

O problema da *autoria* na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões

CAIO GAGLIARDI

1

NA MODERNA teoria da literatura, as formas de rejeição que se vão acumulando (e depurando) em torno da noção de *autoria* caracterizam-na, sumariamente, como símbolo do humanismo e do universalismo que os “novos” discursos críticos procuraram eliminar dos estudos estéticos. A contrapelo de uma crítica do fenômeno literário que procura na psicologia, na biografia e/ou na sociologia do indivíduo fatores determinantes do texto, a maior parte das correntes críticas surgidas no século XX relega ao autor um papel meramente contingente ao fazer literário.

Esses diferentes modos de desvalorizar a ação atribuída à intenção premeditada, quando analisados sistematicamente, tornam possível acompanhar alguns dos passos decisivos que fizeram avançar o pensamento crítico-teórico no século XX.

A limitação ou mesmo a eliminação do *autor* dos estudos críticos sobre literatura se realiza segundo a formulação de anticonceitos que se mostram decisivos como ferramentas de análise e como definidores de horizontes de atuação crítica. Seu momento de cristalização poética data dos finais do século XIX, por meio de Rimbaud e Mallarmé, sobretudo. Acompanhem, no entanto, suas formulações teóricas mais sistemáticas.

Em “A nova poesia russa” (1919), Jakobson define a *literariedade*, isto é, aquilo que torna um texto efetivamente literário, como algo inversamente proporcional à intenção do autor, uma vez que ela cobra atenção exclusiva para o discurso, em detrimento da possível intenção que o terá guiado. Sumariamente, entende-se por *literariedade* um ou mais procedimentos linguísticos que conferem traços distintivos ao objeto literário. Não se trata, pois, de um conteúdo qualquer, uma ideia, uma imagem, uma emoção; não há, portanto, temas literários, segundo Jakobson. Os temas serão literários uma vez que sejam processados literariamente. Dessa perspectiva, o traço distintivo da poesia reside no fato de que, nela, uma palavra é percebida como uma palavra e não meramente como um mandatário dos objetos denotados, nem como explosão de uma emoção; reside no fato de que, nela, as palavras e seu arranjo, seu significado, suas formas externa e interna adquirem peso e valor por si próprios.

Nessa defesa do discurso, a noção de *autoria* não figura como objeto de interesse do crítico formalista. Tal apagamento é tanto mais significativo quando se verifica que, em seu detrimento, até mesmo o leitor é contemplado, por Chklovski (1971, p.41): “chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética”. Segundo essa perspectiva (evidentemente kantiana), o caráter estético está associado à nossa maneira de perceber o objeto, uma vez que um texto pode ser “criado para ser prosaico, e ser percebido como poético, ou então criado para ser poético e percebido como prosaico” (ibidem). Assim, a despeito de uma possível intenção autoral, o modo de perceber, conduzido pelo discurso, é que determina o efeito estético.

Em *Contre Sainte-Beuve*, Proust (1988) denuncia em tom especialmente combativo o método de projeção dos dados biográficos sobre o perfil autoral como um retrato de superfície que passa ao largo da obra. A denúncia que Proust faz daquele que era então considerado o maior crítico de seu tempo em língua francesa sistematiza uma posição já defendida por Valéry e Mallarmé, responsáveis por conferir à palavra uma autonomia quase mística. Proust ironiza o “guia inegável da crítica no século XIX”, preocupado em “munir-se de todas as informações possíveis sobre um dado escritor, em colecionar correspondência, em interrogar os homens que o conheceram, conversando com eles se ainda estiverem vivos, lendo aquilo que puderam escrever, caso estejam mortos”. Segundo Proust (1988, p.51-2), “esse método desprezava aquilo que uma convivência um tanto profunda com nós mesmos pode ensinar: que um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios”.

