as preencher nem fechar, e que utiliza a linguagem para constituir um mundo enfaticamente significante, mas finalmente jamais significado.*

Susan Sontag, no seu ensaio "Contra a interpretação", incluído no volume de título idêntico (1987), denuncia que, nos tempos modernos, apesar de já ter sido abandonada a teoria da arte como representação de uma realidade exterior e substituída pela teoria da arte como expressão subjetiva, ainda assim persiste o elemento principal da teoria mimética - a arte continua sendo muito vista em função do *conteúdo*, pelo que retorna enfaticamente o eterno projeto da *interpretação*. Mas, o intérprete traduz e altera o texto, identificando, com Marx e Freud, interpretação e compreensão. O projeto de interpretação, em nosso tempo: tornou-se *em grande parte reacionário, asfixiante*, envenenando nossa sensibilidade, tornando-se *a interpretação (é) a vingança do intelecto sobre a arte*, pelo que

interpretar é empobrecer, esvasiar o mundo.

Se a obra de arte tem a capacidade de instigar, deixar nervoso, a *interpretação torna a obra de arte maleável, dócil* (1987:16)

Apresentando a *transparência, a luminosidade da coisa em si*, como o valor mais alto e libertador da arte, não pretende investigar intenções nem sentidos da obra de arte, geralmente considerados com demasiada redutibilidade ao conteúdo, mas acentua a importância de *sentir a arte* (lembre-se que Eliot, de sua parte, exigia *gozar a arte*), de *recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais* e, nesse sentido, *nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si*. Por isso, a função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar *o que significa*. Culmina o ensaio com a frase freqüentemente citada de que

em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma *erótica da arte* (idem:23).

Essa posição não dista muito da tendência dionisíaca e sensual do gozo dos signos que fulgurou em Barthes desde *O prazer do texto*.

Também no ensaio sobre "O estilo" retoma grande parte destas idéias. A obra de arte não pode ser vista em seu conteúdo nem separadamente na sua forma estilística: ela não é simplesmente uma resposta a uma pergunta, uma afirmação, uma investigação ou diagnóstico da cultura. Ela é, antes de tudo, *uma experiência*, isto é,

uma obra de arte é alguma coisa no mundo, não apenas um texto ou um comentário sobre o mundo (idem:31).

Se a arte se refere ao mundo real, representando informações e avaliações, sua característica distintiva não é o conhecimento conceitual e sim *algo como uma excitação, um fenômeno de compromisso, um julgamento num estado de servidão ou encantamento* (idem:32). Ressaltando a autonomia da arte, não busca absolutamente o homem expresso através do estilo, como queria a estilística psicológica de Spitzer, embora certas afirmações suas possam quase sugeri-lo, como: *O estilo é o princípio da decisão numa obra de arte, a assinatura da vontade do artista* (idem:44) e que *todo estilo incorpora uma decisão epistemológica, uma interpretação do modo como percebemos e do que percebemos* (idem:47). Entretanto, sendo *experiência e sedução*, a arte praticamente não pode existir sem a *cumplicidade do sujeito que tem a experiência*, valorizando, pois, o leitor/receptor. Ainda assim, buscando *uma erótica da arte*, exigindo a participação ativa do receptor nessa *experiência de sedução*, é categórica em afirmar que

a arte não excita; ou, se o faz, a excitação é aplacada, nos termos da experiência estética.

Toda grande arte induz à contemplação, uma contemplação dinâmica (idem:38),

ou seja, uma espécie de imersão nela do usufruidor, sem insistência no seu conteúdo, muito menos fixação em sentidos únicos ou intencionalismos autorais preestabelecidos. Contra o caráter objetivista da intencionalidade unívoca, acentua Sontag claramente uma subjetividade mais desracionalizada.

Após a ditatorial intenção do autor, e tendo-se cansado a insistência na estrutura textual, com o pós-estruturalismo de Barthes e outros, chegou-se à valorização do leitor, personagem da vida literária plenamente emancipado na Estética da Recepção. Chartier (1994, p.11ss.) não mede palavras para afirmar que *um texto só existe se houver um leitor para lhe dar um significado*, tendo-se em conta que *a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos*. E cita Michel de Certeau, para quem *o texto não tem significação a não ser através de seus leitores; ele muda com eles, ordenando-se graças a códigos de percepção que lhe escapam. Ele só se torna texto através de sua relação com a exterioridade do leitor*.

Entretanto, embora não se negue o ato exegético e ativo do leitor, ao reconstruir o texto, de fato, anteriormente já deve existir um texto que possa ser ativado, sendo que toda leitura de uma ficção narrativa não tem outro propósito senão reconstruir os princípios e intenções que presidiram sua invenção.

A problemática da *intenção do autor*, na medida em que alargava controvérsias, foi-se desdobrando para produzir adeptos de outras *intenções*. Assim, Umberto Eco coloca lado a lado a distinção duma hermenêutica tricotômica: a busca da *intentio auctoris*, a busca da *intentio operis* e a imposição da *intentio lectoris* (1987:13). Ao debate clássico entre os dois programas opostos: se buscar o que o autor queria dizer ou o que o texto quer significar independentemente da intenção do seu autor, passou a adquirir características sobressalentes o privilégio conferido à iniciativa do leitor como critério de definição do texto.

A estética da recepção faz seu o princípio hermenêutico de que a obra literária se enriquece no decorrer dos tempos com as interpretações que se lhe fazem; considera a relação entre o efeito social da obra e o horizonte de expectativas do destinatário de acordo com sua situação na história. E as poéticas da desconstrução destacam visivelmente a iniciativa do destinatário e a irreduzível ambigüidade do texto, tomado como estímulo para a ação interpretativa.

Eco não se inclina para a *intentio auctoris*, mas classifica a *intentio lectoris* como passível de recair num puro *uso* do texto (como faz a *crítica psicanalítica* do tipo praticado por Maria Bonaparte com Poe, usando os textos para extrair conclusões sobre a vida privada de Poe), enquanto que sua *interpretação* seria melhor se baseada na *intentio operis*, em que a iniciativa do leitor faz uma conjectura que deve ser aprovada pelo conjunto do texto como um todo orgânico, coerente.

Considera ele o texto como um artifício tenso, capaz de produzir seu próprio leitor modelo. E o leitor empírico é quem faz uma conjectura sobre o tipo de leitor modelo postulado pelo texto. Então, o leitor empírico faz suposições sobre as intenções do autor modelo e não do autor empírico, sendo o autor modelo que, como estratégia textual, tende a produzir um determinado leitor modelo, coincidindo nesse ponto as investigações sobre a *intentio auctoris* e a *intentio operis*. (Entender-se-ia *autor modelo* na linha do *autor implícito*?).

De fato, Eco não se define cabalmente por nenhuma das *intenciones*. Aparentemente levanta possíveis perigos para a *intentio lectoris*, não deixando, porém, de reconhecer que as teorias da recepção surgiram a partir dos anos 60, reagindo contra a insensibilidade dos métodos estruturalistas a dissecarem o texto como objeto lingüístico, contra a rigidez das semânticas formais anglossaxônicas que excluía as situações ou contextos de emissão dos enunciados e contra empíricos de certos enfoques socio-

lógicos. Por outro lado, ressalta que toda a história da estética sempre destacou a exigência de interpretação e o efeito provocado pela obra no receptor/destinatário, desde a estética aristotélica da catarse, a estética do sublime (do Pseudo-Longino), a distância estética de Kant, até as contemporâneas estéticas da fenomenologia, da hermenêutica, da interpretação de Pareyson, bem como a sua própria teoria da *obra aberta*, a semântica de Richards e a *percepção* de Merleau-Ponty. Parece transparecer a exigência duma certa colaboração entre as três *intentiones*.

No livro *Interpretação e superinterpretação* (1993, p.74ss), resultante de um conjunto de conferências pronunciadas em Universidade americana, volta a esse tema: no texto, falam as intenções do autor ou as intenções do próprio texto, consolidadas na coerência textual e no sistema de significação original subjacente? Além disso, os destinatários/leitores, em decorrência do seu próprio sistema de expectativas, também descobrem e formulam interpretações do texto, portadores que são de intenção própria, a *intentio lectoris*. Se a intenção do autor praticamente não deve merecer preocupação fora do texto, a intenção do texto (*intentio operis*) não se revela pela superfície textual e somente se corporifica em decorrência de uma leitura por um leitor, conjeturando sobre a intenção do texto. E retorna a insistência de Eco na sua teoria do *leitor-modelo*

Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjeturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto.

E, num círculo hermenêutico vicioso, esse leitor-modelo tem a iniciativa de imaginar um autor-modelo, não o autor empírico, mas, no final de contas, coincidente com a intenção do texto. Insistindo nessa *intentio operis*, como que corporificada na estratégia semiótica, vê no texto aquele objeto contruído pela interpretação, a partir do todo, do conjunto de signos em sua estrutura e coerência interna. E termina com a posição de que

Minha idéia de interpretação textual como a descoberta da estratégia com intenção de produzir um leitor-modelo, concebido como a contrapartida ideal de um autor-modelo (que aparece apenas como uma estratégia textual), torna a idéia da intenção do autor empírico radicalmente inútil. Temos de respeitar o texto, não o autor enquanto pessoa assim-e-assim.

Na conferência seguinte, do mesmo volume, em que

aborda o tema "Entre autor e texto", Eco volta ao mesmo pensamento:

Entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável (1993, p.92)

Bem recentemente, Roger Chartier (1994,p.9), defensor do ato de leitura e da participação do leitor, volta a recusar qualquer autoritarismo intencional:

As obras - mesmo as maiores, ou, sobretudo, as maiores - não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os *experts* sempre querem fixar um sentido e enunciar a interpretação correta que deve impor limites à leitura (ou ao olhar). Todavia, a recepção também inventa, desloca, distorce.

Poder-se-ia pesquisar quase que *ad infinitum* como os próprios escritores se posicionaram quanto à problemática das relações entre autor e obra, entre autor e leitor, quanto às *intencões* que tinham em mente com seus escritos, e mesmo quanto à situação de um leitor ou crítico *revelar* a eles seus próprios escritos, destacando aspectos não percebidos ou não conscientemente intencionados. Embora não envolvido na polêmica da intencionalidade, Karlheinz Stierle (1994), praticamente contrastando os posicionamentos de Sartre e dos desconstrucionistas frente à obra de arte literária, confronta vários binômios, a partir do próprio título "Interpretations of responsibility and responsibilities of interpretation": responsabilidade (d)e interpretação, responsabilidade e generosidade, responsabilidade de autores e de leitores, entre discurso, moral e estética.

Já Poe (1956:223-236) deixa entrever, na sua "Filosofia da composição", que a obra literária não constitui um epifenômeno, mas resulta duma intenção consciente do autor:

nenhum detalhe na sua composição pode atribuir-se a um acaso ou a uma intuição, senão que a obra se desenvolveu passo a passo até estar completa, com a precisão e o rigor lógico dum problema matemático (idem:225).

As circunstâncias que fizeram nascer o poema "O corvo" foram alheias a ele mesmo. Tudo foi deliberadamente pensado e intencionado pelo autor: primeiro considerou a extensão que devia ter; escolheu depois *a impressão ou efeito que o poema produziria* (idem:226), optando pela *beleza*, pois a satisfação do intelecto pela verdade corresponde mais à prosa, a excitação do coração pela paixão convém mais à poesia; considerou a seguir o *tom* a ser explorado, tendendo o tom poético mais legítimo à tristeza, melancolia; buscando estímulo artístico ou recurso para a chave da construção, encontrou-o no *estribilho*, por sua natureza breve e o caráter fônico das palavras a serem repetidas na monotonia.

Definida a extensão, o tom melancólico e o estribilho constante da repetição do *nevermore* pela ave de mau agouro, constatou que o tema universal mais melancólico seria o da *morte* que, para ser poética, deveria estar ligada à beleza (mulher formosa). O poema poderia, pois, resultar vigoroso se combinasse as idéias do enamorado deplorando a morte da amada, enquanto o corvo sinistro respondesse às perguntas do amante em crescendo dramático, repetindo sempre *nevermore*.

O poema, portanto, não adviria de nenhum acaso ou inspiração fortuita, mas de planejada intenção do autor. E para concretizar tudo, devia o poeta buscar a melhor versificação, com seu metro, para criar o ritmo mais adequado. Nessa concretização do poema, cabia ainda definir o melhor *lugar* onde a cena poderia ocorrer. Na filosofia de Poe, portanto, a atividade do autor manifesta-se essencial, não se comportando ele como mero inspirado das musas, mas artista conscientemente engajado no trabalho criativo. E a intenção do autor deveria manifestar-se na própria construção técnica do poema.

Um escritor de atualidade incontestável no universo da língua portuguesa, José Saramago, em entrevista publicada no *Anexo* dominical do Jornal **A Notícia** de Joinville-SC, a 13 de setembro de 1992, reconhecendo que o escritor se constrói pela vivência mas fundamentalmente pelas suas leituras (*quem não lê, não escreverá*), eleva o escritor-autor a proeminente pedestal:

O autor é o senhor e dono da sua matéria, é ele o manipulador, o homem dos truques, o homem que há de saber encaminhar o leitor, num processo simultâneo de autoridade e de sedução. O leitor é, ao mesmo tempo, empurrado e convidado a andar, aliciado, quer dizer, é processo muito complicado. A sedução que atrai o leitor tem alguma coisa de autoritária, porque ele vai tomar

conhecimento de tudo à medida que a história se desenvolve, o que faz do autor uma espécie de Deus.

O controvertido romancista francês Allain Robbe-Grillet não apenas praticou a escritura do romance, mas teorizou sobre a nova concepção desse gênero e os vários textos que reuniu em *Pour un nouveau roman* (1963), escritos em épocas diferentes, não pretendem constituir uma teoria homogênea do romance, mas evidenciam um pouco como o autor avesso às intromissões autorais na narrativa encara as relações autor-obra. Posicionando-se no sentido de que não há *obras primas na eternidade*, mas sim *obras na história*, logo de início sustenta que o escritor e o romance devem buscar sempre o novo e estranha que os críticos recebessem mal a idéia de que *seu autor - oh escândalo! - permitia-se ter opiniões sobre seu próprio trabalho* (idem:10-11).

Detecta nessa atitude continuidade da concepção corrente no século XIX, de que o *grande romancista, o gênio, é uma espécie de monstro inconsciente*. Ao contrário, o escritor é um criador consciente e, para ele, não há receita permanente, sendo que o *livro cria por si mesmo suas próprias regras*. Não vê contradição mas relação entre a criação de obras de ficção e a reflexão teórica sobre elas. E como a criação é fruto de consciência crítica, arquitetura mediada, assim *uma vez acabada a obra, a reflexão crítica do escritor lhe servirá ainda para tomar suas distâncias em relação a ela, alimentando logo novas pesquisas e um novo debate* (idem:13). E a obra feita constitui a expressão do seu projeto, na busca da função da arte que consiste em levantar certas *interrogações (e talvez também, a seu tempo, as respostas) que ainda não se conhecem nem a si mesmas* (idem:14). Então o escritor não está atuante dentro da obra, mas através dela, e esta não se desliga nunca totalmente dele, mesmo quando terminada sua escritura e feita a publicação, embora não se deva exigir que o escritor explique a obra.

No novo romance, a personagem tradicional desapareceu, despojou-se da sua individualidade e se diluiu, a intriga se desagregou, descronologizou e fragmentou, a arte revolucionária, o romance de tese e de compromisso foram substituídos pela consciência dos problemas da linguagem, trabalhada pelo autor. Assim, o que faz o romance não é seu conteúdo, o que nele acontece, mas o estilo, a *écriture* (idem:50), o modo de escrever e construir a narrativa, que é sempre único e específico, e ao qual está indissoluvelmente ligado o conteúdo - o que tudo decide é a maneira de dizer. No novo romance moderno, não há como buscar

as intenções do autor para interpretar seus sentidos, porque o Novo Romance não propõe nenhuma significação feita a priori,

já que o homem não é mais a razão de todas as coisas, como em Balzac, e não existe uma resposta definitiva para o sentido da vida, da realidade. Assim

as significações do mundo à nossa volta são apenas parciais, provisórias, contraditórias mesmo, e sempre contestáveis. Como poderia a obra de arte pretender ilustrar uma significação antecipadamente conhecida, fosse qual fosse? (idem: 154).

A descrição é fundamental nesse romance, não apenas para situar linhas gerais, mas ela desempenha função criadora. Ela não pode mais ser saltada pelo leitor, mas *todo interesse das páginas descritivas - isto é, o lugar do homem nessas páginas - não reside na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição* (idem:161).

Nessa nova narrativa, *o espaço destrói o tempo e o tempo sabota o espaço. A descrição se arrasta, se contradiz, dá voltas em torno de si mesma. O instante nega a continuidade* (idem:168) e tudo isso exige do leitor um novo modo de participação, diferente daquele da antiga comunicação,

pois, longe de negligenciá-lo, o autor de hoje proclama a absoluta necessidade que tem de seu concurso, um concurso ativo, consciente, criador. Aquilo que o autor lhe pede não é mais de receber um mundo acabado, pleno, fechado sobre si mesmo, mas pelo contrário, de participar numa criação, de inventar por sua vez a obra - e o mundo - e aprender assim a inventar sua própria vida (idem:169).

A escritura romanesca não visa a informar, tal como faz a crônica, o testemunho ou a relação científica; ela constitui a realidade. Nunca sabe ela o que procura, ignora o que tem a dizer; ela é invenção, invenção do mundo e do homem, invenção constante e perpétua retomada da questão (idem:175).

Assim, a moderna visão deslocou-se da arte como produto para a arte como processo, como produção, obrigando o leitor/receptor a mais árduo e participativo trabalho. Linguagem literária não é um puro *instrumento* que comunica um *pensamento* ou uma intenção dum autor a um receptor, mas é um processo, um órgão ativo, consubstanciando-se o pensamento e a intenção no processo de emissão e recepção. Há *racionalidade estética*, con-

forme bem esclarece Jayme Paviani (1991), pois a obra de arte não nasce de puro acaso, inspiração, mas depende da reflexão, ordenamento e utilização de procedimentos técnicos.

De Milan Kundera, que constituiu um autêntico fenômeno de vendagens dos seus romances, existe também um conjunto de posições teóricas, coletadas em *A arte do romance* (1988). Não parece ele impor nunca a *intenção do autor* como parâmetro orientador das suas narrativas. Na linha de Flaubert, insiste ele que o romancista deve desaparecer atrás das suas obras, não se devendo confundir o *romancista* com o *homem público*. Assim, o *romancista não é porta-voz de ninguém e nem mesmo o porta-voz de suas próprias idéias* (idem:140). A relação romance-autor por vezes se manifesta mais forte nele, por vezes se atenua muito, projetando a proeminência do romance sobre o romancista, o que implicitamente desfaz qualquer imposição da intenção do autor. Comentando, por exemplo, que Tolstói modificou bastante a versão definitiva de Ana Karenina em relação à primeira, comenta:

mas eu não creio que Tolstoi tenha mudado nesse meio tempo suas idéias morais, diria antes que, enquanto escrevia, ele escutava uma outra voz que não aquela de sua convicção moral pessoal. Ele escutava aquilo que eu gostaria de chamar a sabedoria do romance. Todos os verdadeiros romancistas estão à escuta dessa sabedoria suprapessoal, o que explica que os grandes romances são sempre um pouco mais inteligentes que seus autores. Os romancistas que são mais inteligentes que suas obras deveriam mudar de profissão.

Entretanto, embora ressalte que o romancista deve desaparecer atrás da obra e o autor não deve descrever e explicar exhaustivamente as personagens, pois o *personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental*"(idem:35), no "Diálogo sobre a arte da composição" admite que o *autor* fala na personagem:

A segunda parte de A insustentável leveza do ser começa por uma longa reflexão sobre as relações do corpo e da alma. Sim, é o autor que fala, entretanto tudo o que ele diz não é válido senão no campo magnético de uma personagem: Tereza. É a maneira de Tereza (embora jamais formulado por ela mesma) ver as coisas.

Insiste que, às vezes, o autor intervém com meditações e reflexões, mas, nesse caso, é imprescindível ter em conta o tom de toda a situação contextual:

Gosto de intervir de vez em quando diretamente, como autor, como eu mesmo. Nesse caso, tudo depende do tom. Desde a primeira palavra, minha reflexão tem um tom lúdico, irônico, provocador, experimental ou interrogativa. Toda a sexta parte de *A insustentável leveza do ser (A grande marcha)* é um ensaio sobre o kitsch, tendo por tese principal: *O kitsch é a negação absoluta da merda*. Toda essa meditação sobre o kitsch tem uma importância totalmente capital para mim, existem atrás dela muitas reflexões, experiências, estudos, até paixão, mas o tom nunca é sério: é provocador. Esse ensaio é impen-sável fora do romance; é o que denomino um *ensaio especificamente romanesco*.

Observa, porém, em outra parte (idem:78-79) que, se seus romances se desenvolvem num plano arquitetônico de sete partes, isso não resulta de cálculo racional ou de coquetismo, mas de um imperativo profundo, inconsciente, que sempre acaba ocorrendo.

Reportando-se com frequência a Herman Broch e a Kafka, especifica não desejar muitas relações entre o romancista e o romance, invocando a

metáfora arquiconhecida: o romancista desfaz a casa de sua vida para, com as pedras, construir a casa de seu romance. Os biógrafos de um romancista desfazem portanto o que o romancista fez, refazem o que ele desfez. O trabalho deles não pode esclarecer nem o valor nem o sentido de um romance, apenas identificar alguns tijolos. No momento em que Kafka atrai mais atenção que Joseph K., o processo da morte póstuma de Kafka se iniciou (idem:130).

O romance não está ligado à vida do autor, mas à vida em geral, à história, constituindo fundamental meio de conhecimento, tanto que, nos últimos séculos, o caminho do romance é o caminho do homem na história, desvendando suas potencialidades e finitudes: *O romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos Tempos Modernos*. Sempre com a *paixão de conhecer*, irmanando-se Kundera com Herman Broch

no sentido de que *Descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance* (idem:10-11). Nesse sentido, de que o romance, talvez mais e antes da filosofia, tenha desvendado no decorrer dos séculos os grandes temas existenciais, pergunta-se: *Se a razão de ser do romance é manter o 'mundo da vida' sob uma iluminação perpétua e nos proteger contra o esquecimento do ser, a existência do romance não é, hoje, mais necessária do que nunca?*"(idem:21).

Enfim, Kundera confere importância insubstituível ao romance, na sua inesgotável *paixão de conhecer*, na sua relação essencial com os caminhos do homem na história, mas não impõe nele a superioridade da *intenção do autor*. Se, para ele, o romance é mais inteligente do que seu autor, não desfaz assim a figura do autor, mas reconhece a complexa erupção da interioridade, do inconsciente para além das intenções porventura explicitamente perseguidas.

Contrariamente a matar o autor barthesianamente ou fazê-lo desaparecer flaubertianamente, Unamuno reconhece uma relação estreita entre autor-personagem-leitor, quase que em existência dialeticamente recíproca. O estudo de Fernando Toro sobre "Personaje autónoma, lector y autor en Miguel Unamuno" (1981) evidencia como Unamuno desenvolvia em sua obra o recurso literário da personagem autônoma. Nessa concepção de personagem autônoma, que, criada, se impõe ao autor, dependendo apenas do leitor como co-criador, o autor cria as personagens a partir da sua ânsia de imortalidade, introduz-se na narrativa como personagem (veja-se o *pós-prologuista* em *Niebla*) e, com as personagens, Unamuno/autor-implícito/personagem-ficcional pode atingir a ansiada imortalidade.

A autonomia da personagem se estabelece de três modos: primeiramente, concebendo o ente de ficção como alguém que se impõe ao autor. Se o criador concebe a personagem, esta, pelas características inerentes à sua natureza, vai-se impondo imediatamente ao autor, por sua lógica interna. De um lado, o autor a cria, mas, de outro, é a própria personagem que se faz através da narração, pelo seu constante dialogar e monologar, como o próprio Unamuno confessa em relação a Augusto Pérez, de *Niebla*, segundo cita Toro (idem:360): *foi meu pobre homúnculo, meu Augusto Pérez - assim o cristianizei ou batizei - que rebuliu nas entranhas da minha mente, pedindo existência de ficção. E se empenhou na luta.*

Criada a personagem, na sua autonomia, não depende mais do autor e sim do leitor como co-autor, pois é o público que vai configurando a existência da personagem. O leitor é fundamental na recriação da personagem, tendo Unamuno escrito em *Tres novelas ejemplares y un prólogo: nem Dom Quixote nem Sancho são de Cervantes nem meus, senão que são de todos os que os criam e recriam. Ou, melhor, de si mesmos, e nós, quando os contemplamos, somos deles*. Em outra parte afirma que se *Dom Quixote é filho de Cervantes, Cervantes é filho de Dom Quixote*. Segundo cita Navajas (1988:515), em *La agonía del cristianismo* Unamuno afirma que a arte literária é entidade mais segura que a vida real: *Estou mais seguro da realidade histórica de Dom Quixote do que da de Cervantes, ou que Hamlet, Macbeth, o rei Lear, Otelo... criaram a Shakespeare mais do que este à queles...* Criada, pois, a personagem, não pode o autor mudar mais nada nela, porque estaria criando outra.

Então, em Unamuno, autor histórico, autor implícito e personagens parecem conviver como que num mesmo nível. Se o autor cria as personagens a partir da sua ânsia de imortalidade, de não morrer como homem de carne e osso, também é precisamente desta atitude existencial que emerge a personagem autônoma, tendo Unamuno afirmado em *Quijotismo y cervantismo*:

Dom Quixote e Sancho são homens de carne e sangue e ossos espirituais, históricos, imateriais, graças a Cervantes, e este o é, histórico, imaterial, imortal graças a eles. E se Cervantes existiu é porque existe, como por sua vez, Dom Quixote, pois que existe, existiu nem mais nem menos de outro modo que seu Cervantes.

Afirma Fernando de Toro (1981:361) que a personagem autônoma não é um mero recurso literário que permite a Unamuno dar-lhe uma vida substancial, mas a personagem autônoma nasce da complexa problemática existencial de Unamuno, ou seja, a personagem autônoma lhe permite transformar-se em personagem fictícia já que a voz narrativa (Unamuno autor implícito) não tem nenhuma autoridade sobre sua criação ao colocar-se a seu próprio nível. Se Unamuno histórico não tinha possibilidade de ser imortal, tiveram-na sim suas criações e, entre elas, o Unamuno-autor-implícito-personagem-fictícia, pois personagem e autor existem dialeticamente sustentando-se em interação mútua.

No prólogo à segunda edição de *Abel Sanchez* (1985:10), afirma Unamuno que não baseou esse romance no Caim de Byron, como não tirou suas ficções novelescas de livros, mas da

vida social que sinto e sofro - e gozo - em meu redor e de minha própria vida, porque todos os personagens que cria um autor, se os cria com vida, todas as criaturas de um poeta (...) são filhos naturais e legítimos de seu autor, isto é, são partes dele. Aqui não explica ou fecha o sentido interpretativo da obra, mas antes explicita sua origem. Sustenta ainda Fernando de Toro (Idem:362) que Unamuno não se contentou com essa forma de imortalidade; a consideração de que a figura da personagem ofuscava seu autor, o levou *por um lado a criar personagem de ficção que tivesse todas as características de Unamuno-histórico, e, por outro, a partir da dita criação, fazer sua própria legenda na qual esperava sobreviver.*

Unamuno transtorna os níveis tradicionais da realidade narrativa ao criar a personagem-fictícia-autor-implícito, com personagens comentando suas obras e sendo seus leitores ou admiradores. Assim, em *Teresa*, a personagem Rafael, morta a noiva Teresa, resolve iniciar diálogo epistolar com Unamuno-autor-implícito, de quem era leitor e admirador. Morto Rafael, Unamuno-autor-implícito, contra os desejos do morto, decide publicar as poesias dele. Assim, observa o ensaísta (idem:362), *o autor implícito se situa dentro do acontecimento e do espaço narrativo, assumindo a posição de leitor, editor, comentarista e personagem.* Dessa forma, Unamuno, além de criar as personagens Teresa e Rafael, com as poesias deste, cria também um ente fictício para recriar-se, o Unamuno-autor-implícito, ambos Rafael e Unamuno, escrevendo para não morrerem, para alcançarem imortalidade. Então o Unamuno-autor-histórico como que se destrói criando um Unamuno-literário, personagem fictícia na qual poderá viver eternamente, nela adquirindo realidade histórica por ela viver na história.

É o leitor que torna possível a relação entre o autor histórico e a personagem fictícia, daí ser o leitor preocupação constante de Unamuno, concebendo ele uma estética orientada para o leitor, que é coautor da obra e também um certo portador da problemática do autor histórico (ou será nele que, efetivamente, se processa a imortalidade/perpetuação do autor na obra?). Observa o articulista que, segundo Unamuno, na criação literária a tarefa do autor é *a de dar um certo tema, colocar algumas personagens, uma problemática, dar certas pautas e o resto deve deixar-se nas mãos do leitor. Este deve entremeter-se e fazer sua a novela.* Na estética de Unamuno, a função da cocriação consistia em instalar no leitor a problemática do autor histórico, transladando sua visão do mundo e sua angústia existencial. Na concepção que Unamuno tinha do leitor, conforme expressou em *Como se hace una*

novela, este lê para transcender-se: as novelas *lhe agradam e as busca para viver em outro, para ser outro, para eternizar-se em outro. É pelo menos o que ele crê, mas na realidade busca as novelas a fim de descobrir-se, a fim de viver em si, de ser ele mesmo. Ou ao menos, a fim de escapar de seu eu desconhecido e incognoscível para si mesmo*, conforme citação de Fernando de Toro (idem:364).

Já no estudo "El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno", Gonzalo Navajas (1988:513) tenta mostrar como, contrariamente a ser um propugnador da teoria da recepção, destacando a colaboração essencial do leitor, como Iser ou Fish, a teoria do leitor de Unamuno *tem como premissa fundamental a minimização do leitor, sua redução a um componente secundário e disponível da obra, vendo ele no leitor uma figura ameaçadora*. Para Unamuno, indubitavelmente a ficção é superior à vida e à história.

Se o pensamento pós-estruturalista, reelaborando Kant, descobriu a textualização do mundo, a natureza mediada da realidade, que não tem substância própria mas só adquire forma através da deformação criadora daquele que a observa, de certa forma Unamuno pressentia a textualização de toda a realidade, não aceitando a textualização da realidade pessoal e, não querendo ver-se textualizado, quer desrealizar os outros, textualizá-los.

Unamuno locupleta suas narrativas de prólogos e epílogos, de importância essencial para o texto; mas se estes em geral contribuem para fixar ou fechar a interpretação e o sentido do texto, os de Unamuno tornam o texto indefinido e aberto, a ponto de *em lugar de encontrar uma fonte de maior segurança nessas formas, o leitor vê aumentar sua incerteza ante um autor desejoso de assegurar seu domínio (...) sobre todos os elementos de significação do texto* (idem:517). Defraudam eles a expectativa e acentuam a desorientação do leitor.

Ressalta ainda Navajas (idem:519-520) como em Unamuno a figura do autor assume dimensões excepcionais: *Em Unamuno a audibilidade da voz do autor não é só claramente perceptível (...) senão que se magnifica, silenciando outras vozes possíveis, como as do narrador ou das personagens*. E assim, por sobrepor-se e até subjugar o leitor, *a obra de Unamuno apresenta um desafio considerável à crítica moderna em que o autor é negado ou ignorado*.

Se no ensaio de Fernando de Toro transparecia uma concepção de Unamuno valorizando o leitor como cocriador, coautor e perpetuador da existência do autor, Gonzalo Navajas apresenta a função do leitor como muito ambígua para Unamuno: percebe

nele um instrumento de sua busca de autopreservação e imortalidade, mas também o leitor representa um *outro*, uma figura ameaçadora que deve ser minimizada. Sabe-se que, em Unamuno, a questão do *outro* marcou profundamente sua visão do mundo e sua obra literária. Entretanto, no contexto deste ensaio, é inevitável concluir que a questão do autor assumia relevância básica em Unamuno, não admitindo ele, como autor, que este fosse considerado *morto*, sem voz nem vez, mas, pelo contrário, autor textual ou implícito se sobrepunha e irmanava com autor real e histórico, dentro da concepção geral de que a ficção não é independente da história e da vida, um epifenômeno em sua autonomia e desligamento, e sim profundamente ligada à vida e história e mesmo superior a elas. A questão do autor literário assume, pois, uma questão de vida.

Autran Dourado, escritor considerado insuspeito quanto ao caráter artístico da sua produção dentro da literatura brasileira, praticou também o ensaísmo, refletindo sobre seu próprio trabalho literário e as funções do *autor* na criação das suas obras de ficção. Em 1973, ao completar 25 anos de trabalho, produziu um primeiro ensaio sobre o seu fazer ficcional: *Uma poética do romance*. Solicitado a discutir o assunto em curso de pós-graduação, ampliou o depoimento em 1976: *Poética de romance: Matéria de carpintaria*. Finalmente, em 1982, ampliou sua análise-depoimento em *O meu mestre imaginário*.

Numa concepção aberta de literatura e arte, encara-as como *construção e jogo*, destacando o aspecto lúdico da montagem, com sua decorrente multiplicidade de leituras. Ressalta, entretanto, que a concepção firmada por Eco de *obra aberta* não coincide com o conceito já tradicional que ele adotou de *estrutura aberta do barroco*, de acordo com os princípios de Wölflin, chegando mesmo a lançar agudas alfinetadas à concepção recente de leitura/produção:

Em Umberto Eco, no seu conceito operacional de arte, o leitor ou espectador, ouvinte ou vedor, da obra de arte, é solicitado abertamente a colaborar na montagem da obra, se permitindo chegar mesmo ao arbitrário e absurdo - o leitor como co-autor. Co-autor não como imagem, mas de fato.

A estrutura aberta, por montagem e jogo, na concepção barroca, permite *múltipla leitura*, mas o autor continua comandando o espetáculo... (1976:26-27). Confessa praticar o romance de *estrutura desmontável*, que rompe a linearidade, técnica já utilizada por

Graciliano Ramos quando, estando a escrever o *romance Vidas secas*, editores argentinos lhe solicitaram contos e ele construiu o romance de tal maneira que as partes poderiam ser consideradas distintas e autônomas.

Para Autran Dourado, dentro da poética moderna, o autor não pode mais ser considerado como presente dentro da obra e esta como direto reflexo seu. Entretanto, o autor não pode ser ignorado, nem, muito menos, como alguém alienado da realidade:

A idéia de que os romancistas, como os poetas, são seres aéreos e desligados da realidade, essa sim é que é uma idéia aérea, desligada da realidade, alienada; nenhum ser é mais da terra e dos homens do que o escritor (1976:31).

O romancista investido de reflexão crítico-analítica não faz nem propõe nunca uma *interpretação* da sua obra, não insiste no seu *sentido* e não toca sequer na *intenção* do autor. Apenas tenta explicar o seu processo de criação, como foi escrita e composta sua obra, especialmente *O risco do bordado*, deixando o trabalho interpretativo aos críticos, analistas e leitores, não interferindo nem considerando, pois, tal empreendimento. Insiste até mesmo que importante não é *o ato de exprimir* ou *o que o romancista tem a dizer*, mas *o ato de criar*, *o impulso criador* (1976:86).

Estabelece ele uma certa distinção entre o homem e o escritor, sem insistir na evidente outra instância que é o *narrador*:

... não há artista que não sinta que à medida que se realiza como artista perde como homem. A arte e a técnica que ele adquire são à custa da vida; e a vida que ele vive é apesar da arte (1976:89).

Para Autran, o romancista não é dono do sentido da sua obra. Segundo ele, quando se emite um sinal ou se cria um símbolo, não se pode saber, com certeza, como serão recebidos ou sentidos, dependendo da sensibilidade, da riqueza interior e da vivência social do receptor, sendo mesmo viável a situação em que *o receptor pode receber mais do que emitiu o emissor*. Quem cria uma obra, um símbolo, não deve querer transmitir tal ou tal emoção, mas deve preocupar-se com o objeto, a obra, e neles é que se transmite a emoção:

a obra produz emoção em quem a lê. A obra de arte literária como produtora e não transmissora de emoção. Pronta, ela se fecha ao próprio autor (1976:114).

O ensaio *O meu mestre imaginário* discute abertamente,

num capítulo, "Proposições sobre o autor e sua obra", em que a questão do autor é explicitamente defrontada (182:24 ss.). De saída, posiciona-se o romancista-ensaísta no sentido de que o autor é autor enquanto escreve, não depois:

Um autor só é autor no momento exato em que escreve. Depois, passa a ser um leitor a mais de sua própria obra. Não sei mesmo se um leitor privilegiado, leitor ou gerente de si mesmo.

Terminada a obra, ou as várias obras, não há de comum senão só *um fazer-se*, nem sequer o autor, porque *ele já terá sido expulso da obra. Pronta, a obra a ele se fecha: é como sair dum labirinto*. Escrita a obra, não cabe ao autor dizer alguma coisa sobre o que escreveu, e, se o fizer, *nada mais estará fazendo do que um novo escrever*. De fato, Austran se pronunciou extensamente e explicou até detalhadamente seu modo de trabalhar, sua técnica, a composição e estrutura da sua obra em *Uma poética de romance*, mas nunca propõe uma *interpretação*, impondo *intenções*.

Deixando ressoar as idéias de Bakhtin e da inevitável intertextualidade, afirma ele que

a única coisa que um autor tem de verdadeiramente próprio é o corpo; o seu texto talvez não passe de paródias entrelaçadas, acumuladas, expandidas ou superpostas, pando.

Entretanto, o autor, reconhecendo sua posição, não deixa de ser o autor e ter sua importância. Se a narrativa moderna constitui um labirinto e o próprio escrever é labiríntico - incluindo ele todo um capítulo de "Proposições sobre o labirinto" (1982:66-77) - assegura que

por mais intrincado que seja o labirinto (a obra pronta e acabada; melhor - durante e depois principalmente), há todavia um autor. Por mais que ele se disfarce, procure desaparecer na própria obra;

e afirma mesmo, ambigüamente, em outras passagens que *o autor, por mais variada e ignota que seja a sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas*. Nesse capítulo, em que nem tudo se define delimitadamente, mas não raro subjaz perplexidade, ambigüidade, alguns parágrafos são constituídos de puras indagações retóricas, não comportando respostas definidas, como: *Quem é que se escolhe, o autor ou a obra?* ou *a obra escreve o seu autor?* ou ainda: *O autor lê sempre a (sua) mesma obra?*

Falando do próprio ofício, Austran Dourado sagazmente

sustenta a contribuição inegável do *autor* que tem consciência literária nítida em relação à composição estrutural da obra. Insi-nua claramente que, se a obra é criada, há um autor que a cria; mas também deixa entrever que não há como negar que a obra cria seu autor. Entretanto, se toda obra tem um autor e esse autor *possui as chaves de muitas portas*, não cabe ao autor ditar, interpretar e impor intenções, porque, pronta a obra, desaparece a função do autor e inicia a do leitor, inclusive a do autor-leitor da própria obra.

O que representa o *autor* em relação à sua *obra*, à sua *criação ficcional* continuará sempre um instigante questionamento, embora não mais possa ser aceitável que a intenção do autor, independentemente do texto literário, continue a impor-se como norma a ser seguida na leitura e interpretação da mesma. O próprio texto deve manifestar uma intenção e esta, sim, deve ser examinada na sua verossimilhança e consistência interna.

5 - O AUTOR IMPLÍCITO

Para memória de Verônica e Leonardo, meus pais.

O autor não pode, nem deve, determinar-se para nós como pessoa, pois estamos nele, vivemos sua visão ativa; é somente no término da contemplação artística, ou seja, quando o autor deixar de dirigir ativamente nossa visão, que poderemos objetivar nossa própria atividade vivida sob a sua direção (nossa atividade é sua atividade), objetivá-lo como um rosto, como uma face individual de autor que alojamos como prazer no mundo dos heróis criado por ele. (...). Para o leitor, no interior da obra, o autor corresponde ao conjunto dos princípios criadores que devem ser realizados, à unidade dos constituintes da visão exotópica que sua atividade relacionou com o herói e seu mundo...

Mikhail Bakhtin (1992, p. 220)

Se no século XIX as críticas extrínsecas destacavam demasiadamente o autor e a dimensão psicológico-biográfica na compreensão da obra literária, contrapuseram-se a elas as críticas do século XX, considerando crescentemente a autonomia do texto literário, cada vez mais liberto de quaisquer laços, com os formalismos, estruturalismos e o amplo desenvolvimento do foco narrativo, centralizando sua atenção no narrador, aborrecendo qualquer

presença autoral. Então, autores como Wayne Booth, Mikhail M. Bakhtin e também Wolfgang Kayser, recuperaram a noção de autor, mantendo uma posição que, de certo modo, contentava as duas facções antípodas.

Sugeri Booth o termo *autor implícito* para caracterizar a imagem do escritor que o leitor forma no seu encontro com o texto e à luz da qual o leitor avalia a obra literária e recupera suas normas. O autor implícito conserva a ilusão de parecer uma entidade puramente textual - embora constituída e resgatada pelo leitor - e pode ser distinguido do criador real do texto. Como elemento do texto, mas representando o autor extra-textual, satisfaz o intrínseco e o extrínseco.

Na estrutura do ato narrativo fictício, distinguem-se o relato em primeira pessoa e aquele em terceira pessoa, embora a lógica lingüística assegure que não pode existir um locutor *ele*, mas apenas um *eu* falante que dá origem ao texto; daí Genette ter proposto a nomenclatura mais adequada de narrador homo e heterodiegéticos, conforme participa ou não do universo fictício. O narrador homodiegético diz *eu*; deixa no texto, além dos sinais da enunciação, também sinais da sua personalidade até na sua dimensão avaliatória do mundo. O narrador heterodiegético, como não falante, não-eu, carece de personalidade, aventando-se a possibilidade de negar-lhe existência, segundo teoria de Banfield. Entretanto, logicamente considerado, todo texto tem um enunciador, um eu, mesmo que não explícito. Daí ser esse narrador considerado *impessoal* por M.L. Ryan (1981:513), ou seja, *um construto abstrato, privado duma dimensão humana*. Desprovido da condição humana, tal narrador impessoal é facilmente confundido com o autor de carne e osso, atribuindo-se ao autor o estilo, a visão do mundo, a ironia - o que acontece em casos de transparência quase total do narrador, havendo apenas tênues sinais da sua enunciação, sendo ele fantasma ou imagem quase coincidente com o autor. Mas ainda então deve-se postular um falante de condições humanas.

Quanto à importância do *princípio do autor implícito*, Chatman (1990,p. 87) se pronuncia:

Cada vez mais importante, a teoria reconhece a copresença de autor implícito e narrador em todos os textos, mesmo naqueles em que não exista ironia ou duplo sentido, mesmo onde a ideologia implícita no texto está consoante com a expressa pelo narrador ou, mesmo, com aquela do autor real.

Genette no *Nouveau discours du récit* parece admitir a existência de um autor implícito, mas do tipo desantropomorfizado. O binômio autor-narrador parece ter-se imposto quase que unanimemente nas últimas décadas, como entidades distintas. Entretanto Susan Lanser (1981), no capítulo IV, após distinguir entre narrador público, semipúblico, semiprivado e privado, e ressaltar que *os atos narrativos públicos são os mais próximos aos atos autorais de fala e vincular uma pública condição do leitor e, como os atos privados de narração são ostensivamente não conscientes de um contexto público*, então

Narração privada pode mais facilmente levar em conta autoconsciência por parte do narrador e comentário sobre ato narrativo; narração pública, por outro lado, está mais próxima a empreendimento de contar e pode prever importantes índices do relacionamento do autor com o ato literário

Mais adiante, já no capítulo "Poética do ponto de vista", reivindica uma identidade potencial entre um certo tipo de narrador - que é, em última análise, um construto ficcional - e a voz *autoral*. Mas esclarece que *por autor eu entendo uma voz textualmente codificada, historicamente autoritativa aparentada mas não idêntica com a pessoa biográfica que escreveu o texto*(p.151). E no capítulo VI, ao distinguir "Ponto de vista como ideologia e técnica", analisa um texto de Kate O'Flaherty Chopin, narrado por um narrador público individual, heterodiegético que não faz parte da história, tendo certos privilégios oniscientes, pois *a autoridade mimética do narrador está próxima do grau zero*. Evidencia-se, então, como Lanser busca aproximar claramente narrador e autor (feminino), pois declara:

Por virtude de convenções ligando a identidade social do autor com a da voz narrativa heterodiegética (3ª pessoa), o narrador é feminino. De modo mais importante, pelas convenções de equivalência autoral, esse narrador pode ser suposto partilhar a personalidade e os valores - a consciência imaginativa e ideológica - da voz autoral (p. 250).

A voz autoral ou a voz que ressoa no texto, embora em surdina e veladamente, não é a voz do autor real, mas a da imagem autoral imanente ao texto, ou seja, a do autor implícito. Diante dessa referência bastante geral a essa entidade, alguns perguntam-se, com certa inquietação, por que entre autor real e narrador

se quer introduzir um terceiro elemento, de figura fantasmática, o autor implícito, aceito por muitos, mas sobre cujo sentido preciso muitos narratologistas não chegam a um acordo. Chatman (1990, p. 74) é decisivo:

Eu acredito que a narratologia - e teoria do texto em geral - necessita do autor implícito (e sua contraparte, o leitor implícito) para explicar certos traços que, de outra forma, permaneceriam inexplicados, ou explicados insatisfatoriamente. O autor implícito é a agência dentro da própria ficção narrativa que guia qualquer leitura da mesma. Toda ficção contém tal agência. Ele é o princípio (*source*) - em cada leitura - da invenção da obra. Ele é igualmente o *locus* da *intenção* (*intent*) da obra

Leitor e autor implícitos se complementam mutuamente, podendo-se considerar o leitor implícito como o espelho que reflete a imagem do autor implícito. Chatman esclarece que *minha defesa é estritamente pragmática, não ontológica, ou seja, a questão não consiste em saber se o autor implícito existe, mas em saber o que obtemos a partir de tal conceito*. E o que obtemos é um meio de indicar e analisar a *intenção textual da ficção narrativa sob um termo individual mas sem recorrer ao biográfico*. Em textos que afirmam uma coisa mas implicam outra, tal conceito assume relevância. Até mesmo na conversação, o tom irônico pode enquadrar-se nesse campo: *Que bela jogada!* - a afirmação é clara, mas a intenção pode ser oposta!

Na narrativa ficcional, desde o momento em que o livro está terminado, editado e colocado a público, o autor real se retira, desaparece. Entretanto, dentro do texto persistem os princípios da invenção e intenção. Quando, em cada leitura, eles são reconstruídos - com evidente participação do leitor - eles informam e controlam a mensagem do narrador, ocupando um plano de existência diferente daquele do narrador. Assim, invenção e transmissão devem ser, convenientemente, consideradas princípios textuais distintos, mesmo que autor implícito e narrador não discordem.