Especialmente sugestiva é a concepção de *um outro eu*, um eu não biográfico, que, em *Teoria da literatura*, Wellek e Warren definiriam como “eu fictício”, mas sem distingui-lo do eu lírico. Semelhante adesão ao antibiografismo levou Käte Hamburger (1986, p.196) a afirmar que “não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico com o poeta”. Isso para dizer que a enunciação lírica, por mais que seja uma forma de aproximação ao caráter vivencial do enunciador, não funciona numa conexão real; não é, em suma, informação sobre alguém ou sobre a realidade não literária.

Em outra séria contestação do método crítico de Sainte-Beuve, T. S. Eliot (1955) contrapõe à investigação dos testemunhos do poeta, colhidos sistematicamente pelo crítico francês antes mesmo do contato com o texto, uma concepção oposta do fazer poético: “*What happens is a continual surrender of himself [o poeta] as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality*”¹ (ibidem, p.26). Para Eliot, a crítica honesta e a apreciação sensível são direcionadas sobre a poesia, não sobre o poeta. Não são as emoções pessoais, provocadas por eventos específicos de sua vida, que interessam à poesia. Sua complexidade é

outra, as emoções reais não são formas de expressão, mas manifestações naturais do próprio ser. Na poesia, o que conta é o trabalho intelectual sobre essas emoções, a fim de fazê-las dizer algo quando transpostas para outro plano e ali transformadas. Daí a obtenção do que Eliot (1995, p.27) chama de “prazer estético”, que é, segundo ele, de natureza diferente do prazer na vida: “*the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material*”.²

Em resumo, Eliot considera a poesia não como um simples “verter de emoções”, mas como uma fuga delas. Não é a expressão da personalidade, mas o distanciamento dela que faz o poeta. Por esse motivo, o ato de criação inconsciente e deliberado torna, na visão do crítico, a poesia pessoal e, em decorrência disso, ruim. Segundo essa concepção, há, por evidente, uma recusa ao *modus operandi* biografista, que confere ao texto o papel de espelho de seu autor.

Do ponto de vista do método crítico, não difere desse procedimento o que Croce (1965) sugere, em *A poesia*, ao afirmar a especificidade dos estudos sobre o gênero requerendo que se coloque de lado todo e qualquer dado biográfico a respeito do autor. Para Croce (1965, p.173), o poeta é nada além que sua poesia:

Que deve fazer o crítico e historiador da poesia quando se encontra ante um amontoado de documentos e notícias sobre o poeta? Ele deve fazer o que sempre faz quando realmente conhece o seu ofício: afastar os documentos e notícias que se referem exclusivamente à vida privada do poeta [...], os que se referem exclusivamente à sua vida pública [...], e também tudo aquilo que concerne aos seus estudos de botânica, anatomia, filosofia ou história [...]. O crítico e historiador deve reter somente os documentos que se referem à poesia.

Essa perspectiva se mantém nos anos 1940, marcados nos Estados Unidos pela noção de “falácia intencional”, expressão por meio da qual Beardsley e Wimsatt asseveraram que a explicação do texto pela intenção do autor inutilizaria a crítica literária. De seu ponto de vista, encontrar o sentido do texto na intenção do autor significa reduzir a tarefa do crítico a uma entrevista, ou mera coleta de testemunhos – a uma investigação distinta do contato mais detido com o próprio texto. No *new criticism*, torna-se possível entrever que a ascensão da assim chamada “crítica profissional” na Inglaterra e nos Estados Unidos se faz sobre uma sólida baliza formalista, que exclui da tarefa investigativa a psicologia, a biografia e a sociologia do autor como métodos entendidos como “extrínsecos” ao texto. É essa a denominação que lhe dão Wellek, formado no Círculo Linguístico de Praga, e Warren, *new critic* norte-americano.