E considera-se autor implícito a *função originadora de toda a estrutura de significação de um texto narrativo*, incluindo, além da denotação, as implicações, conotações e dimensões ideológicas. Não se confunda nunca *autor implícito* com *voz narrativa* ou fonte imediata de transmissão do texto, pois a voz é exclusiva do narrador. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, o autor

implícito não pode ser identificado à voz do Bentinho/Casmurro, pois o fato destruiria toda a ambigüidade do enigma de Capitu.

A admissão do autor implícito inibe presunção bastante generalizada de que o leitor, através do texto ficcional, tenha acesso direto às intenções e ideologia do autor real, sem que, com isso, se radicalize a distinção entre autor implícito e autor real, pois conexões relevantes podem permanecer entre as perspectivas do autor real e as do texto. Não é admissível um pressuposto implícito como seja o de que, de alguma forma, o leitor esteja em comunicação direta nem com o autor real, nem com a voz narrativa, o falante ficcional. Se tal comunicação direta ocorresse, como seria possível distinguir os planos de denotação e conotação, o que o falante diz e o que o texto significa, quando isso é necessário?

Segundo Chatman, *o conceito de autoria implícita surgiu no debate sobre a relevância da intenção autoral para interpretação*, polêmica ainda não terminada. E a defesa de tal conceito depende de entendimento das duas posições intencionalistas: a tradição intencionalista, desde Goethe ou Croce, argumentando que tal interpretação pode ser provida pelo apelo às intenções do autor real (*intenção* como o plano do autor, o que ele tinha em mente no momento da composição), ou a posição mais sofisticada de Hirsh, entendendo intenção como *processo de consciência*. Sempre, a única fonte de *interpretação objetiva* permanece sendo a intenção do autor real, para que o texto não oscile carregado pelos ventos caprichosos.

Se, no clima do contexto intencionalista, Booth fala do autor implícito como encarregado da invenção unificada e da intenção do texto, sendo a obra o produto de alguém que seleciona e avalia, Chatman prefere considerar a obra como um repositório de escolhas, umas feitas e outras alternativas possíveis mas não aproveitadas. Autor implícito não é algum substituto humano ou imagem do autor real, mas deve ser distinguido do narrador.

Inegavelmente, no discurso literário existe uma presença marcante - a do autor, embora difícil de reduzir a uma voz ou momento. Sem dúvida, o *autor real* é a única origem do texto; entretanto, manifestar-se-á ele como pessoa histórica, emitindo afirmações sobre o mundo? Na teoria literária moderna, figura o autor como entidade silenciosa, não como elemento textual, sendo a literatura estilização, transformação, declaração sobre o mundo, cujo sentido supera segmentos históricos do mundo. Se o autor permanece situado fora do texto, leitores e críticos lhe atribuem discursos, intenções, estilos e erros. Pelo que se passou a

falar num *autor transformado na obra*, numa imagem que a leitura oferece do autor, numa versão da pessoa que escreve - o que tomou, com Booth, o nome de *autor implícito*.

A categoria de *autor implícito* constitui uma das contribuições essenciais de Wayne Booth. Para distinguir o autor no texto do autor fora do texto, Booth instituiu essa categoria de *autor implícito*, que é uma espécie de *segundo Self*, uma imagem sua que o autor cria na obra, nela imprime, ou seja, é um termo técnico que remete a todas as indicações literárias da atitude autoral.

No terceiro capítulo de *A retórica da ficção* (1980), ao discutir a libertação da subjetividade pela objetividade, impessoalidade, distanciamento, desinteresse e neutralidade do autor, Booth introduz a noção de *autor implícito* ou *alter ego* do autor, diferenciado do *autor real* e normalmente também distinto do narrador. Numa certa escala, dir-se-ia que o *autor real* cria uma imagem sua, imanente na totalidade da obra, e que poderá ser reconstituída pelo leitor - é o *autor implícito*, e este, encarregado de toda a organização da narrativa, cria, entre todos os outros elementos, também um doador da narrativa, que é o narrador. Para Sharon R. Wilson (1976:85), o conceito de *autor implícito*, criado por Booth, é considerado *insubstituível ao discutir narradores autoconscientes* e para ela a expressão *parece referir-se tanto a narradores como a efeitos totais de romances*. Mais adiante (1976:101) torna a referir-se a esse *conceito muito proveitoso*. Booth (1980:88) é bastante explícito ao apresentar esse conceito:

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um *homem em geral*, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de *si próprio*, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens. Na verdade, pareceu a alguns romancistas que se estavam a descobrir ou a criar à medida que escreviam.

E cita a esse propósito Jessamyn West, para quem o escritor, ao escrever, é que descobre o *escriba oficial* da narrativa que escreve, pois *escrever é um meio de desempenhar papéis, de experimentar máscaras, de assumir funções*. Cita também Kathleen Tillotson, que fez circular o termo *alter ego* do autor. Sharon R. Wilson (1976:101) não concorda com os que identificam o sentido de *autor implícito* com o de *alter ego (second self)*. Continua Booth (1980:89-92) afirmando que o escritor sempre cria ou projeta uma imagem implícita do autor como artista:

Por mais impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira.

O *autor real* pode elaborar várias *versões oficiais de si próprio*, nas várias obras que escrever, ordenando de maneira específica os valores em cada uma, tal como quem escreve cartas a correspondentes diversos e com finalidades distintas também projeta diferentes versões de si. Essa imagem implícita é sempre distinta do *autor real*. Assim, por exemplo, Fielding cria um autor implícito com ar de solenidade silenciosa em *Amelia*, bem diferente do autor implícito despreocupado e com ar de brincadeira de *Tom Jones*. Essas imagens diversas decorrem tanto dos comentários explícitos do narrador, como do tipo de história que escolheu. Aliás, o próprio narrador é também criação do autor implícito. O autor implícito se revela pelos valores, pelo conjunto de normas e escolhas com que se compromete na obra:

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens.

Booth prefere o termo autor implícito para a *invenção gravada do texto*, baseada num *centro de normas e escolhas que a informam*, sendo pois um construto. Normas e escolhas podem ser também chamadas códigos e convenções. Porque um texto narrativo, implícita ou explicitamente, contém dentro de si informações sobre como deve ser lido. Tais meios auxiliares de interpretação constituem uma necessidade.

Então, a afinidade do autor real com certos códigos e convenções deixa marcas na invenção gravada, no texto. Essa invenção gravada difere, por sua vez, do ato do autor real de criar o texto. A série de ações do autor real no ato de composição da obra - reflexões, organização das anotações, versões preliminares, revisões - diluiu-se no tempo de modo complexo, recuperável pela crítica genética, mas a gravação daquela invenção permanece no texto e se torna recuperável a qualquer momento pelo receptor. Distingue-se, pois o *ato* do produtor-autor (real) do *produto* daquele ato (texto). E precisa Chatman (1990,p. 83s.) que

como um princípio inscrito de invenção e intenção, o autor implícito é a fonte de instruções diretivas sobre como ler o texto e como fornecer uma explicação para a seleção e ordenação de seus componentes. São esses princípios que os leitores reconstituem, não a atividade original do autor real.

Em outra passagem, autor implícito *não é nada outrem a não ser*

o próprio texto no seu aspecto invencional (p. 86) Ou ainda:

O autor implícito indica a convenção pela qual nós naturalizamos a experiência de leitura como um encontro pessoal com um autor individual, historicamente identificável, dirigindo-se ao público, mesmo que nada conheçamos sobre a vida da pessoa. (p. 91)

Manifesta-se, pois, *emergente* a informação sobre como ler o texto. Eis a razão de falar-se em autor *implícito*, ou melhor talvez seria autor *implicado* ou *inferido*: permanece somente latente ou virtual no texto até ser atualizado pelo ato de leitura. Os leitores podem inferir um intento textual autoconsistente, não tentando adivinhar diretamente o estado mental do autor real. Podemos reconstituir as intenções de *Machado de Assis* (autor implícito) em *Dom Casmurro*, mas não recompor as intenções do escritor real Machado de Assis no momento de compor o romance.

Em síntese, a instância fundamental que, em princípio, tudo decide, tenciona, escolhe e ordena é o autor real. Entretanto, narratologicamente, passou-se a distinguir uma entidade dentro do próprio texto, um princípio de planejamento, de ordenação e normas, reconstituível de forma diferente em cada leitura (por interferência da enciclopédia pessoal e do estado psico-social do leitor) - que é o *autor implícito*. Igualmente dentro do texto, como construto de natureza ontológica ficcional à semelhança do autor implícito, distingue-se o narrador, com a função explícita de narrar, mostrar, comunicar o conjunto de eventos que constituem a narrativa, ou seja, o narrador é quem fala no texto, é a voz que narra, enquanto o autor implícito é o princípio que inventou todo o texto, seus componentes e estrutura.

Se, através do relato do narrador, o autor implícito tenciona produzir efeitos de comicidade, dramacidade ou de algum moralismo, essa tonalidade é auferida não apenas do que e como o narrador exprime em alguma passagem, mas do efeito conjunto da narrativa, de acordo com o seu princípio básico que é o *autor implícito*. Esse autor implícito nunca tem voz direta, não fala ou narra, mas constitui uma agência que é responsável pela constituição do próprio narrador e que coloca na boca deste tal linguagem para narrar ou mostrar os fatos. Não tendo voz, mas sendo fonte silenciosa de informação, o autor implícito confere a outros o poder de falar. E nesse poder silencioso, o autor implícito pode comunicar algo diferente do que dizem as palavras do narrador, pode mesmo fazer o narrador perder a confiabilidade - pelo que transparece das entrelinhas. É esse autor implícito que *inventa*

tudo, tanto o narrador e seu discurso como as personagens e seus discursos, sem ser personagem nem narrador, pois só a este último cabe comunicar o inventado.

Chatman (1990, p. 86) sugere que, se parece desconfortável o termo *autor implícito*, pode ele ser substituído por *implicação textual*, *instância textual*, *plano do texto* ou simplesmente *intenção do texto*, ressaltando-se que *intenção* não se refere ao que o autor tinha em mente ao criar, mas ao que está dentro do texto agora à sua frente, ou seja, o propósito reconstituível a partir do texto que se lê, vê ou ouve.

É, portanto, o autor implícito que seleciona tudo aquilo que vai ser narrado, pelo que, *inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real - ele é a soma das opções deste homem*. Falar em *sinceridade* ou *seriedade* implica referência à imagem implícita do autor na obra e não ao autor real, pois tal sinceridade só pode ser buscada na obra, ocorrendo quando as escolhas do autor implícito estão em harmonia com seu caráter narrativo explícito. O autor implícito se revela na obra, por exemplo, através de valores com que se compromete, enquanto o autor real está totalmente fora. Em relação ao autor implícito não existe a neutralidade perfeita. Ao reelaborar o sexto capítulo de ***A retórica da ficção*** no ensaio "Distance and point of view" (1967, p. 92), observa Booth que

esse segundo eu é geralmente uma versão altamente refinada e selecionada, mais sábia, mais sensitiva, mais perceptiva do que qualquer homem real poderia ser,

podendo o autor implícito em certas obras identificar-se com o narrador não dramatizado.

No quinto capítulo de ***A retórica da ficção*** (1980, p. 153), ao discutir a questão das crenças do autor e do leitor, retoma Booth a distinção entre autor real e autor implícito, o *alter ego criado na obra*. As posições e crenças do autor real têm valor periférico para o leitor dos seus romances.

Mas o autor implícito de cada romance é alguém com cujas crenças tenho que concordar, em grande medida, para apreciar a obra.

No capítulo nove, todo dedicado ao romance ***Emma***, de Jane Austen, Booth (1980, p. 279-281) afirma que, nesse romance, o autor implícito está representado por um narrador fidedigno. Ele reforça dupla visão no livro: a visão interna do valor de Emma e a visão externa que ressalta os seus grandes defeitos. O sumário não dramatizado do narrador prepara e orienta o leitor, adver-

tindo sobre erros e defeitos dela, para depois deixar sua perspectiva coincidir com a de Emma, deixando ao leitor o discernimento. Em outros pontos, Emma e narrador distanciam-se e o leitor é levado a entender as ironias. Numa seção do capítulo explicita o *autor implícito como amigo e guia*: ele intervém *como autor dramatizado no papel de amigo e guia*, com seu comentário ou identificando-se com a visão interna dos personagens *para definir os valores e mantê-los em foco, para ajudar a orientar as nossas reações a Emma*. A onisciência torna-se, assim, mais notável e *Jane Austen* está naturalmente em tudo e por trás de tudo:

a ilusão dramática da sua presença como personagem é, portanto, tão importante como a de qualquer outro elemento da história. Quando ela se intromete, não destrói a ilusão.

Evidencia-se, assim, como é forte a imagem implícita do autor na obra.

Finalmente, no último capítulo, Booth (1980, p. 411) propõe que o autor deve criar uma imagem implícita de si capaz de grangear a simpatia do leitor:

Em resumo, o escritor devia preocupar-se menos com a realidade dos seus narradores do que com a imagem que cria de si próprio, o seu autor implícito, tentando que ele seja de molde a merecer a admiração dos leitores mais inteligentes e perspicazes. Nada condenará mais uma obra ao esquecimento final do que um autor implícito que detesta os leitores, ou pensa que a sua obra é melhor do que, na realidade, é. E nada levará tanto um autor a apresentar essa imagem de si próprio quanto o esforço de se mostrar mais esperto, mais esotérico ou menos comercial do que realmente é.

Booth parece sugerir que a decantada *imortalidade* do escritor depende fundamentalmente do autor implícito, da imagem de si próprio que deixa impressa na obra, imagem que, não sem razão, é chamada de *alter ego* ou *segundo eu*. E se constitui erro buscar o autor real na obra, essa imagem segunda, esse autor implícito pode, sem dúvida, ser reconstituído na própria obra. Conhecer *Machado de Assis* não consiste em pormenorizar dados da vida desse autor, mas em reconstituir as imagens implícitas desse autor nas várias obras, seus vários *autores implícitos*.

A origem da questão do autor implícito em Booth revela que, para ele, há um leitor implícito entre leitor real e texto, bem

como um autor implícito entre o autor real e a obra, pois não se pode atribuir automaticamente ao próprio autor os pontos de vista expressos através da obra. Na situação discursiva singular da narrativa, de acordo com Leech & Short (1984:261), *um autor implícito comunica uma mensagem liberta dum contexto situacional imediato a um destinatário (leitor implícito) que não pode responder (talk back)*. Na narração em terceira pessoa, autor implícito e narrador praticamente se fundem, como também o narratário não emerge ostensivamente, fundindo-se com o leitor (implícito). Pode-se entender que narradores em terceira pessoa sejam facilmente oniscientes por estarem no lugar do autor implícito. Posicionam-se ainda esses autores no sentido de que *tom autoral* significa a *postura ou atitude tomada por um autor (implícito) para com seus leitores, e para com (parte de) sua mensagem* (idem, p. 280), acrescentando-se o postulado da *comunhão secreta* entre os pontos de vista do autor e dos leitores, numa simetria de atitudes expressas do autor com as atitudes extraídas pelo leitor, como se a situação deste fosse uma imagem refletida do autor. A simetria não é completa, sendo a noção de distância a chave para tal simetria de tom. Por um lado, o endereçamento do autor ao leitor pode ser relativamente distante, público, formal, ou relativamente íntimo, coloquial, individual. Por outro, a relação entre autor e assunto pode ter variada distância, sendo esta uma função da diferença entre o conhecimento, simpatia e valores do autor implícito e aquelas das personagens e da sociedade que retrata. O autor está sempre presente, ressaltam Leech & Short (idem, p. 287):

A diferença entre o autor *interferente* e o que *desaparece* não é que um existe no romance enquanto o outro não, mas antes que um exprime sua presença diretamente, enquanto o outro o faz apenas através de interferências que inevitavelmente extraímos do modo como a ficção é apresentada.

Portanto, a perceptibilidade mais ou menos acentuada da presença do autor provém, sobretudo, de uma diferença de estilos do discurso. Todorov (1977:308) se posiciona claramente sobre a existência do autor implícito:

desde que o narrador é representado no texto, devemos postular a existência de um AUTOR IMPLÍCITO ao texto, aquele que escreve e que não se deve em caso algum confundir com a pessoa do autor, em carne e osso: apenas o primeiro está presente no próprio livro. O autor

implícito é aquele que organiza o texto, que é responsável pela presença ou ausência de determinada parte da história, aquele cuja instância a crítica psicológica esmaga identificando-o com o *homem*. Se nenhuma pessoa se interpõe entre esse autor inevitável e o universo representado, é que o autor implícito e o narrador estão confundidos.

Também Shlomith Rimmon (1976, p. 58), na sua tentativa de crítica ao famoso ensaio de Genette *Figures III*, aponta a relevante omissão do *autor implícito*, omissão infeliz em si mesma e responsável por falsear parcialmente a simetria entre narrador e narratário. O autor implícito está em paralelo com o leitor implícito e *sem o autor implícito torna-se difícil analisar as 'normas' do texto, especialmente quando elas diferem daquelas do narrador.*

Graciela Reyes (1984, p. 103-104) conceitua o autor implícito numa dupla perspectiva: enquanto voz citada e enquanto figura do autor:

O autor implícito é o autor tal como se mostra, se constrói, ou se denuncia na sua obra, mas é também, mais estrita e menos dramaticamente, o conjunto de normas sobre as quais está construída a obra, o 'conjunto de opções' - de temas, de técnicas, de pontos de vista - que fazem da obra o que é: nesse sentido o autor implícito é coexistente com cada fragmento da sua obra, com cada palavra, com cada destino fictício e com todo o sistema de idéias que dá coerência ao conjunto de entidades ou indivíduos.

Observa que o termo melhor seria *autor implicado*, pois é o texto que implica tal autor, pelas opções lingüísticas e técnicas de estilo, pela ideologia que sustenta tais opções e conforme os temas e a resolução dos conflitos. O autor implícito é o responsável por valores e perspectivas, constituindo a origem de afirmações - pelo que pode ser considerado um certo *falante*.

O autor implícito tanto cita outros com palavras próprias (polifonia), como se expressa distintamente do narrador, por meio de comentários à margem do discurso daquele, no romance tradicional. Por isso Reyes (idem, p. 104-105) ousa afirmar que *esta figura coextensiva com sua obra é mais verdadeira para o leitor do que a figura verdadeira e mortal do autor empírico*. Se o autor real não pertence à obra, mas dá origem a ela, a comunicação ocorre entre autor e leitor implícitos, desde o título e paralelamente a toda

a construção do sentido do texto, mesmo que a transmissão mais direta se dê entre narrador e narratário. Entretanto, destaca Reyes, o processo contém suas exigências:

O leitor percebe o autor implícito na medida em que é capaz de desdobrar-se e adotar o papel de leitor do autor e narratário do narrador.

No romance, o *discurso do autor* funciona como um texto subjacente, ora emergindo ora não, capaz de receber diversificada atenção, importância ou interpretações em leituras históricas distintas da obra. Se o narrador é *autorizado*, de certo modo, como enunciador do autor e dono da palavra, para Graciela Reyes (idem, p. 106-107), o autor implícito é *um falante do texto, mas um falante citado ou suscitado* pelo narrador - que por sua vez é citado enquanto fictício pelo autor empírico que escreve:

O autor empírico inventa um narrador e se inventa a si mesmo (uma versão de si mesmo) no discurso desse narrador, que é seu discurso e o discurso do outro: ironia (esquizofrenia?) da criação, que acarreta faltas de controle, personagens que dominam seu criador (porque dominam o narrador) e imagens não deliberadas do autor no seu próprio discurso, imagens criadas apesar de si mesmo.

Para Reyes, a obra literária funciona como metonímia do seu autor, e como metáfora do mundo. O autor hoje é facilmente conhecido na sua vida, idéias políticas e poéticas, circunstâncias de composição da obra, opiniões pessoais sobre obra, personagens, situações e intenções - através de entrevistas, pesquisas, prólogos, depoimentos, que são elementos a circundarem o texto fictício (a paratextualidade), enquanto Booth queria que autor implícito fosse conhecido apenas no texto. Tal informação extraliterária não restringe a liberdade de ler e de imaginar, mas até amplia, por novos incitamentos, e corrige interpretações pouco plausíveis. Distanciando-se do autor, melhor e mais elementos vêem-se em sua obra, podendo discordar das suas opiniões e interpretações. A interferência entre mundo fictício e mundo real do autor pode obrigar-nos a reconsiderar a noção de autor implícito.

O autor implícito é um enunciador com sua posição avaliativa suscetível de independizar-se do sistema avaliatório do autor histórico. Entretanto, se as afirmações e posição num romance constituem ficção, são fictícias, isto não significa que não possam coincidir com objetos e situações do mundo fenomênico (do contrário a ficção seria alienante!). Nesse sentido, Reyes

(idem, p. 113) estabelece bem maior aproximação possível entre autor implícito e autor real:

A figura do autor implícito não é uma figura teórica supérflua, nem tampouco pretende eximir o autor real da responsabilidade de suas afirmações, posto que o autor real deve assumir o implícito criado deliberadamente ou não. Do ponto de vista da análise literária, deixar de lado o autor histórico como fonte de significado de sua obra, anulá-lo como instância que comunica **diretamente**, tem a vantagem de que podem realizar-se suas normas, valores, interesses, métodos, tal como são perceptíveis no texto, mas, e isso é sem dúvida o mais importante, a figura do autor implícito garante que o texto literário tem o status lógico de texto citado, desprendido de uma situação comunicativa concreta entre duas pessoas históricas, o autor e o leitor,

pelo que insiste a ensaísta

que a leitura de uma obra literária se enriquece com a reconstrução das circunstâncias histórico-sócio-biográficas em que foi composta, e das normas literárias que lhe deram forma; uma obra literária é um produto histórico porque o é a enunciação, porque o é a intertextualidade e as instituições ou gêneros textuais criados por essa intertextualidade; retirar uma obra literária da história é negar-lhe o caráter de artefato cultural.

Não obstante isso, a obra literária significa para além do seu tempo, contexto e autor empírico. A imagem do autor histórico e seu discurso permanecem inscritos na obra. De certo modo o autor implícito é o citador dos discursos do narrador e das personagens, constituindo-se no conjunto de manipulações de tais discursos. Comunica-se ele ao fazê-los comunicarem-se e ao mostrar os discursos deles, mostra o seu.

A *crítica da consciência* francesa, com G. Poulet e Hillis Miller (veja-se Hillis Miller, 1966) parece encarar o autor mais na obra do que como seu *ego estável*, sendo que para eles, segundo a citação que Ruthven (1984, p. 101) faz de Sarah N. Ivaldi:

o *autor* não é precisamente um homem que escreveu o livro mas o ser implícito que gradualmente assume forma enquanto sua obra é criada. O próprio texto delinea esse *autor*, como um

fotógrafo representaria o autor histórico, (pelo que) o *autor* está encarnado no livro porque ele não existe fora deste.

Não obstante essa posição rejeitar conscientemente testemunho *extrínseco* coligido por biografistas e liberar o crítico para desconstruir o livro, Ruthven observa que

o autor histórico é muitas vezes uma presença residual na obra literária, bem conhecido por seus feitos e opiniões e não podemos fazê-lo desaparecer declarando testemunho inadmissível nosso conhecimento dele. Se os laços entre estilo e personalidade merecem investigação, é certamente com o autor histórico que devemos inquietar-nos.

O próprio Barthes (1970, p. 153), que assumiu tão decisiva posição em favor do leitor na *produção do texto*, não nega, em seu texto de 1963 - "As duas críticas", uma relação entre autor e obra; mas adverte:

se existe uma relação entre o autor e sua obra (quem o negaria; a obra não desce do céu: só a crítica positivista acreditaria ainda na Musa), não é uma relação pontilhista, que somaria semelhantes parcelas, descontínuas e 'profundas', mas pelo contrário uma relação entre **todo** o autor e **tôda** a obra, uma **relação das relações**, uma correspondência homológica e não analógica.

No entendimento de Shlomith Rimmon-Kenan, o autor implícito de Booth parece não ser só uma instância textual, mas uma entidade antropomórfica, o chamado *segundo eu do autor* e, como tal, a consciência que governa a obra como um todo, a fonte original das normas embutidas na obra. A relação entre autor implícito e autor real parece não ter sido ainda devidamente estudada ou explicitada, na sua grande complexidade psicológica, percebendo-se que o autor implícito pode não raro ser considerado muito superior em inteligência e padrões morais ao ser de carne e osso real. Devido a isso, embora por vezes pareçam confundir-se, não necessitam ser idênticos. Rimmon-Kenan (1983, p. 87) assim expôs seu entendimento do autor implícito:

Um autor pode embutir na obra idéias, crenças e emoções diversas e até mesmo opostas às que tem na vida real; ele pode igualmente incorporar diferentes idéias, crenças e sentimentos em diferentes obras,

pelo que, não estando sujeito às vicissitudes da vida real, como o autor de carne e osso, o *autor implícito* duma obra determinada é concebido como uma entidade estável, idealmente consistente consigo mesmo dentro da obra, distinto do autor real e do narrador.

O autor implícito é diferente do autor real, tendo ele (juntamente com o leitor também implícito) representação imanente no texto, sendo um construto da transação narrativa. É ele que seleciona todos e só os elementos e eventos que julga suficientes para obter a sensação necessária de um contínuo. Se o autor real comunica de fato algo ao leitor real, isso só acontece através de suas contrapartes implicadas: autor e leitor, pois o autor e leitor reais mantêm-se fora da transação narrativa, sendo representados no texto por agentes substitutos, chamados *autor implícito* e *leitor implícito*.

O autor *implícito* ou implicado corresponde a uma imagem reconstruída pelo leitor a partir da narrativa. Não é o narrador, mas antes o princípio que inventou o narrador e tudo o que existe na narrativa, que organizou os incidentes e todos os elementos de um modo preciso, fez as coisas acontecerem de um determinado modo às personagens, através de dadas palavras e imagens.

Para Seymour Chatman (1983, p. 148), o autor implícito não pode contar nada, ao contrário do narrador. Ele (Chatman seleciona sintomaticamente o pronome: *he or it*) não tem voz, nem meios diretos de comunicação. Instruindo silenciosamente o leitor implícito através do conjunto da obra, o autor implícito é, de fato, um construto inferido e formado pelo leitor a partir dos componentes do texto. R. Kenan considera mais apropriado conceber o autor implícito como um construto baseado no texto, do que imaginá-lo como uma *consciência* personificada ou um *segundo eu*. Mesmo em silêncio, o autor implícito instrui tudo e todos, manejando o todo, através das vozes e meios que escolheu para comunicar-se. Apreende-se melhor a noção de autor implícito através da comparação de narrativas diversas do mesmo autor, mas que pressupõem autores implícitos diferentes. Booth exemplifica isso com o caso de Fielding, um só autor real, assumindo três diferentes imagens de autores implícitos nos seus romances: ***Jonnathan Wild, Joseph Andrews e Amelia***.

O autor implícito estabelece as normas da narrativa, não sendo necessário especificar como *morais* tais normas, conforme Booth faz. As normas são mais geralmente códigos culturais, de relevância para a história. Sendo mais um princípio estrutural, a aceitação ou recusa do universo do autor implícito é estética e não ética, não podendo ser confundido com determinada figura

histórica moral ou politicamente, admirada ou não. Mesmo que não haja um autor real individual (como em filmes, romance a várias mãos ou composição de computador), ainda assim persiste sempre um autor implícito, ou melhor, depreende-se a imagem, o construto dum autor implícito.

Para Chatman, narrador e narratário podem estar ausentes ou não explícitos, posição de que R. Kenan discorda, afirmando existir sempre um narrador, não sendo opcional, quando a comunicação está confinada à relação autor implícito-leitor implícito. Kenan levanta séria dificuldade: se o autor implícito é mero construto, sem voz nem meio direto de comunicação, seria contradição em termos transformá-lo em emissor ou destinador na situação comunicativa. Entretanto não pretende com isso negar a significância do conceito de autor implícito, conceito crucial mesmo para determinar a atitude do leitor para com o narrador. Para ela (1983, p. 88),

a noção de autor implícito deve ser despersonalizada e é melhor considerá-lo como um conjunto de normas implícitas do que como um falante ou uma voz (i.é. um sujeito),

não podendo pois ser literalmente um participante na situação de comunicação narrativa. O problema do narrador digno de confiança relaciona-se com o autor implícito. Se o narrador partilha os valores e normas (morais) com o autor implícito, então ele merece confiança - embora seja complexo definir os valores do autor implícito. Pode acontecer de o texto conter lacunas entre as normas do autor implícito e as do narrador. É o autor implícito que confere poderes ao narrador e pode limitar tais poderes e conhecimentos. Assim em H. James o autor implícito nega aos seus narradores qualquer acesso absoluto às mentes das personagens no seu conjunto, exceto à do protagonista. Mas as fronteiras entre *onisciência* e *limitação* não se definem tão claramente. Conhecer *tudo* e *tudo* narrar se diferenciam, pois o narrador pode ocultar informações, quer por astúcia enganadora, quer por simples esquecimento ou por deficiência mental, o que Genette denominou *paralipse*. A *autoridade* do narrador pode permitir-lhe onisciência, penetrando as consciências de personagens ou não. Especialmente, pode o narrador restringir-se ao registro do que acontece em determinado local (*com* a personagem), ou ter o poder de deslocar-se livremente para outros lugares, para o passado ou o futuro, harmonizando ações simultâneas, reminiscências ou projeções, ou então sumarizando *panoramas*, omitindo individualidades - como, aliás, a câmara cinematográfica, na sua visão *exterior* e

limitada faz naturalmente.

Se Booth evidencia bem como nos romances *Tom Jones*, *Pride and Prejudice* ou *Nostramo* o autor implícito molda crenças, ao manipular valores, Chatman (1983, p. 229) ressalta que pode haver um autor implícito irônico, quando a comunicação se dá entre autor implícito e leitor implícito, às custas do narrador, que não é confiável. O autor implícito também transparece nas *generalizações*, havendo muitas citações de verdades gerais, pois, em ficção nem todas as sentenças são ficcionais. Generalizações factuais ou retóricas têm as funções básicas de ornamentação e verossimilhança.

Aguiar e Silva (1983, p. 227-228) prefere falar em *autor textual* a *autor implícito* devido a possíveis confrontos, *pois o autor textual, se é sempre uma entidade imanente ao texto, pode apresentar todavia uma figuração explícita*. O autor textual é uma entidade ficcional que existe no âmbito de qualquer texto, imagem reconstruível pelos leitores desse texto. Ele pode criar um ou mais narradores como instâncias enunciatoras. Se o narrador não está representado como um *eu* no texto, assim mesmo existe um narrador, como no caso anônimo e não personalizado, identificado com o autor textual. Esse autor textual *é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário, podendo estar representado e afirmado explicitamente esse eu do autor textual, ou estar ausente ou oculto na aparência*.

O autor textual (e seu narrador) manifesta sua presença explícita de modo fundamental e imediato pelos dêiticos dos enunciados - elementos lingüísticos com funções de localização e identificação de personagens, fatos, atividades a que se faz referência. Pronomes, advérbios de tempo e lugar, modos e tempos verbais articulam-se nesse sentido, em função do autor textual e narrador, não do autor empírico.

A noção de autor implícito pode ser percebida, anteriormente a Booth em ensaios de Mukarovsky. Por exemplo, em "A personalidade do artista" (1981, p. 185) ele fala do *sujeito (que) é o próprio princípio da unidade artística da obra, ou seja, que a obra de arte dá-nos a sentir a presença de uma personalidade*. Em outros termos, *sentimo-la como feita, como intencional*.

E a intencionalidade precisa de um **sujeito** do qual surge, que constitui a sua fonte: ou seja, pressupõe o homem. O sujeito não é dado, pois, fora da obra, mas pela própria.

Esse sujeito não é o artista real, mas sua imagem. Já em "O indi-

víduo e a arte", de 1937 (1981, p. 270), termina com considerações sobre a

relação entre o indivíduo concreto, autor ou receptor, e o sujeito abstracto, contido na própria estrutura da obra.

Toda obra artística contém indícios reveladores de tal sujeito, não só um *poema lírico que exprima sentimentos*, mas também um quadro, ou um drama naturalista. Esse

sujeito não se identifica - nem pode plenamente identificar-se - com nenhuma pessoa concreta, nem com o autor nem com o receptor da obra; na sua abstração, representa unicamente a possibilidade da projecção dessas pessoas na estrutura interna da obra. Existem obras que obrigam o receptor a perceber o sujeito como a personalidade do autor, outras que o conduzem a aceitar para si o papel de sujeito e outras ainda em que o sujeito parece ausente. A escolha de uma destas possibilidades não depende do receptor, é determinada pela estrutura da obra.

Susan S. Lanser, num estudo fundamental sobre *The narrative act* também enfatiza a *identidade autoral* e vê necessidade de reconhecer a existência não apenas de um narrador ficcional, mas também de uma *voz extraficcional*, uma presença autoral que se situa dentro do próprio texto e que tradicionalmente se ignorou. Deve ela ser cuidadosamente diferenciada do narrador, mas sua existência ilumina a espinhosa relação entre o autor histórico e o narrador do texto. É questão que não se soluciona facilmente.

Entre as várias opções, na diversidade terminológica, Kuiper & Small (1986, p. 498ss.), no ensaio "Constraints on fictions", propõem que a entidade pretendida por Booth seja denominada *reader's author*, ou seja, *autor do leitor*:

Devemos postular um autor que tenha as crenças que o leitor possa atribuir a um autor a partir da leitura da ficção e devemos separar as crenças desse autor daquelas do narrador ou do autor real. Chamamos tal autor de *autor do leitor (reader's author)* e ele é similar ao *autor implícito* de W.C. Booth.

Esse *autor do leitor* constitui *uma psique cientemente manipulada* (p. 517), um ser de ficção, semelhante a uma personagem na ficção, um construto, uma teoria, diferenciando-se do

narrador por não ter voz para narrar e diferenciando-se também do autor real pelo fato de todas as suas crenças serem inferidas da ficção. Não pode haver, pois, identificação entre os dois tipos de *autor*, pois, *autores do leitor tencionam escrever ficção por definição e, em certos casos, pode ser uma forma de falácia biográfica atribuir as mesmas intenções aos autores reais*. Enquanto o autor real não pode ter conhecimento pleno de tudo sobre esse mundo que a ficção narra como um fato, o *autor do leitor* pode ter tal conhecimento, bem como de todas as normas que regem esse universo criado e narrado. A necessidade desse tipo de autor é demonstrada pelo seguinte:

Declarações metaficcionalis em ficção nos forçam, igualmente a colocar um autor adicional, que aparece no texto e esclarecendo seus leitores sobre sua criação. Tal autor pode contar a seus leitores sobre problemas tidos na escolha do nome de uma personagem ou sobre a opção em escrever a história por um narrador em primeira ou terceira pessoa (p. 513)

Enfim, o fato de a narradores não confiáveis serem atribuídas contradições também parece exigir evidência adicional e, se tal evidência faltar, *os leitores tendem a atribuir a inconfiabilidade ao autor do leitor (não-onisciente)*, mesmo que inferirmos que narradores inconfiáveis sejam também criados pelo *autor do leitor*, assumindo que tal criação é consciente.

Reinterpretando o esquema comunicativo de Jakobson, Lanser (1981, p. 118) demonstra como o autor histórico não se comunica diretamente com o leitor. Se um escritor envia um texto a um público, de fato acontece que *o texto cria uma VOZ (ou série de VOZES) autoral(ais) e uma imagem dum LEITOR ou LEITORES. A(s) voz(es) textual(ais) envia(m) uma MENSAGEM para os leitores criadores*. Ora, a voz do texto não é o autor histórico nem o leitor do texto é o leitor real, como a própria mensagem engloba a estrutura da comunicação textual. Então,

a comunicação entre autor histórico e público reduz-se a ser essencialmente indireta, é mediada pela comunicação entre voz(es) e ouvinte(s), textuais codificados. Esse construto textual de falante-ouvinte é homólogo mas não necessita ser idêntico ao autor e público históricos. De toda maneira, o acesso apenas textual do leitor aos comunicadores históricos ocorre através da mediação dessas *personae*.

O discurso escrito cria uma estrutura de intersubjetividades, representando valores mais de comunidades do que de indivíduos singulares. Lanser (idem, p. 119-120), incorporando a posição de Roger Fowler em *Linguistics and the novel* (1977) se posiciona no sentido de que a linguagem transcende o individual e exprime valores comunitários no texto. Tanto o escritor como o leitor (reais) constituem repositórios dos valores culturais lingüisticamente codificados. E o leitor, como o produtor de sentido, cria uma imagem da voz do autor, e de outras vozes, substituindo o discurso do autor real por uma voz convencional, compreensível dentro das expectativas partilhadas pela comunidade.

Não há o individual em si valorizado, não se impõe o eu autoral privado, nem o leitor individual, embora ambos sejam relevantes e se caracterizem por suas marcas específicas, mas trazem também as marcas do seu contexto e a própria linguagem é a propriedade duma comunidade social, impregnada de seus valores. Ao escrever, o autor histórico perde certo grau de controle pessoal na seleção de estruturas lingüísticas disponíveis, e sua expressão pessoal vai-se qualificando por significados sociais. Assim, a noção de autor não se desfaz, porém uma autoridade comunitária, além da individual, se incorpora à voz textual.

Se S. Chatman (1983, p. 149) estabeleceu divórcio bastante amplo entre o autor implícito e a responsabilidade do autor histórico, Susan S. Lanser não compartilha de tal concepção, justificando em nota (1981, p. 50) que *negar todo relacionamento entre autor e 'autor implícito', contudo, é reduzir a noção de autor implícito àquela duma voz narrativa não confiável e negar a possibilidade de recuperar quaisquer valores autorais duma obra literária*. Persiste uma relação do *autor real* com o *autor implícito*. E a variação do *autor implícito*, de obra para obra do mesmo *autor real*, resulta, então, da interação dinâmica constante do autor *individual*, em seu desenvolvimento (suas mudanças), com o complexo das suas relações ativas no tempo e no espaço (sociais) em seu evoluir: como se, nesse *fluir* ininterrupto e inevitável, se registrassem de tempos a tempos certos *instantâneos* - se não tão instantâneos, pelo menos registradores de certa fase do desenvolvimento no modo de ser, de pensar, da cosmovisão do autor real, histórica e socialmente situado.

Também Roger Fowler (197, p.: 79-81), discordando de Booth - que distingue com muita precisão o escritor biológica e biograficamente real do autor do texto e insiste que a narrativa não deve ser considerada em termos de vida, experiência ou

pontos de vista do autor real -, julga inevitável o relacionamento entre ambos. Não concorda ele em o autor do texto sofrer *disso- ciação absoluta com a biografia*, pois,

o que quer que conheçamos sobre a experiência e o contexto social de D.H. Lawrence e sua psi- que é relevante para um entendimento dos te- mas e figuras centrais de seus romances, e se- ria absurdo discutir os romances de Solzheni- tsyn sem referência às suas posições políticas e sua experiência pessoal na Rússia de Stalin.

Em lugar de banir totalmente o autor, prefere que o *autor implícito* seja entendido *em termos do princípio composicional*, como des- envolve em seu estudo: *o plano (design) dum texto situa o escri- tor, e assim o seu leitor, numa certa posição relativa a seu conte- údo representado - a estrutura do texto contribui para a definição do seu autor*. Dessa forma,

selecionando as estruturas lingüísticas disponí- veis para seu trabalho de representação, o ro- mancista perde certo grau do controle pessoal - os valores da cultura (incluindo expectativas so- bre tipos de autor implícito) infiltram-se, pene- tram sua expressão, de modo que a expressão pessoal é necessariamente qualificada pelo sen- tido social que está ligado às expressões que se- leciona.

A noção de autor, dessa forma, não se desfaz, não desaparece, mas até se expande, a ponto de a voz textual não representar apenas um indivíduo, mas como que uma autoridade comunitária. Transcendendo o indivíduo, a linguagem impregna o texto com valores comunitários, permitindo que se os depreenda do texto. Assim sendo,

entre outros valores, o leitor cria uma imagem da voz do autor, e de outras vozes, suplantando o discurso do autor real por uma voz convencio- nal subjacente, provinda das expectativas parti- lhadas pela comunidade.

Não que desapareçam de todo as crenças, experiências e contex- to do autor - que permanecem composicionalmente relevantes - mas o eu codificado no discurso não coincide necessariamente com o eu autoral privado. O próprio discurso narrativo apresenta- se, pois, complexo e rico, resultando da *interação das convenções da cultura, do desdobramento expressivo do autor dessas con- venções ao serem codificadas na língua, e da atividade do leitor*

ao extrair sentido do texto. Observe-se como as perspectivas abertas vão complexificando cada vez mais a questão do autor, já não mais um determinado e definido ser histórico, mas como que uma bakhtineana voz polifônica a ressoar ecos de todo um contexto comunitário-cultural.

Na comunicação oral ou no texto oral, normalmente há coincidência entre o falante e a pessoa biográfica, enquanto no texto escrito o emissor pode assumir maior variabilidade de funções e posturas, podendo o texto codificar funções emissoras, comunicadoras, narradoras muito diversas da imagem do escritor real. Assim a narrativa de ficção pode dar corpo a uma figura de autor e a um narrador ficcional. E o leitor reconstrói convencionalmente uma imagem do autor, de acordo com as possibilidades textualmente codificadas. Lanser evita o termo *implied author*, reconhecendo que há coincidência fundamental dele com *authorial voice* ou *textual voice*, embora haja entre eles alguma diferença ontológica. As razões do evitar são mais ligadas à história do termo, pois seu uso, sobretudo nos círculos formalistas, foi complementado por um esquivamento de questões de autoridade textual ou acarretou implicações de não-realidade. Prefere então o termo *extraficcional voice* - voz *extraficcional*.

Essa voz *extraficcional*, correspondente ao autor implícito, é uma voz que não desaparece quando se penetra no mundo ficcional, mas permanece como uma presença significativa, mesmo que oculta, no decorrer de toda a leitura do discurso ficcional. Entretanto, a significação básica dessa noção ainda não foi devidamente assimilada, pois, seja qual for a separação que alguns críticos fizeram entre autor e *autor implícito*, os leitores normalmente não estabelecem tal distinção ou brecha, atribuindo eles ao autor implícito o peso de autor. Mas Lanser (1981, p.151-152) frisa que a voz *extraficcional* é a *contraparte textual para o autor histórico*. Destacando que, mesmo quando não há marcas específicas do narrador, sendo a voz narradora equiparada ao autor textual ou autor implícito ou voz *extraficcional*, deve-se ter presente a separação entre os dois, sendo *autor* uma voz *textualmente codificada, historicamente autoritativa, familiar (kin) mas não idêntica com a pessoa biográfica que escreveu o texto*.

Tanto o narrador ficcional como a voz *extraficcional* devem ser distinguidos do autor real, pois aqueles não se fundamentam necessariamente em experiências reais. Mas, no caso de narrador não marcado ou representado, pode ele ter equivalência com o autor implícito, como pode a voz num poema ter equivalência com a voz do poeta. O *autor*, também um elemento do

texto, um ente ficcional, não uma pessoa real, pode identificar-se com o narrador, pois *opera não no nível da referencialidade, mas no da imaginação, ideologia e mesmo de estilo narrativo* (idem, p. 152).

O texto escrito presume-se mais definitivo do que o discurso oral e a publicação da obra escrita incorpora formalmente a codificação da voz e dos valores da comunidade, o que confere um valor adicional à obra escrita, confirmando o processo de pré-seleção por avaliação social. Então,

a voz dum texto é favorecida pela autoridade do seu criador e da comunidade na qual é produzido e publicado (idem, p. 122).

Lanser sustenta então que, mesmo sendo a ausência do autor do texto uma marca da ficção e tendo a voz narradora pouco em comum com a personagem autoral,

em todo texto, contudo, mesmo um texto ficcional, uma voz autoral comunica informação histórica. Essa voz autoral é uma entidade extraficcional, cuja presença explica, por exemplo, a organização, titulação e apresentação da obra ficcional. Essa voz extraficcional, a mais direta contraparte textual do autor histórico, encerra toda a **autoridade diegética** do seu (publicamente autorizado) criador e tem o estatuto ontológico de verdade histórica.

Deve-se admitir que o autor implícito também remete ao autor histórico.

A presença do autor implícito, reconstruída pelo leitor, é quem inventou o narrador e seu caráter é estabelecido pelas normas (morais) do texto como um todo. Para Lanser (idem: 132) ele *permanece a autoridade última, a voz textual par excellence*. Traços do autor implícito transparecem na organização do discurso, nos títulos dos capítulos, sobretudo na estrutura profunda do ato verbal, em opções da sintaxe e do léxico. Então,

a leitura convencional da ficção, em outras palavras, sempre implica uma presença autoral que nós mantemos como última responsável pelo texto.

Essa voz *extraficcional* é quem organiza, apresenta, escreve, intitula o discurso e ela será mais ou menos similar à voz do autor histórico, de acordo com o grau de *mascamamento* a que chegou o autor histórico, de modo consciente ou inconsciente. Cada texto publicado fornece ao leitor acesso à voz extraficcional

que, à semelhança do *autor implícito* de Booth, pode não ser uma presença narradora dentro do texto, mas é a voz responsável pela própria existência do mundo ficcional, pelas personagens e pela organização do enredo.

Ainda outros elementos remetem ao autor, como a voz do editor (que representa a comunidade literária). O nome do editor, autor e coleção constituem credenciais que garantem a pré-seleção do texto. A voz extraficcional estabelece expectativas textuais através do título do texto, informações sobre seu gênero, propósito e nome do autor, permitindo ao leitor localizar o texto dentro de apropriado contexto convencional. Outras informações e estruturas extraficcionais podem adicionar-se ao texto, como prefácio ou posfácio, dedicatória ou epígrafes, informações biográficas ou publicações anteriores de autor, e a partir de tais elementos, pode o leitor esboçar uma imagem da identidade, atividade e interesses do autor. Existe pois, relação aproximativa entre voz extraficcional, autor implícito e autor real.

Em *Leitura e crítica literária*, Elvo Clemente (1990, p. 45) alerta que, quanto ao *estatuto da enunciação do prefácio*, é preciso estar atento às diferentes instâncias enunciativas das *mobilizações de pessoa*, distinguindo as modalidades:

tanto a do escritor em seu papel quase abstrato e impessoal de autor - guia moral, filosófico e testemunha do seu tempo; tanto a da pessoa concreta, situada no tempo, submetida a circunstâncias psicológicas e sociais particulares; tanto a de autor como escritor, isto é, narrador, contador; historiador (romancista).