Não precisamos, por certo, ter uma intenção depreciativa ao afirmarmos serem os estudos biográficos distintos dos poéticos, dentro da especialização literária. Há, entretanto, o risco de se confundirem os estudos biográficos e os poéticos, havendo ainda o perigo de tomar-se o biográfico pelo poético. (Lima, 2002, p.647)

Nos anos 1960, assiste-se, na França, a uma série de ataques ao biografismo (não como gênero, esteja claro, mas como método crítico), cujo “perigo” é evitado, sobretudo, por três trabalhos fundamentais, responsáveis por deitar por terra a tradicional imagem do autor. Em seu estudo sobre Husserl, “A voz e o fenômeno”, Derrida (1996) é o primeiro a combater o logocentrismo do significado, isto é, o “querer-dizer” vinculado à figura do autor. Barthes, em seguida, lança mão daquele que seria o mais radical *slogan* anti-humanista da teoria da literatura. Em “A morte do autor”, Barthes (1988) trata essa figura como uma construção histórica e ideológica vinculada à burguesia e ao individualismo, e que deve ser preterida em prol da autonomia do discurso. Em sua esteira, num texto mais desenvolvido, *O que é um autor?*, Foucault (2002) reflete sobre a noção que chama de “função autor”, num momento em que fica claramente marcada a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo, ou seja, para um conjunto de reflexões de caráter crítico-teórico em que a recusa do autor é alargada para a recusa do significado, e, no limite, do próprio texto.

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. (Barthes, 1988, p.69)

O argumento de Barthes põe em xeque dois reinados, para ele indissociáveis: os reinados do autor e do crítico. Se encontrar o significado é o mesmo que desvendar a autoria, então devemos recusar a significação.

Nesse percurso que abrange cerca de seis décadas do século XX, a discussão que se trava sobre a *autoria* permanece, com algumas variações, a mesma. O autor é, *grosso modo*, considerado uma figura contingente da enunciação, como uma necessidade típica da cultura humanista anterior à segunda metade do século XIX, que legava ao *homem de gênio* o mérito e o sentido de seu texto.

Se, por um lado, a explicação pela intenção, ao reduzir a crítica à busca de uma única resposta para o texto, desautoriza a liberdade interpretativa, por outro, essa mesma “velha” crítica, que pretende “explicar”, isto é, resolver, encontrar a chave do texto, não permite particularizar a teoria da literatura em relação a outras formas de investigação que tomam o texto como seu objeto, como a Filologia e a História, por exemplo.

Para Derrida (em sua fase estruturalista, em 1967), ao proteger o terreno da teoria *literária* desses outros métodos de especulação, ao tratá-los como prolegômenos, e portanto como considerações dispensáveis a respeito da circunvizinhança do texto, a teoria deve preocupar-se com preservar em seu horizonte de interesses e atuação a história da própria obra:

Obedecendo à intenção legítima de proteger a verdade e o sentido *internos* da obra contra um historicismo, um biografismo ou um psicologismo, arriscamo-nos a não mais prestar atenção à historicidade interna da própria obra, na sua relação com uma origem subjetiva que não é simplesmente psicológica ou mental. (Derrida, 1995, p.28)

Essa breve consideração do crítico permite modalizar tanto o sentido de um texto (a partir de seu histórico de recepção, e não mais de sua hipotética premeditação) como sua suposta intenção. A discussão dessas possibilidades não se sobreleva, contudo, ao apagamento do autor. Para Derrida, “escrever é retirar-se”. A escrita seria um procedimento de emancipação da linguagem de si mesmo: “ser poeta é saber abandonar a palavra”, “deixá-la falar sozinha” (ibidem, p.61).

Discutir as diferentes objeções ao papel de relevo conferido à autoria de um texto significa aqui, e numa primeira etapa, portanto, identificar uma significativa inclinação do pensamento crítico-teórico no século XX.