Esclarece o Professor da PUC que prefácio é sempre um metadiscurso no qual predomina a função conativa, buscando unir *um modelo de produção do gênero e um modo de leitura*. Nele evidenciam-se os três elementos essenciais do processo literário - o autor como produtor, ao mesmo tempo, não raro, o autor tornado seu primeiro leitor, tendo ambos como objeto a obra na qual o prefácio se insere. E como o prefácio constitui alguma forma de esclarecimento ou orientação para o leitor, afirmou Elvo Clemente, já no início do livro, que *o melhor de um autor está, muitas vezes, no que silenciou*, o que destaca a importância da leitura (idem: 6).

Posição idêntica, quanto ao prefácio, consta na *introdução* à coletânea organizada por Gilberto Mendonça Telles, Jr. Elvo Clemente, Heda Maciel Caminha e Alice Terezinha Campos Moreira: *Prefácios de Romances Brasileiros*. Das origens ao mo-

ernismo, Vol.I (1986). O prefácio, portanto, vem marcado pela ambígua interfusão entre autor e leitor, ou seja, do autor como seu primeiro leitor, marcando orientação mais ou menos explícita para uma compreensão do texto, denunciando o *autor implícito* no texto.

Se Susan S. Lanser fez aflorar a questão do *prefácio*, observando que este constitui marca da entidade do autor implícito, aspecto que se explicitou mais com Elvo Clemente, o ensaio de Dominique Jullien - "La préface comme auto-contemplation" (1990) faz sobrepor-se concomitantemente as funções de autor e leitor, ressaltando a ambigüidade. O ensaio direciona, inicialmente, a atenção para a ambigüidade da prática prefacial:

nem de todo distinto do texto, nem de todo idêntico ao texto, nem de todo crítico, nem verdadeiramente criador, o prefácio coloca o autor na posição paradoxal de leitor de sua obra. Leitor privilegiado e intérprete autorizado (todas as leituras se determinarão em relação à interpretação autoral, seja para conformarem-se a ela, seja para se lhe oporem), primeiro porque só ele possui o privilégio duma visão totalizante da obra (idem, p. 499).

Dominique depreende do prefácio um duplo movimento: retrospectivo e prospectivo. Assim era importante o "Avant-propos" de Balzac, de 1842, com o qual nascia a *Comédia Humana*, embora antes já existissem partes isoladas. Quer redimensionando o passado, quer abrindo novas perspectivas para o futuro, o prefácio do autor constitui *ato de autoridade*. Salienda a ensaísta que o *prefácio afirma a unidade da obra narrando uma nova gênese que inverte a cronologia* (idem, p. 504). Em casos como o prefácio de Balzac, a gênese (retrospectiva) do conjunto acontece após a escrita de obras individuais. Mas afirma uma origem única e totalizante da obra, no caso da *Comédia Humana*. Assim, o prefácio constitui um tipo de retrospecto e pode explicitar alguma falha na obra, um sentido não realizado nem pensado inicialmente pelo autor. Como *ato de autoridade*, o prefácio é como que uma *reescritura* da obra conjunta num outro encadeamento de várias obras anteriormente existentes como individuais.

Quando tal fato ocorre,

a recomposição das obras individuais (como fez Balzac) desenha em última instância a figura do autor - não autobiografia, mas antes biografia mítica - ela cria o Autor, constituído simultaneamente em primeiro leitor da obra.

O prefácio remete ao *estatuto do Autor*, fazendo vislumbrar uma complexa dialética entre autor e leitor: evidencia que não existem prioridades absolutas, mas que já foi leitor o autor *criado pela obra que ele interpreta e reescreve no seu retrospecto*. Assim

é a obra que engendra o autor, da qual o prefácio constitui ato de nascimento (idem, p. 504)

Observe-se, nesse sentido, o caso de Érico Veríssimo. Publicou ele, em 1941, o romance *O resto é silêncio*. Em 1966 acrescentou-lhe um *prefácio*, situando esse romance dentro do conjunto, prenunciando a evolução posterior do autor. Nesse prefácio ele se situa como um leitor crítico do seu próprio romance, explicando a motivação inicial que deu origem à narrativa e boa parte da origem das personagens.

O ensaio de Dominique Jullien refere-se ainda aos prefácios de Chateaubriand, Hugo, Proust, Michelet, para ressaltar como o prefácio estabelece uma *unidade* do texto individual no conjunto da obra e com isso delinea linhas de interpretação, entrelaça as funções autor/leitor e comentário. Busca no texto explorar a relação entre unidade e autoridade e seus paradoxos. Depreende-se de todo esse arrazoado que o prefácio se apresenta sempre como um indiciador bastante explícito do autor implícito, pois no prefácio, não raro, o autor/narrador oferece elementos que denunciam suas intenções, linhas de interpretação, enfim a sua *imagem* na obra.

Francisco Ayala (1984), em seus ensaios, também aborda a questão do autor e sua presença no texto ficcional. Em "Reflexiones sobre la estructura narrativa", não negando que a *ficção literária se nutre sempre da experiência prática*, admite que o próprio autor se transfere de certo modo para o plano imaginário, *convertendo-se por sua vez, por arte de magia poética, em personagem fictícia*, dando-se a *ficcionalização do autor* que se imortaliza dessa forma (1984:17-19). Exemplifica com Cícero, que não é para nós o cidadão romano de atividade política, homem real que nós nunca conhecemos, mas, *para nós, Cícero é, nem mais nem menos, o autor das catilinárias, famosíssimas peças oratórias*. Mesmo que ele tenha pronunciado as catilinárias com uma intenção prática definida, procurando eficácia concreta no mundo político do seu tempo, *passadas essas circunstâncias, se esvaziou de sua intenção prática o discurso, e se ainda subsiste, é já graças à sua qualidade artística, convertida em estrutura imaginária*.

Nesse sentido pode-se entender como Unamuno afirmava paradoxalmente que não foi Cervantes o criador do *Quixote*, mas

foi don Quixote o criador de Cervantes, tendo desaparecido o homem real Cervantes, mas permanecido aquele que o romance *Dom Quixote* projeta, pois

a obra de arte literária absorve a seu autor, o assimila e o incorpora como elemento essencial de sua estrutura.

Assim também Borges gostava de ficcionalizar-se como personagem em suas obras, até mesmo com o próprio nome civil e circunstâncias reais. O autor de fato permanece ficcionalizado dentro da estrutura imaginária que ele criou, transferindo para ela algo de sua individualidade essencial. Por isso há, realmente, dois autores: o homem contingente, fora da obra, mas que lhe deu origem, desintegrando-se no tempo, e o autor que se inclui e projeta dentro da obra. No ensaio "Presença e ausência do autor na obra", de 1979, Ayala assume um posicionamento um pouco diverso. Inicia reconhecendo que teoria e crítica literária têm feito ultimamente respeitável esforço

por afirmar a substantividade da obra de arte, sua autonomia e auto-suficiência, frente ao nexo de circunstâncias que concorrem para sua produção, e entre essas, sobretudo, frente à pessoa real do escritor de cuja peça saíram... (1984:49).

Segundo ele, tal reação valorizadora da autonomia da obra literária foi saudável para coibir abusos de uma crítica puramente baseada em circunstâncias externas - biográficas, psicológicas, esquecendo o objeto artístico. De fato, foi *um homem concreto, num concreto ato de sua vida* que deu origem à obra, expressando nela conteúdos de sua consciência, *com o propósito de que outros homens concretos - os possíveis leitores - recebessem a comunicação pretendida*. Mas, criada, a obra não é mais uma referência biográfica ao autor, pois *sua virtualidade reside na textura inamovível de palavras e frases que a constituem, em seu texto, e esse dispositivo verbal, o texto, jaz em mera potencialidade, inerte e mudo, apagado como uma lâmpada elétrica cuja corrente foi desconectada*; porém, sempre apto e disponível para a *operação reatualizadora* por parte do leitor, que é essencial. Pois

toda obra literária clama pelo leitor, e dele depende. Nas prateleiras da biblioteca, o livro aguarda que alguém venha abri-lo. Com sua perfeita autonomia, é contudo um instrumento de mediação entre duas consciências humanas; um artefato, fruto do engenho humano e destinado a que o manejem, a que o ponham a funcionar homens vivos (idem:49-50).

Concebida como um artefato, com sua autonomia, a obra traz incorporados elementos subjetivos e a própria imagem do autor, enquanto *sujeito real que a concebeu e redigiu se desprende dela e se dirige a outras ocupações* (idem, p. 56). Então, a obra é autônoma, porém, não algo fechado em si, sem ligação marcada com o *autor*, que Ayala denomina *ficcionalizado*.

Alexandre Nehamas (1981:145ss.) prefere falar em *autor postulado* e relaciona a interpretação da obra com as intenções do autor. Para ele, *interpretar um texto é considerá-lo como produção do seu autor* e se há um agente que produz um texto literário, assim deve ser ele entendido. Mas, observa que autor não é idêntico a narrador ficcional do texto, como é distinto do escritor histórico:

O autor é postulado como o agente cujas ações consideram, dão razão aos traços do texto; ele é uma personagem, uma hipótese que é aceita provisoriamente, orienta a interpretação e é modificado à sua luz.

O autor, diferentemente do escritor, não é uma causa eficiente do texto, mas, por assim dizer, sua causa formal, manifestado no pensamento, não idêntico a ele. Esse *autor postulado* não está desvinculado do *autor implícito* de Booth nem do *apparent artist* de Kendall Walton.

O autor postulado deve ser historicamente plausível, segundo o princípio de que um texto não significa o que seu escritor não podia, historicamente, significar por ele (não se pode atribuir a determinadas palavras sentidos que elas adquiriram após a morte do autor): *O sentido por isso depende das intenções do autor, mesmo se um escritor não tem consciência disso*, ou seja,

Desde que as intenções do autor dependem do que o escritor podia ter pensado, o sentido dum texto é nesse sentido uma coisa do passado, embora seu entendimento seja uma coisa do futuro.

Um exemplo seriam os elementos sexuais da tragédia *Édipo Rei*: só foram eles percebidos após Freud, mas fazem parte integrante da peça desde que foi composta, mesmo sem a consciência de Sófocles. Portanto, é um tanto arbitrário construir uma figura historicamente plausível do autor dum texto. Ele nunca está completo, porque leituras posteriores poderão ampliar o seu sentido e com isso a imagem do autor implícito. Se o texto pertence ao passado quanto à composição, pertence ao futuro quanto à com-

preensão. A hermenêutica e recepção do texto estão preocupadas com o horizonte do tempo da sua produção e primeira recepção. A crítica não deve buscar o que o público receptor contemporâneo pensava que o texto significava, mas o que o texto significa, e o que o texto significa é o que ele **podia** significar para o escritor, não o que significou para ele nem para o primeiro receptor. Então, o sentido de qualquer texto torna-se dinamicamente manifesto sempre, e relacionado a esse sentido está o autor postulado.

Francis Sparshott (1986:148-149) comentando o livro de Anthony Purgess: *Earthly Powers* - em seu ensaio "The case of the unreliable author" - se refere à voz *autoral* que aparece nas narrativas, nos *casos em que nós somos feitos cientes duma inteligência autoral manipulando palavras dum narrador, bem como casos em que um tom característico da voz narrativa não é atribuível a nenhum narrador*. Tentando explicar como surge a questão da confiabilidade autoral, Sparshott diz que a voz autoral, vista como a fonte da ficção, não é parte dessa ficção, não sendo *confiável ou não confiável, mas autoritativa*. Pode-se, segundo ele, sugerir que a questão da inconfiabilidade autoral surgiria do fato de considerar-se o romance como forma impura de arte.

Se um romance como tal envolve um pacto entre a pessoa que escreve e a pessoa que lê, acima das cabeças, por assim dizer, do envolvimento da voz autoral e do ouvido do leitor, então é possível, em princípio, à voz autoral ser minada pelo que acontece no interior da obra mas fora da ficção, como significando trair uma ignorância que as pessoas ao lerem conhecerão que a pessoa que escreve não pode estar esperando que elas nisso acreditem.

Então, a fantasia pode ser tomada como o aspecto da ficção em que, em princípio, o leitor é excluído de colocar seu próprio julgamento contra aquele do autor implícito ou do autor real, de modo a não poder ser minada a voz autoral, porque nada há a fazer para miná-la. A fantasia pura não pode informar nem desinformar, não mente nem afirma. A voz autoral não pode ser minada, por ser ela própria o nível fundacional.

No romance de Purgess, o narrador Toomey é dado como *inconfiável* já no primeiro parágrafo. Como personagem do livro, o narrador se dirige àqueles que participam daquele mundo, não estando livre para inventar o que narra, havendo muitas personagens reais e situações específicas da II Guerra Mundial e do movimento de *aggiornamento* na Igreja Católica. Então, na situação

inconfiável do narrador, é o autor que projeta aquele mundo e torna impossível estabelecer qualquer relação clara entre o mundo do livro e o real. Observa, por exemplo, Sparshott (idem:158-159) que há e não há identificações possíveis entre o narrador Toomey e Somerset Maughan, entre o papa Gregório XVII e João XXIII.

Assim,

Earthy Powers levanta a questão que eu denominei o problema do autor inconfiável porque aparece carregado com uma intensidade de julgamento que desafia um simples leitor. O autor implícito aparece para gesticular-nos sobre o ombro do narrador, mas não podemos ler seus sinais.

Por isso,

minha posição é que o autor implícito parece necessitar de um autor *real* para explicá-lo. Nós precisamos saber se Purgess é um católico, e se sim, de que espécie; precisamos saber especialmente o que ele supõe **que cada pessoa de mente correta** deve pensar sobre o *aggiornamento* no seu mundo e no nosso.

Trata-se, pois, de romance-moral e teológico e a complexidade de suas implicações requer a segurança de controle autoral em que, enfim, quase estamos incapazes de acreditar. Parece insincero na sua excentricidade.

Numa narrativa, ao lado do narrador, em adição à hierarquia das vozes narrativas, pode haver a intrusão de vozes autorais e *tais editores figurar não como contando ou recontando uma história, mas como fornecendo para seu público uma história já presumidamente contada, e comentando-a se necessário* (idem, p.160-162). Se a voz narrativa forma parte da estrutura manifesta duma narrativa, acima dela existe uma voz autoral no texto como um todo. Segundo Sparshott,

a presença autoral pode fazer-se sentir em pelo menos três modos distintos: como uma voz distinta através da qual um escritor personalizado é projetado para o que está escrevendo; como uma inteligência manipuladora percebida como *skewing* ventriloquamente a versão supostamente integral dos eventos do narrador; ou, descoloridamente, como a inteligência postulada quando nós concordamos com um conjunto de marcas, o estatuto dum texto escrito.

A voz autoral pode endereçar-se ao leitor, apelar a ele, sendo ela também um artifício e podendo ser mais ou menos conscientemente assumida. Deve-se ter em conta que qualquer conexão entre a voz autoral numa obra e as qualidades pessoais da pessoa que a escreveu, ou entre o autor e o que nos fala como a voz do autor, é contingente, não um fato estritamente literário.

Posição bastante diferente da costumeira adota Wladimir Krysinski, no substancial ensaio "The Narrator as a Sayer of the Author" (1977, p. 44-45), no qual examina a problemática complexa das relações entre autor e narrador. Ressalta que, historicamente, na narrativa do século XIX, o narrador assumia posição proeminente e o autor era indicador da redução do texto narrativo à fonte ou princípio da sua criação e estrutura:

O autor é tratado como a totalidade do texto reduzido à presença viva, definível, verificável e indubitável dum ser de carne e osso, que coloca sua assinatura no texto.

A presença do autor como categoria histórica restou atestada pelo *estilo*, suas marcas individuais deixadas. Desaprova ele atitudes como a de Booth e outros, por limitarem o conceito de autor ao de *autor implícito*, *sem considerar o fato que a apresentação de um narrador específico por um autor revela um complexo de problemas, que tratam, num modo mais complicado, com o problema de representação*. O autor não é o único vaso de sentido, mas sua presença determina a forma do narrador e *o autor parece delegar o que se pode denominar visões metonímicas de sua própria totalidade axiológica e ideológica, seja ela positiva ou negativamente manifestada*. E se essas visões são delegadas ao narrador escolhido, *é de fato o autor que é o narrador do narrador*, perfazendo o narrador a função de mediador e, como tal, *ele aponta para o autor que lhe está dando existência na linguagem*.

Para Krysinski, a relação autor-narrador torna-se operatória na função de oposições estruturais entre três níveis do texto romanesco: o verbal, o de representação e o de simbolização e deve-se considerar a hermenêutica do narrador numa perspectiva axiológica em que o autor aparece mesmo antes de escolher as estruturas narrativas como os seus andaimes indispensáveis para a narração.

Considera que a narração é o ato de selecionar e articular determinadas estruturas discursivas e, por trás da voz falante, sempre existe uma *inteligência central* que organiza os significantes da narrativa e os esquemas narrativos implicam alguém que os trace, uma consciência simbolizante. Krysinski considera, en-

tão, apoiando-se em Jerzy Pelc, que, por trás da voz do narrador, está a *inteligência central* organizadora, ou então, que o narrador é sempre alguém criado sobre quem o narrador real narra; enfim, que na narrativa o *narrador real* é sempre o *autor da obra*. Diferentemente da distinção sempre enfatizada entre autor e narrador, Kryszewski aproxima muito essas entidades, sendo o narrador quem fala em nome do autor, quase que voltando à identificação entre narrador e autor.

Segundo Kryszewski (idem, p. 51-53), Bakhtin fala do narrador como de alguém localizado no contexto, operando como uma voz narrativa que funciona dentro do texto. Tal narrador possui todas as características de *uma presença humana engajada na ação de compor e executar em skaz*. Mas para ele, Bakhtin deixa entrever certa forma de incompatibilidade entre a concepção de romance polifônico (estrutura sobredeterminante de narração) e as instâncias narrativas subjetivas aparentes no texto, pelo que, ao explicar o funcionamento do dialogismo e polifonia, refere-se não raro ao próprio nome de Dostoiévski, como que identificando Dostoiévski com o narrador real. Também em Lukács vê o ensaísta a linha interpretativa da narração como uma forma estruturada ativamente por uma inteligência central.

Para análise duma dimensão semântica, opunham-se dois sistemas de valores, desinstitucionalizando-se o conceito de autor e fazendo-o mediação operativa entre o *sistema de valores postulado pelo(s) narrador(es) aparente(s) dialeticamente oposto(s) ao sistema de valores do autor, dado como informação suplementar*. Considerando que, modernamente, em paralelo ao aumento do número de romances, cresceu o número de comentários e metatextos produzidos pelos próprios romancistas, constituindo os *sistemas axiológicos dos autores*, como os de Dostoiévski, Flaubert, James, Machado de Assis, Autran Dourado, o confronto do texto ficcional com o comentário ou metatexto do mesmo ficcionista permite melhor aproximação do conceito de *autor*. Conduz o ensaísta (idem, p. 57-58) sua exposição no sentido de que

o real narrador, então, é o narrador semiótico, o sujeito que se autoconstitui, o inventor e transmissor de signos, o reservatório e emissor de discurso orientado. O narrador é a estrutura de ressonâncias múltiplas, mediatizadora, que funciona tanto textualmente como extra-textualmente,

sendo devido ao narrador que *o romance é uma forma subversiva e um reservatório de referência*. Acrescenta, ainda, que, *ao nível*

cósmico, o narrador é mais que um conceito estrutural, aprisionado dentro do texto. Ele corporifica a necessidade e a práxis de símbolos e mitos. O narrador é a voz do símbolo. Sua função é mediar a consciência individual e a consciência coletiva, símbolos de realidade e aqueles de utopia.

Krysinski desenvolve o embasamento do seu ensaio nessa linha, sempre preocupado basicamente com a hermenêutica interpretativa da narrativa, trabalhando o texto romanesco específico *Recurso del método*, de Alejo Carpentier, tentando provar que o problema do narrador no texto romanesco é acima de tudo de estruturas posicionais de visões verbalizadas em relação com o todo da representação romanesca e com seu reexame tenta reconciliar o ponto de vista poético ou formalista com o ponto de vista hermenêutico ressaltando como nas narrativas de Carpentier o autor exerce certo controle sobre seus narradores, por um lado autônomos, mas, por outro, dependentes do seu criador (idem, p. 45-46).

No entender de Jean Rousset (1977) de certo modo o autor está todo inteiro em uma obra só, como Machado de Assis em *Dom Casmurro*. Mas, para aparecer ao leitor em toda a sua inteireza, para ser lido e percebido em toda a sua potencialidade, é quase indispensável que o leitor tenha conhecido e contactado com o autor pleno das outras obras todas, para então percebê-lo inteiro numa só obra, onde ainda melhor percebe o autor quando o conheceu através de pronunciamentos, entrevistas, diários, correspondências, etc. Portanto, elementos extra-literários auxiliam na melhor concepção do *autor implícito*.

Gérard Genette, nome saliente nos estudos narratológicos, não abordou nem de passagem o problema do *autor* no seu *Figures III* (1972) ou *Discurso da narrativa* (s.d.). Mas no *Nouveau discours du récit* (1988:94-102) não o esqueceu, mesmo preferindo apenas considerar a *questão da sua existência*. Para ele, a narratologia deve restringir-se à *instância narrativa*, considerando as questões de *autor implícito* e *leitor implícito* como situadas além dessa instância. Mesmo não sendo da alçada da narratologia, pertence à poética e deve ser tratada.

Acentuando que Booth construiu essa noção como oposta à de autor real, identificando-a largamente com a de narrador, opina que Booth a teria criado numa época em que não era ainda comum a dissociação entre autor(real) e narrador, marcando então *autor implícito* tal diferença e proporcionando, afinal, a distinção entre autor real e sua imagem que o leitor pode construir a partir do texto. Embora posteriormente a ênfase tenha-se concen-

trado na atividade do narrador, vários ensaístas desenvolveram variantes do quadro completo da cadeia comunicativa!

| | | |
|-------------|-------------------|--------------|
| [Autor real | [Autor implícito | [Narrador |
| | [Texto] | |
| Narratário] | Leitor implícito] | Leitor real] |

quadro com tantas especificações que Genette considera *muita gente para uma só narrativa*, levantando a questão: *o autor implicado constitui uma instância necessária e (portanto) válida entre o narrador e o autor real?*

Não como instância efetiva, segundo ele, pois uma narrativa ficcional é produzida fictivamente pelo seu narrador e efetivamente por seu autor (real), não havendo lugar nem razão para interpor atividade de uma terceira entidade. A partir de Booth, introduziu-se entre os dois, essencialmente com função de ordem ideológica, o autor implicado, definido como uma imagem do autor (real) que o texto constrói e o leitor pode perceber como tal. Tendo função ideológica e permitindo, a partir dela, analisar as normas do texto, tal noção permite condenar um texto sem condenar seu autor ou vice-versa, Genette admite essa noção correspondente à experiência de leitura que concebe uma voz por trás do narrador que não é bem a do autor.

Mas faz ele depender essa imagem do *autor implicado* de dois fatores, ligados à sua produção e recepção: um deles é a *competência do leitor*, pois leitor incompetente ou estúpido pode formar imagem infiel do autor (citando observação de Balzac). Devendo ter competência perfeita, o leitor não necessita ter inteligência sobreumana, mas dominar a língua, os códigos e dispor de um mínimo de perspicácia. Quanto ao outro fator, que é a performance do autor (real), pergunta-se: *em que circunstâncias um autor pode produzir uma imagem infiel de si mesmo, no seu texto?* Tais circunstâncias, segundo as tendências do autor, podem comportar duas ordens: de um lado, pode ocorrer a revelação involuntária duma personalidade inconsciente - assim Proust fala da produção do livro por um outro eu, um eu mais profundo, enquanto a análise marxista (Lukács) evidencia como Balzac, que era politicamente legitimista, teria, paradoxalmente e sem querer desmascarado, na **Comédia Humana**, a França feudal e da realeza, ilustrando opiniões políticas e sociais contrárias às que professava em vida. Para Genette, pode-se concluir, a partir de tais casos, evidentemente que a imagem do autor construído pelo leitor (competente) é **mais fiel** do que a idéia que esse autor faz de si mesmo.

Observa Genette que, em casos como o de Proust, que fala do *eu profundo* como aquele que produziu o livro, **o autor implicado é o autêntico autor real**, sendo inútil a instância do autor implicado, por ser imagem fiel e transparente do autor real.

Por outro lado, o autor real, na sua obra, pode incorrer em simulação voluntária (lembre-se o fingimento de Fernando Pessoa), impondo uma personalidade diferente da sua real ou idéia diversa da que faz de si. Negligenciem-se aqui os casos em que um narrador homodiegético se apresenta explicitamente distinto e *dramatizado*: só leitor incompetente poderá assimilar o narrador Tristram a Sterne (em *Tristram Shandy*) ou Zeitblom a Thomas Mann (*Doutor Fausto*). Por trás do narrador, não há por que distinguir o autor implicado do autor real. Nos casos de narradores heterodiegéticos, a sutileza é maior, havendo um narrador-autor anônimo mais implícito, e de personalidade efetivamente distinta, geralmente irônico: o narrador ingênuo de *Tom Jones* ou o devoto de *Joseph Andrews*.

Nesses casos temos *duas instâncias implícitas, mas uma é o narrador extradiegético, a outra é a imagem do autor que o leitor apreende do texto por decodificação da ironia, e eu não vejo nenhuma razão para que essa imagem seja infiel*, pelo que se identificam autor implícito (AI) com autor real, eliminando-se o primeiro.

Conclusão geral de Genette:

AI parece-me, pois, **em geral**, uma instância fantasma (*residual*., diz Mieke Bal), constituída por duas distinções que se ignoram reciprocamente: 1) AI não é o narrador, 2) AI não é o autor real, sem ver que em 1) se trata do autor real, e em 2) do narrador, e que em nenhuma parte há lugar para uma terceira instância que não seria **nem o narrador, nem o autor real**.

Exceções possíveis seriam o caso do escritor apócrifo (em que o leitor não conta com indícios para desvelar o autor real) ou o de obras escritas a várias mãos, por escritores colaboradores - nesses casos o texto não remete ao autor real. Afora esses casos, *minha posição sobre o autor implicado permanece, pois, num sentido, negativa no essencial. Mas eu a diria de bom grado, em outro sentido, essencialmente positiva*. Tudo depende do estatuto que se atribui à noção. Querendo significar que o texto narrativo, além do narrador, induz certa idéia do autor, tal evidência deve ser admitida, pois, sendo o autor implicado tudo o que o texto nos dá a conhecer do autor, não pode ser negligenciado. Mas Genette

recusa-se a erigir tal **idéia do autor** em *instância narrativa*. Considerando a narrativa em si, há como mediadora da mesma alguém que a conta - o narrador - e além do narrador, alguém que a escreve - o autor, o que é suficiente no processo narrativo, segundo ele.

Genette, então, não é tão radical como Carlos Reis e Ana Cristina Lopes o interpretam, isto é, *excluindo terminantemente do campo da narratologia essa instância fantasma que é o autor implicado*. Para esses ensaístas portugueses, este é um *conceito problemático e complexo* que foi objeto de vastas discussões, sem chegar a especificar *seu teor um tanto difuso*, pelo que o consideram desnecessário.

Mais decidida parece a crítica que formulou P.D. Juhl (1986) em *Interpretation*. Segundo este, a teoria da ficção recente tem tendência a separar a pessoa real (autor histórico) da sua obra, o que levou a ficção a certo divórcio da realidade. É a distinção entre o autor histórico e sua *persona* poética, entre o homem carne e osso e a máscara estética. O fundamento desse *segundo eu*, dessa versão ou imagem criada do homem real, está em Booth, que os diferencia. Mas Juhl vê distorção nesse posicionamento de Booth, pois o que está numa narrativa ficcional é *determinado não por nosso senso do autor implícito (Booth), mas por nosso senso da pessoa real, histórica* (1986, p. 158), ou seja, implícita no nosso trato com literatura está uma convenção para com o efeito de que, como em sério discurso não ficcional, as crenças, atitudes ou valores expressos ou sugeridos por uma obra são propriamente atribuíveis ao autor real.

Intencionalista ardente, Juhl argumenta radicalmente pela rejeição do conceito de autor implícito

Como nós vemos a história, a situação, os eventos apresentado na obra, ou o que consideramos ser expresso ou sugerido por ela, é determinado não pelo nosso quadro mental do assim chamado autor implícito, mas antes pelo nosso quadro mental da pessoa real, histórica. Se uma obra literaria transmite ou expressa certas proposições, então - ou assim eu arumentarei - o autor real está obrigado à verdade daquelas proposições e às crenças correspondentes; isto é, as proposições que uma obra expressa ou transmite são expressas ou transmitidas por, e por essa razão atribuíveis a, não o *autor implícito*, mas antes o autor real, histórico (p. 13).

Juhl contesta a posição de Booth: para a teoria deste, uma obra literária não pode conter ou fazer autênticas declarações ou afirmações, porque fazer uma declaração envolve, além de outras, a representação de que se acredita no que se diz. Portanto, se um conjunto de frases constituir uma declaração, deve-se inferir que o autor delas acredita no que diz. Juhl posiciona-se então no sentido de que obras literárias podem e geralmente fazem genuínas declarações, pelo que pergunta-se ele: quem expressa a proposição, o autor real ou o implícito?

Teoricamente Booth sustenta que não é o autor real e sim o implícito que se expressa na obra, mas na prática parece recorrer às crenças do autor real, inclusive não especificando as relações entre crenças, valores e atitudes do autor real e as do autor implícito. Então, ao escrever uma obra que expressa certas crenças ou aspirações, o autor real não está representando seriamente a si mesmo como possuidor de tais crenças ou aspirações, pelo que seria logicamente impossível para o autor real ser sincero ou insincero numa determinada obra. Ao contrário, Juhl se empenha em demonstrar que

é nossa imagem do autor real e histórico que determina como construímos uma obra literária,

ou seja,

se uma obra expressa ou implica certas proposições, então o autor está comprometido com as verdades de tais proposições e com as correspondentes crenças,

seguindo-se que

as proposições que uma obra expressa ou implica são expressas ou implicadas não por um fictício autor implicado, mas pela pessoa real, histórica (idem, p. 185-188).

Entretanto, dá-se conta Juhl que uma obra literária pode exprimir crenças que o autor não sustenta ou então, se uma obra claramente exprime certas crenças, não é necessário imediatamente buscar a prova de que o autor sustenta tais crenças, mas sim presumir que ele as sustenta; nem que, se um autor sustenta certas crenças, cada obra individual sua as expressa: é possível que determinada obra expresse certas crenças que o autor não exprimiu em qualquer outro lugar ou que sejam inconsistentes com as crenças que ele expressou em outra ocasião (pois o artista, como qualquer pessoa, pode mudar de opinião), mas nem por isso 'deixa-se de presumir que o autor sustenta tais crenças.

Juhl intitula uma seção de capítulo com a seguinte inter-

rogação: *Por que supor que uma obra literária tenha um autor implícito?* (idem:189). O que teria levado Booth e outros ensaístas a suporem que o autor, com quem se trata ao ler ou interpretar uma obra literária, não é a pessoa real e histórica e sim uma versão fictícia dela, denominada *autor implícito*?

Uma possível razão seria o fato de que crenças que o autor manifestou em determinadas situações da vida possam não coincidir com aquelas constantes em determinada obra literária. Por outro lado, sabe-se que muitos elementos da personalidade e vida do autor não têm relação com as conclusões que tiramos da sua obra, mas é ilusória a diferenciação entre autor real e autor implícito para solucionar o problema complexo de distinguir quais aspectos da vida do autor são relevantes e quais não para a compreensão da sua obra e, nesse sentido, falar em autor implícito (*personalidade autoral*, segundo Louis Rubin) e autor real. A doutrina é ainda atraente porque, enquanto o autor real é irrevogavelmente expelido da obra, o autor implícito é inteiramente incorporado a ela, de certo modo colocando o autor (implícito) como uma personagem na sua ficção.

Segundo Juhl, subjaz a essa atitude a concepção de que a obra (de arte) literária é um organismo auto-suficiente, que cria um mundo totalmente à parte e completo em si mesmo - como sugerem Ingarden e outros - e permitir ao autor real penetrar nesse mundo seria profaná-lo, corrompê-lo no seu caráter de arte absolutamente pura. A doutrina do autor implícito preservaria tal ilusão (idem, p. 192-193). A doutrina do autor implícito, diferentemente da posição de radicais anti-intencionalistas, admite a necessidade da presença do autor, como alguém que está por detrás do que a obra significa e expressa. Então, diante da obra literária, experimenta-se um dilema: por um lado, sente-se necessidade da presença do autor (onde o autor quer que nos posicionamos, no mundo dos valores, segundo Booth) e, por outro, na medida em que o autor faz parte do mundo real, sua presença na obra destrói a essência da ficção. A doutrina do autor implícito parece resolver o dilema:

Incorporando o autor à ficção parece alcançar algo de uma síntese maior; dá-nos a ilusão de haver reconciliado a presença do autor e a função comunicativa da literatura com um mundo ficcional que satisfaz a exigência por pureza absoluta (idem, p. 194).

Mas, como conclusões, Juhl se posiciona no sentido de que, se a obra literária exprime certas proposições, o autor está

comprometido com as correspondentes crenças e sua verdade; a literatura (ficcional) não é autônoma; na literatura, nas proposições que expressa, não está cortada a conexão entre a linguagem e o mundo; e, em geral, as crenças e atitudes que uma obra expressa são expressas não pelo *autor implícito* ou pelo falante, mas pelo autor real e histórico.

A problemática do *autor implícito* tem merecido constante interesse. Genette não descartou valor ou importância desse conceito, apenas não julgou adequada sua inclusão como *instância narrativa*. Juhl formulou toda uma argumentação para desfazer sua consistência, porque, para ele, o autor real e histórico é a entidade fundamental a decidir o texto e sua interpretação. Entretanto, considerando as explanações de Graciela Reyes, Susan S. Lanser, Roger Fowler, Seylour Chatman, entre outros, esse conceito de *autor implícito*, parece constituir uma das contribuições fundamentais de Wayne Booth para esclarecer a relação entre autor real e obra literária. Da competente leitura e correta compreensão da obra depreende-se inegavelmente uma *imagem* do seu autor, sem necessidade de exigirem-se correspondências estritas entre o autor de carne e osso e sua imagem implícita na obra.

6 - O AUTOR SEGUNDO BAKHTIN

Para Julieta e Martinho Bruning

Cada obra é como uma presença escondida na sombra que a luz de outras obras procura e liberta.

Gaëtan Picon (1969, p.81)

Ensaísta, lingüista, teórico da literatura - uma das inteligências mais brilhantes e originais do nosso século nos estudos lingüístico-literários, o russo Mikhail Bakhtin manifestou freqüente preocupação com o *autor* em seus escritos, pelo que requer uma seção à parte que analise suas contribuições.

Mikhail Bakhtin (1895-1975) constitui, segundo observa Todorov no Prefácio à coletânea de seus trabalhos *Estética da criação verbal* (1994), *uma das figuras mais fascinantes e enigmáticas da cultura européia de meados do século XX*. Ampliando largamente os horizontes dos estudos lingüísticos e literários, abordou também o problema do autor e de sua relação com o texto, deixando formulado um esboço duma teoria do texto em seu ensaio incompleto de 1959-61: "O problema do texto" (1984:309-338). Posiciona-se ele radicalmente no sentido de que o texto não é um *objeto*, algo plenamente completo, não podendo ser analisado em si mesmo, mas tem ele sempre um autor, ocorre sempre na fronteira entre duas consciências, encerra especial caráter dialógico, não podendo neutralizar nem desconsiderar quem o recebe.

O texto, representando uma realidade imediata do pensamento e da emoção, é um dado primeiro, no qual não há objeto de estudo ou de pensamento, Enfocando basicamente o texto verbal, conceitua o texto em sentido lato como qualquer conjunto

coerente de signos. Parte da convicção de que

todo texto tem um sujeito, um autor (que fala, que escreve) (idem:312),

mesmo que o ato de autoria assuma formas e aspectos diversos, podendo a análise lingüística, dentro de certos limites, abstrair do autor. Podem manifestar-se tipos particulares de autores em textos imaginários, textos construídos experimentalmente, textos como modelo. Na prática, é a *enunciação* que confere autoria ao texto.

Considerando o texto como enunciado, dois fatores o determinam para tanto: o desígnio (a intenção) e a realização desse desígnio, fatores de interação dinâmica, lutando entre si, convergindo ou divergindo. O texto, além de manter potencialmente relações dialógicas inesgotáveis com outros textos, encerra uma bipolaridade: se o texto, como enunciado, é *indivisível, único e não reprodutível* (idem:313) - nisso consiste seu projeto e sentido - tem ele sempre por trás de si *o sistema da língua* (repetitivo e reproduzível), um sistema de signos compreensível a todos (convencional no interior de certa coletividade). Composto de signos lingüísticos, todo texto compreende elementos técnicos (grafia, elocução), como também considerável quantidade de elementos heterogêneos, estranhos ao signo, mas tomados em consideração (falhas no manuscrito, dicção defeituosa...). Não podem, então, existir textos *puros*. O texto, ligado à ciência do espírito e não objeto imediato das ciências naturais, nunca está completo, não é um *objeto*. O ser autêntico de um texto ocorre sempre nas fronteiras entre duas consciências, dois sujeitos. O estenograma do pensamento humano consiste sempre num diálogo específico -

a interdependência complexa que se instaura entre o texto (objeto de análise e de reflexão) e o contexto que o elabora e o enquadra (contexto interrogativo, contestativo, etc.), através do qual se realiza o pensamento do sujeito que faz ato de cognição e de julgamento (idem:315).

Tal encontro de dois textos - o que já está feito e o que se elabora em reação ao primeiro - também exige o encontro de dois sujeitos, dois autores.

Não sendo, pois, o texto um objeto (coisa), não se pode eliminar ou neutralizar a segunda consciência - a daquele que dele toma conhecimento e o recebe. Como o homem sempre está expressando, isto é, criando textos, ele é sempre estudado nesses textos, sendo objeto das ciências humanas estudar o homem na sua especificidade, que é exprimir-se. Todo ato humano é um texto (em) potencial e, como ato humano, distinto da ação física,

só pode ser entendido no contexto dialógico de seu tempo.

Pode-se estabelecer certo princípio de identidade entre língua e fala (discurso) e mesmo a identidade absoluta entre duas proposições (se coincidem como duas figuras geométricas sobrepostas) é possível, se a proposição pode ser repetida ilimitadas vezes no fluxo ilimitado da fala (discurso), sob forma perfeitamente idêntica; nenhuma proposição (oração), na qualidade de enunciado, mesmo constituída de uma só palavra, não pode nunca ser reiterada, repetida, porque resulta sempre um novo enunciado (mesmo na forma de citação). Segundo Bakhtin (idem:317-318),

o autor, nós o encontramos (o percebemos, o compreendemos, o sentimos, o tornamos a sentir) em toda obra de arte.

Assim, na obra pictórica nós o percebemos, mas nunca o vemos da mesma forma como vimos as imagens representadas por ele, e sim *como um princípio ativo de representação (sujeito representador) e não como imagem representada (visível)*. A imagem do autor é, estritamente falando, *contradictio in adjecto*. A imagem do autor é de tipo particular, distinto, mas é uma *imagem*, tendo um autor.

A imagem do narrador em primeira pessoa, do protagonista na obra autobiográfica, o herói lírico - pode ser medida e determinada em função de sua relação com o homem-autor (que é objeto específico de representação), mas ela é imagem representada que tem um autor, depositário do princípio representativo.

Não é possível falar de um puro autor a não ser na condição de distingui-lo do autor parcialmente representado, mostrado na obra da qual faz parte integrante (idem:318).

Observe-se como, sem recorrer aos termos posteriormente tornados mais específicos, Bakhtin aqui alude à inter fusão dos autores *real e implícito*.

No enunciado cotidiano estandardizado, podemos construir a imagem do locutor, perceber a palavra como objeto, mas o locutor não intenciona tal imagem-objeto, não a cria como autor de seu próprio enunciado. Contudo, não se contesta a existência de uma voz que conduz do autor puro (autor intrínseco do enunciado) ao homem-autor (pessoal real). Há relação entre os dois e essa voz ilumina o autor real profundamente.

O autor (pessoal, real) está no todo da obra - e ele lá está no mais alto grau - mas ele nunca poderá tornar-se parte integrante dela no nível das imagens (objetos). Não é *natura creata*, nem

natura naturata et creata, mas puramente a *natura creans et non creata* (idem:318).

Em literatura, conforme Bakhtin insiste também em "O discurso no romance" de ***Questões de literatura e estética*** (1988), a palavra pura, sem objeto, monovocal, uma palavra na qual um autor não percebesse a voz de outrem, na qual se refletisse só ele e ele todo, tal palavra não é possível - ela seria ingênua e inepta à criação autêntica. *Na palavra, uma voz criadora não pode jamais ser senão a segunda voz* (idem:319). Somente tal segunda voz, a relação pura pode deixar de projetar a sombra da sua imagem, da sua substância e o escritor deve situar-se fora da língua, detendo o dom do *dizer indireto*. Então

ver e compreender o autor dum obra é ver e compreender uma outra consciência - a consciência de outrem e seu universo, ou seja, um outro sujeito (um tu) (idem:320),

pois na explicação só atua uma consciência, um sujeito, e o objeto não suscita atitude dialógica, ao passo que a compreensão exige duas consciências ou dois sujeitos, sendo ela sempre, em certa medida, dialógica.

Para compreender um enunciado, é necessário estabelecer suas fronteiras, a mudança (alternância) dos sujeitos falantes, a atitude que presume sua resposta, pois o ato de compreender traz inerente a *responsividade*. Em decorrência da atitude mais ou menos dialógica do autor em relação às personagens, na literatura o homem representado é objeto e sujeito. Se os romances normalmente apresentam debates que são arrematados pela perspectiva do autor, Dostoievski abriu caminho para o debate inacabado e inconclusível e, depois de Dostoievski, a polifonia irrompeu na literatura universal, tornando-se as personagens sujeitos, não puros objetos, conforme Bakhtin bem demonstra em ***Problemas da poética de Dostoievski*** (1981).

Ao escrever uma obra literária (um romance), o autor *cria um produto verbal que é um todo único (um enunciado)*, mas ele o cria *com a ajuda de enunciados heterogêneos, de outrem*; seu próprio discurso direto vê-se infiltrado de palavras dos outros e a *relação do autor com o que ele representa entra sempre na composição da imagem*, sendo constitutiva da imagem essa *relação complexa* (idem:324). Por isso,

um autor não pode ser dissociado de suas imagens e de suas personagens, na medida em que ele entra na composição dessas imagens de que ele é parte integrante, inalienável (as imagens são bivalentes e às vezes bivocais) (idem:325).

Evidentemente a *imagem* do autor pode ser separada da imagem das personagens, mas essa última imagem é bivalente (em paralelo aos seres vivos), emanada do autor. Se os dois discursos de personagens e autor se situam em níveis diversos - dentro e fora do universo representado, os planos discursivos de ambos podem, entretanto, entrecruzar-se, pode instaurar-se a relação dialógica, como as personagens defensoras de idéias (ideólogos), em Dostoiévski, se encontram no mesmo plano do autor, embora permaneça diferença essencial entre autor e personagens quanto ao contexto dialógico e as instâncias discursivas.

Mas se discursos de personagens só participam de diálogos representados dentro da obra, não participando diretamente do diálogo ideológico da realidade contemporânea,

o autor se situa no interior do diálogo real e se determina em função da atitude real que ele ocupa na contemporaneidade. Diferentemente do *autor real*, a *imagem do autor* (e que emana do próprio autor) não toma parte direta alguma no diálogo real (do qual ele só participa por intermédio de sua obra que constitui um todo),

embora possa participar do assunto da obra e do diálogo representado das personagens (como o *autor* se entretém com Oneguine). Se existir um discurso do autor (real) que opera a representação, tal discurso será de tipo particular, não do mesmo estatuto daquele das personagens: *É precisamente este discurso que determina a unidade última da obra e constitui sua última instância de sentido, constitui, por assim dizer, sua última palavra* (idem:326).

A relação dialógica surge da confrontação do sentido entre enunciados diversos no intercâmbio verbal, na comunicação ou justaposição discursiva, fugindo da pura análise lingüística. No enunciado verbal há o *dado* e o *criado*. O enunciado nunca reflete ou expressa simplesmente algo preexistente, dado e concluído.

O enunciado cria sempre alguma coisa que, antes dele, nunca existiu, algo de novo e de não reprodutível e algo que está sempre relacionado com um valor (a verdade, o bem, o belo, etc.). Entretanto, toda coisa criada se cria sempre a partir duma coisa que é dada (a língua, o fenómeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que na sua visão do mundo pertence ao concluído, etc.). O dado se transfigura no criado (idem:329).

O diálogo aqui se instala. É mais fácil estudar o dado no criado,

do que o próprio criado. A ciência estuda o dado. Na obra literária, age-se, por vezes, como se tudo estivesse dado: os objetos, os meios de representação lingüística, o próprio artista com sua visão do mundo. Nesse contexto, o poeta reflete o mundo dado. Mas, observa Bakhtin,

o que se passa, é que o objeto se edifica no curso do processo criador, e o poeta também se cria, bem como sua visão do mundo, e seus meios de expressão (idem:330).

Em certo sentido, corresponde a essa posição de Bakhtin a insistência em Unamuno (veja-se o ensaio de Fernando de Toro, 1981), como ele bem acentuou em relação a *Dom Quixote* e Cervantes, que, se o autor cria a obra, é a obra que cria o seu autor. Em semelhante linha de idéias, nosso Autran Dourado (1982:22) afirma que *um autor só é autor no momento exato em que escreve. Depois, passa a ser um leitor a mais de sua própria obra.*

A palavra entre aspas, alheia, citada (apropriada) estabelece gradações infinitas de distância com o falante, o autor - daí decorrendo inter-relações de linguagens e estilos, sendo sempre dialógica a atitude para com o sentido (compreensão) e não para com a coisa. Palavras e signos são sempre interindividuais. O autor tem direitos inalienáveis sobre a palavra, mas também os tem os ouvintes, como aqueles cujas vozes ressoam nas palavras que o autor encontra já como dados.

O enunciado se apresenta como um todo de sentido, ele possui uma atitude imediata com o real e com o locutor vivo (sujeito). Pode-se adiantar que *fazer ato de compreensão é fazer parte integrante do enunciado, do texto* (idem:333). O que compreende chega a ser participante do diálogo, em nível particular. Não se pode compreender os enunciados de fora. A compreensão só pode ser de natureza dialógica:

compreender é, necessariamente, tornar-se o *terceiro* num diálogo

numa posição particular (idem:336). Todo enunciado implica existir um destinatário e o autor da produção verbal espera e presume que o destinatário tenha uma compreensão responsiva (de resposta). O destinatário é o *segundo* do diálogo.

Anota ainda Bakhtin que,

além desse destinatário (desse segundo), o autor dum enunciado, de modo mais ou menos consciente, pressupõe um *sobredestinatário* superior (o *terceiro*) cuja compreensão responsiva

absolutamente exata é pressuposta seja num distante metafísico, seja num tempo histórico distanciado.

Variando por épocas históricas e percepção do mundo, tal sobredestinatário varia na sua identidade ideológica concreta, com sua compreensão responsiva, idealmente correta.

Então,

um autor não pode nunca entregar-se todo inteiro, e entregar toda a sua produção verbal unicamente à vontade absoluta e definitiva de destinatários atuais e próximos (sabe-se que mesmo os descendentes mais próximos podem enganar-se) e sempre se pressupõe (com consciência maior ou menor) alguma instância de compreensão/resposta que pode ser diferenciada em direções variadas. Todo diálogo se desenrola, dir-se-ia, na presença do terceiro, invisível, dotado duma compreensão responsiva, e que se situa acima de todos os participantes do diálogo (idem:337).

Esse terceiro não é um *místico ou metafísico*, mas é *momento constitutivo da totalidade do enunciado*.

A palavra sempre quer ser ouvida, requer compreensão como resposta, nunca se contenta com compreensão no imediato, mas busca mais, não existindo para ela nada pior do que ausência de resposta (irresponsividade). A própria audição instaura uma relação dialógica: *A palavra quer a audição, a compreensão, a resposta, e ela quer, por sua vez, responder à resposta, e assim ad infinitum*. Tal diálogo pode ser fisicamente interrompido, mas nele, de fato, o sentido nunca tem fim. Então a palavra que busca um nível profundo não teme o terceiro nem busca apenas ser reconhecida no imediato.

Finalizando o ensaio, Bakhtin retoma a posição de que a produção verbal (o enunciado) resulta num todo historicamente individual e único, irrepetível. Mas isso não exclui os gêneros discursivos, as tipologias estilístico-composicionais, os modelos estandardizados de construção dum todo verbal. As unidades da língua, de que se ocupa a lingüística, são reprodutíveis mas não podem ter relações dialógicas entre si. Mas as unidades de intercâmbio verbal, os enunciados, não são reprodutíveis (embora possam ser citados), estando vinculados entre si por relações dialógicas.

Na parte final de outro e longo ensaio - "O autor e o he-

rói", incluído no mesmo volume *Estética da criação verbal* (1994), escrito nos idos de 1920 mas deixado incompleto, Bakhtin, após estabelecer vínculo indissolúvel entre autor e herói, compreendidos no plano da estética filosófica geral e como participantes do *acontecer estético*, ocupa-se mais detidamente do autor. Inclui o ensaio também explanação do conceito de exotopia, a extrapolação do eu e do outro no acontecimento real da comunicação, do autor e do herói no *acontecer estético*.

Para Bakhtin, o *centro do conteúdo-forma a partir do qual se organiza a visão artística* é o homem, um homem dado, real, concreto, na sua existência e valoração do mundo. Ao redor do homem, o mundo assume uma ótica axiológica e consistência que criam uma realidade estética, distinta da realidade cognitiva e ética. Também encontra, na distinção entre o *eu* e o *outro*, *categorias fundamentais de valores* (1984:192).

Distingue ele na obra de arte três elementos: o conteúdo, a matéria e a forma, não se podendo entender a forma independentemente do conteúdo, nem da natureza do material: O autor é *depositário da visão artística e do ato criador* (idem:194). O artista precisa conhecer a língua, mesmo que ele não a trabalhe lingüisticamente e sim como um meio de expressão artística. A língua é matéria e a função do artista consiste em superar esse material:

A consciência criadora do autor-artista não coincide jamais com sua consciência lingüística; a consciência lingüística é governada pelo desígnio artístico (idem:198).

A consciência lingüística é apenas uma fase passiva da criação e não supera a consciência criadora. A relação do artista com a palavra é, pois, secundária, funcional, condicionada pela sua relação com o conteúdo - com a vida e o mundo da vida na sua tensão ético-cognitiva:

O artista se serve da palavra para trabalhar o mundo...

O estilo artístico resulta, então, menos da palavra do que dos componentes (valores) do mundo e da vida, podendo ser definido como *o conjunto dos procedimentos de informação e de acabamento do homem e do seu mundo* (idem:199).

A forma literária não é algo imposto ao conteúdo, mas até o inverso:

são as formas duma visão artística e duma apreensão do mundo que determinam os procedimentos literários exteriores, e não o inverso, é a arquitetura do mundo artístico que determina

a estrutura dum obra (a ordenação, disposição, acabamento, combinação das massas verbais) e não o inverso (idem:20-21).

Então, acima da luta contra as formas literárias rotineiras e arcaicas, e sua substituição por combinações novas, figura a *luta artística primária com a orientação ético-cognitiva da vida e da sua tenacidade significativa* - ponto mais forte na tensão do ato criador.

O artista nunca debuta plenamente, na qualidade de artista. A obra de arte é governada por dois sistemas de leis: as leis do herói e as leis do autor - as do conteúdo e as da forma. Nenhum autor *inventa* ou *cria* plenamente um herói, mas o autor-artista encontra seu herói já preexistindo, o herói possível, aquele que ainda não recebeu sua forma estética, mas vai-se definindo no ato criador da obra, identificando-se o herói com a outra consciência, objeto da visão artística. Nessa complexidade da *criação* artística,

chamamos *estilo* a *unidade* que constituem os procedimentos que servem para estruturar e dar acabamento ao herói e a seu mundo e os procedimentos que, em função destes elementos, servem para elaboração e adaptação (superação de modo imanente) dum material (idem:205).

Um grande estilo abraça todos os domínios da arte, representa uma visão do mundo e assim é um meio de tratar um material. Ele exclui toda novidade na criação dum conteúdo e toma apoio sobre a unidade estável dum contexto ético-cognitivo dos valores da vida:

Um renovamento do conteúdo assinala, geralmente, uma crise na criação estética. A crise do autor: é a retomada em questão do próprio lugar da arte no todo cultural, no acontecimento existencial; o lugar tradicionalmente adquirido não será mais fundado: o artista é *qualquer coisa de determinada* - não se saberá ser artista, não se saberá entrar nessa esfera delimitada; trata-se de ultrapassar a própria arte (idem:206).

A unidade de estilo só é possível se existe unidade da tensão ético-cognitiva da vida. Então não pode ser casual. Um grande estilo abarca todos os domínios da arte ou não existe - ele excetua a novidade na criação do conteúdo ao apoiar-se na unidade estável do contexto ético-cognitivo da vida. A intensidade e novidade da criação do conteúdo são, geralmente, o sinal da crise da atividade estética. A crise do autor implica a revisão do próprio lugar da arte na totalidade da cultura, no acontecimento do ser.

A crise de autoria pode ter outro direcionamento: contesta-se ao autor o direito de situar-se fora da vida e de trabalhar para seu acabamento. No mundo lírico, a crise do autor tem sempre uma importância menor. A crise de autoria pode provir de a posição de exotopia poder inclinar-se para uma exotopia ética, perdendo sua especificidade puramente estética. *A crise da vida, por oposição à crise da função do autor, ainda que ela acompanhe muitas vezes, reside no que a vida se povoa de heróis literários sem coro e sem autor* (idem:209). Então, para Bakhtin,

o ato verdadeiramente criador (além de todo ato) evolui nas fronteiras (nas fronteiras dos valores) do mundo estético, da realidade do dado (a realidade do dado é uma realidade artística), nas fronteiras do corpo, nas fronteiras da alma, evolui no espírito; quanto ao espírito, ele não existe ainda; para o espírito, tudo é ainda devir e o que *já é*, para ele, *já foi*.

Há, pois, uma correlação entre espectador e autor. O autor faz ou tem autoridade e o leitor tem necessidade dela, como um princípio ao qual é necessário conformar-se.

A individualidade do autor, enquanto criador, é uma individualidade criadora numa ordem particular, não estética; e a individualização ativa numa visão, numa estruturação e não individualidade que é visível e que tem uma forma, (porque) o autor não se torna uma individualidade propriamente dita senão quando nós referimos a ele o mundo individual do herói (idem:209-10).

Não se determine o autor sob a forma numa pessoa, porque o leitor-espectador vive nele, vive com ele sua visão ativa. Só terminada a contemplação artística, quando o autor não mais dirige a visão, pode o leitor objetivar sua própria atividade, antes vivida sob direção do autor; pode objetivá-lo sob a forma dum rosto, numa face individual de autor. Então o autor é objetivado, não mais princípio de visão, e sim objeto de visão, distinguindo-se do autor como herói de biografia. (Atente-se para o que constitui *autor implícito* e *autor real*). Na biografia o autor deve ser compreendido a partir do acontecimento que é a obra, em sua qualidade de participante, de *guia autorizado para o leitor*. Compreenda-se o autor no mundo histórico da sua época, no seu lugar na comunidade social, na sua condição social. Sai-se, então, do domínio da obra para o domínio da história:

Para o leitor, no interior numa obra, o autor corresponde ao conjunto dos princípios criadores

que devem ser realizados, a unidade dos constituintes numa visão exotópica, que sua atividade terá ligado a um herói e a seu mundo. Sua individualidade, enquanto homem, é um ato criativo segundo, um ato do leitor, do crítico, do historiador, um ato que é independente do autor enquanto princípio ativo numa visão - e é um ato que faz a ele mesmo passivo (idem:210).

Insinua-se clara a imagem de *autor implícito*.

Note-se que em Bakhtin nem sempre se delinea distintamente o autor-criador e o (autor)-narrador, noções mais radicalmente distinguidas em décadas recentes. Além do mais, o autor *real*, histórico e exterior à obra, figura em paralelo com a *imagem* interna, implícita. Finalmente, aponta ele para a diferença entre o autor-guia, aquele com quem o leitor-espectador vive ativamente a visão de uma realidade, isto é, o autor que dirige a visão na obra, e o autor objetivado, como um ser independente, no mundo histórico.

No ensaio "Contribuição à metodologia dos estudos literários" (1982, p. 97-105), trabalho escrito em 1940/1970, a questão do autor é retomada. Bakhtin inicia definindo que

o autor da obra literária só está presente no todo da obra, não está em nenhum aspecto separado desse todo e, menos que nada, no seu conteúdo desarraigado do todo. Ele se encontra nesse aspecto inseparável da obra em que o conteúdo e a forma se fundem indissolúvelmente.

O autor não está separadamente no conteúdo, confundindo-se uma *imagem do autor* com a imagem do homem real, tanto que o *autêntico autor não pode tornar-se uma imagem, porque ele é o criador de toda imagem, de todo o imaginário que há na obra*, pelo que a *imagem do autor*, assim chamada, só pode ser uma imagem especial das imagens da obra dada. Como num auto-retrato dum pintor não vemos o autor como tal, mas apenas o *autor* que se revela neste como nos outros quadros, pois ele, como criador, não pode ser criado ao mesmo nível em que é criador, ele é *natura creans* e não *natura naturata*. Então

ao criador só o vemos em sua criação, e de nenhuma outra maneira fora dela (idem:97).

O autor, ao criar, não destina sua obra à ciência literária, pressupondo ser dissecada na compreensão científica, como fazem os cientistas estruturalistas, definindo o receptor imanente à obra literária como um receptor ideal, que tudo compreende, como precisamente se postula na obra. Este receptor ideal não é

um receptor empírico, mas uma formação quase abstrata, à qual se opõe um autor igualmente ideal e abstrato.

À luz de tal concepção, o ouvinte ideal é, em essência, um reflexo especular do autor, é seu duplo (idem:98),

situando-se no mesmo tempo e espaço do autor (ou seja, fora do tempo e do espaço), não podendo introduzir nada de novo, de seu próprio na compreensão ideal da obra. Não pode, então, ser outro para o autor, não pode manter nenhuma margem de outridade, tornando impossível qualquer interação ou relação dramática ativa entre ele e o autor, sendo ambos conceitos abstratos iguais.

Diverso completamente é o conhecimento da coisa, exterior - que existe só para o outro e pode ser totalmente revelada e conhecida pelo outro - e o conhecimento da *pessoa*, só cognoscível pela auto-revelação livre, no interrogar e no dialogar, em seu núcleo interior e inabsorvível - o domínio individual das revelações, descobrimentos, comunicações, sendo complexo tal ato bilateral do conhecimento-penetração, pois nessa dialogicidade ambas as partes têm caráter ativo, combinando-se também as habilidades de conhecer e de expressar-se, na dialética do interior com o exterior, interagindo os horizontes do cognoscente com os do conhecido. Eu e outro se complementam e se exigem na auto-consciência, existindo o *eu* para o *outro* e com a ajuda do *outro*. Também

os problemas concretos da ciência literária e da ciência da arte estão vinculados com a inter-relação entre os respectivos ambientes e horizontes do 'eu' e do outro. A penetração no outro (a fusão com ele) se combina com manter a distância (do próprio posto) que garante o restante do conhecimento (idem:99).

Quem se auto-revela deve ser livre, mas então também o conhecimento nada pode garantir em exatidão, ou seja, a coincidência da coisa consigo mesma, pelo que a pessoa difere da coisa.

Nas ciências exatas, a exatidão chega à identificação. Na ciência literária, a *exatidão* está na superação da alienidade do alheio, na profundidade do fundir-se com o núcleo criador da pessoa. Se, nas ciências exatas, há um só sujeito que conhece e fala - ao que só se opõe a *coisa sem voz* numa forma monológica, na pessoa, ao sujeito que conhece se opõe outro sujeito também com voz, pelo e o conhecimento só pode ser dialógico, num encontro dialógico, na dialética da pergunta e da resposta, que se supõem uma fora da outra, gerando toda resposta a outra pergun-

ta. Na ciência literária estruturalista, não raro há um só sujeito - o do investigador. Mas o texto não tem fronteiras estanques, não se encerra em si mesmo: *Toda compreensão é um correlacionamento do texto dado com outros textos e uma atribuição de um novo sentido (pereosmyslenie) num novo contexto (no meu, no contemporâneo, no futuro) - os contextos da atualidade, do passado, do futuro, pois o texto só vive entrando em contato com outro texto (o contexto) (idem:100)*, sendo que tal contato de textos ilumina para a frente e para trás, estabelecendo o diálogo, porque nos estudos literários *a autêntica compreensão sempre é histórica e personificada (idem:101)*.

Sustenta, mais adiante, o ensaísta (idem:104) que o texto não constitui *toda a obra em seu conjunto* ou o *objeto estético*, mas ela compreende também o contexto extratextual: *a obra está como que envolta pela música do contexto valórico-entonacional em que é compreendida e valorizada*, contexto que se modifica de acordo com as épocas de percepção, no *grande tempo* pelo que *não há primeira nem última palavra e não há fronteiras para o contexto dialógico (idem:105)*, não havendo nunca sentido definido e estável para o texto, que se altera sempre no processo dialógico-contextual.

A esse campo da dialogicidade e do plurilingüismo está indissociavelmente ligado o nome de Bakhtin. No seu famoso ensaio "O discurso do romance", incluído no volume ***Questões de literatura e estética*** (1988), ressalta ele que, nos estudos estilísticos (que, como a lingüística e a filosofia da linguagem, vinham de tendências centralizadoras, buscando a unidade), a obra literária, o romance, era considerado, em sua totalidade, como

um monólogo do autor independente e fechado que pressupõe além dos seus limites apenas o ouvinte passivo (1988:83).

Contudo, por um lado, o romance é manifestação constante de plurlingüismo e plurivocidade, não podendo ignorar a orientação dialógica do discurso e, por outro, o discurso pressupõe uma resposta ativa do leitor, ele está aberto para o ouvinte e para a resposta, como já vem carregado da voz do outro. Estando sempre voltado para a linguagem como fato social e considerando a literatura dentro do contexto social, para Bakhtin a dialogicidade é componente social inevitável. Na seção *A pessoa que fala no discurso*, ressalta que *entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que a metade provém de outrem (idem:140)*. Destaca reiteradamente que não há mais palavras puras, língua pura, individualização absoluta, mas o *outro* invade o *eu*, a pala-

vra do outro está constantemente ressoando na própria palavra. Assim, no romance o discurso monológico tende a ser suplantado pelo diálogo. Não é o *autor* ou o *narrador* que impõe em tudo a sua palavra e a sua visão, sendo muito diversificada essa formalização do tipo de representação desses discursos de outrem no romance - um grande *amálgama químico* com suas transformações. Daí ser sempre importante distinguir quem fala e em que circunstâncias, e ainda como se deu tal incorporação no discurso do romance. Observa o ensaísta, aliás, perspicazmente, que a própria evolução ideológica do homem é *um processo de escolha e de assimilação das palavras de outrem*: quando a palavra de outrem não é pura informação ou modelo, mas

ela procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento, ela surge como a *palavra autoritária* e como a *palavra interiormente persuasiva* (idem:142).

Nesse ensaio, mesmo sem explicitar a expressão boothiana de *autor implícito* Bakhtin admite e supõe a sua presença no próprio texto - uma voz e um discurso que persistem no texto, ao lado ou subjacente ao discurso do narrador. Graciela Reyes (1984:L105) se refere ao fato como *há em toda narração um ponto de vista que se poderia chamar metadiscursivo ou metanarrativo, e que é o ponto de vista regente do autor implícito*.

Na dificuldade de chegar ao autêntico pensamento de Bakhtin, as traduções não raro desencaminham o estudioso. No que se refere à passagem de típica referência ao *autor implícito*, a tradução brasileira (1988:118-119) omite até um período todo. A tradução francesa (1978:134-135) parece mais fiel e a tradução americana (citada por Graciela Reys, 1984:106, como de p. 314 da edição americana) parece captar mais profundamente o original. O parágrafo todo merece transcrição:

O autor se realiza e realiza seu ponto de vista não somente no narrador, em seu discurso, em sua linguagem (que são, em graus mais ou menos grandes, objetivados, mostrados), mas também no objeto da narração, segundo um ponto de vista que difere daquele do narrador. Por trás da história do narrador nós temos uma segunda história: a do autor; é ele quem nos conta como o narrador conta histórias e também nos conta sobre o próprio narrador (texto francês: *ele narra a mesma coisa que o narrador e que, de acrés-*

cimo, se refere ao próprio narrador). Percebemos agudamente dois níveis (planos) a cada momento da história; um, o nível do narrador, um sistema de crença preenchido com seus objetos, sentidos e expressões emocionais (francês: *no plano do narrador, segundo a perspectiva objetual, semântica e expressiva*), e o outro, a nível do autor, que fala (embora de modo refratado) por meio desta história e através desta história. O narrador mesmo, com seu próprio discurso, penetra nesse sistema de crença autorral juntamente com o que está sendo atualmente contado. Nós adivinhamos a ênfase do autor que subjaz ao assunto da história, enquanto nós adivinhamos a própria história e a figura do narrador como ele é revelado no processo de narrar seu relato. Falhar em perceber esse segundo nível, as intenções e ênfases do próprio autor, é falhar em compreender a obra.

Nessa perspectiva de Bakhtin, como eliminar radicalmente o autor do texto, do romance?

Irene A. Machado (1988) analisa as relações entre os formalistas russos e a poética sociológica de Bakhtin e seu círculo, ressaltando como os primeiros trabalhavam fundamentalmente o material verbal e Bakhtin privilegiou a enunciação, que concebe como a síntese da habilidade individual no uso dos elementos lingüísticos para fins comunicativos, inclusive artísticos, realizada conjuntamente pela personalidade do autor, pelos valores éticos e pelo contexto social,

sendo "fruto da interação social dos indivíduos num dado momento da História". Centralizando-se no discurso, *interessa-lhe estudar a ideologia através de sua manifestação mais evidente na linguagem, o dialogismo, pois todo discurso se dirige a alguém, pressupõe o outro e já que todo discurso pressupõe um outro, interessa a Bakhtin explorar os traços da alteridade do discurso, indicados pelo discurso citado*. Mudando os rumos dos estudos lingüísticos, 7para Bakhtin, o contexto extra-verbal deve ser um objeto de análise tão primordial quanto a expressão verbal, embora sua representação não se comporte nas estruturas lingüísticas (1988: 40-41).

Enfim, na perspectiva de Bakhtin, a presença-atuação do

autor é fundamental no texto literário, pelo que não pode ele deixar de ser considerado numa abordagem lúcida, consciente e *histórica* do texto. Entretanto, o conceito de autor apresenta-se, pois, de modo bastante complexo em Bakhtin. Por um lado, não distingue especificamente as concepções de autor real e de autor implícito, como também não delinea claramente as fronteiras entre autor e narrador. Por outro lado, o autor como princípio criador-ordenador nunca pode desvincular-se do seu contexto histórico-social, nem pode servir-se do material lingüístico, da palavra, como objeto autônomo, e sim como material ideologicamente saturado, em inevitável situação dialógica. Além do mais, essa dimensão dialógica abarca todas as relações entre autor, texto, material pretextual e compreensão-recriação do leitor.

Passando a constituir uma das figuras basilares dos estudos lingüístico-literários modernos, mas por longos anos confinado no silêncio do isolamento soviético, e por isso defraudado em suas contribuições por *apossamentos* indevidos de suas teorias por parte de *outros*, aspectos fundamentais dos estudos de Bakhtin impõem maior atenção, sobretudo porque seu debruçamento sobre a obra romanesca de Dostoievski o levou à concepção e convicção de que não existem nem palavras virgens e puras, mas inevitáveis citações intertextuais, nem enunciados numa perspectiva única, mas permanente inter fusão de pontos de vista nas ressonâncias do discurso alheio no enunciado próprio, caracterizando a polifonia romanesca, o que acarretou uma *carnavalização* em qualquer tentativa de fixar focos narrativos muito estanques e permanentes. Pode-se convir que Bakhtin provocou uma autêntica revolução copernicana dentro da milenar tradição da poética clássica. À centralização no herói aristocrático da epopéia e da tragédia, comum nos estudos literários da linha aristotélica, opôs Bakhtin todo um estudo valorativo do *popular*, dos gêneros menores da sátira, da comédia, para culminar no romance. Mas nesses estudos literários concentrados no romance, sempre permanece essencial a perspectiva lingüística: a palavra, o discurso. Na base da sua teoria literária está sua concepção de língua e de linguagem, tudo ligado a uma epistemologia, uma teoria do conhecimento.

Bakhtin analisou todo o universo do romance dentro do princípio de que ele resulta da palavra. Por isso, no estudo essencial sobre "O discurso no romance", que integra o livro ***Questões de literatura e de estética*** (1988), trabalho escrito em 1934-1935, estabelece ele logo de início que *o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico,*

plurilingüe e plurivocal, acrescentando logo a seguir que *o estilo do romance é uma combinação de estilos* e ainda: *o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais*, devido ao que *o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens...* formam o seu plurilingüismo (1988: 73-74).

Interessa aqui investigar sobretudo três conceitos interligados em Bakhtin: o dialogismo, o plurilingüismo e a polifonia, que se integram numa complementação.

Na base de todo o sistema teórico e analítico de Bakhtin situa-se necessariamente o seu dialogismo. Bakhtin não toma a língua

como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente saturada*, como uma concepção de mundo... (1988:81),

pelo que ele resiste radicalmente à concepção de *língua única*. Na vida lingüística vê atuarem forças centrípedas e centrífugas, processos de centralização e de descentralização, de unificação e desunificação, tudo cruzando-se em cada enunciação concreta do sujeito do discurso. Em cada enunciação existe uma tensão que participa tanto da tendência centrípeta para uma *língua única*, como das forças centrífugas para o plurilingüismo social e histórico. Então,

o verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilingüismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual (1988:82).

Nessa linha desenvolve sua polêmica distinção entre o *discurso na poesia* e o *discurso no romance*, posicionando-se no sentido de que os gêneros poéticos desenvolvem-se na tendência centrípeta da vida verbo-ideológica, enquanto que o romance e os gêneros literários prosaicos se fundamentam na corrente das forças centrífugas e descentralizadoras.

Para Bakhtin, o discurso tem naturalmente uma orientação dialógica, pelo que é essencial considerar *a palavra do outro*. Entre qualquer discurso e seu objeto, não existe apenas a precariedade expressiva da palavra e a inefabilidade do objeto, mas entre o discurso, a personalidade do falante e o objeto visado interpõem-se também os discursos de outrem sobre o mesmo objeto ou tema, que muitas vezes os tornam já desacreditados.

Qualquer enunciado sobre um objeto já o encontra envolto em milhares de fios dialógicos e o novo enunciado também se une a esse ativo diálogo social. Por isso, o novo discurso, na sua intenção e orientação sobre o objeto, praticamente não chega diretamente a este. A intenção do discurso é como um raio, e esse discurso/raio sofre refrações não no próprio objeto, mas naquele meio de discursos alheios, de apreciações e entonações através de que passa o raio na direção ao objeto. Todo e qualquer objeto já se encontra envolto por toda uma atmosfera social do discurso. A imagem artisticamente prosaica, a imagem da prosa romancesca surge do discurso que, nesse processo dialógico, irrompe com seu sentido e com sua expressão através do meio de expressões de acentos estrangeiros, harmonizando-se e dissociando-se com ele em diversos aspectos (1988:87).

Não há mais, portanto, palavras virgens e novas palavras nunca são novas - elas vivem da tensão/resposta nesse necessário relacionamento eu-outro, em que milhares de vozes, até seculares, ressoam simultaneamente em cada palavra. Cada enunciado carrega em si vozes, intenções e entonações múltiplas vindas de outrem. Só o Adão mítico se deparou com objetos aos quais ele podia aplicar palavras novas, virgens, sem nenhuma carga semântica, enquanto posteriormente a orientação dialógica pertence a todo e qualquer discurso:

O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica (1988:88-89).

Em outro trabalho - "Os gêneros do discurso", escrito em 1952-1953 e incluído no livro *Estética da criação verbal* (1992) - Bakhtin discute amplamente a questão da enunciação, da comunicação discursiva, dos gêneros discursivos, não podendo omitir, nesse processo, o aspecto dialógico. Assim, coloca ele claramente que a comunicação discursiva não termina com a enunciação, porque a bilateralidade dinamiza a participação do *outro*:

o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc, e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o proces-

so de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prehe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor (1992:290).

Essa resposta não precisa ser clara, imediata e em voz alta. A resposta pode consistir na ação. Toda compreensão real e integral já tem um caráter de resposta ativa. Em todo processo de comunicação discursiva, o papel ativo do outro é muito importante.

Deixando claro que o discurso só existe vestido em forma de enunciado que pertence a um sujeito discursivo determinado e que as fronteiras de cada enunciado se determinam pela mudança dos sujeitos discursivos, os falantes, Bakhtin volta a insistir que o diálogo é a forma clássica e mais sensível da enunciação discursiva. É clara neste a mudança de sujeitos discursivos, determinando os limites do enunciado. Em gêneros científicos e literários também há mudanças de sujeitos discursivos, manifestando o sujeito discursivo (o autor) sua individualidade pelo estilo, visão do mundo em todos os momentos, intencionados da sua obra. Também a obra, como a réplica do diálogo,

visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. (1992:298).

Sendo um elo na cadeia de comunicação discursiva, cada obra se relaciona com outras obras-enunciados, com as que ela contesta e com as que a contestam, separando-se delas pela mudança de sujeitos discursivos.

Mas insiste o estudioso russo sobretudo no dinamismo semântico da palavra, devido ao dialogismo. As palavras da língua não são de ninguém e o dicionário só registra significados neutros. É no discurso que a palavra se torna viva e

a utilização da palavra na comunicação verbal ativa é sempre marcada pela individualidade e pelo contexto. Então, a palavra existe para o locutor sob três aspectos: como *palavra neutra* da língua e que não pertence a ninguém; como *pa-*

lavra do outro pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como palavra *minha*, pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade.

A expressividade da palavra nasce desse ponto de contato dela com a situação real, no enunciado individual. A experiência discursiva de cada um se forma por interação com enunciados individuais alheios:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras *dos outros*, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos (1992, p. 313-314).

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes, mas se refletem mutuamente:

O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal (1992:316).

Todo enunciado é resposta a enunciados anteriores, está cheio de reações/respostas a outros enunciados. Assim, enunciados alheios podem ser introduzidos diretamente no contexto de novo enunciado, podem introduzir-se só palavras, conservando a expressividade alheia, ou podem sofrer mudança na intencionalidade (caso da paródia). Deste modo, por mais monológico que seja o enunciado (obra científica ou filosófica), ainda assim não deixa de ser certa resposta ao que já se disse sobre o mesmo objeto. Por isso, *as tonalidades dialógicas preenchem um enunciado*. O objeto que qualquer falante versar no seu discurso já se encontra antes multiplamente discutido, analisado, com entrecruzamento de vários pontos de vista. Só para Adão os objetos e as palavras eram virgens (idéia que também Walter Benjamin desenvolveu na sua teoria da linguagem, diferenciando a palavra como nome e a palavra como signo). Então,

em todo enunciado, contanto que o examinemos com apuro, levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as

palavras do outro ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade. Dir-se-ia que um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua e quase inaudível da alternância dos sujeitos falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor. Enfim, todo enunciado, além do objeto de seu teor, sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados do outro anteriores - daí seu caráter dialógico (1992:317-319).

O enunciado não só considera discursos anteriores, mas prevê e toma em conta possíveis reações de resposta:

O índice substancial (constitutivo) do enunciado é o fato de *dirigir-se* a alguém, de estar voltado *para o destinatário*,

ou seja, tem autor e tem destinatário. A própria composição e o estilo do enunciado dependem daquele a quem se destina:

Cada um dos gêneros do discurso, em cada uma das áreas da comunicação verbal, tem sua concepção padrão do destinatário que o determina como gênero.

O destinatário pode coincidir com quem se contesta. O destinatário do discurso é importante para a história literária:

Cada época, cada movimento literário, cada estilo artístico-literário, cada gênero literário, nos limites de uma época e de um movimento, se caracteriza por sua concepção particular do destinatário da obra literária, por uma percepção e uma compreensão particulares do leitor, do ouvinte, do público, da audiência popular (1992: 320-324).

Esse dialogismo da linguagem, essa necessidade da consideração da palavra do outro, essa carga de tensão/resposta que impregna toda palavra, todo esse universo destacado por Bakhtin aponta precursoramente para as tendências da ciência hermenêutica, que insiste no fato de que compreender não se limita a decodificar lingüisticamente, mas requer a capacidade ativa de transpor-se para o horizonte do outro, de fundir-se com ele, de ver com ele, de apreender a palavra dele. Tenha-se em consideração o *dialogismo*, a consideração do *outro* em passagens de Gadamer, como as seguintes: para compreender algo é preciso consi-

derar a tradição e o ponto de vista em que nos é mostrado, pois o que satisfaz a nossa consciência histórica é sempre uma pluralidade de vozes nas quais ressoa o passado (1984:353);

ou então:

compreender deve pensar-se menos como uma ação da subjetividade do que como um deslocar-se de si mesmo ao encontro de um acontecer da tradição, em que o passado e o presente se encontram em contínua mediação (1984:360).

Daí chegar ele ao conceito fundamental de *horizonte*, esse âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que é visível desde um determinado ponto (1984:373)

e a partir do qual se processa a interação com o horizonte do outro, do texto, num diálogo indispensável para *fundir horizontes* e compreender tendo em consideração o outro. Na linha da consideração do outro, essencialmente do destinatário, dirigir-se-á também a estética da recepção de Jauss.

Voltando a Bakhtin e ao seu "O discurso no romance", demonstra ele que, além do discurso, na sua dialogicidade interna, encontrar-se com o *já dito*, com o discurso de outrem,

todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada.

Isto é, o discurso já vem *determinado pelo discurso-resposta futuro*, pois ele mesmo *provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela*. Se no caso do diálogo cotidiano ou mesmo no discurso retórico *a orientação para a resposta é aberta, manifesta e concreta*, de modo geral *a orientação para a resposta participa da formação do discurso* (1988:89).

O sentido atual de uma enunciação é conhecido somente *sobre o fundo de outras enunciações concretas do mesmo tema....* Qualquer enunciação se encontra com o discurso alheio, com o meio plurilíngüe dos discursos de outrem, complicando o acesso ao seu objeto. A compreensão não pode ser passiva, compreensão do significado neutro, simplesmente receptiva. Toda compreensão deve ser ativa, deve ligar o que se busca compreender com seu próprio círculo e fundir-se a uma resposta. Ou seja:

A compreensão amadurece apenas na resposta.
A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra.

Assim pode Bakhtin distinguir a *relação dialógica para com o discurso de outrem no objeto e para com o discurso de outrem na resposta, antecipada do ouvinte*, formas diferentes e de efeitos estilísticos diversos, mas também estreitamente entrelaçadas (1988:90-91).

Não existe, pois, de fato, uma *língua única* no dinamismo da realidade lingüística concreta, pelo que Bakhtin esclarece como essa dialogização necessária e permanente da palavra processa uma rede constante de estratificação da linguagem. A língua só abstratamente é uma e única, uma vez que se constata como nela coexistem, em diálogo permanente, como o romance comprova, uma infinidade de linguagens estratificadas -

dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, falas das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas... (1988:74)

- cada uma delas em interação dinâmica com a outra, cada uma delas carregando-se de visões do mundo, ideologias, intenções, avaliações, confirmações ou réplicas. Sendo o discurso sempre social, vindo saturado da vida social da linguagem, nele ressoam milhares de vozes e linguagens da vida social cotidiana interagindo mutuamente. Também o que se chama *linguagem literária* não é uma linguagem fechada, permanente, imutável e *superior*, mas o resultado em processo de permanente diálogo, nutrindo-se das vozes sociais do tempo-lugar em que se insere o artista.

Se o poeta utiliza uma linguagem mais *única*, não mediada por outrem, dispensando perspectivas, intenções e a palavra de outrem, para privilegiar uma tendência mais centrípeta da vida verbo-ideológica, para o prosador a palavra do outro é indispensável e ele percebe o objeto pela voz do outro, saturado de múltiplas vozes sociais. A prosa romanesca é uma caixa de ressonância com múltipla dialogização interior.

Daí a linguagem do romance ser o *plurilingüismo (isto é, as outras linguagens sócio-ideológicas)* (1988:94). A língua não é única porque a vida social e a evolução histórica criam a pluralidade, dando-se a estratificação nos gêneros e nos jargões profissionais:

cada época histórica da vida ideológica e verbal, cada geração, em cada uma das suas camadas sociais, tem a sua linguagem: ademais, cada idade tem a sua linguagem, seu vocabulário, seu sistema de acentos específicos...

e isso não só diacronicamente, mas igualmente

em cada momento dado coexistem línguas de diversas épocas e períodos da vida sócio-ideológica, e pelo que em cada momento da sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva, a ponto de que todas as linguagens do plurilingüismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas objetais, semânticas e axiológicas (1988:97-98),

todas podendo coexistir e confrontar-se no romance, sendo que o aspecto objetal, semântico, expressivo, ou seja, intencional, é a força que estratifica e diferencia a linguagem literária geral.

Por isso, como *todas as palavras são povoadas de intenções*, não havendo palavras *neutras*, de ninguém, e como o *discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre o objeto* (1988:99-100), é absurdo estudar o discurso em si, fora da sua orientação externa. A consciência lingüística, literariamente ativa, sempre tem diante de si, para escolher, um plurilingüismo, encontra-se com *linguagens* e não com uma só linguagem, como mesmo na vida comum elegemos linguagens diferentes para ocasiões e objetivos diversos. Essas linguagens múltiplas, com correspondentes sistemas ideológicos e abordagens do mundo, não são estanques, mas se contrapõem na sua pluridiscursividade. Sendo fenômeno social e ideológico, a essência da língua consiste no fenômeno da interação verbal, pelo que ela não pode ser vista restritamente na enunciação monológica isolada, mas toda enunciação comporta o discurso de outrem, num entrecruzamento de pontos de vista, intenções, avaliações, e todas as formas do discurso citado. Daí seu caráter dialógico e sua forma plurilingüística, que se fundem com a polifonia.

Bakhtin, no estudo do romance, trata muito da questão do locutor, ligada ao problema da enunciação e da tipologia do discurso. Na sua teoria, o locutor do romance é sempre um ser social, concreto e definido historicamente, e seu discurso é uma linguagem social, porque nele ressoa a fala de outrem, não é puro dialeto individual. Esse locutor do romance é também, em certo grau, um ideólogo, e suas palavras são sempre um ideograma, sendo que sua linguagem particular representa um ponto de vista particular sobre o mundo, aspirando à significação social.

O discurso do locutor do romance, como qualquer fala do cotidiano, envolve constantemente o aspecto social, incorpora

palavras de outrem. Então é preciso estar atento como se processa essa transmissão do discurso de outrem - se literalmente, se por forma de interpretação, se por algum tipo de deformação, como a paródia. Por isso Bakhtin acentua que, para bem apreciar palavras de outrem é

decisivo saber-se quem fala e em que precisas circunstâncias (1988:141).

Isso relaciona-se com o *problema central da estilística do romance*, que é o *problema da representação literária da linguagem*, o *problema da imagem da linguagem* (1988:138). O problema de como no discurso do autor se unem outras vozes, que são palavras de outrem numa linguagem de outrem, constitui a própria polifonia. Já em "O discurso no romance" Bakhtin levantou como problema central da prosa romanesca o discurso bivocal:

O plurlingüismo introduzido no romance (...) é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões (1988:127).

Esse discurso bivocal é sempre intensamente dialogizado: há duas vozes dialogicamente correlacionadas, como que conhecendo-se uma à outra.

Mas é no livro *Problemas da poética de Dostoievski* que Bakhtin desenvolve extensamente a teoria do romance polifônico. Nesse livro o autor declara que

Dostoievski é o criador do romance polifônico (1981:3)

e por romance polifônico entende aquele em que o herói e mesmo outras personagens assumem voz *tão plena como a palavra comum do autor*. Mais adiante a polifonia é conceituada como a

ocorrência de interação de consciências equípolentes e interiormente inacabadas (1981:153).

A independência excepcional das vozes dessas personagens faz com que elas não se objetifiquem mas dialoguem em pé de absoluta igualdade entre si. Nesse romance participa, segundo Bakhtin, uma *multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis* ou uma *multiplicidade de consciências equípolentes*, porque essas vozes e consciências representam personagens

não simplesmente manipuladas e objetificadas nas mãos e palavras do autor, mas de vida autônoma, de excepcional independência,

não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significativa (1981:2).

A consciência do herói não se reduz a objetificação pelo autor, mas permanece sempre a consciência *do outro* e o romance polifônico constrói um *mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não um mundo de objetos*.

Uma vez que a polifonia será, a seguir, amplamente explicada, convém delinear um pouco, em contraposição, o romance monológico. Esse é aquele em que a consciência e a voz do *autor* tudo domina e objetiva as personagens, de quem oferece imagens acabadas. Aqui o autor situa-se em superioridade, com pleno poder decisório sobre tudo e todos. As personagens são objetos para quem ele constrói, à revelia, caráter, imagem, temperamento, tipo definidos, não lhes reservando autonomia e liberdade interna, pelas quais possam decidir e transformar suas vidas. Daí manterem elas comportamento uniforme, procedimento convencional, não lhes cabendo mudanças nem surpresas, seu ser e seu mundo estão predefinidos racionalmente pelo autor. Daí serem figuras de contornos cabalmente delineados, rígidas, estáveis e estáticas, de atitudes previsíveis, dependentes do meio em que vivem, de modo que as coisas lhes acontecem de fora. Enfim, são delineadas a uma só voz, a do autor, por quem são manejadas, correspondendo mais ou menos à categoria *plana* de Forster.

Em contraposição, pode-se colocar o fundamento do romance polifônico na maneira como são elaboradas de modo diferente e tratadas as personagens. Segundo Bakhtin, para Dostoievski não interessava descrever ou caracterizar a personagem previamente, como um ser no mundo, como um fenômeno da realidade, enfim, definir a determinação do seu ser. Objetivava, sim, focalizar a personagem como um ser de relações - relações consigo, com os outros e com a realidade circundante. Daí a personagem interessar no seu aspecto da consciência, *enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, ou enquanto

resultado definitivo da sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e seu mundo (1981:39-40).

A personagem dostoievskiana não é um objeto manipulado pela voz única e dominadora do autor/narrador. Essa personagem normalmente se situa em momentos críticos, de *limiar*, e o

que nela interessa é a consciência, campo em que se entrecruza o diálogo com os outros:

Na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com interferências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro (1981:182).

De fato, essas personagens dostoievskianas não são ilhas, seres isolados, acabados em si, delineados na visão unitária do autor. Dostoievski

obriga os seus heróis a reconhecerem a si, a sua idéia, a sua própria palavra, a sua orientação, o seu gesto noutra pessoa, na qual todas essas manifestações mudam seu sentido integral e definitivo, não soam de outro modo senão como paródia ou zombaria (1981:189).

Por isso o *duplo*, o *sósia* é tão importante nesse romance. Mesmo no discurso interior de alguma personagem infiltram-se e ressoam vozes múltiplas, questionando, replicando, apelando, polemizando - como no caso de *Memórias do subsolo*.

No romance polifônico de Dostoievski, a personagem como consciência está sempre relacionada com o elemento valor. Então a realidade toda não é simplesmente apresentada pelo autor/narrador, mas é a autoconsciência pura da personagem que tudo introduz em seu campo de visão, de valoração e tudo filtra. A própria personagem não é vista como ela é, mas do modo como ela toma consciência de si mesma e, atente-se para o fato de, ao tomar consciência de si, ela incorporar os juízos e atitudes dos outros em relação a ela. Assim o autor/narrador não é mais o demiurgo todo poderoso que tudo manipula. Para Bakhtin até mesmo ocorreu em Dostoievski uma revolução copernicana, invertendo-se a relação autor-narrador/personagem. O domínio e a visão superior do autor/narrador se transferem para a visão da personagem: é ela que agora tudo percebe, valora, relaciona, filtra. Buscando tais autoconsciências fortes, Dostoievski as encontrou principalmente no *sonhador* e no *homem do subsolo* (1981:42).

No mundo do romance polifônico, essa forte e absorvente

consciência e autoconsciência da personagem só pode contrapor-se a outra autoconsciência igual. Tal personagem não pode ser previamente criada e definida pelo autor, *não é uma imagem objetiva mas um discurso pleno, uma voz pura*, isto é, *o autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra*, ou seja, *constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo* (1981:45). Daí essas personagens normalmente estarem em permanente análise e auto-análise, verem-se submetidas à tortura moral que perquire sua autoconsciência. Tudo passa pelo seu interior e, afinal, tudo o que interessa se reduz à *verdade da própria consciência do herói* (1981:47), consciência sempre formada em interação com o outro, integrando a palavra do outro.

E se em Tolstói, por exemplo, é o autor/narrador que assume as palavras e os pensamentos das personagens, numa visão única que domina, monologicamente, em Dostoievski é a autoconsciência das personagens e sua palavra plenivalente que se tornam a dominante artística na construção do modelo do herói. Isto porque o ser humano não pode ser reduzido a simples objeto mudo, mas

no homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante (1981:49).

Assim, o herói está sempre cutucado pelas palavras dos outros em relação a si mesmo, mas não aceita submeter-se às palavras redutoras dos outros, à revelia, que o tornariam acabado e fechado. No fundo é a negação à coisificação do homem, substituída por uma posição dialógica que respeita a autonomia e liberdade da personagem como alguém não acabado, mas em processo, e enfocado quase sempre em situação de *limiar*.

Para Bakhtin, a situação de enfoque da personagem em crise ou no *limiar* tem base no carnaval:

Todos os encontros *decisivos* do homem com o homem, da consciência com a consciência sempre se realizam nos romances de Dostoievski no 'infinito' e 'pela última vez' (nos últimos minutos de crise), ou seja, realizam-se no espaço e no tempo do *carnaval-mistério* (1981:155).

Até mesmo

a palavra do autor sobre o herói é organizada no romance dostoievskiano como *palavra sobre alguém presente*, que o escuta (ao autor) e *lhe pode responder*.

Essa orientação dialógica é tão permanente porque na idéia de Dostoievski, o herói é o agente do discurso autêntico e não um objeto do discurso do autor (1981:54).

O autor/narrador está *fora* e o que sempre interessa é o *dentro*, a consciência que domina a própria construção da imagem do herói. Como no romance convivem várias consciências e autoconsciências, essas consciências alheias só podem abrir-se e comunicar-se através do diálogo, quando são interrogadas e provocadas, ou quando na sua própria consciência repassam e reavaliam as palavras dos outros.

Para exemplificar a construção monológica em contraposição à polifonia que ressoa nas consciências, Bakhtin alude às ***As três mortes***, de Tolstói, que retrata três vidas independentes, fechadas em si, ignorando-se mutuamente, não havendo relação entre as consciências. É o autor que retrata seu mundo exterior. Este é o sujeito cognoscente e os demais são puros objetos. Se o tema fosse tratado por Dostoievski, este não descreveria simplesmente as mortes, mas retrataria as vidas no *limiar*, com suas crises e reviravoltas dramatizadas nas consciências.

No romance e no universo monológico, o autor é o único que sabe e entende e, portanto, ele nega ou afirma alguma idéia, desconhecendo ou desconsiderando a idéia viva, o pensamento em proceso do outro. Só o autor é ideólogo. No romance do Dostoievski, ao contrário, a idéia do outro é preservada em sua pleni-valência e representada na devida distância, não sendo afirmada nem fundida com a ideologia representada do autor. Se há uma fusão, então artisticamente se fundem a vida do indivíduo/herói com a visão do mundo. Suas personagens são heróis ou homens de idéias. Essas idéias são dinâmicas, não se mantendo enclausuradas na consciência individual, mas contraem especiais e essenciais relações dialógicas com as idéias dos outros. Para Dostoievski-artista, a idéia

não é uma formação psicológico-individual subjetiva, mas é interindividual e intersubjetiva, a esfera de sua existência não é a consciência individual, mas a comunicação dialogada *entre* as consciências. A idéia é um *acontecimento vivo...* (1981:73).

Assim, idéia e palavra formam uma unidade dialética - ambas querem ser ouvidas, entendidas e *respondidas* por outras consciências e vozes e de outra posição. As idéias se relacionam com as personagens e como essas não são objetificadas e acabadas

monologicamente, mas são antes consciências que interagem, dialogam e se aclaram mutuamente, o que acontece também com o enfoque ideológico. Bakhtin vai buscar na Antigüidade clássica a base dos gêneros do cômico-sério, sendo que uma das suas particularidades é a *pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros* (1981:93). A variedade romanesca da linha carvanalesca tem nas suas origens os gêneros do *diálogo socrático* e da *sátira menipéia*, ambos longamente analisados no capítulo 4 do livro sobre Dostoievski. Na quinta parte do "O discurso no romance", ao historiar as *Duas linhas estilísticas do romance europeu*, também vai até as fontes antigas:

Foi na Antigüidade que se constituíram os mais importantes elementos do romance bivocal e ambigüidade (1988:168),

em passagens das sátiras de Horácio com auto-retratos irônicos, na *Apologia de Sócrates*, em gêneros epistolares como as cartas de Cícero a Aticus, no romance de Petrônio e outras obras que marcaram influência na Idade Média e Moderna.