2

Um aprofundamento dessa discussão se desencadeia pela constatação de que o autor que é recusado por essas diferentes correntes críticas é ainda, de certa forma, o sujeito psicológico e biográfico presente na filologia e no positivismo causalista da *explication de texte*. É aquela imagem autoral que se verifica nas *Lundis*, de Sainte-Beuve, nas deduções de caráter determinista de Taine, e naquelas outras universalizantes a respeito da psicologia da “natureza humana”, que Freud radicalizou em textos como “A Gradiva de Jensen”, “Escritores criativos e devaneios” e “Dostoiévski e o parricídio”. O autor que se procura apagar da moderna teoria da literatura não é muito diferente, afinal, daquele concebido no romantismo, que, das formas mais variadas, é tomado como alguém que se confessa na obra.

Para a crítica surgida junto às vanguardas modernistas e imediatamente depois delas, críticos como Walter Pater, Sainte-Beuve e Taine identificam-se entre si por enfatizar a visão pessoal do autor, considerada como agente do sentido da obra. É preciso, por esse motivo, ponderar a respeito do alvo e do alcance dos anticonceitos formulados pela crítica com relação à *autoria*.

Em muitos críticos, a rejeição ao eu biográfico como princípio da criação estética não se estende à intencionalidade. Na contestação de Proust a Sainte-Beuve, referida no início deste artigo, o que está em jogo é substituir a intenção superficial, confirmada pela vida ou pelos testemunhos do autor, por outra mais profunda, como sendo aquilo que o autor quis dizer por meio dos enunciados do texto.

Por seu turno, Eliot, em sua oposição ao método causalista, não nega a influência de uma visão particular sobre o texto, mas afirma que ela é fruto de uma “experiência pessoal” que resulta da fusão de sentimentos e sensações de natureza diversa e inquantificável. Por esse motivo, o que um autor nos diz a res-

peito daquilo que pretendeu com seu poema é entendido por Eliot como uma consideração *a posteriori*, que provavelmente engloba ideias levadas em conta no ato da escrita, mas que terão recebido relevo especial apenas quando o trabalho já estava finalizado.

De modo análogo, Wimsatt e Beardsley não negam, em seu famoso texto, a presença do elemento intencional na estrutura de um poema, o que recusam é a aplicabilidade de qualquer análise genética do conceito de intencionalidade. Seu argumento é o de que a linguagem que é matéria-prima das estruturas verbais de um poema é um sistema público, não um código privado, isto é, um sistema regido por convenções sociais e não a consubstanciação do que se passa com um indivíduo.

De muitas maneiras, as teses anti-intencionalistas anteriores a Barthes (que é quem realmente confisca a *autoridade* da investigação do sentido) não abalaram a noção de *autoria*, e sim os métodos explicativos do texto. Após um período relativamente longo de apoteose do discurso, a *autoria* volta a ser reivindicada pela crítica contemporânea, dessa vez sobre bases bastante diversas daquelas rejeitadas.

Entre os caminhos traçados na direção do *autor*, talvez o mais ortodoxo e combatido seja o percorrido por Harold Bloom. O crítico norte-americano faz pouco caso das objeções de Barthes e Foucault, e se mostra empenhado em desautorizar as leituras “multiculturalistas” que, *grosso modo*, se caracterizam pela identificação de grupos sociais minoritários (raciais, sexuais, étnicos, religiosos etc.) como geradores culturais. Bloom (1994, p.43, 45) defende que a experiência estética é necessariamente individual, e que as possíveis formas de atuação da superestrutura social sobre o texto são infinitamente menos importantes do que o *gênio* individual:

William Shakespeare escreveu trinta e oito peças, vinte e quatro delas obras-primas, enquanto a energia social jamais escreveu uma única cena. A morte do autor é um tropo, e um tanto pernicioso; a vida do autor é uma entidade quantificável.

[...]

A morte do autor, proclamada por Foucault, Barthes e muitos clones depois deles, é outro mito anticanônico, semelhante ao grito de guerra do ressentimento, que gostaria de descartar “todos os homens brancos europeus mortos”.