Deve-se observar que, em Bakhtin, polifonia e plurilingüismo não podem ser confundidos simplesmente. O romance polifônico não consiste na variedade da linguagem, na diversidade de estilos de linguagem, na inclusão de dialetos territoriais e sociais ou jargões profissionais, que podem também ser incorporados ao romance monológico. No romance polifônico não é esse o problema, mas "o problema está em saber sob que *ângulo dialógico* eles se confrontam ou se opõem na obra" (1981:158). E as relações dialógicas são extra-lingüísticas e objeto da metalingüística.

A questão do diálogo precisa ser retomada como base da polifonia. O diálogo é fundamental em Dostoievski:

no centro do mundo artístico de Dostoievski deve estar situado o diálogo e a própria autoconsciência do herói em Dostoievski é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro (1981:222).

Como o eu não vive e não tem sentido sem o outro, assim dentro do eu de qualquer personagem sempre se trava um diálogo, mesmo que velado, pelo entrecruzamento polifônico de vozes. Em síntese, Bakhtin define os traços e princípios de construção desse diálogo:

Em toda parte é o *cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com*

as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de idéias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente a passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a dissonância do tema (1981:235).

Na criação do romance polifônico consiste, para Bakhtin, o grande mérito de Dostoievski como artista, porque suas novas formas de visão artística permitiram revelar novas facetas do homem e de sua vida, uma vez que

a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser dessa consciência, em toda a sua profundidade e especificidade, são inacessíveis ao enfoque artístico monológico (1981:238).

Pode-se dizer que Bakhtin sempre considerou a língua na sua existência concreta, como fala, como discurso enunciado, pelo que ela está sempre ideologicamente saturada, isto é, ela é entendida como uma visão do mundo. Na sua concepção da língua, projeta-se seu vigoroso conceito de heteroglossia, entendida como o conjunto de circunstâncias sócio-ideológicas que caracterizam a fala de determinado grupo social numa época específica, controlando a heteroglossia o significado de um enunciado. Se cada grupo social tem seu modo peculiar de pensar e de conceber o mundo, isto se manifesta na linguagem. Como esclarece Bakhtin (1988:92-95), em *Marxismo e filosofia da linguagem*, cuja autoria oscila entre Bakhtin e Volochinov, no uso da linguagem pelo locutor, *a forma lingüística não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas o que importa é aquilo que permite que a forma lingüística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada. Na sua utilização concreta, o falante nativo não toma a palavra como um item de dicionário, ou seja, na prática viva da língua, a consciência lingüística do locutor e do receptor nada tem a ver com um sistema abstrato de formas normativas, mas apenas com a linguagem no sentido de conjunto dos contextos possíveis de uso de cada forma particular.*

Por isso, para o locutor, a forma lingüística não constitui realidade abstrata, mas se apresenta no contexto de enunciações precisas, implicando um contexto ideológico preciso:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial,*

porque ela não existe pura nem abstratamente, mas dialogicamente relacionada com o outro.

A heteroglossia, atuando com o dialogismo, explica a polifonia. Devido à heteroglossia, não existe mais palavra pura e transparente, mas qualquer voz é híbrida, porque a palavra é dupla ou plural e dialógica, impregnada sempre de um dialogismo interno, já que nela ressoam os usos e as concepções dos que dela se serviram anteriormente. Não pode subsistir, língua pura e única, pois, conforme bem explicita Bakhtin (1988:110ss.) em "A interação verbal", o ser humano, mesmo na sua reflexão individual e no seu mundo interior, tem sempre um auditório social e sua palavra tem orientação para o interlocutor, determinando-se tanto por proceder de alguém como por dirigir-se a alguém. Assim sendo,

a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação.

A heteroglossia não é categoria formal mas é heterosocial, ou seja, canaliza para o corpo discursivo os sentidos diversos que adquiriu na sociedade. Insiste Bakhtin em que a realidade social não constitui algo fora do discurso ou da narrativa romanesca, podendo ser neles refletida, mas está sempre presente, porque o romance só dispõe dessa única espécie de linguagem existente.

Em Bakhtin, a teoria lingüístico-literária se emparelha com sua concepção humanística. Assim, se no estudo da linguagem exige como fundamental a consideração da palavra do outro, sempre numa interação de tensões, sendo o discurso sempre bivocal, porque o discurso próprio está orientado para o discurso de outrem, assim também o próprio sujeito se constitui na alteridade, na orientação para e na inter fusão com o outro pelo diálogo. Comunicação é relação de alteridade na inter fusão dum eu com um tu. E ser é comunicar-se, relacionar-se com o outro. Nessa

relação de intersubjetividade o sujeito adquire consciência de si mesmo, constituindo-se, pois, ele na alteridade, no jogo de reflexividade comunicativa.

Aproximando língua/discurso e sujeito humano, Bakhtin os fundamenta na orientação dialógica - homem algum é uma ilha e a língua/palavra não pode existir pura e única numa condição abstrata. O discurso sempre tem orientação dialógica, entrecruzando-se inevitavelmente múltiplos discursos ou vozes na direção de um mesmo objeto. Por isso, a intertextualidade se impõe como incontornável. Transpondo-se da teoria lingüística para o mundo literário, Bakhtin afirma ser o romance o gênero específico de discurso constituído por numerosos discursos. Se o mundo poético vem marcado por apenas um discurso unitário, sendo expressão direta da intenção do próprio poeta (concepção que a modernidade não aceita tão pacificamente!), o romance é pluri-estilístico e plurivocal, havendo constante confronto ideológico entre as linguagens do eu/narrador e do outro/personagem. É o discurso múltiplo a condição do romance. Acolhendo a heteroglossia, o romancista não purifica as palavras das intenções do outro, mas respeita a linguagem social estratificada, funcionando como uma espécie de *ventríloquo*, deixando transparecer através de si os horizontes culturais sócio-ideológicos projetados pela refração da linguagem heteroglóssica.

Se, para Bakhtin, a linguagem não pode retratar o caráter único da experiência pessoal, mas toda linguagem está pré-estratificada em dialetos sociais, comportamentos grupais característicos, jargões profissionais, linguagens de gerações ou da moda impostas pela mídia, o romance se apropria de e reprocessa tais gêneros discursivos. E o discurso de outrem, ao integrar-se no contexto da narrativa (romanesca), traz o reflexo das tendências sociais da interação verbal da época e do grupo social específicos, o que ocorre sobretudo através do discurso indireto livre.

O romance, portanto, integra num sistema estilístico estruturado as vozes sociais e históricas (os pontos de vista!) que povoam a língua. Como esses gêneros/vozes de discursos constituem a forma estruturante essencial do romance, a forma de qualquer romance é determinada pelos diversos gêneros de discurso em que é escrito. Ou então, sendo hetero-social a heteroglossia, o dialogismo por ela produzido historiciza *ipso facto* o romance, pois o tempo histórico do romance satura seu discurso. Assim as linguagens emprestadas ou retrabalhadas pelo romance identificam o tipo de cultura em que este se engaja (popular, erudita...).

Foi Dostoievski, segundo Bakhtin, que soube integrar a

heteroglossia no romance e constituir assim sua polifonia. Em Dostoievski as personagens, com suas vozes independentes, se entrecruzam ou se confundem, numa autêntica estrutura polifônica de consonâncias e dissonâncias. Por isso também suas personagens não são seres planos e prontos, mas seres dinâmicos, com sua autoconsciência e seus pontos de vista específicos, em constante diálogo com o narrador. Não são objetos na mão do autor/narrador e não sofrem o domínio unidirecionalizante deste, mas são sujeitos conscientes que se criam, interagem e desenvolvem num permanente diálogo intersubjetivo.

Quando, num romance, for intencionalmente podado ou filtrado o discurso múltiplo, abstraindo-se dos interlocutores, e predominar a voz única do autor/narrador, numa visão ideológica esquematizante e empobrecedora, resulta o romance monológico, de estrutura fechada - como o romance didático ou o *roman à thèse*, a exemplo de *Ressurreição*, de Tolstoi. Tal romance vem marcado pela coerção do seu discurso autoritário. Mas quando no romance se combinam, integram ou degladiam várias vozes de personagens, em sua autonomia, sem controle autoritário, castrador ou redutor, do autor/narrador configurando-se o registro confrontador de ideologias, surge o romance polifônico. Esse romance caracteriza-se como dialógico, por ser construído sem o domínio decisivo de uma voz e tem estrutura aberta na sua natureza inconclusiva, permitindo ao leitor espaço e liberdade máximos para interferir pela recepção/interpretação/produção. Para Bakhtin, o romance monológico pertence à *Primeira Linha Estilística* e o polifônico à *Segunda Linha Estilística*, distinção que considerava de relevância na sua estética, destacando Maria Shevtsova (1992:753) que, na estrutura polifônica, *discurso múltiplo interpenetrante e mutuamente transformador no romance simultaneamente atrai para e cria heteroglossia no romance*.

Por trás de toda a teoria lingüístico-literária de Bakhtin percebe-se um vivo humanismo. Ligou ele vivamente a literatura e a linguagem com a vida. E através da vida, a figura essencial do ser humano. Ressaltando o aspecto social da linguagem e promovendo sua fundamental orientação dialógica, encontrou ele o homem como um ser construído pelo diálogo e necessitando insaciavelmente desse diálogo, no seu entrecruzar polifônico de vozes. O ser humano é social, a linguagem é social e esse caráter social, condição da realização humana, acontece essencialmente através do diálogo, que também é necessariamente transposto para o romance, onde pode manifestar-se também veladamente, na polifonia que ressoa na consciência. As personagens constitu-

em esse campo vivo da manifestação polifônica, pois *homem algum é uma ilha*, todos têm carência social, todos interagem com o outro e, por isso, a palavra do outro sempre ressoa em qualquer ser humano, logicamente transpondo-se também para esse *ser de palavras* que é a personagem do romance.

Enfim, Bakhtin desvendou a riqueza do complexo entrecruzar de visões e vozes no interior do mesmo romance, dentro da concepção ampla do dialogismo, como encontrou demonstrado no romance de Dostoievski. As categorias bakhtineanas de dialogismo, plurilingüismo, heteroglossia e polifonia constituem instrumentos indispensáveis para as teorias da linguagem e do romance, no seu dinamismo praticado sobretudo em tempos mais recentes.

7 - A MORTE DO AUTOR

Para Regina Zilberman

Se a teoria do texto tende a abolir a separação dos gêneros e das artes, é porque ela não considera mais as obras como simples mensagens ou mesmo enunciados (isto é, produtos acabados, cujo destino estaria encerrado logo que tivessem sido emitidos), mas como produções perpétuas, enunciações, através das quais o sujeito continua a debater-se; esse sujeito é aquele do autor, sem dúvida, mas também aquele do leitor.

Roland Barthes (1994, p.1686)

Se na crítica mais antiga, na crítica com base no autor, este era tido como não só o originador do texto, mas também o falante e o pai todo-poderoso, dependendo praticamente dele o sentido da obra e sendo ele considerado, essencialmente no Romantismo, como gênio, cuja subjetividade provia a unidade subjacente à obra, na pós-modernidade, sobretudo entre teóricos franceses no final dos anos 60, levantou-se a questão da *morte do autor*, do seu desaparecimento, questionando-se o alcance da voz do autor no texto. Barthes, Foucault, Sollers e Derrida situam-se tipicamente nessa linha.

Entretanto, antes desse estruturalismo, a questão da pre-

sença autoritária do autor na obra já havia sido muito enfocada no *New Criticism*, com a controvérsia da intencionalidade, bem como Wayne Booth tentara dissecar a questão. Convém, assim recordar algumas posições deste último, definidas em *The rhetoric of fiction*, publicado em 1961 e que conquistou vasta projeção no estudo da narrativa e do narrador.

Nos primeiros e últimos capítulos de *A Retórica da Ficção* (1980), Booth se ocupa com a problemática do autor, sua presença e presumido desaparecimento na/da obra literária.

Desvenda Booth o *artifício* da onisciência do contador de histórias, a capacidade do *autor nos diz(er) aquilo que, na chamada vida real, ninguém poderia saber, devido ao truque de passar além da superfície da ação, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem* (1980:21-24). Tal artifício merece plena confiança e aceitação submissa na ficção, não na vida real. Essa é *forma de autoridade artificial*, muito presente na narrativa. Tal *retórica direta e autoritária* do autor, que intervém, comenta, opina, traz informações cabais e certas, sempre esteve presente na ficção, até na modernidade, embora as personagens estejam agora à vista no palco, revolvendo seus próprios destinos, sem voz orientadora que traga avaliação explícita ao leitor.

Se desde Flaubert os modos de narração *objetivos, impessoais* ou *dramáticos* foram considerados superiores ao aparecimento direto do narrador, muitas vezes, desde Lubbock, questões complexas ligadas a essa problemática foram simplificada-mente reduzidas à distinção entre *mostrar* (considerado artístico) e *contar* (pouco artístico).

Essa oposição tradicional assumiu muita relevância em relação ao ponto de vista nos sistemas de Henry James, P. Lubbock, N. Friedman. No *contar*, o autor/narrador se faz presente e tudo domina, falando em seu próprio nome, intervindo diretamente para avaliação explícita, penetrando na intimidade e nos segredos mais reservados das personagens. Desse modo, o narrador manipula todos os elementos da história, transmitindo ao leitor o que ele quer. Já na técnica do *mostrar*, o narrador não fala em seu próprio nome, desaparece, se apaga, renunciando a privilégios de conhecimento e intervenção superior. São as personagens e ações que se mostram a si mesmas, como que na atualidade do palco. Em conseqüência, o autor não pode resumir passagens, não tem direito a fazer apelos diretos ao leitor nem a emitir comentários e juízos de valor que apontem para o leitor.

Booth sustenta a tese de que o autor nunca desaparece

de todo, permanecendo sempre presentes seu juízo e sua organização. Buscando um exemplo em Boccaccio, evidencia como o narrador onisciente *conta e mostra* e, em tudo, a narrativa assume vida e prazer, graças à *habilidosa construção dum enredo vivo* (idem, p.31-33), de forma concentrada na sua força cômica. O autor manipula a narrativa para levar o leitor ao fim que ele deseja. Isso evidencia como *radicalmente inadequada é a distinção contar-mostrar*.

Para eliminar e apagar a voz do autor, saiba-se que há *muitas vozes do autor*, podendo mencionar-se entre elas (idem, p. 34-38):

a) *os apelos directos ao leitor, todos os comentários feitos em nome do autor*, devendo-se estar atento ao que é comentário do autor e como ele viola seus *princípios de impessoalidade*;

b) mesmo que não haja *juízos explícitos* do autor, a *presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem - quando desloca o seu ponto de vista*. Então Flaubert também intervém e todas as *visões internas* são intrusão do autor;

c) *o autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade*;

d) o *toque pessoal* do autor está também nas *alusões literárias ou metáforas coloridas*, no *recurso a mitos e símbolos*, que conferem *juízo de valor*;

e) há muitos *indícios da interferência do autor na seqüência natural, proporção e duração dos acontecimentos*, nos resumos e condensações, na distribuição determinada e estruturada de episódios no enredo.

Concluindo o primeiro capítulo, afirma Booth que, em resumo, o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo, sendo complexo definir se *a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar*. Por isso, o autor pode escolher os seus disfarces, (mas) não pode nunca optar por desaparecer.

No II capítulo ironiza e critica profundamente a distinção contar/mostrar, bem como o generalizado clamor pelo desaparecimento do autor. Se geralmente se estigmatiza a presença do autor no comentário, preconizando-se a técnica de deixar a história contar-se a si mesma, Booth prefere posicionar-se diferentemente e distinguir bons e maus comentários, ao invés de rígida aprovação ou reprovação a qualquer comentário. Segundo Booth,

os que afirmam ser mau em si todo comentário, especialmente quando abundante, não observam a qualidade deste. E mesmo que seja fácil provar que um episódio é mais eficaz quando mostrado do que quando contado, e admitindo que *muitos romances contêm intromissões descuidadas e prejudiciais* (idem:46), ainda assim não convém ater-se rigidamente a qualquer dos dois extremos exclusivos. É tendenciosamente falsa a oposição taxativa de que a técnica de mostrar e apresentar impessoalmente e com objetividade é boa e artística, ao passo que a de contar subjetivamente, com marcada presença do autor, seja método mau e desastroso. O problema está na tendência moderna a erigir critérios gerais constantes, que devem estar em toda arte, literatura, ficção, sem considerar-se cada obra como individual. Segundo Booth, o padrão deve existir como ponto de referência, mas não pode ser norma rígida e exclusiva. Se o *abandono da distinção entre espécies, face às exigências no sentido de qualidades universalmente desejáveis, é um dos elementos mais interessantes da história literária moderna...* (idem:153), levanta-se a questão de como aplicar o padrão geral a romances individuais.

Levanta, então, Booth *três fontes de critérios gerais* em relação ao fenômeno literário (idem:55-56):

a) *qualidades gerais requeridas na própria obra*: a dialética da crítica moderna contrapõe os que querem que a ficção seja real, represente a realidade e os que buscam a ficção *pura*, a sua pureza artística;

b) *atitudes requeridas do autor*: há os que exigem que o autor seja objetivo, distanciado, imparcial, enquanto outros querem autor engajado, *apaixonado* por sua causa;

c) *atitudes requeridas do leitor*: da mesma forma que em relação ao autor, para uns o leitor deve ser objetivo, distanciado, preferindo outros que seja capaz de compromisso e compaixão.

Observa Booth como, na busca da *intensidade da ilusão realista* (idem:57), se fizeram constantes ataques à voz do autor, por a intromissão do autor diminuir a intensidade narrativa, exigindo-se da ficção *uma retórica complexa de dissimulação*, segundo H. James (idem:61). Mas analisando amplamente o processo criador do mesmo H. James, Booth evidencia como ele nunca foi radical: *O interesse de James pelo realismo nunca o levou a assumir a noção de que todos os sinais da presença do autor não são artísticos*. Não buscava ele o interesse negativo - *como ver-se livre do autor* - mas o positivo - *como conseguir uma intensa ilusão de realidade, incluindo as complexidades da realidade mental e moral* (idem:67). De fato, use o romancista a técnica

ca e o ponto de vista que quiser,

a verdade é que nunca se pode silenciar a voz do autor (idem:77).

Se James buscava sempre a *intensidade de ilusão* antes que a própria realidade ilusória, para obter tal ilusão no leitor podia sacrificar qualquer outro expediente, mas não pretendia evitar toda *intrusão*. Quando ele enfatiza o modo dramático ou cênico, tal ênfase é determinada pelo desejo de obter intensidade de ilusão e esta exige que o autor se apague, não esteja presente, comentando, evidenciando conhecimentos não naturais. Se James exigia refletores lúcidos, mentes polidas como espelhos para transmitirem a narrativa, não negava ele radicalmente uma certa presença do autor por trás de tais mentes refletoras. Vitoux (1975) evidenciou a presença do autor no romance *The ambassadors*, de H. James.

A conclusão geral a que Booth conduz nos dois primeiros capítulos é que nem a busca da objetividade, da ilusão realista, da sobrevalorização do mostrar sobre o narrar logram apagar inteiramente a presença do autor. Para que a ficção pareça real, deve ela livrar-se dos sinais de artifício, livrar-se das impurezas retóricas, mas alguma voz do autor sempre persiste.

Na terceira parte do ensaio - "Narração impessoal" - os três últimos capítulos voltam a focar a problemática do autor. O décimo capítulo pode, assim, tecer considerações em torno dos *usos do silêncio do autor*.

Nas obras ficcionais modernas, desaparece o controle orientador do autor e o leitor tem diante de si a personagem de visão confusa, que apalpa no escuro. Desaparece o autor/narrador como orientador metódico. Mas continua uma presença do autor, através de outros processos que revelam juízos e moldam respostas, processos de revelação e avaliação. Pela sua aparente ausência, pelo seu silêncio, pela maneira como delega a personagem a tarefa de narrarem e resolverem seus destinos, pode o autor obter melhores efeitos do que por intervenção direta. Apon-ta-se mais freqüentemente o efeito de naturalidade na apresentação da história. Mas um narrador representado pode também alterar qualidades gerais da obra, como o suspense e o interesse: *as nossas reacções emocionais e intelectuais ao narrador enquanto personagem afectam as nossas reacções aos acontecimentos que relata* (idem:289). Depende de o narrador ser herói, vilão, simpático, idiota, suspeito, mais ou menos digno de confiança na sua função de personagem, pois, afinal, reagimos a todos os narradores como pessoas. (Mostrará o ensaísta, no final do livro, como também o *autor faz os seus leitores* (idem:413). No décimo capítu-

lo Booth trata também das relações do autor com o leitor, pelo controle da simpatia, da clareza e da confusão. E Booth conclui o capítulo sem uma resposta taxativa e sem regras gerais sobre se a voz do autor é defeito ou não, julgando mesmo melhor aceitar que *o comentário é melhor para uma obra e a impessoalidade melhor para outra* (idem:323), o que confirma que cada obra deve ser vista na sua individualidade, embora à luz de princípios gerais.

Os capítulos 11 e 12 constituem essencialmente análises práticas que examinam o problema da presença do autor em obras concretas, buscando avaliar *o preço da narração impessoal*. Dedicam-se os capítulos a apontar os perigos que pode apresentar a narração impessoal, analisando sobretudo o romance de Joyce *Retrato do artista quando jovem*, bem como várias obras de H. James, com seu método de consciências refletoras, o que não raro fez com que rejeitasse certos narradores dignos de confiança mas se envolvesse em outros que acabam desviando do tema original, pelo que *a narração impessoal pode levar à confusão ou ambigüidade não intencional* (idem:393).

Evidenciando como, pragmaticamente considerada, Booth não assume a literatura como inofensiva ficção, mas como uma espécie de retórica influente sobre o leitor, examina no último capítulo *a moralidade da narração impessoal*. Adverte que a narração impessoal e irônica fazem o autor cair em expressões de esnobismo disfarçado, tais como nunca usaria em comentário aberto. Deve-se, pois, examinar a obra em si e verificar se o autor a tornou fundamentalmente acessível, se lhe imprimiu existência própria, desligada do seu próprio ego, ou se, para ser visto como *sério*, não ofereceu ao leitor a ajuda que devia, evidentemente tendo em vista um leitor inteligente e perspicaz.

Uma objetividade maior e mais profunda exige que o autor embase sua obra com valores universais capazes de interessar verdadeiramente aos seus leitores. Além disso, *tem que ser suficientemente humilde para buscar meios de ajudar o leitor a aceitar a sua visão desse campo* (idem:410), sendo um artista vidente e revelador. O autor não deve constituir simplesmente um hábil prestidigitador de palavras, um criador de labirínticas estruturas narrativas que desafiam o leitor. Deve, sim, revelar o mundo e escalonar valores. E, como tal, é indispensável que se faça entender pelo leitor. Por isso, Booth acentua que nem todas as concepções feitas ao público são nocivas, como não deve o público ser considerado tão interior que o autor não possa ser membro dele. Como conclusão final, Booth coloca que

o problema essencial da retórica da ficção é decidir para quem é que o autor escreve (idem:11),

pois esse para quem acaba decidindo o que e como escreve. As respostas possíveis dadas a essa interrogação nem sempre satisfazem. Se a resposta é que o autor escreve para si mesmo, ela só tem sentido se esse *eu* que escreve para seu próprio *eu* constitui como que um *eu* público. Se a resposta consiste em escrever para seus iguais, atente-se para o fato de que nunca o leitor é igual e se fosse igual, se o autor nada tivesse para trazer como contribuição, melhor seria deixar o leitor como está e não escrever.

Booth então reafirma que literatura implica moralidade. Compete ao autor emitir juízos sobre seus materiais, mesmo ficcionais, e assim não simplesmente fazer o *registro do homem* ou da realidade, mas auxiliar na transformação do ser, para este tornar-se cada vez mais plenamente homem. Para tanto, o autor não cria simplesmente estruturas narrativas desafiadoras, mas deve mesmo esforçar-se para tornar sua mensagem acessível. Em função do leitor, deve o autor repudiar as arbitrarias distinções entre *pura forma* e *conteúdo moral* e buscar os meios retóricos para melhor unir conteúdo e forma. Cabe ao escritor o esforço de tornar acessível ao leitor a sua obra:

o romance existe como algo comunicável, e os meios de comunicação não são intrusões vergonhosas a menos que sejam feitos com vergonhosa incompetência (idem:412).

Então, também, *o autor faz os seus leitores*, e os fará mal se simplesmente ficar esperando que venham leitores com percepções e normas iguais às suas. Mas os fará bem, e então, sim, iguais a si, *se lhes fizer ver aquilo que nunca viram antes, e os levar a uma ordem completamente nova de percepção e experiência* (idem:413).

Enfim, a presença ou não do autor, as suas intrusões ou o seu apagamento na obra narrativa constituem questões complexas que não podem ser simplificadas unilateralmente. Se, por um lado, é praticamente impossível apagar todo e qualquer sinal da voz do autor, por outro lado, para Booth, não é este um problema fundamental para o ficcionista, que tem mais sérios compromissos com o leitor.

Um aspecto modernamente considerado pouco natural dentro do romance é a presença de muito comentário, pois este normalmente aviva a presença do autor. Booth não se posiciona muito radicalmente contra o comentário e, entre outras passagens em que a ele se refere, dedica o capítulo 7 aos *usos do comentário fidedigno*. O comentador tem por tarefa fazer chegarem ao leitor sumários de fatos de menor pertinência no decorrer da his-

tória. Pode fornecer sumários entre cenas. Assim pode o autor controlar as expectativas do leitor em relação a situações futuras. Mais que fatos, o comentário traz carga de avaliações com que ordena as partes e opera sobre crenças do leitor. O romancista sente especial tentação por intrusões sobre valores e crenças.

Aqui entra o que Todorov (1971) chama de *discurso avaliatório* - o narrador faz uso direto do juízo, através de adjetivos descritivos e qualificativos. Booth destaca que mesmo no *objetivo* Maupassant, ao caracterizar Pierre, em *Pierre et Jean*, como *entusiástico, inteligente, leviano mas obstinado, cheio de utopias e noções filosóficas*, revela clara intromissão do autor. Muitas vezes, em lugar de comentar diretamente os acontecimentos, pode o autor tecer comentários a qualidades intelectuais e morais de personagens, com eles afetando o modo como são vistos os acontecimentos em que essas personagens se envolvem. Às vezes não há nenhuma personagem em condições de passar além dos seus problemas e chegar a uma visão global, pelo que os vários tipos de comentários podem prestar serviços ao leitor para moldar seu juízo generalizado sobre a obra.

Também pode o autor imiscuir-se para dirigir-se diretamente ao estado de espírito e emoção do leitor. Menos aceitáveis são os comentários diretos sobre a obra em si, entre desculpas e louvores. Booth (1976:96) também especifica que o comentário pode versar *sobre qualquer aspecto da experiência humana, e pode estar relacionado ao assunto principal de inúmeros modos ou graus*. Ele não constitui um elemento à parte e por isso não se pode

ignorar importantes diferenças entre comentário que é meramente ornamental, comentário que serve a propósito retórico mas não é parte da estrutura dramática e comentário que integra a estrutura dramática, como em *Tristram Shandy*

Nesse sentido, no capítulo 8 de seu substancioso ensaio, Booth valoriza o comentário de certos narradores e chega mesmo a mostrar como pode o autor de certo modo dramatizar-se nos comentários. Evidencia como em *Tristram Shandy* há o narrador dramatizado Tristram que confere coerência formal à aparente salada cômica do romance: o narrador ocupado com a própria tarefa de narrar e com o material da sua história, não havendo mais distinção entre o narrador dramatizado e o tema que relata. Um herói desastrado e incompetente, de natureza ridícula mas simpática, acaba traçando *um retrato global consistente da mente inconsistente de um homem* (1980:244). Sterne faz seu narrador

entremear de tal modo o contar e o comentar que seria impossível e absurdo querer eliminar o segundo. Booth observa que Sterne alargou de tal modo o comentário, *em quantidade e qualidade, até dominar todo o livro, e de ter criado um novo tipo de unidade* (idem:248). Isso evidencia que o comentário não é mau e negativo em si. Praticamente o comentário deve ser avaliado em cada caso particular, de acordo com sua adequação, sendo dois *requisitos do sucesso* apresentados por Booth: *propriedade num contexto e utilidade dentro desse mesmo contexto* (idem:249). O caráter do narrador, o tipo de história e o contexto, são fatores decisivos no comentário.

O comentário aparece destacado por Sharon R. Wilson (1976, p.104-110) numa seção bastante longa, diferenciando comentários implícitos (indiretos) e comentários explícitos (diretos):

obras com narradores que estão cômnicos de estarem contando não são conscientes de si a não ser que pelo menos um dos narradores comente sobre a história, a obra literária, o gênero ou algum aspecto relacionado com a situação de escrever (idem:104-5).

O comentário indireto abrange qualquer referência técnica à obra ou às relações entre personagens, autor e leitor. E as narrativas que se apresentam como obras objetivas - como *Germinal* de Zola ou *As vinhas da ira* de Steinbeck - podem incluir comentário indireto, através de ironia, caracterização, substitutos do autor e motivos. Geralmente o comentário direto ou explícito tem sido considerado como *intrusão* no romance (Lubbock, Friedman e outros), variando os tipos de comentário e/ou efeitos que exerce sobre os leitores de acordo com a consciência que o comentador tem de si, se ele está dramatizado, se é digno de confiança, se se apresenta como narrador-agente. Mas o comentário direto e consciente de si não é necessariamente intrusivo, nem sempre é digno de confiança e nem necessariamente de um narrador que parece situar-se fora da história.

Sharon R. Wilson (idem:111) observa também que, se a tradição documentária direta em literatura está ainda muito viva, a presença de comentário na literatura narrativa, incluindo romances modernos, em si mesma não é nem atributo nem falta, nem é necessariamente intrusão autoral.

O comentador não pode ser simplesmente identificado com o autor. Para as intrusões serem de fato intrusivas, o leitor deve senti-las assim e, portanto, o caráter de intrusividade depende em

grande escala do tipo de leitor - aberto ou não a apreciar devidamente todos os aspectos da situação narrativa. Segundo Sharon, os comentários (de narradores) conscientes de si podem versar sobre os mais diversos assuntos: a) a história sua ou de outrem, a arte própria ou de outrem; b) a obra literária que o leitor tem diante de si, ostente ela um autor assumido, um mero descobridor ou simples editor; c) o confronto entre a obra em apreço e a literatura em geral, o escrever, o gênero, a arte, outros escritores; d) os próprios narradores; e) procedimentos dos escritores, contadores, artistas; f) leitores ou críticos; g) um amálgama de tudo. Muito apropriadamente S.R. Wilson (idem:115) destaca que o comentário não constitui aspecto isolado: *o comentário variará de acordo com todos os outros aspectos da narrativa, o ponto de vida da obra individual e o grau em que existe na obra*. Obviamente comentário dramatizado não digno de confiança terá efeito muito diferente de comentário digno de confiança, não dramatizado. A integração das particularidades no conjunto global é sempre decisiva.

Enfim, se Bakhtin exigia o autor como presença originadora fundamental do texto, Booth retoma constantemente a afirmação de que a retórica é inevitável e que é inviável apagar totalmente do texto a presença do seu autor, não se posicionando também, em princípio, contra a presença de comentários no texto ficcional, sempre de alguma forma relacionados com seu autor. Expulsar ou matar o autor constitui, pois, tentativa infrutífera tanto para Bakhtin como para Booth, pois todo texto se liga a um autor.

Retomando o grupo mais radical do estruturalismo, no grupo *Tel Quel*, a eliminação do autor foi conduzida a estágio quase radical. O conhecimento mesmo tardio de Bakhtin no ocidente evidenciou como seu dialogismo e plurilingüismo não comportam mais o *eu* puro e incontaminado, mas manifestam sempre a interação com o outro. A psicanálise, sobretudo a lacaniana, evidencia o conflito do eu coerente e estável com a interferência conflitante do *outro*, o inconsciente. A destruição da personagem no romance vem ocorrendo desde Joyce até o *nouveau roman*. Na filosofia, o sujeito cartesiano sofreu gradativa destruição. Dessa forma, o sujeito passou a ser visto em crise por toda parte. O sujeito-autor não constitui exceção, sobretudo na França. Jacques Derrida e Jean-Louis Baudry apresentam a *escritura* não como causada por um sujeito; ela não é propriedade nem representa *criação* de um sujeito isolado, apagando-se o autor, o escritor. A *escritura*, ao contrário, constitui manifestação particular da *escritura* geral, sendo o texto individual parcela atualizada do texto infinito, não sendo o autor que subscreve a obra, mas um texto que

subscrive um nome.

Se Roland Barthes está mais diretamente envolvido como *autor do crime da morte do autor*, invertendo a ênfase da extremidade do *autor* para aquela do *leitor*, fique a ele reservada a posição de *chave de ouro* desta seção, cedendo precedência a outras manifestações sobre a função do autor e o processo da escritura.

Jacques Derrida, em *A escritura e a diferença* (1971:28-31) define-se numa linha plenamente estruturalista, ao comentar o livro de Jean Rousset - *Forme et signification*, ponderando que *estrutura é na verdade a unidade de uma palavra e de uma significação*. Mas reconhece também que *o estruturalismo parece mais vulnerável no ponto em que trata a forma da obra ou a forma enquanto obra*, isto é, *como se não tivesse origem e como se também o destino da obra não tivesse história*. Sabe questionar o estruturalismo quando *a estrutura torna-se o próprio objeto, a própria coisa literária ou o esquema de construção, a correlação morfológica*. Mas é principalmente no ensaio "Edmond Jabes e a questão do livro", comentando livro de poemas de Jabes, que Derrida aborda o problema do sujeito, da *escritura* e do *autor*, da identificação ou troca entre o escritor e o escrito, da *geração lenta do poeta pelo poema*, sendo que

o poeta é na verdade o assunto do livro, a sua substância e o seu senhor, o seu servidor e o seu tema. E o livro é na verdade o sujeito do poeta, ser falante e conhecedor que escreve no livro e sobre o livro,

tudo dentro da concepção do judaísmo, em que *a escritura desloca-se numa linha quebrada entre a palavra perdida e a palavra prometida. A diferença entre a palavra e a escritura é a falta, a cólera de Deus que sai de si, a imediatidade perdida e o trabalho fora do jardim*, ou seja, nas palavras de Jabes *O jardim é a palavra, o deserto a escritura* (idem:55 e 59). O deserto e a ausência da escritura entendem-se também ao escritor:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminha sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra,

ou então,

abandonar a escritura é só lá estar para lhe dar passagem, para ser o elemento diáfano à sua

procissão: tudo e nada. Em relação à obra, e escritor é ao mesmo tempo tudo e nada.

É o escrito que faz existir o escritor, o escrever que dá o nome. E o livro é repositório de sentido jamais acabado. A escritura conduz para além de si mesma, não pode contentar-se em si mesma, no prazer de escrever por escrever, como o escritor também não está no livro mas no seu limiar: *O escritor, o construtor e sentinela do livro, permanece à entrada da casa. O escritor é um passante e o seu destino tem sempre uma condição liminar* (idem:61 e 69).

Na posição estruturalista, Derrida centraliza tudo no livro, irmanando-se com o poeta Jabes, para quem não é o livro que está no mundo, mas o mundo no livro, como Deus está no livro e a única ameaça do livro é o nada, o não-ser, o não-sentido.

Trazendo mais lenha para a fogueira das controvérsias entre pós-estruturalistas (presos ao contexto puro da textualidade) e historicistas (acreditando num contexto sócio-político para a obra literária), no que se refere à função cultural do autor, Michel Foucault, numa conferência pronunciada em 1969, depois transformada em ensaio escrito com reformulações, refletiu densamente sobre a questão "Qu'est-ce qu'un auteur?"/*O que é um autor?* (1992, p. 28-87) Sua análise contribui para a dissolução da noção de sujeito como origem e centro do discurso, pois, em em Foucault, como bem observa Hansen (1992, p. 34), a noção de *autor* não se relaciona, primeiramente, com um indivíduo, mas *um ser de razão*, sendo o termo proposto para designar não um indivíduo, mas *um princípio de agrupamento de discursos, como origem e unidade de suas significações, o autor é um princípio que classifica e descreve; logo, que comunica, restringe, exclui e inclui*.

Foucault mostra como o escrever consiste na ativação duma multiplicidade de forças e que o texto se apresenta como o lugar e o meio em que a luta entre essas forças acontece. Levanta ele, sobretudo, a questão do poder discursivo: de que modo é exercido concretamente, seu campo de aplicação, sua especificidade, suas técnicas e suas táticas. Nesse sentido, na observação de Hansen (1992, p. 32),

Michel Foucault apresenta a hipótese de que, em toda sociedade, a produção dos discursos é simultaneamente controlada, selecionada, ordenada e redistribuída por certo número de procedimentos, cuja função é conjurar-lhe os poderes e perigos, dominar o acontecimento aleatório, apagar sua materialidade.

Três espécies desses procedimentos são propostos pelo

ensaísta francês, em parte no livro *A ordem do discurso*: a) o de exclusão, na forma mais freqüente do interdito, aplicado especialmente nas regisões da sexualidade e da polística; b) o de partilha e rejeição - que consiste na oposição razão/loucura; c) o de partilha na oposição verdadeiro/falso, a partir da vontade de verdade que atravessa os discursos.

Então, para Foucault, persiste o autor como uma função agente crucial na vida material de uma cultura. O que aconteceria se autores realmente desaparecem da cultura? Não haveria garantia para a crítica, porque as palavras perderiam sua fonte básica. É o nome do autor que confere ao discurso estatuto de propriedade legal, sobre a qual recaem deveres, direitos, liberdades e responsabilidades. Para Foucault, a afirmação da noção de autor constitui um momento privilegiado da *individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas...*, na linha de valorização da vida dos autores e não dos heróis, dentro da crítica do homem e da obra. Na relação do texto com o autor, o texto aponta para essa *figura*, mas, e pelo menos na aparência, ele está fora e antecede ao texto. Para Foucault, enfim, o autor não é um indivíduo existente separadamente da prática discursiva, nem um sujeito atuando dentro de alguma prática específica, mas o que pode ser chamado de função subjetiva. O autor é quem supervisiona e regula todas as situações e diversificações em que pode atuar qualquer sujeito cultural.

A escritura contemporânea se situa numa certa indiferença, de acordo com a colocação de Beckett: *Que importa quem fala?*. E Foucault ataca a questão candente: na atualidade, escrever tem mais familiar relação com a morte, pois a narrativa já não é mais como era - um desviar da morte. A escrita, hoje, tendo-se libertado do tema da expressão, refere-se somente a si própria, jogo ordenado de signos, extravasando infalivelmente as regras, sem fixar-se num sujeito, que tende a desaparecer, pelo que

a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida, apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor. Veja-se os casos de Flaubert, Proust, Kafka (1992, p. 36),

sendo que esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve, cancelando este os signos da sua individualidade particu-

lar, permanecendo na singularidade da sua ausência, no papel de morto. Na realidade vem-se processando lentamente a morte ou desaparecimento do autor.

Algumas noções que pretendiam substituir a posição privilegiada do autor parecem atualmente preservar tal privilégio e suprimir o sentido do seu real desaparecimento, como Foucauld ressalta em duas observações. Primeiramente: a noção de obra, estando a crítica essencialmente preocupada em analisá-la nas suas estruturas, arquitetura ou forma intrínseca, no jogo de seus relacionamentos internos. Mas, o que é uma obra e que elementos a compõem? De fato, ainda não existe uma teoria sobre a obra, como defini-la em relação aos vestígios deixados por alguém. Estudar, então, a obra sem o autor não é solução, pois a *palavra obra e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor.*

Outra noção que dificultou a medida exata do desaparecimento do autor é a noção de escrita. Tal noção, aplicada rigorosamente, deveria permitir a dispensa de referência ao autor, dando estatuto à sua ausência como escrita:

De acordo com o estatuto que se dá actualmente à noção da escrita, está fora de questão, com efeito, quer o gesto de escrever, quer qualquer marca (sintoma ou signo) do que alguém terá querido dizer (1992, p. 39)

No caso corrente, a noção de escrita parece transpor *para um anonimato transcendental os caracteres empíricos do autor.* Privilegiar o escrever sobre o autor parece meio de retransferir, em termos transcendentais, tanto a afirmação teológica do seu carácter sagrado como a afirmação crítica do seu carácter criativo. Então *um tal uso da noção de escrita arrisca-se a manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do a priori.*

Para falar em desaparecimento do autor, deve-se localizar o espaço vazio ou a lacuna deixada por tal desaparecimento. Esclareçam-se, primeiro, os problemas surgidos do uso do *nome do autor.* O que é e como funciona o nome do autor? O nome do autor é nome próprio, com problemas como qualquer nome próprio, mas o nome próprio tem outras funções do que a de autor. Ele não é pura e simples referência, sendo o equivalente a uma descrição, com mais de uma significação. O nome próprio não pode ser desconsiderado, porque engloba as operações de designar um indivíduo e descrevê-lo, especificando sua relação com o discurso, no caso de autor. Situa-se a meio termo entre designação e descrição.

Então, o nome do autor não é um nome próprio como qualquer outro. Se alguém disser que Antônio tem olhos azuis e outro contestar que são castanhos, seu nome continua o mesmo. Mas, se alguém descobrisse que Machado de Assis não escreveu *Dom Casmurro* ou que também escreveu *Grande Sertão: Verdades*, isso modificaria inteiramente a função do nome do autor. Então, dizer que Antônio Silva não existe não significa o mesmo que dizer que Homero não existiu. No primeiro caso, afirma-se que não há quem tenha o nome Antônio Silva, enquanto que, no segundo, significa que muitas pessoas foram envolvidas no mesmo nome, sendo a obra coletiva e não de um indivíduo.

Se for provado que o indivíduo Homero não existiu, altera-se a questão da autoria da *Ilíada* e *Odisséia*. Se for provado que só escrevi a *Ilíada* e não a *Odisséia* ou se forem descobertos outros poemas seus, o nome do autor Homero altera seu funcionamento. Mas, se a conclusão for que Homero nasceu no Peloponeso ou que nasceu na Tessália, o que não estava claro anteriormente, o funcionamento do nome autor não sofrerá alteração. Portanto, ao definir discursos e textos, incluir uns ou excluir outros, delimitando-os e agrupando-os, indicando o modo de ser do discurso, o nome do autor constitui função classificatória. A função-autor indica, pois, bem mais do que a simples origem e redação de qualquer texto escrito. Caracteriza, sim, o modo como um discurso específico teve existência e como passa a circular na sociedade, sujeito à responsabilização, referindo-se ao *ser de razão*, o autor. Por conseguinte, o nome dum autor não é simplesmente um elemento num discurso, capaz de sofrer substituição, mas ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegurar uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos (1992, p. 44-45),

estabelecendo uma relação entre os textos, sendo que textos atribuídos a certo autor estabelecem entre eles relações de homogeneidade, filiação, autenticidade e iluminação recíproca:

O nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso

sendo que, para ter nome de autor, o discurso não pode ser cotidiano, indiferente, consumível, mas deve manifestar-se como tendo *domo*, encerrando certo estatuto particular, conferindo-lhe a capacidade de ser recebido de modo próprio. Acrescenta, ainda, Foucauld:

Chegamos finalmente à idéia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do in-

terior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura.9(1992, p. 45-46).

O nome do autor se caracteriza pela ruptura capaz de instaurar certo grupo de discursos. Se uma carta privada, um contrato ou um texto anônimo encerram necessariamente um enunciador, ou escritor, não comportam um *autor*. Foucault estabelece, então, uma das suas noções essenciais: a de *função autor*.

A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade (1992, p. 45)

Se não é qualquer discurso banal que tem autor, o discurso que contém a função autor vem marcado por quatro características:

A) Discursos se ligam a sistemas institucionais que os determinam e articulam, eles podem ser objeto de apropriação. Se os textos passaram a ter autor quando se tornaram passíveis de punição, o discurso de um autor - com suas implicações lícitas ou ilícitas, sacras ou profana, possivelmente transgressivo e sujeitando o autor à punição - passou a constituir-se numa apropriação. E passaram a ser considerados os diferentes tipos de propriedade, as relações entre autor-editor, os direitos de reprodução, por finais do século XVIII e inícios do século XIX. O *Copyright* - direito de propriedade do autor sobre a obra que produziu - tornou-se termo e prática utilizados a partir de 1728. Tem-se destacado, aliás, bastante, sobretudo na crítica marxista, a condição do autor como um trabalhador. E se a atividade de escrever uma obra constitui autêntico trabalho, justifica-se o direito de propriedade do autor sobre a obra produzida. Chartier (1994, p. 40) cita, a propósito, palavras de William Enfield, transcrevendo argumento dos livreiros londrinos do séc. XVIII:

O trabalho dá ao homem um direito natural de propriedade sobre o que ele produz: as composições literárias são o resultado de um trabalho, portanto os autores têm um direito natural de propriedade sobre as suas obras.

B) Mas a função autor não chega a afetar universalmente e de forma constante qualquer discurso, não se exerce uniformemente em todos os discursos, através de épocas e culturas. Houve tempos em que não se atribuía autoria a textos literários, não causando dificuldades sua anonimidade. Já textos científicos, relacionados com cosmologia, medicina, ciências naturais, só eram aceitos como verdadeiros, na Idade Média, quando marcados com o nome do autor, sendo as marcas *Hipócrates disse*, *Plínio narra* - recebidas como afirmação da verdade demonstrada. Numa reversão, durante os séculos XVII e XVIII, discursos científicos eram recebidos na anonimidade, como verdade estabelecida em si e redemonstrável. O indivíduo foi substituído pela comunidade científica, apagando-se a função de autor. Já discursos literários somente eram aceitos quando dotados da função de autor, indagando-se: quem, quando e sob que circunstâncias os escreveram? Devido a essas modificações ocorridas, ressalta Foucault:

O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma. A função autor desempenha hoje um papel preponderante nas obras literárias... (1992, p. 49-50).

C) A função autor não se desenvolve espontaneamente, como a atribuição de um discurso a um indivíduo, mas constitui o resultado de operação complexa, que constrói um certo ser racional que denominamos *autor*.

D) Enfim, a função autor não se identifica ou se relaciona puramente com um indivíduo empírico, podendo dar lugar, simultaneamente, a muitos *eus*, a múltiplas posições-sujeitos, a serem ocupadas por diferentes classes de indivíduos.

Foucault, trabalhando com práticas discursivas, governadas por regras, resgatou para o autor um poder cultural, identificando o mecanismo fundamental em ação no processo de escrever. Se reduziu, aparentemente, o autor no seu relacionamento com a obra, de fato conferiu a ele a função essencial de instaurador de discursividade. Lembre-se que Foucault (1992, p.80), no debate que seguiu à sua conferência, ressaltou que *o autor deve desaparecer ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos*, tese fundamental do seu pronunciamento, para que esse desaparecimento permitisse descobrir *o jogo da função autor*.