A despeito dos apagamentos dessa perspectiva, é importante considerá-la como uma das protagonistas de uma inversão importante de papéis no que diz respeito à noção contemporânea de *autor*. Para Bloom, o autor é antes de tudo um leitor criativo, ou, caso se prefira, um *desleitor*. É desse ponto de vista que o papel da tradição é visto como fundamental para a escrita: os demais autores convertem-se na matéria-prima daquele que os sucede. Essa não é uma dimensão nova para a noção de *autoria*. O que Bloom faz é radicalizar a visão de Eliot

(e antes dele, de Vico) a respeito da *tradição*, mas numa chave psicologizante. Assim, é preciso modalizar Bloom, sem simplesmente descartá-lo.

Dessa inversão, no que diz respeito ao lugar da autoridade de um texto, um escritor tem especial relevo. Em “Kafka e seus precursores”, Borges (1989) abala as noções de *dívida* e *influência* ao inverter o ângulo das observações sobre a tradição: para Borges, é Kafka que provoca uma leitura criativa de seus precursores, e, mais que isso, é Kafka que cria seus precursores. Essa inversão da imagem autoral é fundamentalmente uma inversão cronológica: Borges rompe com o senso comum a respeito do passado e do futuro. Num conto seu, “Pierre Menard autor de Quixote” (Borges, 2007c), Menard teria reescrito os capítulos 9 e 38 da obra de Cervantes, e ao reescrevê-los o autor o teria feito de forma idêntica ao original. Apesar disso, ao confrontar dois fragmentos perfeitamente iguais, o narrador borgiano os considera totalmente diferentes. Nessa confrontação aparentemente absurda, tudo começa a ganhar sentido: o fato de Cervantes reaparecer idêntico três séculos depois, ou seja, o deslocamento temporal dos textos, modifica inteiramente seu significado. De modo análogo a esse, Silviano Santiago (1978) lê *Eça de Queirós* como *autor de Madame Bovary*.

Estamos diante de um outro método de leitura, baseado no famigerado *anacronismo*: deslocar um texto de seu momento de produção mobiliza sua imagem autoral, redefinindo seus possíveis sentidos.

O mesmo recurso utilizado por Borges se verifica em Vladimir Nabokov (2004), em *Fogo páldido*, e em Italo Calvino (1982), em *Se um viajante numa noite de inverno*, que discutem o estatuto do romance como gênero à luz de posições afins às modernas estéticas da recepção. Nabokov e Calvino inserem no molde do romance policial uma discussão de cunho teórico e crítico sobre os destinos do autor e da narrativa de ficção. Num universo coalhado de desconstrucionistas e construtivistas, ambos transformam o texto literário na vítima de suas tramas, que não por acaso se erigem como paródias das atitudes mais modernas de crítica e de leitura.

É para denunciar esse público “construído” pelo romance moderno, com os estereótipos e limitações próprios de suas teorias, que Calvino compõe sua narrativa, voltando-se ironicamente não mais contra a eventual passividade do leitor, mas contra o seu permanente e excessivo estado de alerta, capaz, em certas circunstâncias, de alienar tanto quanto a leitura distraída.

Já leste umas 30 páginas e a história já começa a te apaixonar. De repente, te dizes: “Mas esta frase, eu a conheço. Tenho a impressão de já ter lido todo este trecho”. É isso mesmo: há motivos que retornam, o texto é tecido dessas idas e vindas destinadas a traduzir as incertezas do tempo. És um leitor sensível a esse gênero de sutilezas, um leitor pronto a captar as intenções do autor, nada te escapa. [...] Um instante, repara no número desta página. É isto então! Da página 32 retornaste à página 17. O que tomavas por pesquisa estilística do autor é um erro de impressão: as mesmas páginas foram inseridas duas vezes. (Calvino, 1982, p.33)

Dessa perspectiva, a *Estética da recepção* e o *Reader-response* não são simplesmente um desvio de atenção da autoria, mas sua reformulação, seu deslocamento para a outra ponta do sistema literário (autor-obra-público): o leitor como legitimador do sentido. O autor está vivo. O significado continua sob a tutela de alguém, que agora deixa de ser aquele que arranja palavras no papel e passa a ser o que as percorre com os olhos.

O leitor torna-se autor. Eis uma hipótese interpretativa para as diferentes fenomenologias do leitor individual (R. Ingarden e W. Iser) e coletivo (H. R. Jauss e U. Eco). Possivelmente, uma de suas bases está na objeção que Wayne Booth formulou ao já referido texto de Bredasley e Wimsatt, e que já era uma maneira de recusar o futuro clichê da *morte do autor*. Segundo Booth, o autor nunca se retira totalmente de sua obra. Ele deixa nela sempre um substituto que a controla em sua ausência: o *autor implícito*. Booth afirmava que o autor constrói seu leitor da mesma maneira que ele constrói o seu *segundo eu* (lembre-se do *outro eu*, de Proust), e que a leitura mais bem-sucedida é aquela para a qual os “eus” construídos (autor e leitor) podem entrar em acordo. O autor implícito se dirige ao leitor implícito (ou o narrador ao narratário). Quando isso acontece, o autor define as condições de entrada do leitor real no livro: o leitor implícito é uma construção textual, prevista, portanto, pelo autor.

Dessa aproximação entre autor e leitor se vale com especial atenção Umberto Eco. Mas o semiólogo italiano parece não assumir um posto específico na discussão, por defender um aparente meio-termo entre a *intenção do autor* e a *intenção do leitor*, um sofisma que chama de *intentio operis*, e que não resolve a aporia deixada. Seu argumento converte-se numa maneira dissimulada de defender a supremacia do autor.

É curioso reparar no mecanismo retórico de Eco. Nele, é constante a recorrência a exemplos pessoais e retirados de *O nome da rosa*. Note-se a *mea culpa*, em tom de apelo, do autor italiano com seu interlocutor: “Espero que meus ouvintes concordem que introduzi o autor empírico neste jogo para enfatizar sua irrelevância e reafirmar os direitos do texto” (Eco, 1993a, p.100). Ao que parece, Eco tenta encobrir, não sem engenhosidade e apelo, uma postura conservadora: diz concordar com os *new critics*, que rejeitam a intenção pré-textual do autor como pedra de toque interpretativa, mas em seguida afirma que o autor empírico deve ter ao menos a permissão de rejeitar certas interpretações. É justamente o autor de *Obra aberta* que afirma: “Tenho a impressão de que, no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram exagerados” (ibidem, p.27).

A maneira como Eco (1993b, p.104) arremata sua última conferência a respeito da “interpretação”, ou do papel e do lugar do leitor no processo de construção do sentido de um texto, é uma reclamação da presença do *autor*, referido pela palavra *texto*: “Entre a história misteriosa de uma produção textual e o curso incontrolável de suas interpretações futuras, o texto enquanto tal representa uma presença confortável, o ponto ao qual nos agarramos”.

O “texto enquanto tal” é uma maneira de dizer que o sentido está seguro e determinado pelo autor.

Esses postulados são estranhos à crítica anti-intencionalista. O texto, considerado como um código autônomo com relação ao autor, há muito deixou de ser considerado um porto seguro para o leitor. Para muitos teóricos da literatura (o Barthes de *S/Z*, o Derrida pós-estruturalista, Iser, e, é claro, Fish), o texto é apenas o ponto de partida, o estímulo inicial, a partitura com base na qual as expectativas de leitura de certas comunidades interpretativas atuarão. Desse ângulo, a defesa da determinação do sentido com base em leituras “textuais” (Eco) soa como um refúgio teórico, porque um retorno ao porto seguro da *autoría*, na discussão a respeito da liberdade do leitor.