Procede, assim, à negação do sujeito individual - não é o indivíduo o autor último do texto. O sujeito é transindividual. O sujeito individual não existe, porque tem por trás de si todas as estruturas, sejam elas lingüísticas, mentais ou sociais, porque o

ser humano é sempre um ser de relações, um ser dentro da história, o que sempre implica coletividades e interinfluências. Além disso, o patrimônio do inconsciente coletivo, apontado por Jung, bem como toda a incorporação das heranças intercorrentes que Bakhtin coloca como essenciais e inevitáveis na linha da intertextualidade, da polifonia e do dialogismo contribuem decisivamente para desfazer a noção de puro sujeito individual.

Foucauld deriva a maneira de a crítica literária definir o autor ou construir sua figura do modo como a tradição cristã autenticava os textos e provava seu valor. São Jerônimo já julgava insuficiente a simples homonímia para legitimar a autoria, mas propunha quatro critérios mais exigentes: a) a constância no nível de valor, excluindo obras inferiores; b) a coerência conceptual e teórica do autor, excluindo obras que contradiziam sua doutrina; c) a unidade estilística do autor, excluindo obras de estilo diverso do seu; d) a inserção do autor como figura histórica em seu tempo, excluindo menção a fatos ocorridos após sua morte ou passagens citando afirmações posteriores.

Relembrando tais critérios, Foucauld afirma que a crítica moderna define o autor normalmente de modo semelhante:

o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isso através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projecto fundamental) (1992, p. 53).

O autor é também o princípio duma certa unidade de escrita e serve para neutralizar as contradições possivelmente emergentes numa série de textos (resolvidos em algum nível do seu pensamento ou anseio, consciente ou inconsciente), e constitui a origem de certas expressões. Na verdade, os critérios de autenticidade de S. Jerônimo são insuficientes na exegese hodierna, mas definem as quatro modalidades em que a crítica moderna trata a função de autor. Aprofundando essa noção básica, Foucauld ressalta:

Mas a função autor não é, com efeito, uma pura e simples reconstrução que se fez em segunda mão a partir de um texto tido como material inerte. O texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor.

Esses signos são muito conhecidos dos gramáticos: são os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar, a conjugação verbal. Mas importa notar que esses elementos não actuam da mesma maneira nos discursos providos da função autor e nos que dela são desprovidos. (p. 54).

Em discursos sem função autor, tais traços ou embraiadores se referem ao próprio falante, bem como às coordenadas espaço-temporais do seu discurso, enquanto no discurso provido função de autor seu papel é mais complexo e variado - pois numa narrativa ficcional quem fala não é o autor, nem as circunstâncias são as suas.

Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão - nessa divisão e nessa distância (p. 55).

Não só os *quase-discursos* novelísticos ou poéticos, mas *todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de eus*. Assim, num tratado de matemática o eu que fala no prefácio, explicando as circunstâncias da composição do livro (essa é a função autor) não é o mesmo eu que demonstra durante a exposição ou que *conclui*.

Em síntese, as quatro características da função autor são:

a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários *eus* em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (p. 56-57)

Enfim, analisando como se relaciona um texto com a figura exterior a este, propõe a função autor, ligada a sistemas legais e funcionais, como próprio para circunscrever, determinar e articular o domínio dos discursos.

Foucauld reconhece que distinguiu o tema *autor* em sentido muito estreito, no senso limitado duma pessoa a quem pode ser atribuída legitimamente, a produção de um texto, livro, obra.

Mas, na ordem do discurso, alguém pode ser autor de mais de um livro, além de autor de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina, e no seu interior outros autores e livros podem tomar lugar; são autores que se encontram numa posição *transdiscursiva* - função ocupada por um Homero, um Aristóteles, primeiros matemáticos e outros. Além disso, no século XIX apareceram na Europa tipos de autor diferentes, não apenas específicos autores de suas próprias obras, mas produtores das possibilidades e regras para a formação de outros textos - tais como Freud e Marx, espécie de *fundadores de discursividade*.

De fato, se um importante romancista se torna algo mais do que simples autor de um romance, pois *orienta e comanda mais do que isso*, abrindo certas frentes estilísticas, abrindo *campo a um certo número de semelhanças e analogias*, na obra e estas contêm *signo característicos, figuras, relações, estruturas que puderam ser reutilizadas por outros*, então autores como Marx e Freud assumiram a posição de *instauradores de discursividade*, tornaram possível tanto certo número de analogias, como também de diferenças, abrindo espaço para outra criação diferente deles. Supera-se a condição de fundador de ciência, introduzindo possibilidades de transformação, porque agora a *instauração de discursividade não faz parte das transformações ulteriores* e sua validade teórica é definida *em função da obra dos seus instauradores* (p. 62-63).

Pode-se concluir que Foucault qualificou uma espécie de *autor fundamental*. Certas figuras (Aristóteles, Marx, Freud), cuja obra está em descontinuidade com o domínio cultural, exigem diferente espécie de autor: não funcionam dentro de práticas discursivas já existentes, mas fundam disciplinas e produzem práticas de escrituras descontínuas com as que lhe seguem. Finalmente, caracteriza esse autor fundamental como aquele que inicia uma disciplina que está em descontinuidade com o estabelecido, abre novas regras, satisfaz o impulso fundamental da prática de escritura, mas não torna esse impulso um imperativo normativo, pois o autor morre numa descontinuidade.

Josué V. Haradi ("Critical factions/Critical fictions"), na introdução à coletânea americana de ensaios que incorporou o trabalho de Foucault, assegura que

o autor, de acordo com Foucault, não é simplesmente um indivíduo com um particular status social, nem o supervisor dum discurso. O autor é uma certa dimensão, ou mais precisamen-

te, uma função pela qual certos discursos numa dada sociedade são caracterizados (1981, p. 42)

Ele instaura um certo modo de funcionamento do discurso, é uma função acrescentada ao discurso, uma dimensão do discurso e não o originador absoluto do discurso. A função autoral só pode ser entrevista da perspectiva relativista. Indaga-se qual é a função do autor no discurso ficcional. Ele é o princípio que introduz na obra ficcional princípios de realidade, de verdade, de não-contradição, de causalidade, de ordem. Foucault busca a análise interna e arquitetônica de uma obra, destacando a função do sujeito fundador, sem prender-se em referências biográficas ou psicológicas, questionando assim o caráter absoluto, a função fundadora do sujeito, propondo um reexame dos privilégios do sujeito, destituindo o sujeito da sua função de originador e analisando-o como uma função variável e complexa do discurso. Indaga-se:

como é que a liberdade de um sujeito se pode inserir na espessura das coisas e dar-lhe sentido, como é que ela pode animar, a partir do interior, as regras de uma linguagem e tornar desse modo claros os desígnios que lhe são próprios? Colocar antes as questões seguintes: como, segundo que condições e sob que formas, algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo a que regras? Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso. (p. 69-70)

Então o sujeito não detém mais o papel de fundamento originário, mas será analisado como *uma função variável e complexa do discurso*, sendo a função autor *apenas uma das especificações possíveis da função sujeito*.

Na parte final do ensaio de Foucault, existem algumas diferenças, em acréscimo, na versão revista. Sabe-se que a versão original foi apresentada, como conferência, na Société Française de Philosophie, em 1969. Entretanto, uma *versão expandida e revista*, foi apresentada, também como conferência, em SUNY-Buffalo e, traduzida para o inglês, foi incluída por Josué V. Haraki no volume de ensaios por ele organizado *Textual Strategies* (1981, p.141-160). Apenas na parte final o ensaísta acrescentou algumas idéias, pelo que serão aqui expostas de acordo com essa

versão americana.

Ressalta Foucault, então, que também o estatuto *ideológico* do autor tem suas implicações. O perigo com que a ficção ameaça o mundo pode ser reduzido com o autor:

O autor permite uma limitação da proliferação cancerosa e perigosa de significações dentro de um mundo onde se é frugal (*thrifty*) não só com os próprios recursos e riquezas, mas também com os próprios discursos e suas significações. O autor é o princípio da frugalidade na proliferação do sentido (1981, p. 159).

Então deve reverter-se a idéia tradicional de autor como o criador genial duma obra, na qual ele deposita um inexaurível mundo de significações, um ser totalmente diverso dos demais, transcendente na proliferação indefinida de significados, um gênio, uma perpétua fonte de invenções. Ao contrário,

O autor não é indefinida fonte originadora de significações, que preenchem uma obra; o autor não precede as obras, ele é um certo princípio funcional, pelo qual, na nossa cultura, se limita, exclui e seleciona; em síntese, pelo qual se impede a circulação livre, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição de ficção (...). Pode-se dizer que o autor é um produto ideológico, desde que nós o representemos como o oposto da sua função historicamente real. (Quando uma função historicamente dada é representada numa figura que a inverte, tem-se uma produção ideológica). O autor é, por isso, a figura ideológica pela qual se marca a maneira na qual temos a proliferação de significados (1981, p. 159).

O ensaio finaliza enfocando como, embora o autor tenha funcionado, desde o século XVIII, como regulador da ficção - um papel característico da nossa era industrial e sociedade burguesa, do individualismo e propriedade privada, pelas modificações históricas ocorrentes, não se impõe a permanência da função autor de modo constante na forma, complexidade e existência. Mudando a sociedade e desaparecendo a função autor, a ficção e seus textos polissêmicos funcionarão de outro modo, mas ainda com um sistema de constrangimento, não mais do autor, mas outro a ser determinado.

Todos os discursos, seja qual for seu estatuto, forma, valor, e seja qual for o tratamento a que

estejam sujeitos, se desenvolveriam então no anonimato dum murmúrio. Não mais ouviríamos perguntas que têm sido retomadas até agora: *Quem realmente falou? É realmente ele e não algum outro? Com que autenticidade ou originalidade? E que parte do seu eu mais profundo expressou ele no seu discurso?* Em seu lugar, haveria outras questões como: *Quais são os modos de existência deste discurso? Onde ele foi usado, como pode circular e quem pode apropriar-se dele? Quais são os lugares nele em que há espaço para sujeitos possíveis? Quem pode assumir essas várias funções-sujeito?* E para além de todas estas questões, dificilmente ouviremos algo além do incitamento de uma indiferença: *Que diferença faz quem está falando?* (1981, p. 160).

Foucault questiona a raiz da situação do autor, contribui para a dissolução da noção de sujeito individual, mas não o desfaz na sua morte radical. Insiste que a fonte originadora de infindas significações que possam ocupar a obra não reside no autor. Este não precede as obras, mas constitui certo princípio funcional, pelo qual se limita, exclui e seleciona e pelo qual se impede a circulação livre. Focaliza ele o discurso como apropriação jurídica de objetos. O que significa para ele discurso? Primeiramente, é um veículo ou um instrumento de conhecimento e, em seguida, a verdade desse discurso reside tanto no que ele diz como nas estratégias que usa - pelo que se deve buscar as intenções do discurso. De alguma forma, o discurso está ligado ao poder: quem fala possui o poder de falar. Além disso, o discurso, como tudo na sociedade, é objeto de luta pelo poder. A função autoral não passa de um instrumento adicional para o exercício dum conhecimento, cuja única política é a do poder. Autor, enfim, é princípio de ordem, relação e poder, mas costuma ser sempre apresentado como um instrumento de conhecimento.

Roger Chartier (1994, p. 39) formula o seguinte juízo avaliativo:

Deslocando para cima a figura do autor e articulando-a com os dispositivos que visam controlar a circulação dos textos ou dar-lhes autoridade, seu ensaio convida a uma investigação retrospectiva, na qual a história das condições de produção, de disseminação e de apropriação dos textos tem uma pertinência particular.

Dentro do mesmo espírito estruturalista de *Tel Quel*, Philippe Sollers escreveu o ensaio-conferência "O romance e a experiência dos limites", pronunciada em Paris em 1965 e incluída no livro *Logiques* (1968), começando a afirmar que a nossa sociedade necessita do mito do *romance*, pois ***o romance é a maneira pela qual essa sociedade se fala, a maneira pela qual o indivíduo deve viver-se para aí ser aceito***, e

o romance, com seu mutismo da ciência, é o valor de nossa época, dito de outra forma, seu código de referência instintivo, o exercício do seu poder, a chave da sua inconsciência cotidiana, mecânica, fechada (1968, p. 228).

Discorrendo sobre a condição do livro no nosso tempo, volta a esclarecer que *o chamamos romance discurso incessante, inconsciente, mítico dos indivíduos* (idem:232). O romance não pode mais ser aceito como uma *forma imanente* e todos têm o *direito* de exigir do escritor uma atitude crítica no tempo e no espaço, que supere o individualismo. Não aceitando a face *mitológica* no autor nem o *fetichismo na obra*, observa, em relação aos dois aspectos *autor sem obra e obra sem autor*, que *um autor não é verdadeiramente a causa do que ele escreve, mas antes seu produto, que uma obra não existe por si mesma senão virtualmente e que sua atualização (ou sua produção) depende de seus leitores e dos momentos em que essas leituras se efetuam ativamente* (idem:235). Chega à conclusão que *a questão essencial hoje não é mais aquele do escritor e da obra (ainda menos da obra de arte) mas aquela da escritura e da leitura*, sendo necessário definir um novo espaço para compreender esses dois fenômenos como recíprocos e simétricos.

Acentua que a escritura foi fundamental em Proust, Joyce, Kafka. Para eles, escritura não era atividade de narrar ou produzir algo, mas *experiência abrupta e por definição interminável que não podia senão engajar sua vida num risco fundamental* (idem: 242). Para Sollers, o autor se apaga e a obra se recusa a ser mero objeto para afirmar-se como experiência. Escrever/ler literatura não são etapas distintas, mas constituem um processo, pois a obra não é um objeto acabado e morto, e sim a escritura conduzindo a interrogações infinitas, porque

a escritura escrita não é senão um fragmento da escritura vivida e pensada e elas estão entre si numa relação de contestação permanente, o que pode conduzir o leitor a compreender que ele deve não como se lhe diz demasiadas vezes

fabricar um livro por sua leitura, mas tornar-se a cada instante sua própria escritura...:

a literatura não tem por objetivo constituir objetos, mas uma relação calculada (*chiffrée*), um es-corregamento (*glissement*) que, abrindo as dife-rentes sugestões para além dos seus limites, desvela os objetos do pensamento e do mundo (idem, p. 243).

O ensaísta é então conduzido a indagações fundamentais: aprendemos a ler e escrever? Estamos certos de ler e escrever *nossa vida*? Vida e escritura se confundem, pois nós nada mais somos do que nosso sistema de escritura/leitura. Escrever consis-te em fazer aparecer a escritura. Mas não se confunda escritura com texto escrito; ela não é redutível a este, pois ela só escreve parte mínima de si mesma. Ela é experiência inesgotável.

A problemática da função de autor, básica em Foucauld, foi também considerada por Robert Weimann (1988) no seu en-saio "Text, Author-function, and appropriation in modern narrative: Toward a sociology of representation". Se Foucauld coloca o estu-do de discursos, na dimensão jurídica, como *objetos de apropria-ção*, Weimann complementa-os no seu estudo como *sujeitos de apropriação*, ou seja, agências históricas de conhecimento, prazer, energia e poder. O conceito de apropriação é central em Wei-mann. Reconhece ele que em Foucauld ocorre como que extrema hegemonia do discurso, diametralmente oposta à hegemonia do sujeito em Lukács e Auerbach, que, na representação da realida-de, tendem a igualar o estudo de extrema vulnerabilidade e recor-rente risco no qual a *representação sempre se encontrou - como a hegemonia do discurso de Foucauld oblitera ou desloca um bom número de invioladas práticas representacionais intemporais* (1988:431). Examinando a contradição entre sistema e evento, entre predeterminação e desempenho como possivelmente afe-tando a atividade representacional, contradição formulada em termos de *Erkenntnisinteresse*, Weimann coloca a necessidade de discutir-se o problema de história em mais de um nível: tanto no do que é representado como no de quem e do que está repre-sentando. Segundo ele, busque-se a interconexão entre

a problemática semiótica da representação e a dimensão extratextual da representatividade, co-mo envolvendo relações repletas de mudanças de escrever, ler, produção social e poder político (idem:432).

Desenvolve o ensaísta toda uma teoria dos *usos de apro-*

priação. A apropriação compreende a intersecção da atividade de apropriação do texto (valor de mudança da obra dum autor) e da apropriação do mundo (funções de mudança e efeitos da sua produção literária como agência apropriadora). Distingue ele a apropriação *do mundo no livro e do livro no mundo* (idem:433). Nas sociedades precapitalistas era menor a distância entre o ato do poeta apropriar-se de determinado texto ou tema e seu próprio produto intelectual e propriedade, sendo que o produto do poeta não atingia o estágio de coisa própria ou propriedade pessoal. Considerava maiores as fontes, os *topoi*, e o poeta épico aceitava como certa a autoridade anterior, a validade das obras de predecessores. Já na era moderna, decrescendo a predeterminação pelo estado da propriedade comunal,

o processo da *Aneignung* discursiva na forma representacional assume uma qualidade altamente dinâmica e imprevista,

pelo que

o ato de representação emerge sob condições em que escritores se defrontam com a necessidade crescente de se apropriarem para si mesmos dos meios e formas de produção literária; eles devem fazê-los seus próprios, precisamente porque eles confrontam as condições e meios de produção literária e recepção como algo alheio, como produzido por outros, como algo que eles não podem questionavelmente considerar como parte da existência do seu eu social e intelectualmente auto-amoldados (idem:435).

Em seguida, Weimann historia variados usos de representação, tanto em escritores mais antigos, como Flaubert e H. James, como em autores modernos.

Preocupada mais com a perspectiva feminista, Cheryl Walker (1990) também examina a questão do autor em "Feminist literary criticism and the author". Observa a ensaísta que, tempos antes dos teóricos franceses, no final dos anos 60, levantaram a questão da *morte do autor* e questionarem sua(s) voz(es) no texto, na crítica do autor, este era tido como o originador do texto, um gênio, cuja subjetividade provia a unidade subjacente à obra literária. Tendo com Barthes, Derrida e Foucauld, entre outros, desaparecido tal presença autoral, resta, para Foucauld, a *função autor*, não uma presença subjetiva, mas uma assinatura, na qual o *nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso*, pelo que se pode falar de romance de Machado de Assis

diferentemente de romance de Guimarães Rosa.

A referência à morte do autor direciona-se mais, no século XIX, a S. Mallarmé ou F. Nietzsche. Os estruturalistas franceses questionavam mais a noção global do sujeito unificado, dentro do eu. Segundo eles, o indivíduo não podia ser autor e criar. O eu e o outro constituem, segundo Derrida, oposições binárias, não havendo um centro integrado do qual emana a obra literária. O eu, ao contrário de ser um demiurgo criador, é um mecanismo estruturador, não pode originar, apenas traduzir e imitar. Foucault não é tão radical como Barthes e Derrida na visão do texto construído como campo de discurso - sem nenhuma fronteira para limitar o livre jogo do *signifier*, mas desvia a atenção das intenções do texto para os *modos de circulação, valorização, atribuição e apropriação de discursos*, ou seja, para sua recepção, de acordo com os modos de distribuição estabelecidos por relações de poder. A tendência dominante é no sentido de colocar de lado a presença do autor para melhor liberar o texto para usos múltiplos.

Examinando procedimentos e posicionamentos da crítica feminista, para quem o autor nunca desapareceu da sua prática, C. Walker pretende reanimar o autor, preservando a sua função não só em termos da teoria da recepção, mas também em termos duma política de reconhecimento do autor. Destaca que, para Foucault, o nome do autor não é simples nome próprio como qualquer outro, mas que pode ser consequência de ideologia burguesa, significando que o texto *pertence* a um indivíduo como peça de propriedade privada. Observa Walker que há necessidade, em relação à teoria da morte do autor, de um novo conceito de autoria, conceito que não declare ingenuamente ser o autor um gênio originador que cria objetos estéticos fora da história, mas que considere o autor numa linha de respostas dentro da formação histórica.

No contexto do pós-estruturalismo dos anos 60, para Barthes, o que a morte do autor significava era que, com ele, havia morrido toda e qualquer subjetividade histórica específica, como um fator determinante na textualidade. O próprio Barthes não negava haver autores (os escritores), como também não negou que leitores reais tinham personalidade ou circunstâncias históricas. Mas uma teoria adequada do texto não fazia seu sentido depender de autores como subjetividades unificadas ou então de leitores de características individuais. Em termos de teoria do texto, a unidade deste emergia das leituras, podendo sempre de novo ser reinterpretado. A interpretação autoritária não era mais admissível, pois o *sentido real* dum texto não podia ser decifrado

em termos duma concepção unificada da subjetividade do autor ou em termos duma espécie determinada de leitor.

A posição de Foucauld parece mais aceitável, segundo Walker. Praticamente concorda com Barthes em tudo, menos em que não há modo de falar-se do autor, preservando Foucauld a *função autor*. Se o autor não tem função e caráter absolutos de fundador, na sua subjetividade, deve-se retomá-lo para prender os pontos de inserção do sujeito, os modos de funcionamento e sistemas de dependências.

Se autores não originam textos no sentido como Deus cria do nada, eles conservam subjetividades possíveis com presença contraditória e flutuante no texto. Walker (1990, p. 368) cita como, para Cora Kaplan, concordando em quase tudo com Barthes e Foucauld, pode-se

falar sobre autores como agentes históricos de crítica cultural e mudança. O autor existe fora da escrita, tem uma vida (como Browning tem uma família).

Chery não discorda de Barthes ou Foucauld no fato de não podermos fixar um sentido último através da interpretação, mas não aprecia que eles só falem de autores e leitores masculinos. Responde ela a Barthes que escrever não é *a destruição de qualquer voz, mas a proliferação de possibilidades de ouvir*. Também é de parecer que,

embora não haja uma presença atrás do texto, há um número infinito de presenças ou traços num dado texto. Uma dessas presenças é o autor...

Walker conclui seu ensaio defendendo a legítima relação entre o autor que é uma máscara, originada duma configuração social, e o leitor, sem restabelecer a presença subjetiva precisa do autor a fixar o sentido do texto ou a tomar os textos como propriedade particular sua. Com Kaplan concorda que textos literários têm autores, mas esses autores não são nunca presenças subjetivas plenas, devido à natureza sempre fluida da subjetividade. Embora as críticas psicanalítica ou sócio-política - que engajam a experiência do autor na cultura - possam ser úteis para a interpretação de textos, esses textos não são redutíveis a tais interpretações, segundo a ensaísta.

Foi Roland Barthes quem forneceu um texto diretamente esclarecedor sobre esta problemática, intitulado "A morte do autor", de 1968, considerando morto o autor porque ele foi afastado como sujeito ou voz detentora do sentido do texto, pelo que este não mais deve ser *decifrado*, mas cabe ao leitor protagonizar o

processo de produzir o sentido do texto. Chegou, pois, segundo Barthes (1988, p. 70) o tempo em que *é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor*. Entretanto, para evitar interpretações errôneas do pensamento barthesiano, convém sintetizar suas principais concepções quanto a esta área, a partir da linguagem, passando pelo conceito de texto e obra, para atingir os aspectos de escritura e leitura.

Poder-se-ia talvez iniciar com a distinção que Barthes estabeleceu, em 1960, entre "Escritores e escreventes" (1970, p. 31-39). Afirma o ensaísta que, se houve um tempo em que o *escritor* era o detentor da palavra, o único a falar, apareceram, sobretudo após a Revolução, *homens que se apropriam da língua dos escritores com fins políticos*, constituindo os chamados *escreventes*. Escrever não é algo simplesmente instrumental, um veículo para propósitos posteriores, um meio para ação ou uma veste da linguagem. *Escritores* autênticos são aqueles que realizam uma função: trabalhar a palavra, tornando-se sua ação imanente ao objeto. Para o escritor, *o material se torna de certa forma seu próprio fim, a literatura é no fundo uma atividade tautológica*, sendo que

o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*.

O escritor trabalha a estrutura da palavra e não a do mundo, pelo que escrever para ele é um *verbo intransitivo*, e a realidade serve de pretexto ao escritor, não podendo ele explicar o mundo. Escrever não conduz a outro mundo, além da linguagem, deslocando Barthes, assim, a questão do *engajamento*, pelo que, para ele, segundo ressalta Leyla Perrone-Moisés (1983, p. 38),

o engajamento do escritor não é com o mundo ou com as idéias mas com a linguagem; no trabalho de linguagem do escritor, o mundo e as idéias são indiretamente questionados, deslocados e finalmente transformados.

Anota Barthes que, nesta ótica, *a literatura é sempre irrealista e é irrisório pedir a um escritor que engaje sua obra*, podendo ele apenas ser responsável por *suportar a literatura como um engajamento fracassado*, como Kafka é um exemplo. A palavra intransitiva do escritor inaugura uma ambigüidade e não impõe uma explicação; ela se oferece antes como um silêncio a ser decifrado.

Se os escritores simplesmente escrevem, há também os que escrevem *sobre* alguma coisa, sendo para eles escrever uma atividade *transitiva*, servindo-se da palavra como meio para determinado fim, pelo que a palavra suporta fazer, mas não constitu-

ir: esses são os *escreventes*. Para eles, a linguagem está reduzida à natureza de instrumento de comunicação, com o fim de explicar, testemunhar, ensinar. Se o escrevente escreve sobre, conduzindo a linguagem a outras coisas, o escritor somente escreve, concentrando a atenção na própria atividade, não em algo além a transmitir. A tenção do escritor concentra-se no significante. Escritores modernos como Joyce, Proust ou Brecht alinham-se nesse sentido, tendo por temática a atividade de escrever. Impõe-se, então, a concepção de Barthes sobre linguagem e literatura. No ensaio "Da ciência à literatura" (1988, p. 23-29) ressalta que, se na ciência a linguagem é instrumento, o mais transparente possível para transmitir conteúdos, em matéria de literatura não há *realidade* preexistente a ser transmitida, mas

a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever,

pelo que a oposição entre ciência e literatura *diz respeito essencialmente a certa maneira de tomar a linguagem, escamoteada aqui, assumida lá...* Observa que o discurso científico não tem objetividade plena, mas o sujeito está na enunciação; só a *escritura efetua a linguagem na sua totalidade*. Não existe um *estado neutro* da linguagem, próprio do discurso científico - dele derivando os desvios e ornamentos - o código de referências de todas as linguagens, sendo os outros subcódigos. A escritura deve contestar essa autoridade que o discurso científico se arroga nesses casos:

a noção de escritura implica a idéia de que a linguagem é um vasto sistema que não privilegia nenhum código ou, se preferir, nenhum é considerado central e seus departamentos mantêm uma relação de *hierarquia flutuante*.

No ensaio de 1966 "Escrever, verbo intransitivo?" (1988, p. 30-39) admite que literatura e linguagem estão se reencontrando, na conjunção que se poderia chamar de *semiocrítica*, por implicar que *a escritura é um conjunto de signos* - não sendo admissível confundir *semiocrítica* com *estilística*. No relacionamento entre literatura e linguagem, impõe-se o princípio de que a linguagem não pode ser tomada como *simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento*. *O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente*. Buscando a origem do escrever intransitivo, observa como o escritor não mais escreve alguma coisa, mas se escreve, absolutamente:

escrever é hoje fazer-se o centro do processo da palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e a afeição, é deixar o escritor no interior da escritura,

não a título de sujeito psicológico, mas de agente da ação. Diminui, assim, a distância entre o escritor e a linguagem, o agente é interior e não anterior ao processo da escritura. Aqui o *sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela* - como o narrador prousteano que só existe escrevendo. Institui-se assim uma posição nova do agente da escritura na própria escritura.

Barthes defende a autonomia da linguagem literária, pelo que considera *escrever* como *um verbo intransitivo*, o que significa que a linguagem cria e não reproduz ou diz o mundo; a obra literária é fim em si mesma e não mensagem. Especificou ele em "Escritores e escreventes" (1970, p. 33):

o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, **definitivamente**, como uma resposta.

Daí ser para ele a literatura um *sistema deceptivo*, que se caracteriza pela *suspensão de sentido*. Em literatura, Barthes revela preocupação essencial com a *significação*, ou seja, *a união do que significa e do que é significado*; dito de outra forma, *nem as formas, nem os conteúdos, mas o processo que vai de uns a outros*. Não concentra maior interesse em idéias e temas, mas no *modo como a sociedade se apodera deles para transformá-los na substância de um certo número de sistemas significantes*, conforme consta em "A literatura hoje" (1970, p. 69-70). Vê a literatura como um *sistema signifiante*, com analogia entre moda e literatura, pois não visam a comunicar significado objetivo e preexistente, mas a criar *um equilíbrio de funcionamento, uma significação em movimento*.

Literatura é, para Barthes, *significação* - ou seja, processo de produção de sentidos, não sendo nunca *sentido*. Cabe à crítica, como metalinguagem, a função de descrever o funcionamento do sistema produtor de significação e não desvelar ou explicar o sentido duma obra literária. À literatura não interessa o referente, a denotação, mas a polissemia, o poder conotativo do signo lingüístico. Assim, uma distinção básica, para ele, situa-se entre *sentido* e *significação*, conforme explicita nota a um ensaio de 1962

(1970, p. 66):

entendo por *sentido* o conteúdo (o significado) de um sistema significante e por *significação* o processo sistemático que une um sentido e uma forma, um significante e um significado.

Barthes corrói, pois, a idéia de que um texto literário contém um sentido unitário, injetado nele por um autor unitário. Importa nele a significação, o processo de constituição do sentido.

A esta altura torna-se imperioso buscar compreender o que significa *texto* para Barthes e como se diferencia de *obra*.

No ensaio "Da obra ao texto", datado de 1971 (1988, p. 71-78), observa Barthes que vem ocorrendo certa mudança na idéia de linguagem e de obra literária. A idéia de obra participa de um deslizamento epistemológico mais do que de uma ruptura. Produz-se, assim, diante da obra a exigência de um objeto novo, obtido por deslizamento ou inversão das categorias anteriores. Esse objeto é o *Texto*. Formula então algumas proposições-abordagens relacionadas ao Texto, ao método, gênero, signo, plural, filiação, leitura e prazer.

Primeiramente, não pode o texto ser entendido como um objeto computável. Não se separam materialmente obra e texto, dizendo que a obra é clássica, enquanto o texto é de vanguarda, pois pode ocorrer que uma obra antiga seja texto e um produto contemporâneo não tenha nada de texto (conceitos que se clarearão mais adiante com as noções de *legível* e *escriptível*). Uma diferenciação reside em que

a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção de espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico.

Se a obra é manuseável ou visível numa livraria, o texto se demonstra, mantém-se na linguagem, só existindo tomado num discurso, não sendo o Texto uma decomposição da obra, mas a obra é a cauda imaginária do Texto. O Texto, enfim, só se prova num trabalho, numa produção, não podendo parar, sendo seu movimento constitutivo a *travessia*.

O texto não pode ser abrangido numa hierarquia, numa divisão de gêneros, mas é a força de subversão com relação às antigas classificações que o constitui. Pode-se dizer, assim, que Georges Bataille escreveu texto, ou talvez um só e mesmo texto; mas como classificá-lo: romancista, poeta, ensaísta, filósofo, místico? Suscitando problemas de classificação, o Texto implica certa experiência do limite: coloca-se nos limites das regras da enuncia-

ção. Coloca-se ele *atrás* do limite da *doxa*, a opinião corrente, pelo que o Texto é sempre *paradoxal*.

Se a obra se fecha sobre o significado, sendo objeto de uma ciência da letra, aborda-se o texto e prova-se com relação ao signo. Se a obra figura como uma categoria institucional da civilização do Signo, o Texto é dilatatório, praticando o recuo infinito do significado, sendo seu campo o do significante, remetendo à idéia de jogo, a um *movimento serial de deslizamentos, de cruzamentos, de variações*. Então, se a obra pode chegar a ser mediocrementemente simbólica,

o Texto é radicalmente simbólico: uma obra de
que concebe, percebe e recebe a natureza
INTEGRALMENTE SIMBÓLICA É UM TEXTO.

O texto é então restituído à linguagem, sendo estruturado, mas descentralizado, sem fechamento.

Uma idéia em que Barthes insiste é que o Texto é plural e de um plural irreduzível, não sendo, porém, coexistência de sentidos, mas *passagem, travessia*, isto é, não podendo depender de uma interpretação, mas de uma explosão, de uma disseminação. A pluralidade do Texto não depende da ambigüidade de seus conteúdos, mas do que chama *pluralidade estereográfica dos significantes que o tecem*, comparando-se o leitor do Texto a um sujeito desocupado que passeia, captando diante de si algo que é múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e planos heterogêneos: objetos, formas, luzes, sonoridades, cores, calores, etc., numa combinatória que é única, nunca repetível. Assim acontece com o Texto, na sua diferença, sendo sua leitura *semalfativa*, não sujeita a uma ciência indutiva-dedutiva. No entanto, ele é inteiramente tecido de citações, de referências (subjazem as idéias de Bakhtin), sendo sempre o texto um entretexto de outros textos, sem que esse intertextual possa confundir-se com as *fontes* ou *influências*, pois

as citações de que é feito um texto são anônimas, irreconhecíveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas.

Contrapondo Texto e obra, Barthes chega a atribuir àquele como divisa a palavra evangélica do homem possuído pelos demônios: *O meu nome é legião, pois nós somos muitos* (Mc.5,9).

Quanto à obra, considera-se o processo de filiação: a reputação do autor como pai e proprietário da mesma, ocorrendo uma apropriação da obra e uma correlação das obras entre si. A ciência literária faz respeitar o manuscrito e as intenções do autor, exigindo a sociedade os *direitos autorais*, relação legal do autor

para com sua obra. O Texto, por outro lado, é lido *sem a inscrição do Pai*. Se a metáfora da obra conduz à imagem dum organismo que cresce por expansão vital, a metáfora do Texto tem afinidade com a **rede**, estendendo-se sob o efeito de uma combinação, não exigindo *respeito* vital, podendo ser quebrado, ser lido sem a garantia de seu pai. Se o Autor *voltar* ao Texto, o fará a título de convidado e sua inscrição no texto não será privilegiada, paterna, mas lúdica, como uma das personagens: a sinceridade da enunciação reduzir-se-á ao fato de o eu que escreve o texto não ser mais do que um *eu* de papel.

Se a obra é geralmente objeto de consumo, definindo este sua qualidade, o Texto *decanta a obra (se ela permitir) do seu consumo e a recolhe como jogo, trabalho, produção, prática*, ou seja:

o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante. A distância que separa a leitura da escritura é histórica.

A Retórica, antes das culturas democráticas, ensinava a escrever, enquanto a Escola democrática busca mais ensinar a ler do que a escrever e *ler no sentido de consumir, não é jogar com o texto*, enquanto o leitor do Texto deve **jogar** com este (buscando uma prática que o re-produza sem reduzi-la a uma **mimesis**) e jogar o jogo de representar o Texto, à semelhança de um intérprete musical, parecendo-se o Texto com uma partitura que solicita uma colaboração prática do leitor. O texto de vanguarda é *ilegível* quando não pode ser produzido, não permite jogar com ele, desfazê-lo, dar-lhe partida, reduzindo-se a leitura a simples consumo que resulta em tédio.

Enfim, propõe Barthes a abordagem do Texto como *prazer*. Pode existir, admite ele, um prazer da obra - em Proust, Flaubert, Balzac - mas que permanece um prazer de consumo, porque ler tais autores não permite re-escrevê-los; separa-se o leitor da produção. Já *o texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação*, pois, como ordem do significante, o texto é o espaço em que as linguagens circulam, não levando uma vantagem sobre outra. Enfim, é o Texto

esse **espaço** social que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem nenhum sujeito de enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria

do Texto só pode coincidir com uma prática da escritura.

Em "Au séminaire", de 1974 (1988, p. 334-335), referindo-se a três espaços do seminário - o institucional, o transferencial e o textual - Barthes acentua que, quer produza um texto ou não, a prática do seminário já é um texto:

o texto mais raro, aquele que não passa pela escrita. Determinada maneira de estar juntos pode efetivar a inscrição da significância: há escritores sem livros (conheço alguns), há textos que não são produtos, mas práticas; pode-se até dizer que o texto glorioso será um dia uma prática totalmente pura.

No estudo de apresentação de *Communications*, de 1972: "Jovens pesquisadores" (1988, p. 96-102), anota Barthes que Texto é *noção nova que deve aos poucos substituir a noção de obra*, de acordo com trabalho semiótico realizado ultimamente na França. Quanto à diferença, *tudo que se pode dizer de uma obra é que nela há um Texto*, que não é um objeto contável, mas *um campo metodológico* no qual se persegue o enunciado e a enunciação, o comentado e o comentante, propriamente uma definição do Texto - *o Texto não é conceito*, mas ele consiste da escritura.

No prefácio "Aplicar Barthes", para a tradução portuguesa de *O prazer do texto*, Eduardo Prado Coelho (1974, p. 23) esclarece que, para Barthes, texto

é uma determinada prática significativa que se isenta das condições normais de comunicação e significação e institui um espaço específico onde se redistribui a ordem da língua e se produz uma determinada significância

e essa

significância é, num primeiro momento, a recusa de uma significação única; é o que faz do texto, não um produto, mas uma produção; é o que mantém o texto num estatuto de enunciação, e rejeita que ele se converta num enunciado; é o que impede o texto de se transformar em estrutura, e exige que ele seja entendido como estruturação.

A significância do texto é irredutível a qualquer significado. O texto não é a obra, embora na obra haja texto; ele é produzido pela prática significativa; é *o sentido na medida em que ele é sen-*

sualmente produzido.

O Texto é amplo e diversificado, está nas produções escritas, mas também nos filmes, histórias em quadrinhos, objetos rituais, pois *em todo lugar onde se ponha em jogo uma atividade de significância segundo as regras de combinações, de transformações de deslocamento, há um Texto.* Ligando-se ao significado e ao drama da escritura,

finalmente, o Texto é antes de tudo (ou depois de tudo) essa longa operação através da qual um autor (um sujeito enunciador) descobre (ou faz o leitor descobrir) a inidentificabilidade de sua palavra e chega à substituição do eu falo pelo isto fala.

Fazer da obra um texto consiste em mostrar o caráter ilimitado desta, porque o Texto frustra qualquer tipologia cultural. Fazer uma abordagem maciça do texto

consiste em explorar todos os manifestos significantes: estruturas propriamente ditas, tais como a lingüística do discurso pode atingir, configurações fônicas (jogos de palavras, nomes próprios), paginações, distribuição em linhas, polissemias, encadeamentos, anúncios, associações, claros, colagens, tudo aquilo que joga com a matéria do livro será aqui encontrado, proposto ao sabor de autores diversos, de Flaubert a Claude Simon.

Quanto à concepção barthesiana do texto, deve-se ainda distinguir a tipologia que delineou particularmente em *S/Z* (1970 b, p. 9ss.). Para avaliar um texto, não existe um padrão absoluto ao qual compará-lo, porque, ao final, cada texto vem marcado por sua *diferença*, não uma *qualidade plena*, a sua *individualidade*, mas *uma diferença que não se detém e se articula sobre o infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas e uma diferença de que cada texto é retorno.* Por isso, para não colocar todos os textos numa escala de igualdade da ciência indiferente, convém remeter cada texto para seu *jogo*. Sua avaliação inicial não provirá nem da ciência, nem duma ideologia, mas estará ligada a uma prática - a prática da escritura.

Distingue então Barthes entre o texto *escriptível* (*scriptible*) e o texto *legível* (*lisible*). Há o que é possível escrever - o que está na prática do escritor, o que hoje pode ser escrito e reescrito: o texto *escriptível* - aquele da literatura que convida a participar e a ter consciência das inter-relações da escrita e leitura,

oferecendo o prazer da cooperação, tornando o leitor co-autor, sendo suscitador duma outra escritura. Contrapõe-se o que se afastou dessa prática, o que é apenas *legível* - o que pode ser lido mas não escrito, denominando-se clássico todo texto simplesmente legível, aquele que é receptível e interpretável dentro de códigos estáveis. É o texto que se submete, que pode ser lido, manifestando-se clara, estabelecida e compulsória a passagem do significante ao significado. Se os textos *legíveis* são clássicos, mais estáticos, como que congelados no tempo, permitindo uma representação, os textos *escriptíveis* podem ser reescritos, permitindo serem reapresentados, solicitando uma outra escritura, pois são do sistema produtivo e não simplesmente representativo, abolindo de certa forma a crítica e envolvendo na atividade perigosa de criar agora o mundo, juntamente com o autor, sendo abertos ao *jogo*, não admitindo passagem fácil do significante ao significado

Erige Barthes o *escriptível* como valor,

porque o desafio (enjeu) do trabalho literário (da literatura como trabalho) consiste em fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto. Nossa literatura está marcada pelo divórcio impiedoso que a instituição literária mantém entre o fabricante e o usuário do texto, seu proprietário e seu cliente, seu autor e seu leitor (1970b, p. 10).

Empreende ele o resgate da função do leitor, relegado à ociosidade e intransitividade, não lhe tendo sido permitido participar do jogo. Coube-lhe apenas a pobre liberdade de receber ou de rejeitar o texto, mas não a de *ter acesso pleno ao encantamento do significante, a volúpia da escritura*, pelo que a leitura permaneceu um simples referendium.

Encontrar numa biblioteca textos *escriptíveis* não é tão simples, porque não consistem numa *coisa*, não são um produto, mas uma produção; seu modelo não é representativo mas produtivo, o que anula qualquer crítica que se confundiria com ele, após produzida:

O texto *escriptível* é um presente perpétuo, do qual não se pode apossar nenhuma palavra conseqüente^o (que o transformaria fatalmente em passado); o texto *escriptível* somos nós no ato de escrever (nous en train d'écrire), antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, talhado, detido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia,

Gênero, Crítica) que diminua, sobre a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O escriptível é o romanesco sem romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura (1970b, p. 11).

Já os textos *legíveis* são produtos e não produções, formando a grande massa da literatura. Dentro dessa massa podem estabelecer-se diferenciações, através duma operação segunda, a interpretação, no sentido nietzschiano:

Interpretar um texto não consiste em atribuir-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre); é, ao contrário, apreciar de que pluralidade ele é constituído. Partamos da imagem dum plural triunfante, que não empobrece nenhum constrangimento de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si, sem que nenhuma possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significações; não tem um começo; ele é reversível; tem-se acesso a ele, por muitas entradas, das quais nenhuma pode com certeza ser declarada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles são indecíveis (o sentido aí não é nunca submetido a um princípio de decisão, a não ser por um golpe de sorte); desse texto, absolutamente plural, os sistemas de sentido podem apoderar-se, mas seu número não é nunca fechado, tendo por medida o infinito da linguagem (1970b, p. 11-12).

Não há, pois, como conferir sentidos ao texto, reconhecer a cada uma uma parte de verdade, mas sim afirmar sua pluralidade. Se nada existe fora do texto nem existe jamais um todo do texto, é preciso ao mesmo tempo libertar o texto do seu exterior e da sua totalidade - o que reafirma que, para o texto plural, não pode haver estrutura narrativa, gramática ou lógica da narrativa, sendo apenas possível acercar-se de umas e outras em textos incompletamente plurais. Então, para avaliar textos moderadamente plurais e polissêmicos, não plena ou polivalentemente reversíveis e integralmente plurais, apresenta a conotação, que defende como instrumento modesto e avaliador médio, como indício para com-

putar certo plural do texto. A pluralidade do texto e sobretudo o texto *escriptível* conduzem ao conceito fundamental da *escritura* que, mais especificamente, vai relacionar-se com a problemática da *morte do autor*.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 41ss.) a noção de escritura em Barthes passa por vários estágios, desde o tempo de *Grau zero da escritura*, quando se forma, definindo-se como uma realidade formal que se situa entre a língua e o estilo, sendo independente de ambos. Embora posteriormente fosse sofrendo alterações, sempre se manifestou como uma questão de enunciação. Sua primeira concepção de escritura tinha *amarras fundamentalmente sociológicas*, representando um engajamento consciente. Na fase seguinte, a estruturalista, *a ênfase será colocada sobre a auto-reflexividade do enunciado poético*, enquanto que na fase de *O prazer do texto* se ressalta *a travessia da escritura pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor*. Em síntese, para Leyla, inicialmente *a escritura se ligava mais à função referencial (relação do escritor com o mundo)*, na estruturalista *se enfatizava a intransitividade da escritura* e na última, *a escritura aparece como um refluxo da libido reprimida, a vontade dum corpo na linguagem*. Não é, porém, uma subjetividade que volta, e sim um sujeito de escritura.

Na escritura, não se impõe um sistema claro de comunicação, mas produz ela uma significância, não de tipo informativo, mas algo que circula, disseminando sentidos. E, tendo chegado a esse termo, lembre-se que, na década de 60, o termo *escritura* elimina e mata a subjetividade do *autor*. Barthes declarou mortas a presença do autor e sua representação/intenção no texto. Destruindo toda a origem, a escritura representa a destruição da própria identidade do escrevente, pondo fim ao *império do autor*, cuja destruição já vinha sendo perseguida desde Mallarmé, Valéry, passando por Proust e outros. Matando o autor/pai todo-poderoso, Barthes desfere golpe mortal na crítica interpretativa, tornando impertinente *decifrar-se* um texto, pois o *tecido* da escritura constitui uma rede de fios, que se perdem em suas origens, e de buracos vazios, recusando-se qualquer sentido originário. A prática transgressiva da escritura transfere do autor para o leitor a função de produzir sentido. Assim, para Barthes, mesmo morto o autor, o texto não fica sem autor, retornando na atividade da *escritura*. E aqui, o crítico se torna real beneficiário da separação do autor de seu texto. É o crítico que pode conferir uma autêntica avaliação da estrutura da obra, as relações internas entre os vários fios e níveis textuais; sem o autor a unir a resolução de linhas textuais

contraditórias numa unidade intencionada, o crítico é livre para reconstituir o texto de acordo com seus próprios termos.

O ensaio "A morte do autor", de 1968, constitui, então, uma síntese fundamental das idéias de Barthes (1988, p. 65-70). Inicia referindo-se a uma passagem de *Sarrasine*, de Balzac, para destacar como é complexo saber quem escreve essa frase, isso pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem.

Assim, num relato ficcional, num fato contado para fins intransitivos, há esse desligamento, perdendo a voz a sua origem, entrando o autor na própria morte, porque a escritura ali inicia:

A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Contrapõe, então, a concepção passada de literatura centrada no autor e a nova literatura/escritura. Observa que

o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da *pessoa humana*,

tendo o positivismo, como resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, concedido a maior importância à *pessoa humana*.

De fato, o predomínio do autor ainda é muito forte nos manuais de história literária, biografias de escritores ou entrevistas em que a própria consciência dos literatos junta a pessoa com a obra, pelo que a imagem da literatura ainda se centraliza *no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões*, favorecendo a própria crítica a explicação da obra como buscada do lado de quem a produziu.

Mas esse poderoso império do autor vem sendo abalado já há um certo tempo por escritores como Mallarmé - para quem é a linguagem que fala e não o autor, consistindo sua poética em suprimir o autor em proveito da escritura; Valéry - também abalou o autor-criador, reivindicando a condição essencialmente verbal da linguagem; também Proust não se inscreve na linha da psicologia do autor, mas *deu à escritura moderna a sua epopéia: mediante uma inversão radical, em lugar de colocar a sua vida no seu romance, como tão freqüentemente se diz, ele fez da sua própria vida uma obra de que o livro foi como o modelo*: enfim, o Surrea-

lismo, com sua escritura automática e frustrando os sentidos esperados, dessacralizou grandemente a figura do Autor. Mesmo em Brecht *distancia-se* e diminui a figura do autor e assim o ato de escritura transforma radicalmente o texto moderno.

De imediato percebe-se que o *tempo* é outro. Se o autor era concebido como o passado do seu livro, colocados autor e livro na mesma linha de antes e depois, ou seja, o autor existe antes, pensa, sofre, vive e nutre o livro, tendo para com a obra a relação de antecedência de pai para filho - contrariamente, o escritor moderno nasce juntamente com seu texto, não é um sujeito do qual o livro é o predicado, não é um ser que precede ou excede a sua escritura, não havendo senão o tempo *da enunciação*, e *todo texto é escrito eternamente aqui e agora*. Escrever não mais se considera uma operação de registro ou de representação, mas está na linha do que a filosofia da linguagem chama de performativo, não tendo a enunciação outro conteúdo senão o ato pelo qual ela se profere.

Nesse sentido,

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a *mensagem* do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura,

numa linha de clara influência sofrida de Bakhtin. O escritor, assim, imita gestos anteriores, não originais, mescla escrituras ou faz com que elas se contrariem. Se quiser exprimir-se, não exprime seu interior de paixões, humores, sentimentos ou impressões, mas retira do seu dicionário cultural uma escritura intérmina.

Afastada a idéia de autor/autoridade no texto, não há como *decifrar* o texto, pois isto seria ligá-lo ao autor e *dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura*. Ao contrário, *na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada pode ser decifrado*. Essa literatura/escritura pode ser *desfiada*, mas não chega ao fundo; recusa ela sentido último ao texto, liberando uma atividade sem fim.

Conclui Barthes essa análise da *morte do autor* apontando, com forte tonalidade bakhtineana, para o ser total da escritura:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação;

mas há lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito.

Pode Barthes, então, constatar a inversão bastante radical que se processa: se a crítica clássica nunca se preocupou com o leitor, mas concentrou atenção em quem escreve, hoje é *preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor*. Não desapareceram/morreram os autores-escritores, por deixarem de escrever ou porque seu trabalho perdeu o sentido. Morreu a autoridade todo-poderosa e definitiva do autor sobre seu texto, do qual se constituía pai pleno, com poder decisório sobre sua interpretação, no qual imperavam suas intenções soberanas. Deslocando a tônica para o leitor, propõe a valorização do texto como escritura permanente, não como algo escrito, único e definitivo, mas como algo *em escritura*, em produção incessante de sentido.

Pode-se depreender como Barthes propôs uma nova definição da literarua - um jogo discursivo que conduza aos limites de suas próprias regras, sem outro autor que o leitor, que é definido como um efeito do jogo de escrever que ele ativa. E propôs também um novo conceito de autor, precisando Pease (1990, p. 112: *Por autor, Barthes significa as exigências - para consistência psicológica, sentido, unidade - que um sujeito autônomo exigiria de um ambiente textual*.

Em "Escritores, intelectuais, professores", de 1971, Barthes (1988, p. 331-332) tenta situar a escritura numa confluência das duas grandes epistemes da modernidade, as dialéticas materialista e freudiana. Referindo-se à *escritura como valor*, apresenta-a como *campo materialista por excelência*:

Embora proceda do marxismo e da psicanálise, a teoria da escritura tenta deslocar, sem romper, o seu lugar de origem: por um lado, rechaça a tentação do significado, quer dizer, a surdez à linguagem, ao retorno e ao sobrenúmero dos seus efeitos; por outro, opõe-se à fala por não

ser transferencial e por eludir - por certo que parcialmente, nos limites sociais estreitíssimos, particularistas, mesmo - as armadilhas do *diálogo*; existe nele o esboço de um gesto de massa; contra todos os discursos (falas, escrevenças, rituais, protocolos, simbólicas sociais), só ela, atualmente, ainda que sob forma de um luxo, faz da linguagem algo de atópico; sem lugar, é essa dispersão, essa insituação, que é materialsita.

Retomando conceitos anteriormente abordados, pode-se constatar como, para Barthes, os textos *legíveis* são aqueles das obras literárias clássicas, permitindo recepção e interpretação dentro de códigos estáveis, constituindo os textos de prazer e próprios para a atividade da crítica; já os textos *escriptíveis*, mais raros, encontram-se na radicalidade mais moderna, nos chamados textos de fruição ou gozo, suscitando a atividade específica da escritura, uma atividade intransitiva, significante, paradoxal, abrindo a linguagem à infinidade, objetivando a sua própria produção. Em *O prazer do texto* (1979:49) propõe a diferenciação:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.

Contrariamente à crítica, que trabalha com um texto mais finito e circunscrito, distanciando-se da obra e, para avaliar, exigindo um sistema de valores prévios, de referências culturais, a escritura acontece com o texto a produzir-se, instaurando seu sistema de valores, sem haver valores prévios. Em consequência, se a crítica trabalha com distanciamento temporal, fazendo a explicação e avaliação dependerem de um passado cultural que orienta o futuro da leitura proposta, a escritura se exerce no presente e só neste existe liberdade de fazer e produzir. Entretanto, se a práxis da escritura parte de um outro texto como instigação, ela demonstra o valor daquele texto, implica uma valoração do mesmo, sendo também um tipo de avaliação, mas diversa daquela da crítica tradicional, porque a qualidade do texto decorre do

fato de produzir um outro, sendo que a qualidade do segundo atesta a qualidade do primeiro texto. A reivindicação de liberdade crítica na escritura está ligada com a reivindicação do prazer - que Barthes assumiu praticamente no livro escrito sobre o Japão - *L'empir des signes*.

Na sua visão sintética sobre Roland Barthes: *O saber com sabor*, Leyla Perrone-Moisés (1983, p. 53) destaca que Barthes nem sempre era fiável nas suas várias faces, mais escritor do que pensador, sendo que *seu único valor estável era a escritura*, que ele sempre perseguia. Alerta Leyla para não confundir escritura e estilo:

A escritura não se confundia com o estilo. O estilo é um conceito clássico, baseado na distinção entre forma e fundo, e na idéia tradicional de que o pensamento precede à linguagem: o estilo é uma forma elegante, estética, de revestir um conteúdo. Um bom estilista é aquele que "escreve bem", que comunica com habilidade e com graça boas idéias.

Já

a escritura não é expressão. É uma linguagem enfiada que, pretextando falar do mundo, remete para si mesma como referente e como forma particular de refratar o mundo. A escritura questiona o mundo, nunca oferece respostas; liberta a significação, mas não fixa sentidos. Nela o sujeito que fala não é preexistente, não está centralizado num lugar seguro de enunciação, mas produz-se, no próprio texto, em instâncias sempre renováveis.

A escritura não se preocupa com idéias ou pensamentos, não persegue a expressão dum conteúdo por palavras, mas na escritura a forma *faz* o conteúdo. O texto-escritura faz ressoar a voz de um corpo que é recebida como um gozo, gozo que é inalisável e irrecuperável por qualquer linguagem. Sendo a escritura fundamentalmente uma questão de leitura, é quase inviável dar exemplos de escritura. Ela, aliás, é processo e não se estagna num corpo fixo.

A teoria de Barthes do autor morto e do texto a produzir-se na escritura exige, enfim, algumas idéias sobre sua concepção de leitura, atividade ligada ao elemento subversor do mito tradicional: o leitor.

O curto escrito "Escrever a leitura" (1988, p. 40-42) reflete

sobre a *teoria da leitura* que Barthes propôs em *S/Z*, teoria que consiste simplesmente no *levantar a cabeça* com esta freqüência, interrompendo o ato de ler, para *interrogar a minha própria leitura*. Esse processo ou teoria, praticado na leitura da novela de Balzac, fez com que *S/Z* fosse *simplesmente um texto, esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos*. Por isso observa Terence Hawkes (1977) que o exercício de Barthes sobre a história de Balzac produziu em essência o efeito de converter um texto em princípio apenas *legível* num instigante texto *escrip-tível*.

Este é o denominado *texto-leitura*. Se houver demasiado interesse pelo autor, privilegiando o lugar de onde partiu a obra - quando o *autor é considerado o proprietário eterno de sua obra*, numa economia de autoridade do autor sobre o leitor, que é constrangido pelo sentido da obra, pelo que o autor quis dizer - isso caracteriza a situação tradicional da leitura e mesmo da crítica, que Barthes propõe. Diferencie-se a *lógica da leitura* das *regras de composição*, sempre relacionadas com um modelo dedutivo e racional, constrangendo o leitor a um sentido ou uma saída. A verdadeira leitura - *esse texto que escrevemos em nós quando lemos* - dispersa, dissemina, leva à digressão, fazendo-se entremear à *lógica da razão* uma *lógica do símbolo* lógica não dedutiva mas associativa, trazendo um *suplemento de sentido*.

Essa lógica não reconstitui um leitor mas a leitura, que *deriva de formas transindividuais*: a leitura do texto gera associações dentro de certos códigos. Então, *a leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras*, regras vindas não do autor, mas de *uma lógica milenar da narrativa*. Para Barthes, na sua escritura-produção do texto,

abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica,

não devendo entender-se jogo como distração, mas *como um trabalho*, contanto que seja sem padecimento: *ler é trabalhar o nosso corpo (...) para o apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamlotada das frases*.

Situando-se a considerável distância do *texto* pleno, auto-suficiente, imutável no seu sentido prefixado pelo pai-autor, para

Barthes, *ao ler, nós também imprimimos certas posturas ao texto, e é por isso que ele é vivo*; postura que não é nossa invenção, e que só é possível porque há entre os elementos do texto uma *relação regulada, uma proporção*. Abrem-se, assim, novos horizontes que deslocam cada vez mais a tônica da inicial vida-intenção do pai-autor, passando depois para a estrutura autônoma do texto em si, para finalmente valorizar o leitor-receptor.

No ensaio de 1975 "Da leitura" (1988, p. 43-52) Barthes esclarece desde o início que

doutrina sobre a leitura, não tenho; ao passo que, em contraposição, uma doutrina da escritura se esboça pouco a pouco... não sei se a leitura não é, constitutivamente, um campo plural de práticas dispersas, de efeitos irreduzíveis, e se, conseqüentemente, a leitura da leitura, a Meta-leitura, não é nada mais do que um esilhaçar-se de idéias, de temores, de desejos, de gozos, de opressões, de que convenha falar à medida que surjam, à imagem do plural de grupos de trabalho que constitui esse congresso.

Inicia pela noção de *pertinência* que, em lingüística é o *ponto de vista sob o qual se escolhe olhar, interrogar, analisar um conjunto tão heteróclito, díspar, quanto a linguagem*. Voltando-se para o campo da leitura, observa não haver pertinência de objetos, sendo o verbo ler aparentemente mais transitivo do que falar, podendo ser saturado com os mais diversos objetos: lêem-se textos, figuras, cidades, rostos, gestos, cenas, etc., não sendo possível unificá-los, fundando-se apenas na *minha intenção de ler*: é para ler, *legendum*. Também não há pertinência de níveis: há leituras sem aprendizagem técnica ou cultural e não há como medir a *profundeza e a dispersão da leitura* - em que sentido tudo pode ser visto como legível, mas em tudo há algo ilegível.

Introduzindo uma noção que lhe é cara, constata Barthes que *toda leitura é penetrada de Desejo (ou de Repulsa)*. A respeito das vicissitudes do desejo de leitura indaga-se por que muitos não lêem e, supondo-se que o *querer ler já tenha sido assumido*, constata *recalques de leitura*:

O primeiro resulta de todas as injunções, sociais ou interiorizadas por mil processos de substituição que fazem da leitura um dever em que o próprio ato de ler é determinado por uma lei: o ato de ler, ou melhor, se assim se pode dizer, o ato de ter lido, a marca quase ritual de uma iniciação.

Nas mais diversas atividades, é preciso *ter lido* certos textos. Entretanto, *a liberdade de leitura, qualquer que seja o preço a pagar, é também a liberdade de não ler*. Um outro recalque é o da Biblioteca. Pela sua factividade, a Biblioteca pública pode opor-se ao Desejo de ler, mesmo sendo infinita, estando *aquém ou além da demanda: a tendência é nunca estar aí o livro desejado*, pelo que, sempre propondo outra opção de livro,

a Biblioteca é o espaço dos substitutos do desejo,

sendo ela sempre *fundamentalmente inadequada ao Desejo*, devendo o sujeito renunciar à efusão do seu Imaginário. Além disso, *a Biblioteca é um espaço que se visita, mas não um espaço que se habita*, sendo coisas bem diversas o *livro-em-casa* e o livro da Biblioteca, *emprestado*. Um é *livro-objeto de um desejo*, enquanto outro é *livro-objeto de dívida*.

Quanto ao desejo de leitura, é certo que *há um erotismo da leitura* - veja-se o narrador no início de *Em busca do tempo perdido* lendo no sanitário. Aproxima Barthes o leitor fechado em leitura, separado de tudo, clandestino, das situações *do sujeito amoroso e o sujeito místico*. Também a leitura desejante, a volúpia de ler retém presentes, misturadas, enroladas, todas as emoções do corpo: *a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia*.

Indaga-se o ensaísta se há prazeres diferentes de leitura. Distingue ele *três vias pelas quais a Imagem de leitura pode capturar o sujeito-leitor*. Uma é a da relação fetichista: *tira prazer das palavras, de certas palavras, de certos arranjos de palavras*; na outra via, *o leitor é de certo modo puxado para frente ao longo do livro por uma força que é sempre mais ou menos disfarçada, da ordem do suspense* - o gozo consiste em o livro ser aos poucos abolido; uma terceira aventura prazerosa é a da *Escritura* ou seja, a leitura como *condutora do Desejo de escrever*: deseja-se o desejo do autor/escritor de escrever, de ter o leitor, esse *ame-me que está em toda escritura*. Assim então,

a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais as imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito.

A libertação da leitura anda, então, unida com a da escritura.

Finalmente, quanto ao Sujeito da leitura, destaca Barthes

a figura do leitor total - incontestavelmente um decodificador de letras, palavras, sentidos, estruturas;

mas, acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda viva (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma intervenção dialética: finalmente, ele não decodifica, ele sobrecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente, atravessar por elas: ele é essa travessia.

Enfim, *a leitura é aquela energia, aquela ação* que capta num texto ou livro específico o que as categorias da Poética não esgotam, ou seja, *a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola*. Portanto, não é a estrutura fechada em si que importa, como também não o autor/criador no exterior desta, mas a vez é do leitor praticar a leitura-escritura.

A concepção barthesiana de texto e escritura requer concomitantemente nova noção da atividade de ler, da função de leitura. Transparece, portanto, em muitos ensaios desse autor a preocupação com a leitura e o ato de ler. Em *S/Z*, ao propor uma dupla classe de textos literários, essa divisão baseia-se na função da leitura: por um lado, textos que permitem *a pobre liberdade de receber ou rejeitar o texto* (1970b, p.10), ou seja, textos legíveis; por outro, textos que requerem a contribuição ativa do leitor e lhe reservam uma função participante e contributiva, nos textos escriptíveis. Em *O prazer do texto* descreve mais particularmente a experiência oferecida pela leitura de textos legíveis. Entretanto, distingue dois tipos de *prazeres*: o *plaisir/prazer* e a *jouissance/gozo*, fruição ou êxtase. Enquanto o *prazer* nasce mais do progresso que proporciona diretamente um avanço progressivo da leitura, estando mais inerente a uma aberta ordem lingüística imposta pelo texto legível sobre seus materiais, o *gozo* emana mais sutilmente da sensação de colapso ou interrupção, ocorrendo em textos escriptíveis ou em momentos de clímax dos legíveis, quando o propósito lingüístico declarado é subitamente subvertido. Assim, de certa forma, a resposta criativa ao texto de gozo converte o leitor em *escritor* estático enquanto lê.

Em *S/Z* (1970b, p. 16ss.) ressalta Barthes que não é totalmente correto dizer *eu leio o texto*, porque quanto mais plural for esse texto, menos pronto ele vem para ser lido, e, conseqüentemente eu não o submeto a uma operação predicativa chamada *leitura*, porque tanto o texto não é um objeto preexistente que se

desmonta, nem o eu constitui um sujeito anteriormente inocente, mas *uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente, perdidos (cuja origem se perde)*. Nem subjetividade nem objetividade se lhe aplicam plenamente, porque ler *não é gesto parasita, o complemento reativo duma escritura que nós ornamentamos com todos os prestígios da criação e da anterioridade*, mas é antes *um trabalho*. Se o leitor não está escondido no texto, *minha tarefa consiste em mover, transladar sistemas, cujo prospecto não se detém nem no texto nem em mim*, sendo os sentidos encontráveis reconhecidos pela marca do sistema. Então,

ler, com efeito, é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los...

resultando o texto numa *nomeação em potência, uma aproximação infatigável, um trabalho metonímico*. No caso dum texto plural, pode-se esquecer algum sentido, sendo complexo definir qual a soma do texto. Assim,

o esquecimento dos sentidos não constitui motivo de excusas, defeito infeliz de performance; é um valor afirmativo, uma forma de afirmar a irresponsabilidade do texto, o pluralismo dos sistemas (se deles fechasse uma lista, eu reconstituiria fatalmente um sentido singular, teológico): é precisamente porque eu esqueço que eu leio.

A atenção à pluralidade do texto exige renúncia à construção do mesmo, à sua estruturação em grandes blocos, porque *tudo significa sem cessar e muitas vezes, mas sem delegação a um grande conjunto final, a uma estrutura última*. Comentar um só texto não é atividade contingente, porque a literatura é um só texto e um texto vale por todos, sendo a entrada numa rede com infinitas entradas. O texto é trabalhado passo a passo, em constantes retomadas, revigorando as entradas do texto e evitando estruturá-lo, dar-lhe o suplemento de estrutura que o fecharia, mas deve-se *estelar o texto*.

Comparando o texto, no seu conjunto, com um céu plano, profundo e liso, corta-se um retângulo fictício nesse céu/texto, como faziam os áugures, e nessas zonas de leitura observe-se melhor *a migração dos sentidos, o afloramento dos códigos, a passagem das citações*. Estelar o texto consiste, pois, em cortar e afastar os blocos de significação, segmentar o significante numa série de lexias, unidades de leitura. Esses cortes são arbitrários, podendo as lexias compreender poucas palavras ou algumas fra-

ses, bastando que *ela seja o melhor espaço possível onde se possam observar os sentidos*. Sua dimensão seja determinada pela densidade das conotações, variáveis segundo os momentos do texto. Enfim,

a *lexia* não é senão o invólucro dum volume semântico, a linha de crista do texto plural, disposto como um banquete de sentidos possíveis (mas regrados, atestados por uma leitura sistemática) sob o fluxo do discurso...

Resultará que o texto tutor, legível, será *maltratado* pelo comentário, cortado em sua fala, negando-se-lhe o seu natural mas não sua qualidade. Nesse texto *estilhaçado*, serão notadas a *translação e repetição dos significados*. *Destacar sistematicamente para cada lexia esses significados não visa a estabelecer a verdade do texto (sua estrutura profunda, estratégica), mas seu plural*, sem reagrupar as unidades de sentido ou conotações de cada *lexia*. Conclui-se, pois, que o texto não consiste numa entidade superior, intocável, permanente e imutável. Segmentado em *lexias*, a atividade da leitura o torna *estilhaçado e maltratado*, para assim possibilitar a emergência da *escritura* do leitor. Por isso, à base da atividade de *estelar o texto*, segmentá-lo em *lexias* e produzir sua significação, como Barthes propõe em *S/Z*, está a noção de que o sentido emerge do interjogo de signos, de que o mundo que habitamos não é um mundo de *fatos*, mas de signos *sobre fatos* que nós codificamos e decodificamos incessantemente de sistema a sistema.

Ler consiste, enfim, numa atividade interminável, porque da leitura se consubstancia uma *escritura* que também é um processo inconclusível. Por isso Barthes levanta pertinentemente a questão de quando e quanto ler-reler. Contrariamente aos hábitos comerciais e ideológicos da nossa sociedade, que quer a história consumida rapidamente para logo ser abandonada e substituída, assume importância a questão de *quantas leituras e das releituras*. Não porque a primeira leitura seja ingênua ou puramente fenomenal, mas porque a re-leitura *só ela salva o texto da repetição e o multiplica no seu diverso e no seu plural*, pois agora não se trata mais de *consumo*, mas de *jogo (esse jogo que é o retorno do diferente)*. Portanto, reler imediatamente o texto é obter *não o verdadeiro texto, mas o texto plural: igual e novo*, no que de paradoxal isso possa parecer. Por repetida que seja, a leitura sempre possibilita o novo, porque o texto autêntico é plural. Daí descortinar-se ao infinito o *trabalho/jogo* do leitor e suas repetidas leituras, nunca as mesmas...

Enfim, enfocado desde a situação quase onipotente de Deus demiurgo, de pai, de originador e detentor quase absoluto das *intenções* que sua obra criada veicula, o reinado do autor parece ter atingido o ápice no século XIX, entrando em processo de (auto) apagamento, enquanto se projetava, durante o século XX, a crescente autonomia do texto, como organismo auto-suficiente nas suas estruturas, até surgir a proposta da *morte do autor* para reverter o mito e fazer nascer das cinzas do autor a valorização crescente do leitor - na teoria da escritura/produção de sentido de Barthes, na *estética da recepção* de Jauss, nas diversificadas tendências da crítica de resposta do leitor (*reader-response criticism*), o que, no entanto, abre vastíssimo horizonte novo, inviável no presente ensaio.

EPI-LOGO

*Não existem textos,
mas apenas interpretações.*

HAROLD BLOOM (1974, p. 7)

Este ensaio não levantou hipóteses iniciais, nem enveredou por argumentações comprovadoras de teses em sentido estrito, pelo que os resultados conclusivos igualmente não podem apresentar um caráter fechado. O trabalho não contém nem propõe fórmulas prontas ou estruturas predefinidas, dentro das quais possam ser sumariamente *encaixadas* obras individuais concretas. Não se formulam propriamente *conclusões*, porque, no reino da criação e da concepção do espírito, dificilmente algo poderá ser definitivamente deslindado, fixado, concluído. Busca-se, antes, induzir a reflexões, apontar delineamentos, propor grades de possibilidades. São pois, essencialmente, reflexões sobre (*epi*) as idéias expostas e seus direcionamentos. Como estas reflexões comportam mais particularmente direcionamentos possíveis frente à leitura e interpretação de obras literárias concretas, as *conclusões* a partir destes subsídios dependerão em cada caso do feixe de soluções pelo qual se optará em cada situação concreta. Em caráter mais geral, podem-se tecer algumas considerações.

Ao salientar a função do autor como originador primário da obra literária, lembre-se de que Mukarovsky (1981, p.11ss.) expôs no ensaio "A arte como fato semiológico" que na obra de arte sempre transparece uma personalidade. Para ser *obra de arte*, ela necessita ser *feita* e, sendo *intencional*, necessita de um *sujeito*, que lhe dá origem. Esse sujeito que exerce a função *poé-*

tica, esse homem-artista vem marcado, no próprio sistema artístico-literário, por múltiplas influências da tradição artística, bem como por outras motivações extra-artísticas, de caráter histórico-eco- nômico-social.

Assim, para Walter Benjamin, o artista/escritor sempre coloca suas atividades a *serviço de* alguém, importando distinguir a *serviço de* quem, pois o escritor sempre segue uma ideologia, nunca goza de plena *autonomia* ou *desligamento* de toda realidade circundante, seguindo alguma tendência. Como a qualidade da sua produção se relaciona ou equilibra com essas tendências, a obra literária deve ser percebida na sua inserção nos *contextos sociais vivos*. Quanto à questão da *individualidade*, Raymond Williams qualifica o escritor sempre em contexto social, marcado por determinações, na interação indivíduo-sociedade. Exige Williams que o escritor se integre concretamente na situação em que vive. Para Macherey, o escritor não constitui uma individualidade pura que vive a *serviço da inspiração alienada*, mas um operário definido na sua situação histórica, trabalhando sobre *dados concretos*, constituindo sua atividade um *processo* marcado por *condições determinantes*: o escritor é um artífice com seus condicionamentos.

Esse escritor *social*, essa criatura histórica, concreta, de carne e osso, sendo originador primário da obra de arte, permanece, entretanto, uma entidade extra-textual, não pode ser analisado ou reconstituído no texto artístico-literário que produz. Isso não significa, porém, que ambas as entidades - autor e texto - mesmo dotadas de uma certa autonomia, não mantenham inseccionáveis laços entre si. Tanto assim que, para entender a relativa autonomia de cada uma das partes e seu diversificado estatuto ontológico, mas ao mesmo tempo para evidenciar uma certa permanência e imbricação do autor no texto, Wayne Booth propôs, e amplo círculo crítico-ensaístico adotou, o conceito de *autor implícito*: o autor, ao criar a narrativa literária (como outras formas de arte), juntamente com o narrador a quem delega a função de narrar, cria também uma versão de si mesmo, implícita no texto - imagem difusa e diluída, que o leitor reconstitui para, à sua luz, recuperar as normas de organização da obra. É o autor implícito que veicula sobretudo a dimensão ideológica do texto.

É devido a esse artifício, que Francisco Ayala denominou de *autor ficcionalizado*, que, segundo Rimmon-Kenan (1983, p.87), *um autor pode embutir na obra idéias, crenças e emoções diversas e até mesmo opostas às que tem na vida real*. Já Roger Fowler (1979, p.79) exige bem maior proximidade entre autor

histórico-biológico e autor implícito, pois *seria absurdo discutir os romances de Solzhenitsyn sem referência às suas posições políticas e sua experiência pessoal na Rússia de Stalin* - o que evidencia ser inviável o seccionamento pleno entre obra, autor e contexto histórico-social da sua origem. O *autor implícito*, a que corresponde aproximadamente a *voz extraficcional* de Susan S.Lanser, embora tenha sofrido certas restrições, até mesmo de Genette, parece constituir-se num conceito de proveitosa operacionalidade, sobretudo para mais adequado relacionamento do universo ficcional com a realidade histórico-social.

Para salientar as implicações entre autor e obra de arte produzida, formaram-se, sobretudo no século passado, diversas correntes críticas que, não raro, sustentaram posições hoje consideradas absurdas na sua radicalidade, tornando-se inconcebíveis, ao defenderem um paralelo rígido entre obra literária e vida do autor ou contexto da sua produção. Entretanto, tais doutrinas, purificadas pelo crivo da razão e da história, não perderam de todo o seu fundamento, permanecendo mesmo elementos que auxiliaram para uma cada vez mais sólida consciência diante do fenômeno literário. Sainte-Beuve pode ter exagerado ao examinar a obra literária na estrita perspectiva de *tal árvore, tal fruto*. Projetou ele, contudo, a valorização do conceito de individualidade, que sofreu descaminhos mas nunca mais perdeu sua força, conservando esse crítico ainda o mérito de ter iniciado a arte da biografia.

Concebendo literatura muito ligada ao real, admite Maria Corti (1978, p.21-22), em nossa época, que, se a pesquisa biográfica, relevante em si, é normalmente considerada estranha ao estudo imanente do texto - e cita afirmação de Blanchot de que *a obra finalmente o ignora (o autor), fecha-se na sua ausência, numa afirmação impessoal, anônima, e nada mais* - as circunstâncias dessa realidade são mais complexas, e *aspectos biográficos característicos são funcionais para uma obra quando contribuem para sua estruturação*, porque a vida de um autor não se desenrola como um carretel de linha, mas apresenta momentos de maior ou menor condensação vital, e a análise da estrutura do texto pode ser complementada com o reconhecimento de índices extratextuais. Por isso, *o fato de no passado o método extratextual, biográfico ter sido superenfaticado não deve conduzir-nos agora ao excesso análogo de um estudo puramente imanente do texto*.

Em Taine reside, sem dúvida, o fundamento da crítica sociológica, e sua tríade - raça, meio e momento - conserva força

não desprezível - tendo, aliás, marcado profundamente os primeiros pilares da crítica literária no Brasil, ou seja: Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Jr. Ampliando o conceito de individualidade, para fazê-la interagir constantemente com seu contexto histórico-social-ambiental, Taine sustentou que o ser humano (também o artista) é inseparável da sua historicidade, desenvolvendo-se na interação constante com seu contexto circunstancial.

Lanson critica a atitude de Sainte-Beuve de confundir a obra literária com documento biográfico, passando a preocupar-se mais com o fenômeno literário global, buscando metodologia mais objetiva e centralizando-se na história literária, sem esquecer a importância da leitura e do leitor. Não obstante sua busca de objetividade, revelou intenso esforço em *sentir* a obra literária como *depositária e reveladora da individualidade*, destacando a especificidade individual de cada escritor. Valorizando a *leitura pessoal dos textos*, antecipou o destaque do texto e do leitor.

Anatole France refletiu, não sem fundamento, sobre a condição do ser humano irremediavelmente encerrado em si mesmo. No seu impressionismo subjetivista, aparentou desprezo pelo autor, fazendo prevalecer as aventuras da alma do leitor-crítico sobre o texto e qualquer intenção do seu autor. Poderia ele, porém, conter algum prenúncio da participação barthesiana do leitor como *produtor* do texto ou da, por vezes, extremada valorização do leitor por alguns adeptos do *reader-response-criticism*.

Leo Sptizer, para quem o estilo era expressão da personalidade poética, considerava que o uso individual que o escritor faz da língua revela o espírito do escritor. Não se atém, contudo, à personalidade literária no seu caráter puramente individual, e sim integrado na evolução coletiva dum momento histórico dado.

Para a psicanálise, a criação literária resulta, primeiramente, da corporificação dos desejos inconscientes do autor. Doubrovsky prefere ressaltar a suspensão de sentido na obra, complementando o leitor/crítico a função criativa do autor, convergindo na existência da obra de arte duas consciências: a criadora e a receptora. Constituiria, então, a crítica uma espécie de *psicanálise existencial*, não do autor real mas da existência imaginária da obra.

Um exame mais acurado da concepção de Bakhtin - que manteve bem mais acentuada afinidade entre a obra literária e a realidade concreta, perceptível sobretudo no ensaio assinado por Medvedev *La méthode formelle en études littéraires* (de 1928), evidencia que esse ensaísta nunca institui muito em tal diferenciação, demonstrando evidentemente não incorrer na ingênua e

crassa identificação entre mundo ficcional e realidade concreta, mas não acentuando uma radical diferença entre Dostoievski (autor) e os narradores de suas composições ficcionais. Parece impor-se, pois, uma certa moderação nesse campo: indubitavelmente a obra literária, como produto da imaginação seletora e organizadora, tem seu universo próprio, seu estatuto específico, seu modo de ser peculiar, não podendo ser simplesmente confundido com a condição definida do autor real no seu contexto histórico-social. Entretanto, a contribuição essencial de Bakhtin reside na sua análise do discurso literário, para nele constatar a permanente intertextualidade, o ressoar de inseparáveis vozes, numa polifonia que revela a integração de diferentes personalidades e camadas sociais no discurso literário.

Em todas essas teorias e posições, a obra literária nunca assume uma existência autônoma em relação ao seu autor. Entretanto, também quase sempre terminam por constatar a necessidade fundamental de um terceiro elemento: a função do leitor. Nem o autor-originador, nem a obra literária na sua estrutura interna se satisfazem, cada qual em si mesmo, nem no seu mútuo interrelacionamento, carecendo necessariamente da participação do leitor/receptor, para quem a obra existe e para quem o autor escreveu.

Quanto à problemática das intenções do autor, levantam-se mais questionamentos do que deslindes: a obra de arte (literária) é autônoma, tendo seu sentido plenamente encerrado em si mesma, ou sua interpretação exige a consideração das intenções do autor (ou então, a partir de Barthes, é o leitor que participa ativamente como *produtor* do sentido do texto)? seriam as intenções do autor que determinam o sentido da obra, intenções que devem ser consideradas como elemento extratextual? Tem a obra somente uma ou admite diversas interpretações? Existe o texto literário pleno em si mesmo ou exige ele uma constante *concretização* ou interpretação? Pode a interpretação do leitor diferir das intenções do autor ou mesmo superar a interpretação sugerida por aquele? O sentido é imposto, está imanente na obra, ou é produzido na diversidade das situações, tempos e condições específicas de cada leitor? A obra de arte suscita uma hermenêutica ou uma erótica - ou seja, deve a obra de arte ser racionalmente interpretada no seu conteúdo, ou se apresenta ela mais para ser *gozada* (Eliot) ou *sentida* (Sontag)? Trata-se, porém, mais de questionamentos levantados para reflexão, porque respostas radicalizantes numa ou noutra direção têm provocado polêmicas e controvérsias.

Alguns escritores, além de se empenharem na estruturação das suas próprias obras de ficção, revelam algo do seu modo de trabalhar, explicitando também analiticamente sua função de autor, fundindo a intenção com a poética da obra. Levanta-se uma pequena amostragem nesse sentido, com as figuras de Poe, Saramago, Robbe-Grillet, Kundera, Autran Dourado, além de salientar a relação *sui-generis* que Unamuno revela para com a obra literária que criou. Normalmente, têm eles sustentado o pensamento de que é a obra que pode manifestar alguma intenção, não devendo esta ser procurada abstratamente no autor.

E se, com Barthes e o pós-estruturalismo francês, foi decretada a *morte do autor*, para substituir essa entidade produtora do texto pelo novo conceito de *escritura*, em que o leitor assume prioridade na *produção* do sentido do texto, o fato é que, nesta situação como normalmente em todas, a antítese que se opõe radicalmente à tese, para superá-la, acaba cedendo a uma síntese menos radical. Assim, continuando o texto literário a ser bem aceito e trabalhado, embora não dotado de plena autonomia e auto-suficiência, se à tese do *autor* como pai todo-poderoso, detendo as intenções e ditando os sentidos do texto, se opôs a antítese da *morte* desse autor, para reverter o mito e projetar, em substituição, a atividade *produtora* do *leitor*, posição e atitudes mais ponderadas reconhecem que os três elementos - autor, texto e leitor - desempenham cada qual função considerável na cadeia da comunicação literária.

Tanto assim que, se autor e leitor constituem entidades extratextuais, o detalhamento da corrente comunicativa conduziu a desdobramentos em cada qual desses três elementos fundamentais: o texto passou a ser visto como comportando um sistema comunicativo interno - do narrador ao narratário, e os elementos extratextuais passaram a contar, cada qual, com um substituto textual - o autor e o leitor implícitos. Não há mortos, e os feridos ficam sanados por transplantes que eliminaram cancros incuráveis.

Na era em que a relatividade vem abalando as certezas científicas, em que o propalado mas tão pouco praticado diálogo destrona os monólogos autoritários, em que a obra aberta desmente os absolutismos enclausurados nas suas torres de marfim, impõe-se equidade na ponderação. Se o fenômeno literário se encontrava absorvido e explicitado integralmente pelo pai-autor, sua vida e intenções, sobreveio o caráter orgânico da obra literária denunciar a falácia de tais intenções e impôr um *close reading*, independizando a estrutura autônoma da obra literária de quaisquer liames anteriores ou posteriores.

Entretanto, as recentes teorias centradas na recepção consolidam o princípio de que autor e obra não constituem entidades plenas em si nem estanques, realizando-se de fato o fenômeno literário pela interação da obra, e por trás dela o autor, com o receptor, razão de ser de todo o processo, ou então, mais radicalmente, o fenômeno literário se constitui pela *escritura* do leitor, a quem cabe, finalmente, a *produção* do sentido e a transformação do objeto artístico criado pelo autor em objeto estético de fruição, projetando-se o leitor como co-criador ao lado do autor.

O fenômeno literário assemelha-se, então a um círculo vicioso, ou melhor, a um triângulo em que interagem dinamicamente autor, obra e leitor.

Os três elementos não constituem momentos sucessivos, autônomos ou estanques, mas fatores de existência interdependente e interagente: o autor dá origem ao objeto artístico/obra literária, visando ao leitor; a obra de certo modo se independiza do autor, mas só se realiza ao ser recebida, o mais integralmente possível, pelo leitor; e o leitor, concretizando a obra, permite que, de fato, se realize, finalmente, e a cada nova concretização, a função autor, independentemente de coordenadas espaço-temporais. E o leitor não é apenas o construto ideal implicado no texto, mas também o ser concreto e real, marcado por circunstancialidade histórico-social, determinando ele concretizações diversas do texto verbal e, dessa forma, não apenas abstraído da obra a imagem implícita do seu autor, mas enriquecendo e favorecendo seu trabalho interpretativo/produtivo pela consideração do autor/produtor real e histórico, marcado por específicas determinações sócio-culturais na sua função de autor. Nessa concepção, a produção-comunicação-fruição do fenômeno literário é, de fato, inesgotável.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M.H. *El espejo y la lampada. Teoría romántica y tradición acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova, 1972.
- AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoría da literatura*. 5 ed, Coimbra: Almedina, 1983.
- ALLOTT, Miriam. *Novelists on the novel*. London: Routledge and Kegan Paul, 1968.
- ALTAMIRO, Carlos & SARLO, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1983.
- ARMSTRONG, Paul B. "The multiple existence of a literary work" in *The journal of aesthetics and art criticism*. Vol. XLIV, 4, 1986, p. 321-329.
- AUCOUTURIER, Michel. "Mikhail Bakhtine, philosophe et théoricien du roman", in BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978.
- AUSTIN, J.K. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AYALA, Francisco. *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona: Editorial Critica, 1984.
- BAJTIN, Mijail. "Contribución a la metodología de los estudios literarios" in *Texto crítico*. n. 24-25, 1982, p. 97-105.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. (V.N.Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAL, Mieke. "The laughing mice" in *Poetics today* vol. 2, n. 2, 1981, p. 203-210.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa - Una introducción a la narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.
- BALTAZAR, Maria Lucia. "Autoria verso autor" in *Face Revista de Semiótica e Comunicação*. São Paulo: n. 2, v. 2, 1989, p. 11-24.
- BANFIELD, Ann. *Unspeakable sentences - Narration and representation in the language of fiction*. Boston/London: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970a.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1970b.
- BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa" in BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes* Tome II (1966-1973). Paris: Éditions du Seuil, 1994
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres*, Paris: Gallimard, 1951.
- BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics*. Indianapolis: Hackett, 1981.
- BECKET, Samuel. *Molloy*. Lisboa: Presença, 1964.
- BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982
- BENJAMIN, Walter. "O narrador" in BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultura (Os Pensadores), 1975.
- BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor" in *Walter Benjamin* (Org. Flávio J. Kothe) São Paulo: Ática, 1985.

- BLACKMOUR, R.P. "The critical prefaces of Henry James" in BLACKMUR, R.P. *The double agent - Essays in craft and elucidation*. Gloucester, Mas.: Peter Smith, 1962.
- BLOOM, Harold et al. *Deconstruction and criticism*. New York: Seabury, 1979.
- BONATI, Félix Martínez. *La estructura de la obra literaria: Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. 2 ed. rev. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972.
- BONET, Carmelo M. *Crítica literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1980.
- BOOTH, Wayne. "Distance and point of view - An essay of classification" in STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.
- BOOTH, Wayne C. *Critical understandig. The powers and limits of pluralism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRIOSI, Sandro. "La narratologie et la question de l'auteur" in *Poétique* n. 85, 1986, p. 507-519.
- BROOK-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal. Studies in narrative & structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. 2 ed. New York: Appleton Century Crofts, INC, 1959.
- BUTOR, Miche. *Sobre literatura II - Estudos y conferencias 1959-1963*. Barcelona: Editorial Seix Barral, s.d.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. 3 ed. São Paulo: Nacional, 1973.
- CELA, Camilo José. *A família de Pascual Duarte*. São Paulo: Difel, 1986.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1990.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- CHATMAN, Seymour. *Stoey and discourse. Narrativa structure in fiction and film*. 2 pr. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to terms - The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento", in EICKHENBAUM et al. *Teoria da literatura - Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CLEMENTE, Elvo. *Leitura e crítica literária*. Porto Alegre: EDIPUC/Acadêmica, 1990.
- CLOSE, Anthony. "The empirical author Salman Rushdie's *The satanic verses*" in *Philosophy and literature* vol 14, n. 2, 1990 p. 248-257
- COELHO, Jacinto Prado. "Aplicar Barthes" in BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- CONNOLLY, John M. "Gadamer and the autor's authority: a language-game approach". In *The journal of aesthetics and art criticism*. vol. XLIV, 3, 1986, p., 271-277.
- CORTI, Maria. *An introduction to literary semiotics*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1978.
- CRESSON, André. *Hypolite Taine - Sa vie, son oeuvre, sa philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- CULLER, Jonathan. *Structuralist poetics - Structuralism, linguistics and the study of literature*. 7 pr. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1988.

- CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción - Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1984.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. 2 ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DAIX, Pierre. *Crítica nova e arte moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- DAVIES, Stephen. "The aesthetic relevance of author's and painter's intention" in *The journal of aesthetics and art criticism*. Vol. XLI, I, 1982, p. 65-76.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DIDEROT, Denis. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1951.
- DOLOZEL, Ludomir. "Mimesis and possible world" in *Poetics today*, vol. 9, n. 3, 1988, p. 475-496.
- DOUBROVSKY, Serge. *Pourquoi la nouvelle critique - Critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, 1970.
- DOURADO, Autran. *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva/INL, 1973.
- DOURADO, Autran. *Poética do romance: Matéria de carpintaria*. Ed. rev. e aum. São Paulo: Difel, 1976.
- DOURADO, Autran, *O meu mundo imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- DUARTE, Luiz Fagundes. "Prática de edição: Onde está o autor?" in *Gênese e Memória - Anais do IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito Org. Philippe Willmart*). São Paulo: ANNABLUME/Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, 1995.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Capinas: Pontes, 1987.
- DUJARDIN, Édouard. *A canção dos loureiros*. São Paulo: Globo, 1989.
- ECO, Umberto. *Leitura do texto literário - Lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1983.
- ECO, Umberto. *Trattato di semiótica generale*. 9 ed. Milano: Fabbri-Pompiani, 1985.
- ECO, Umberto. "El extraño caso de la *intentio lectoris*" in *Revista de Occidente*. n. 69, 1987, p. 5-28.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura - Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- ELIOT, T.S. *Sobre la poesia y los poetas*. Buenos Aires: SUR, 1959.
- FARACO, Carlos Alberto et al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hathier, 1988.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 4 ed. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Material Escolar/MEC, 1967.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2 ed. rev.aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- FISH, Stanley, *Is there a text in the class? - The authority of interpretative communities*. Cambridge/Massachussetts: Harward University Press, 1980.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Louis Conrad, Libraire-Editeur, 1926-1933: 9 volumes; Suplementos, 1954: 4 volumes.
- FOKKEMA, D.W. & KUNNE-IBSCH, Elrud. *Theories of literature in the twentieth century*. London: C.Hurst & Company, 1979.
- FOUCAULD, Michel. "What is an author?" in HARARI, José V. (ed.). *Textual strategies - Perspectives in pos-structuralist criticism*. 2 pr. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1981.
- FOUCAULD, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega/Passagens, 1992.
- FOWLER, Roger. *Linguistics and the novel*. London and New York: Methuen, 1979.
- FRANCE, Anatole. *La vie littéraire*. Paris: Calmann-Lévy Edit. s.d. vol. I-IV.

- FREUNDLIEB, Dieter. "Foucault and the study of literature" in *Poetics today* n. 16:2, Summer 1995, p. 301-344.
- FUENTES, Carlos. *A morte de Artemio Cruz*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y metodo*. Salamanca: Ediciones Sigueme, 1984.
- GENETTE, Gérard. "Fronteiras da narrativa" in BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972 - Traduzido como *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega/Universidade, s.d.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GERVAIS, Gertrand. "Lecture: tensions et régies" in *Poétique* n. 89, 1992, p. 105-125.
- GOYANES, Mariano Baquero. *Estructura de la novela actual*. 2 ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1972.
- GRÉSILLON, Almuth. *Eléments de Critique Génétique: Lire les manuscrites modernes*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich et al. *La actual ciencia literaria alemana - Seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Salamanca: Ed. Anaya S.A., 1971.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HAMMS, Jair Francisco. *O detetive de Florianópolis*. Florianópolis: Editora da UFSC/O Estado, 1983.
- HANSEN, João Adolfo. "Autor" in JOBIM, José Luis (Org.) *Palavras da crítica - Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1992. p. 11-43.
- HAWKES, Terence. *Structuralism and semiotics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.
- HILLIS-MILLER, J. "The Geneva School" in *Critical Quarterly* vol. 8, n.4, 1966, p. 305-321.
- HIRSCH JR., E.D. *Validity in interpretation*. New York and London: Yale University Press, 1967.
- HIRSCH JR., E.D. "Transhistorical intentions and the persistence of allegory" in *New Literary History* Vol. 25, n.3, 1994, p. 549-567
- HOLQUIST, Michael et al. *Studies in twentieth-century literature*, vol. 9, n.1, fall 1984 - Special issue on Mikhail Bakhtin.
- HOLUB, Robert C. *Reception theory - A critical introduction*. London and New York: Methuen, 1985.
- HOY, David Couzens. *The critical circle - Literature, History and Philosophical Hermeneutics*. Berkeley/London: University of California Press, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative - The metafictional paradox*. Waterloo/Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-moderno - História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago ed., 1991.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de crítica literária*. Coimbra: Almedina, 1971.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação calouste Gulbenkian, 1973.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader - Patterns of communication in prose fiction from Bonyan to Beckett*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1978.
- ISER, Wolfgang. "Les problèmes de la théorie contemporaine de la littérature" in *Critique* n. 413, 1981, p. 1091ss.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer - Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- IVO, Ledo. "Criaturas de papel", in *Cultura* n.31, 1970, Brasília/MEC.
- JAMES, Henry. *Outra volta do parafuso*. São Paulo: Abril Cultura, 1972.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1969.

- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma - Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. São Paulo: Ática, 1994.
- JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica - Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Abril Cultura, 1980.
- JUHL, P.D. *Interpretation - An essay in the philosophy of literary criticism*. Princeton/New York: Princeton University Press, 1986.
- JULIEN, Dominique. "La préface comme auto-contemplation" in *Poétique* n. 84, 1990, p. 499-508.
- KARL, Fredrick R. *O moderno e o modernismo - A soberania do artista 1895-1925*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1988.
- KAYSER, Wolfgang. "Qui raconte le roman?" in *Poétique* n. 4, 1970, p. 498-510.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6 ed. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin - O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- KRYSINSKI, Wladimir. "The narrator as a sayer of the author - Narrative voices and symbolic structures" in *Strumenti Critici* n. 32-33, giu 1977, p. 44-89.
- KUIPER, Koenraad & SMALL, Vernon. "Constraints on fiction: With an analysis of M. K. Joseph's *A soldier's tale* in *Poetics today* n. 7, 1986, p. 495-526.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- LANGSTON, David J. "Time and space as the lenses of reading" in *The journal of aesthetics and art criticism*. vol. XL, 4, 1982, p. 401-414.
- LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Dixième ed. rév. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1908.
- LANSON, Gustave. *Corneille*. Paris: Librairie Hachette, 1955.
- LANSER, Susan Snieder. *The narrative act - Point of view in prose fiction*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1981,
- LEECH, Geoffrey N & SHORT, Michael H. *Style in fiction - A linguistic introduction to english fictional prose*. 3 Imp. London and New York: Longman, 1984.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 2 ed. São Paulo: Cia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1967.
- LENTRICCHIA, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- LENTRICCHIA, Frank. "In place of an afterword - Someone reading" in LENTRICCHIA, Frank & MCLAUGHLIN, Thomas. *Critical terms for literary study*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1990 p. 321-338.
- LEVIN, Harry. "Literature as an institution" in TRILLING, Lionel. *Literary Criticism - An introductory reader*. New York/Chicago: Holt, Rinehart and Winston, INC, 1970, p. 406-418.
- LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor - Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes* 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- MACHADO, Irene A. "Bakhtin e o legado dialógico do formalismo russo" in *Faces* São Paulo, vol. 1, n. 2, 1988, p. 37-50
- MACHEREY, Pierre. *Por uma teoria da produção literária*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária - Enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MALLARMÉ, Stephan. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- MALMGREN, Carl D. "Reading authorial narration - The example of *The mil on the floss*" in *Poetics today* vol. 7, n. 3. a 1986, p. 471-494.
- MARCHESE, Angelo. *L'officina del racconto - Semiotica della narratività*. Milano: A, Mondadori, 1983.
- MARTINS, Eleni Jacques. *Enunciação & diálogo*. Campinas: Edit. UNICAMP, 1990.
- MATHIEU-COLAS, Michel. "Récit et verité" in *Poétique* n. 80, 1989, p. 387-403.
- MCHALE, Brian. "Free indirect discourse. A survey of recent accounts" in *PTL*, vol. 3, 1978, p. 249-287.
- MCLAUGHLIN, Thomas. "Introduction" in LENTRICCHIA, Frank & MCLAUGHLIN, Thomas (ed.) *Critical terms for literary study*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1990. p. 1-8.
- MENEZES, Holdemar. *A sonda uretral*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1978.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. "Narración homodiegetica y segunda persona - *Cambio de piel* de Carlos Fuentes" in *Acta literaria* n. 9, 1984, p. 5-27.
- MIAL, David S. "Affect and narrative" in *Poetics* vol. 17, 1988, p. 259-272.
- MUKAROVSKI, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editora Estampa, 1981.
- MILLER JR., James E. (ed.). *Theory of fiction: Henry James*. Lincoln University of Nebrascka Press, 1972.
- NAVAJAS, Gonzalo. "El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno" in *Hispania* vol. 71, n. 3, 1988, p. 512-522.
- NEHAMAS, Alexander. "The postulated author: Critical monism as a regulative ideal" in *Critical Inquiry* vol. 8, n. 1, 1981, p. 133-149.
- NESBIT, Molly. "What was an author?" in *Yale French Studies* n. 73, 1987, p. 229-257.
- OROPEZA, Renato Prada. "El discurso narrativo-literário" in *Semiosis* n.5, 1980, p. 95-134.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PASCAL, Roy. *The dual voice - Free indirect speech and its functioning ain the nineteenth-century novel*. Manchester University Press, 1977.
- PATTERSON, Annabel. "Intention" in LENTRICCHIA, Frank & MCLAUGHLIN, Thomas. *Critical termos for literary study*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1990.
- PAVARINI, Stefano. "Su alcuni recenti contributi di teoria narrativa" in *Lingua e stile* vol. XXIV, n. 4, 1989, p. 507-531.
- PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991.
- PEASE, Donald E. "Author" in LENTRICCHIA, Frank & MCLAUGHLIN, Thomas. *Critical terms of literary study*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1990. p. 105-117.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes - O saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PESSOA, Fernando. *Os melhores poemas de FP* (org. Teresa Rita Lopes). 3 ed. São Paulo: Global, 1987.
- PETTERSEN, Torsten. "Incompatible interpretation of literature" in *The journal of aesthetics and art criticism* vol. XLV, 2, 1986, p. 147-161.
- PETITJEAN, André. *Pratiques d/ écriture - Raconter et décrire*. Paris: CEDIC, 1982.
- PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Nacional e Editora da USP, 1969.
- POE, Edgar Allan. *Obras en prosa II*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente, 1956.

- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- PRATT, Mary Louise. "Interpretative strategies/Strategic interpretations: On anglo-american reader-response criticism" in ARAC, Jonathan (Ed.) **Postmodernism and politics**. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1987.
- PRINCE, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire" in **Poétique** n. 14, 1973, p. 178-196.
- RABINOWITZ, Peter J. **Before reading - narrative conventions and the politics of interpretation**. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- RAY, William E. **Literary meaning - From phenomenology to deconstruction**. New York: Basil Blackwell INC, 1984.
- REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual - Introdução à leitura crítica do texto literário**. Coimbra: Almedina, 1976.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- REYES, Graciela. **Polifonia textual - La citación en el relato literario**. Madrid: Editorial Gredos, 1984.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.
- RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações - Ensaio de hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação - O discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologia**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988
- RICOEUR, Paul. "Para una teoria del discurso narrativo" in **Semiosis** n. 22-23, 1989, p. 19-90.
- RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- RIFFATERRE, Michael. **A produção textual**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- RIMMON-KENAN. Shlomith. **Narrative fiction - Contemporary poetics**. London and New York: Methuen, 1983.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Minuit, 1963.
- RONAI, Paulo. **Dicionário Universal Nova Fronteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RONEN, Ruth. "Space in fiction" in **Poetics today** vol. 7, n. 3, 1986, p. 421-438.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van. **Critique du roman**. Paris: Gallimard, 1970.
- ROUSSEAU, J. J. **Julie ou la Nouvelle Héloïse**. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.
- ROUSSET, Jean. **Forme et signification - Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel**. 3 tir. Paris: Librairie José Corti, 1973.
- RUTVEN, K. K. **Critical assumptions**. Cambridge University Press, 1984.
- RYAN, Marie-Laure. "The pragmatics of personal and impersonal fiction" in **Poetics** vol. 10, 1981, p. 517-539.
- SAINTE-BEUVE, Charles A. **Causeries du lundi**. Paris: Librairie Garnier Frères, s, d, Vol. I-XV.
- SAINTE-BEUVE, Charles A. **Réflexions sur les lettres**. Paris: Editions d'Histoire et d'Art. Librairie Plon, 1941.
- SAINTE-BEUVE, Charles A. **Oeuvres I**. Paris: Librairie Gallimard, 1949.
- SAINTE-BEUVE, Charles A. **Oeuvres II**. Paris: Librairie Gallimard, 1951.
- SALES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma introdução - Fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários**. São Paulo: Editora da PUC/SP, 1992.
- SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- SARTRE, J. P. **Situações I**. Lisboa: Publ. Europa-América, 1968.
- SARTRE, J. P. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

- SCHOLLES, Robert & KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHUEREWEGEN, Franc. "Réflexions sur le narrataire - Quidam et quilibet" in *Poétique* n. 70, 1987, p. 247-254
- SCHÜLER, Donald. *Faustino*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SEARLE, John R. *Os actos da fala*. Coimbra: Almedina, 1984.
- SEARLE, John R. "Literary theory and its discontents" in *New Literary History* vol. 25, n. 3, 1994, p. 637-667.
- SHARPE, R.A. "The private reader and the listening public" in HAWTHORN, Jeremy. *Criticism and critical theory*. London: Edward Arnold, 1984.
- SHEVTSOVA, Maria. "Dialogism in the novel and Bakhtin's theory of culture" in *New Literary History* vol. 23, n. 3, 1992, p. 747-463,
- SHUSTERMAN, Richard. "Interpretation, intuition and truth" in *The journal of aesthetics and art criticism* vol. XLVI, 3, 1989, p. 399-411.
- SIMONIN-GRUMBACH, Jenny. "Para uma tipologia dos discursos" in JAKOBSON, Roman et al. *Língua, discurso, sociedade*. São Paulo: Global, 1983.
- SOLLERS, Philippe. *Logiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- SONTAG, Susan. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987
- SOUZA, Silveira de. *O cavalo em chamas*. São Paulo: Ática/FCC Edições, 1981.
- SPARSHOTT, Francis. "The case of the unreliable author" in *Philosophy and Literature* vol. 10, n. 2, 1986, p. 145-176.
- SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.
- SPITZER, Leo. *Lingüística e história literária*. Madrid: Gredos, 1974.
- STAROBINSKI, Jean. "Leo Spitzer et la lecture stylistique" in SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.
- STERNE, Lawrence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- STIERLE, Karlheiz. "Interpretations of responsibility and responsibilities of interpretation" in *New Literary History* vol. 25, n. 4, 1994, p. 853-867.
- SULEIMAN, Susan & CROSMAN, Inge (eds.). *The reader in the text - Essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1992.
- TAINÉ, Hippolyte. *Filosofia del arte*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945
- TAINÉ, Hippolyte. *Ensayos de crítica y de historia*. Madrid: Aguilar, 1953.
- TAINÉ, Hippolyte. "Introduction to *History of english literature*" in TRILLING, Lionel. *Literary Criticism - An introductory reader*. New York/Chicago: Holt, Rinehart and Winston, INC, 1970, p. 211-230.
- TELLES, Gilberto Mendonça & CLEMENTE, Ir.Elvo et al. *Prefácios de romances brasileiros - Das origens aos modernismo* Vol. I. Porto Alegre: Livraria Editora Acadêmica S.A., 1986.
- TELLES, Norma. "Autor+a" in JOBIM, José Luís (Org.) *Palavras da crítica - Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1992, p. 45-63.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. "The place of style in the structure of the text" in CHATMAN, Seymour. *Literary Style: A symposium*. London and New York: Oxford University Press, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine - Le principe dialogique - Suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

- TODOROV, Tzvetan. & DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- TOMACHEVSKI, Boris. "Literature and biography" in MATESKA, Ladislav & POMORSKA, Krystina. *Reading in russian formalism - Formalit and structuralist views*. Michigan: The University of Michigan, 1978.
- TOMPKINS, Jane (ed.). *Reader-response criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.
- TORO, Fernando de. "Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno" in *Hispania* vol. 64, n. 3, 1981, p. 360-366.
- TRILLING, Lionel (ed.). *Literary Criticism - An introductory reader*. New York/Chicago: Holt, Rinehart and Winston, INC, 1970.
- ULLMAN, Stephan. "Style and personality" in *A review of Englis Literature* vol. VI, n. 2, 1965, p. 21-31.
- UNAMUNO, Miguel de. *Abel Sanches*. 17 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- USPENSKY, Boris. *A poetic of composition*. Los Angeles: University of California Press, 1973.
- VALDES, Mario J. & MILLER, Owen J. *Interpretation of narrative - International colloquium on interpretation of narrative*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1978.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres I* Paris: Gallimard, 1968.
- VALÉRY, Paul. *Variiedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- VBRÍSSIMO, Érico. *O resto é silêncio*. 15 ed. Porto Alegre: Globo, 1980
- VERSINI, Laurent. *Le roman epistolaire*. Paris: PUF, 1979.
- VITOUX, Pierre. "Le récit dans *The ambassadors*" in *Poétique* n. 24, 1977, p. 359-368.
- WALKER, Cheryl. "Feminist literary criticism and the author" in *Critical Inquiry* n.16, 1980, p. 551-571.
- WARNING, Rainer (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- WEIMANN, Robert. *Structure and society in literary criticism - Studies in the history and theory of historical criticism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1984.
- WEIMANN, Robert. "Text, author-function, and appropriation in modern narrative: Toward a sociology of representation" in *Critical Inquiry* n. 14, 1988, p. 431-447.
- WEIMANN, Robert. "Textual authority and performative agency: The uses of disguise in Shakespeare's theater" in *New Literary History* vol. 25, n. 4, Autumn 1994, p. 789-808.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder? Ed. da Universidade de São Paulo. 1967-72. Vol. I-IV.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária - Crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Editora da USP, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILSON, Sharon Rose. *The self-conscious narrator and his twentieth-century faces*. The University of Wisconsin-Madison (PhD), 1976.
- WIMMERS, Inge Crossman. *Poetics of reading*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- WIMSATT JR. W.K. & BEARDSLEY, Monroe C. "The intentional fallacy" in TRILLING, Lionel. *Literary Criticism - An introductory reader*. New York: Holt, Rinehart and Winston, INC, 1970. (Tradução brasileira: "A falácia intencional" in LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes II*. 2 ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 86-102.

- WIMSATT JR., W.K. & BEARDSLEY, Monroe C. "The affective fallacy" in LODGE, David. *20th century literary criticism*. London: Longman, 1972.
- WIMSATT JR., W.K. & BROOKS, Cleanth. *Crítica literária - Breve historia*. Lisboa: Fundação calouste Gulbenkian, 1971.
- WRIGHT, Elizabeth. *Psychoanalytic criticism - Theory and practice*. London and New York: Methuen, 1987.
- YACOBI, Tamar. "Narrative structure and fictional mediation" in *Poetics today* vol. 8, n. 2, 1987, p. 335-372.
- YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1979.
- YNDURÁIN, Francisco. "La novela desde la segunda persona - Analisis estructural" in GULLÓN, Agens Y German. *Teoría de la novela - Aproximaciones hispánicas*. Madrid: Taurus, 1974.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

CRONOLOGIA

- 1942** - Nasceu Lauro Junkes no dia 9 de março, na localidade de Santa Maria, então município de Biguaçu, reglão desmembrada em 1963 para constituir o município de Antônio Carlos. Filho de Leonardo João Junkes (1894-1978) e Verônica Gorges Junkes (1896-1967), foi o último de quatorze filhos: Vitória, Paula, Maria, Agatha, Adelino(+), Verônica, Rainildes, Olívia (+), José, Bertolina, Osvaldo, Arnaldo e Donvina.
- 1952-54** - Transferiu-se para melhor escola primária, em Betânia/ Angelina, sendo aluno de Maria Schappo.
- 1955-66** - Cursou o ginário e colegial em seminário, com os Padres Franciscanos: em Rodeio/SC, Rio Negro/PR, Agudos/SP. Em Agudos, na 4ª série ginásial, em 1959, foi Diretor da Revista interna *A Conquista*; na 2ª série colegial, em 1961, foi Secretário do Grêmio de Oratória; na 3ª série colegial, em 1962, foi Redator-Chefe da Revista Interna *O Cruzado*. Em Curitiba fez o Curso Superior de Filosofia, sendo, em 1965, Diretor da Revista interna *A Pena*. Iniciou Teologia em Petrópolis/RJ. Em 1968 prestou Exames de Equivalência do Curso de Filosofia na UFSC.
- 1966-73** - Obteve, por cursos superiores na UFSC, os graus de Licenciado em Letras e Bacharel em Direito. Em 1970-71, foi Presidente do Cineclube da FAFI e, em 1971, Presidente da Comissão de Formação dos cursos de licenciatura ligados ao Centro de Educação. Durante 1969 lecionou Latim no Instituto Estadual de Educação e durante 1972 lecionou Língua Portuguesa no Colégio Maria da Glória Veríssimo de Faria, de Biguaçu.
- 1972** - Casou com Terezinha Kuhn Junkes
- 1973** - Nasceu a primeira filha: Tatiana
- 1979** - Nasceu a segunda filha: Larissa.
- 1982** - Nasceu Lauro Filho.
- 1973** - Ingressou, por concurso público, como Professor Auxiliar de Ensino na Universidade Federal de Santa Catarina. Em 1977, por concurso público, passou a Professor Assistente na UFSC. Em 1983, por progressão funcional, ascendeu a Professor Adjunto e em 1991 submeteu-se a concurso público, defendendo a tese *A Fragmentação da Plenitude - Por Uma Teoria do Símbolo e da Alegoria* (186p.) para galgar o grau máximo da carreira universitária: Professor Titular. Durante os anos de 1974-75 foi Professor Assistente de Literatura Portuguesa na FURJ de Joinville.
- 1973-76** - Desenvolveu o Curso de Pós-Graduação/Mestrado em Literatura Brasileira, na UFSC, obtendo o grau de Mestre com a dissertação: *As Visões do Narrador em O Forte de Adonias Filho e a Trajetória de uma Cosmovisão* (203 p.).
- 1976-84** - Desempenhou funções administrativas em diversos cargos na UFSC: Sub-Chefe do Departamento de Língua e Literatura Verná-

- culas (1976-81); nomeado, por Portaria do Ministro da Educação e Cultura, Vice-Diretor do Centro de Comunicação e Expressão (1976-81); Membro Titular do Conselho de Ensino e Pesquisa, em dois mandatos (1976-1980); Presidente do Grupo de Trabalho que reestruturou o Curso de Letras (1977); Membro Titular do Conselho Universitário (1980-82); Coordenador de Assuntos Literários e Publicações Discentes da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis e Extensão, sendo editor da *Revista Discente* (1980-84); Chefe do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas (1982-84), quando declinou, desiludido, de cargos administrativos.
- 1989-93** - Na PUC de Porto Alegre desenvolveu o Curso de Doutorado, defendendo tese *Da Gênese ao Apocalipse - No Fenômeno Literário* (624 p.), para obter o grau de Doutor em Teoria da Literatura.
- 1982** Foi eleito e empossado na Cadeira nº 32 da Academia Catarinense de Letras.
- 1984** Foi distinguido com o Diploma do Mérito Cultural pela UBE - União Brasileira de Escritores/Rio de Janeiro.
- 1996** Foi eleito Vice-Presidente da Academia Catarinense de Letras.
- 1967-69** - No jornal *A Gazeta*, de Florianópolis, manteve uma coluna semanal dedicada a apresentação e comentário de filmes.
- 1968-70** - Colaborações freqüentes no *Caderno de Sábado*, do *Correio do Povo*, de Porto Alegre
- 1976-77** - Manteve a página *Catarinenses fazem literatura* no Suplemento Dominical do *Jornal de Santa Catarina*, de Blumenau, iniciando sua análise de livros de autores catarinenses - numa seqüência de 40 artigos
- 1978-86** - Manteve coluna semanal *Livros & Cultura* no jornal *A Gazeta*, de Florianópolis, numa seqüência de aproximadamente 500 artigos.
- 1977-87** - Publicou no *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*, de Belo Horizonte, algumas dezenas de artigos.
- 1978-85** - Publicou algumas dezenas de artigos e comentários sobre literatura no jornal de Florianópolis *O Estado*
- 1987-95** Colaborou com o *Jornal de Joinville*, especialmente com *ANEXO*, publicando algumas dezenas de comentários e resenhas sobre a produção literária catarinense. Tem trabalhos publicados em diversos outros jornais: *Diário Catarinense/Cultura*, *O Catarina*, *O Acadêmico* (Blumenau) etc.
- 1977** "O ponto de vista narrativo" - Rev. *Construtura* Nº 13, Curitiba (p. 5-44)
- 1978** - "Oswaldo Rodrigues Cabral: A ficção e a realidade" - Rev. *Anais do Museu de Antropologia da UFSC* Nº 11- Florianópolis (p. 27-38)
- "A sonda uretral". *Rev. Ficção* Nº 54. Rio de Janeiro, 1978 (p. 72-74).
- 1984** - "Luís Delfino: do mítico ao existencial" *Travessia* Nº 8/9 - Revista de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC (p. 160-75)
- "A dialética da superfície" *Travessia* Nº 10 (p. 51-66)
- "Indicações bibliográficas para o estudo da literatura em Santa Catarina" (com Iaponan Soares) - *Travessia* Nº 10 (p. 151-159)
- 1991** "História e ficção na literatura de Santa Catarina". Revista Litero-

- Cultural *Teias* n° 4, UFSC (p. 68-83)
- 1988** "Martinho Bruning rastreia o sentido da vida e dos acontecimentos". *Blumenau em Cadernos*, XXIX, n° 8, agosto (p. 242-244)
 "A poesia descerá como uma bênção ou porrada". *Blumenau em Cadernos*, XXIX, n° 9, setembro (p. 268-271)
- 1983-95** Publicações em *Signo - Rev. da Academia Catarinense de Letras*:
 - "Discurso de Posse" *Signo* 6, 1983 (p. 259-277)
 - "Sessão da Saudade de José Cordeiro" - *Signo* 6 (p. 61-68)
 - Conferência sobre Oliveira e Silva - *Signo* 7 1984/85 (p. 95-108)
 - Conferência sobre Luís Delfino - *Signo* 7 (p. 111-130)
 - "Panorama Editorial Catarinense 1975/1980" *Signo* 7 (p. 177-205)
 - "A ânsia mística do Infinito" - *Signo* 8 1986/88 (p. 19-46)
 - "João Batista Crespo: Revisão do Centenário" *Signo* 8 (p. 186-201)
 - "Sessão da Saudade de Renato Barbosa" *Signo* 9 1989 (
 - "Sessão da Saudade de Oliveira e Silva" *Signo* 10 1990/91 (p. 158-173)
 - "Sessão da Saudade de Silveira Júnior" *Signo* 10 (p. 192-201)
 - "Sílvia Amélia: A poesia que está em todos nós" *Signo* 12 1993/94 (p. 110-113)
 - Sessão da Saudade de Glauco Rodrigues Corrêa" *Signo* 12 (p. 151-162)
 - "Sessão da Saudade de Nereu Corrêa" *Signo* 12 (p. 172-187)
 - "Produções literárias da Academia" *Signo* 13 1995 (p. 75-102)
 - "Se quiseres iluminar-te, acende uma luz" *Antologia* da Academia Catarinense de Letras, 1991 (p. 306-312) - além de Organizador da Antologia.
- 1993-94** "Agora quero cantar a fragmentação da plenitude". *Anuário de Literatura* n° 1, UFSC, 1993 (p. 15-48)
 "O processo de alegorização em Walter Benjamin". *Anuário de Literatura* n° 2, UFSC, 1994 (p. 125-137)
 "Exorcismando fantasmas". *Anuário de Literatura* n° 4, UFSC, 1996.
- 1995** "Onde ficou a clandestinidade revolucionária?" *Literatura* - Revista do Escritor Brasileiro, n° 7, Brasília, Dezembro (p. 35-38).
- 1977-93** Organizador dos seguintes livros, com estudo introdutório:
 1) *José Eliziário S. Quintanilha - Antologia Poética* - Florianópolis: Ed. Conselho Estadual de Cultura/Gov. do Estado, 1977
 2) *A Canção das Gaivotas*, de Virgílio Várzea - Florianópolis: Editora Lunardelli, 1985
 3) *Os Melhores Poemas* de Luís Delfino - São Paulo: Ed. Global, 1991 (2ª ed. 1994)
 4) *Cinza e Bruma e Poemas Dispersos*, (Edição Comemorativa do Centenário), de Othon d'Eça - Florianópolis: Ed. da UFSC/Ed. FCC/Fund. Banco do Brasil, 1991
 5) *Teatro Escolhido* de Horácio Nunes Pires. No prelo da Ed. da UFSC - Florianópolis.
- 1979-95** Livros de autoria individual:
 1) *Presença da Poesia em Santa Catarina* - Florianópolis: Editora Lunardelli, 1979
 2) *A narrativa cinematográfica* - Florianópolis: Ed. Autor, 1980

3) **O leão faminto** - O livro catarinense em 1981 - Florianópolis: Edição do Autor, 1982

4) **Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul** - Florianópolis: Ed.UFSC/Lunardelli, 1982

5) **O faro da raposa** - O livro catarinense em 1982 - Florianópolis: Edição do Autor, 1983

6) **O mito e o rito** - Uma leitura de autores catarinenses - Florianópolis: UFSC, 1987

7) **A literatura de Santa Catarina - Síntese Informativa**. Florianópolis: UFSC/Ed. do Autor, 1991

1980-95 Co-autoria e estudos em livros:

1) Intervenção como Debatedor in **Momentos de Crítica Literária Atas do IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária** (p. 279-282). Campina Grande: Gov. do Estado da Paraíba, 1977

2) KRIEGER, Maria de Lourdes Ramos et al. **Português pré-prós/Vestibular**. Florianópolis: Ed. dos Autores/UFSC, 1980

3) "Do enraizamento telúrico à comunhão social" in PEREIRA, Maura de Senna. **Busco a Palavra**. Fpolis: FCC Edições, 1985 (p. 11-25).

4) "Indelévels, fortes, vivos traços da juventude minha..." in SILVEIRA, Delminda. **Indelévels Versos** (p. 7-28). Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989.

5) Introdução ao "Catálogo da produção literária dos autores catarinenses, publicada de 1980 a 1989", para a Exposição "A Literatura Catarinense nos Anos 80", realizada no hall da Biblioteca Pública do Estado. Florianópolis: 1990.

6) "O Poeta Alcides Buss: Como se constrói e constrói o poema" (p. 7-23 e 7) "O poema no horizonte da recepção" (p. 175-198) in BUSS, Alcides. - **Contemplação do Amor**. Fpolis: Ed. da UFSC, 1990

8) "A ironia irreverente de José Endoença Martins" (p. 43-46); "Poesia descerá como bênção ou porrada" (p. 47-53) "Encoença e Kraft: A poesia vai do humor à denúncia" (p. 54-57) e "Poesia rompe convenções" (p. 61-63) in MARTINS, José Endoença. **Poesia Minuto - A Poética do Tempo**. Blumenau: Fundação Casa Dr. Blumenau, 1991.

9) "Amigo Velho nas engrenagens capitalistas" in SOARES, Iaponan & MIGUEL, Salim (Org.). **Guído Wilmar Sassi - Literatura e Cidadania** (p. 29-38). Florianópolis: Ed. da UFSC/Lunardelli, 1992

10) "Espelho meu, dir-me-ás quem sou/onde estou?" in OLIVEIRA, Arthur Pereira e. **Cantos e desencantos** (p. 9-20). Florianópolis: Ed. da UFSC, 1992.

11) "A ideologia da maçã" in SOARES, Iaponan & MIGUEL, Salim (Org.). **Holdemar Menezes - Literatura e Resistência** (p. 25-36). Florianópolis: Ed. da UFSC/Lunardelli, 1992

12) "Horácio Nunes Pires: o homem, o espelho, a lâmpada e as máscaras" - Estudo fundamental do fascículo **Horácio Nunes** (p. 3-9). Col. Escritores Catarinenses/Série Resgate. Florianópolis: FCC Edições, 1992.

13) "Ambíguas ressonâncias de **Caixa d' aço**" in MUZART, Zahidé L.

(Org.). **Tempo e Andanças de Harry Laus** (p. 48-52). Florianópolis: Ed. da UFSC/Fundação Cultural Prometheus Libertus, 1993.

14) "Fernando Pessoa: A polifônica fragmentação heteronímica" in **Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa** (p. 374-392) - P. Alegre: EDIPUCRS, 1994

15) "A mulher desmascara seus desencontros" in LAUS, Ruth. **A Décima Carta: Laus Apenas**. Rio de Janeiro: Gráfica Cervantes, 1994.

16) "Nos Subterrâneos de Desterro" (p. 7-12 e 17) "Lê-se o escritor, refletido no espelho do leitor" (p. 187-212) in CALDEIRA, Almiro. **O Brigue Velho**. Florianópolis: A. C. L. 1995

17) "Buscar a vida... Encontrar o poema" in COLDEBELLA, Ivana. **A Cor da Alma** (no prelo)

18) "Auto-retrato a cores verbais";

19) "Quem tem medo de poesia?" e

20) "O escritor e o outro" in MUND JR., Hugo. **Poesia Completa**, no prelo, na Coleção A. C. L.

1979-96

Apresentações: Abas - Prefácios:

1) Abas a CURTI, José. **Juca Jacu & Cia**. Fpolis: Ed. Lunardelli/ UDESC, 1979.

2) Prefácio a NETO, Pinheiro. **Crischelle**. Fpolis: Lunardelli, 1979.

3) Abas a SILVÉRIO, Bento. **Entropia & Evasão**. Fpolis: PRAE/UFSC, 1980.

4) Abas a DEMO, Pedro. **Pobreza Sócio-econômica e Política**. Fpolis: Imprensa Universitária da UFSC, 1980.

5) Apresentação: "A messe lírica do outono" in BRUNING, Martinho. **O mesmo canto natural & outros poemas**. Blumenau: Ed. do Autor, 1980.

6) Apresentação: "Pare! A Poesia o procura..." in GUIMARÃES, Zoraida H. **Ainda há sol atrás da montanha**. Fpolis: Lunardelli, 1980.

7) Apresentação: "A hora e a vez da criança" in **Histórias de crianças para crianças**. Fpolis: PRAE/UFSC/FCC 1982.

8) Abas a CURTI, José. **Cassoga Capital Cassoga**. Fpolis: FCC Edições, 1982.

9) Apresentação: "O amor na engrenagem capitalista" In AMORIM, Luiz Carlos. **Canção de Amor**. S. Francisco do Sul: Ed. do Autor, 1982.

10) Apresentação: "Perspectivas humanistas do lirismo de Pedro A. Grisa" in GRISA, Pedro A. **Perspectivas P(ro)f(é)ticas**. Curitiba: G. ed. VEJA, 1982.

11) Prefácio: "Orleans: Um farol de cultura" in **Sinos de Orleans** - Vol. IX. Casa da Cultura de Orleans, Fpolis: PRAE/UFSC, 1983

12) Abas a GONÇALVES, José. **Espelho da Alma**. Blumenau: Casa Dr. Blumenau, 1983.

13) Abas a BUSS, Alcides (Org.). **Antologia do Varal Literário**. Fpolis: Ed. da UFSC, 1983.

14) Apresentação in GUIMARÃES, Zoraida H. **A dança da vida**. Fpolis: Lunardelli/Lions Clube Trindade, 1983.

15) Apresentação: "Antes que a criança pare de cantar..." in

- FONSECA, Wilson. **Santarém Brincando de Roda - 50 Cantigas de roda infantis**. Fpolis: PRAE/UFSC, 1983.
- 16) Abas a GOMES NETO, José. **A Sagração da Matéria**. Fpolis: FCC Ed., 1984.
- 17) Prefácio: "A dialética do imaginário" in **Os Contos Premiados da FUSB**. Fpolis: Ed. UFSC/Blumenau; FURB, 1986.
- 18) Apresentação: "Canção da vida... canção da esperança" in AMORIM, Luiz Carlos. **A Cor do Sol**. Fpolis: CEPEC, 1988.
- 19) Abas a RAMOS, Mila. **Em Surdina**. Joinville: Ipê, 1989.
- 20) Prefácio: "Cabe ao leitor fazer funcionar a poesia" in MARTINS, Almir. **Revelação**. São Paulo: João Scortecci Ed., 1989.
- 21) Abas a LAFFIN, Marcos. **Estivador**. Joinville: Ed. Ipê, 1990.
- 22) Abas a DALL'ALBA, Cronélio. **Asas**. Orleans: Seminário São José, 1992.
- 23) Abas a PÍTSICA, Paschoal Apóstolo. **Palavras & Registros**. Fpolis: A. C. L., 1993.
- 24) Prefácio: "Amanhece outro dia" in GAIDZINSKI, Octávia Búri-go. **Germe de sonho**. Criciúma: Ed. da Autora, 1995.
- 25) Prefácio: "A vida é sempre menor que o sonho" in VAN STEEN, Edla. **Cheiro de amor**. São Paulo: Global, 1996.
- 26) Prefácio: "Quem dá vida à poesia?" in **Está sendo - poemas de oito faces**, Criciúma, 1996.
- 27) Abas a ADAMCZUK, Maria Aparecida Gobbi. **Amanhã é um novo dia**. Chapecó: Ed. UNOESC, 1996.

ÍNDICE REMISSIVO

ABRAMS, M.H. 66s

AGUIAR E SILVA, V.M. 14, 29ss, 62, 64, 75, 202

Apropriação: 166, 276, 283-87, 293

Atos da fala; 38s, 146

AUSTIN, J.K. 13, 36, 144

Autonomia do texto 15s, 23, 31, 57ss, 68, 71, 78, 125, 151, 155ss, 165ss, 170, 185, 187, 214s, 293, 313, 316, 321

Autor - todo livro

- **apagamento do autor:** 42s, 45, 50, 66s, 68, 116, 152, 173, 183, 197, 267s, 273s, 278, 280, 287, 313

- **autoridade do autor:** 21, 29, 34-41, 44ss, 59, 61-83, 207, 210s, 234, 269, 283, 286, 29-301, 305

- **função autor:** 28, 52s, 81, 65s, 75, 137, 239, 276-283, 286, -288 319

- **implícito:** 16, 19, 22s, 29, 32, 37, 46ss, 56, 128, 171, 179ss, 183, 187-227, 240, 316

- **morte do autor :** 20ss, 23, 50, 263, 273ss, 285, 288ss, 301ss, 313, 320

- **nome do autor:** 23, 30ss, 37, 42, 47s, 64, 73, 104, 211, 275-80, 287s

- **personalidade do autor:** 20, 36, 65s, 71ss, 76s 79, 87, 94, 115 128, 130ss, 139, 188s, 201ss, 225, 241, 315, 318s.

- **real/histórico:** 29-62, 63-88, 153s, 180s, 185, 188 227-262, 317ss.

- **autor como trabalhador:** 35, 54ss, 60, 79, 87, 165, 220s, 278, 291, 320

- **voz/comentário do autor:** 44s, 115, 142, 193ss, 198, 213, 264ss, 268-273

AYALA, F. 33, 213ss, 316

BAKHTIN, M.M. 24s, 38, 41, 57, 61, 69, 142, 185, 209, 227-262, 272, 280, 295, 303, 318s

BARTHES, R. 34s, 46, 61, 69, 130ss, 168ss, 179, 201, 263, 273, 288ss, 291-313, 319s

BENJAMIN, W. 77-80, 246, 316

Biografia: 51s, 54, 72-77, 81, 90ss, 94, 97, 99ss, 118, 121, 127, 131, 135s, 144s, 149, 166, 208, 212, 236, 280, 302, 317

BLOOM, H. 165, 315

BONATI, F.M. 33, 49

BOOTH, W.C. 16, 32, 46ss, 128, 188, 191ss, 195s, 198, 200, 202, 204s, 220ss, 224ss, 240, 264-274

BUTOR, M. 138s

CANDIDO, A. 16, 85s

Clássico: 91

CHARTIER, R. 20s, 30, 32, 34, 89, 170, 173, 278, 285

CHATMAN, S. 23, 47, 130, 142, 188-195, 202ss, 207, 226

CHKLOVSKI, V. 69

CLEMENTE, E. 211s

Comunicação literária: 15-18, 22s, 35ss, 39ss, 63 76, 127, 159, 191, 195, 198, 203s, 206, 234, 269, 297, 301, 320s

Contar/mostrar: 263ss

Contexto

- lingüístico: 39, 125, 147, 155, 167, 171, 228, 239, 257s

- de produção: 18, 78ss, 89s, 208, 242, 317

- histórico-social: 20, 23, 32ss, 36, 40, 52s, 60, 78ss, 84, 131, 139, 200, 203s, 206, 234, 269, 297, 316ss

Copyright: 48, 278

CORTI, M. 16, 317

CRESSON, A. 102

Criação literária: 17ss, 23s, 31, 34, 36, 38, 48, 53, 56s, 61, 65ss, 72ss, 77, 82ss, 86, 92, 113, 133, 139, 145ss, 180s, 235, 315, 318

Crítica: 20ss, 52ss, 78ss, 83, 89- , 142ss, 149, 152ss, 165ss, 169, 182, 187, 200ss, 211ss, 263, 278, 280, 289s, 293, 301-307, 318

CURTIUS, E.R. 61ss.

DERRIDA, J. 261ss, 272s, 288s

Desvio: 82, 126-130, 292

Determinismo 23, 36, 101ss, 117ss, 124

Dialogismo: 25, 38, 218, 227-262, 272, 280

DOUBROVSKY, S. 133-139, 318

DOURADO, A. 183ss, 219, 232, 320

ECO, U. 53, 141, 163, 171ss, 183

EIKHENBAUM, B. 71s.

ELIOT, T.S. 148s, 156, 169, 319

Esriptível: 294, 298ss, 307

Escritor: 16s, 24, 29-62, 68, 73ss, 78s, 81s, 85ss, 109, 125ss, 133ss, 145, 165ss, 174s, 188, 196, 215s, 269ss, 274, 286, 291ss, 303s, 316

Escritura: 23, 31ss, 34ss, 54ss, 57ss, 70, 83, 130, 134ss, 167, 175s, 272ss, 282, 286s, 292ss, 296-313, 320s

Estilo: 34, 47, 53s, 73, 89, 94, 104, 109, 115ss, 125s, 129ss, 134, 166, 169s, 198, 218, 234s, 242, 256, 306, 318

Exotopia: 234ss

FISH, S. 142

Formalismo Russo: 69-74

FOUCAULD, M. 274-290

FOWLER, R. 41, 207s, 226, 317

FRANCE, A. 124ss, 318

GADAMER, H.G. 86s, 150, 168, 247

Gênio: 19, 65ss, 74, 84, 87, 104, 114, 264, 284

Genética/crítica: 52-58, 193

GENETTE, G. 22, 188s, 198, 203, 220ss, 226, 317

GRÉSILLON, A. 54s, 59

HANSEN, J.A. 275s

HARADI, J.V. 282ss.,

Hermenêutica: 86s, 142, 150ss, 156, 160, 169, 171s, 216, 220, 247, 319

Heteroglossia: 259ss.

HIRSH JR, E.D. 151-163, 191.

História lit.: 69, 72, 87, 118ss, 168ss, 247,266, 318

HOY,D.C.: 152-161

Ideologia: 25s, 41, 82, 139, 188, 198, 241, 249, 260, 289,302.316

Illocucionário: 15, 38s, 146

Impressionismo: 124-127

Inspiração: 20,66ss,82ss,99,114, 129, 167, 174ss

Intenção : 24s,34,43,49,60, 69, 75, 141-185, 216, 319

-affective fallacy: 144s

-anti-intencionalismo:142ss, 160

- do autor: 142, 153

- do leitor: 171ss

- do texto: 171ss,195

- falácia da: 51s,75,142ss

- falácia genética: 144

- inacessibilidade: 143s,146s, 159

- intenções e realizações: 143s, 147s, 151, 158

- purposeful/purposive: 146s

- sentido de uso: 147

- utterer's meaning: 147

Interpretação:21ss, 25,53. 66s, 75, 118, 130ss, 141s, 145, 149ss, 152ss, 156ss, 161ss, 165ss, 169s, 172s, 182, 215,289s,300,319

Intertextualidade: 185, 200, 227-262, 280, 319

Intransitividade: 289ss

Intrusões: 43,217,265ss,269ss

ISER,W. 17, 150, 162, 182

JAKOBSON,R. 22,38,206

JAMES,H. 45, 49, 166, 219, 254, 266ss, 288

JAMESON, F. 41

JAUSS.H.R. 26, 70, 86s, 163, 248,318

jogo: 17, 71s, 259,295ss,298ss, 303s, 312

JUHL, P.D. 161-165, 325ss

JULIEN, D. 210ss

KAYSER,W. 49, 130. 188

KONDER, L. 79

KRYSINSKI,W. 218s

KUIPER & SMALL, 205ss

KUNDERA, M. 177ss

LANGSTON,D.J. 156

LANSER, S.S. 23, 38-43, 189, 205-210. 317

LANSON,G. 95, 118-121, 135

LEECH & SHORT 198s

Legível 294, 296, 298s, 307-331

Leitura: 19ss, 40. 51, 86, 121. 157, 163s, 170ss, 183, 190. 194, 200, 210, 286, em Arthes: 296-312

Leitor real: 17, 20ss, 26, 40ss, 47s, 61, 70ss, 77, 86ss, 124, 129, 137s, 147s, 159, 165ss, 173s, 180ss, 188, 191, 199, 205ss, 213ss, 230s, 237, 265ss, 271, 295s, 299, 303s, 310, 316ss, 320

Leitor implícito: 22, 171s, 190, 196ss, 202ss, 269

LENTRICCHIA, F. 153, 162

LEVIN, H, 117

MACHADO, I. 242s

MACHEREY, P. 82ss

MAINGUENEAU, D. 33s

MALLARMÉ, S. 48, 68s, 151, 289, 301s

Meio (Taine): 20, 89, 101ss, 105ss

Mimese: 38, 65ss, 01, 111, 167

Momento (Taine): 20, 89, 101, 104, 107s, 110ss, 119

Monológico: 240-260

MUKAROVSKY, J. 26, 29, 65, 76s, 204, 315

Narrador 16, 22, 29, 32, 37, 43ss, 49ss, 79, 138s, 188ss, 194ss, 199, 203ss, 214s, 218ss, 222s, 240ss, 260, 267, 270

NAVAJAS, G. 180, 182s

NEHAMAS, A. 215s

New Criticism 67, 128, 142ss, 146, 151, 264

Obra literária: 16, 23, 26, 32, 48, 61, 75ss, 82ss, 89s, 118, 134, 141ss, 154s, 162s, 171, 199ss, 214, 230, 294, 319ss

PAREYSON, L. 84s, 172

PAVIANI, J. 36, 177

PEASE, D.E. 64-67, 304

Perlocucionário 15, 39, 146

PETERSEN, T. 165

PICON, G. 227

Plurilingüismo: 239, 243, 248, 250, 256, 261, 272

Pluralidade (do texto): 148, 162, 295s, 300s, 310ss

POE, A.E. 171, 173s

Poética: 24, 26, 56, 70s, 125, 130, 171, 183ss, 302

Polifonia 25s, 198, 219, 230, 242s, 250s, 256ss, 260s, 280, 319

Prazer(texto): 119, 169, 274, 296s, 301, 305s, 310

Prefácio 43, 211ss

Processo (de criação): 18ss, 24ss, 54ss, 83ss, 129, 144, 176, 184, 232, 286, 293, 306, 312, 321

Produção literária: 18s, 24, 32, 56, 60s, 69ss, 77ss, 82ss, 146, 201, 215, 288, 297, 309, 320s

Psicanálise: 57, 132-137, 304, 318

Psicologia: 66, 72, 88ss, 102, 129, 132, 144, 302ss

Raça (Taine): 20, 89, 100ss, 104ss

Responsabilidade: 30ss, 164, 172, 200, 207, 275, 311

Responsividade: 230, 233, 239s, 245, 249

Retórica: 64,264ss,268,272,296

REYES,G. 18s, 198s, 226,240

RICOEUR,P. 167s

RIMMON(-Kenan), S. 198,201s,216

ROBBE-GRILLET, A.38,175, 320

Romance: 38, 43ss, 175-179, 199, 216,239-244,249ss,257ss,271,286ss

Romantismo: 19, 65s, 74, 263

RUTVEN,K.K. 146s,150s, 163s,200

RYAN, M.L. 188

SAINTE-BEUVE,C.A 20, 23, 31, 90-102, 118s, 317s

SARAMAGO,J. 174

SARTRE,J.P. 45,81,131,135s,173

SENTIDO: 21, 43, 71s, 87, 134ss, 143-171, 184,215,218,233,239, 248, 274,284,290-97,301ss,311ss, 319s

SOLLERS,P. 285s

SONTAG, S. 168s

SPARSHOTT, F.216ss

SPITZER,L. 126ss, 314

STAROBINSKI,J.127s,135

TACCA, O. 27, 43s, 48

TAINE, H. 20,96,99,101-20,160, 317s

TEXTO: 15,18ss,21ss,32,36,43, 57, 68sm71s,87ss,127s,141,146s,152s, 158ss, 171,187
-em Bakhtin: 226-232

- em Barthes: 293-301,309s

TODOROV, 23,44,130,197,227,270

TOMACHEVSKI,B. 71ss

TORO,F. 178ss,182

TYNIANOV, J. 69s

ULLMANN,S. 131s

UNAMUNO,M. 178ss,213, 232

VALÉRY, P. 24,54,58,61,67ss,85, 129, 299s

Voz extraficcional: (ver autor implícito): 42s,205,209ss,317

Vozes na palavra: 229,238ss, 242, 244ss

WALKER, C. 288ss.

WEIMANN,R. 42,287s

WELLEK,R. 17,92,98,100s,118,121

WELLEK & WARREN: 142, 148

WILLEMART, P. 31,57,147

WILLIAMS,R. 80s, 316

WIMSATT, R. 167

WIMSATT & BEARDSLEY: 75, 142ss,151,156,158,160s

WIMSATT & BROOKS. 98

WILSON,S.R. 192, 271

COLEÇÃO A. C. L.

Comissão Editorial

Paschoal Apóstolo Pítsica

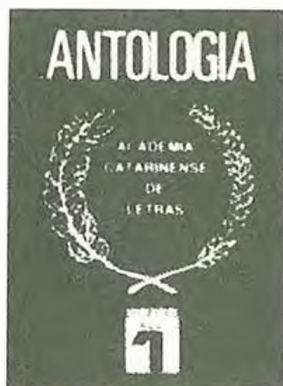
Lauro Junkes

Jali Meirinho

Hoyêdo G. Lins

Pedro Bertolino

COLEÇÃO ACL



1991

Silvia Amêlo

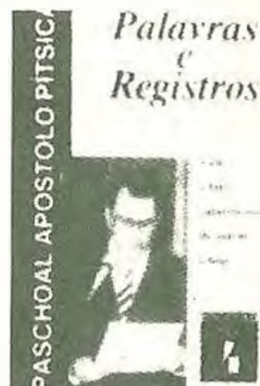
POEMAS
DO MEU
CAMINHO



1993



1993



1993



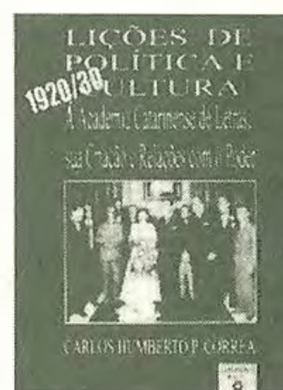
1995



1995



1996



1996



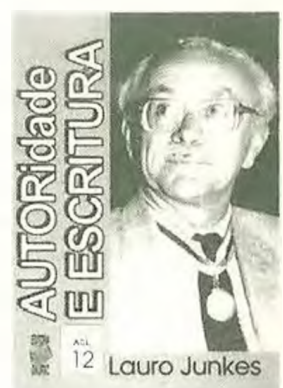
1996



1996



1996



1997