O retorno ao *autor* é assim caracterizado por posições tanto heterodoxas quanto tradicionalistas. No contexto das revisões a respeito da *intencionalidade*, uma das interpretações mais bem embasadas é uma análise retrospectiva que Paul de Man faz, ainda na década de 1950, a respeito do *new criticism*. Para De Man, os críticos formalistas americanos buscam em comum defender a poesia de instrumentos deterministas simplificadores da relação complexa entre tema e estilo. No entanto, essa defesa careceria de uma reflexão mais apurada a respeito da noção de “intencionalidade”. Esse é o núcleo argumentativo de “Forma e intencionalidade no *New Criticism* americano”.

Em linhas gerais, De Man figura entre os críticos mais empenhados em refletir a respeito das limitações de alcance das correntes formalistas de análise, ou, dizendo de outro modo, das correntes críticas que relegam ao autor uma função acessória no processo de interpretação. Ao invés disso, ele defende a concepção de uma “estrutura intencional da forma literária”:

Um estudo verdadeiramente sistemático dos principais críticos formalistas de língua inglesa dos últimos trinta anos revelaria sempre uma rejeição mais ou menos deliberada do princípio da intencionalidade. O resultado seria um endurecimento do texto numa mera superfície que impede a análise estilística de penetrar para além das aparências sensoriais e chegar até a percepção da “luta com o sentido”, cuja descrição deveria ser o objeto de toda a crítica, incluindo da crítica das formas. Com efeito, as superfícies, ao serem artificialmente separadas do fundo que as suporta, permanecem também ocultas. O malogro parcial do formalismo americano, que não produziu obras de primeira grandeza, deve-se a uma falta de consciência da estrutura intencional da forma literária. (De Man, 1999, p.59)

Entre seus trabalhos relevantes para esse tema, incluem-se, além do estudo mencionado, as reflexões a respeito das noções de “eu literário”, “impessoalidade” e “sublimação do eu”, aplicadas respectivamente às críticas de Georges Poulet, Maurice Blanchot e Ludwig Binswanger, as análises do estruturalismo e do formalismo, e, por fim, a recensão crítica de *The Anxiety of influence*, de H. Bloom (ibidem).

Dessas leituras resulta uma relação mais profunda entre as noções de *au-*

toria e sentido, que é exemplarmente solicitada pela crítica de Antoine Compagnon (2003), para quem a presunção da intencionalidade permanece nos estudos literários. O núcleo da argumentação do crítico francês consiste em desvencilhar-se de ter que decidir entre duas posições extremas e contrárias: o subjetivismo determinista da tese intencionalista e o objetivismo relativista da tese anti-intencionalista. Para Compagnon, a intenção é o único critério concebível de validade da interpretação, mas ela não se identifica com a premeditação clara e lúcida. O crítico argumenta que, num texto, pode-se procurar o que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem, bem como aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo ao leitor. As alternativas, colocadas dessa forma, deixam de ser excludentes e se tornam complementares.

Para Compagnon, compreender é recuperar a intenção, mas não existe outra evidência maior para se realizar essa tarefa do que a própria obra. Resulta dessa linha de reflexão um aprofundamento dessa noção, tal como requerido por De Man com relação a Beardsley e Wimsatt. Nessa linha de reflexão, a *intenção* difere da premeditação.

Compagnon lança mão de um conceito-chave para essa discussão, o de *intenção em ato*. O que está na base das distinções entre o texto e sua intenção é a velha oposição falaciosa entre pensamento e linguagem. Uma vez que essa distinção seja abolida, a *intenção* torna-se aquilo que se quis dizer com o texto, e não mais antes dele. Dessa perspectiva, ela não é mais o projeto, mas o sentido.

3

Em sendo o *autor* mais do que simplesmente o ser de carne e osso, biografizável, psicologizável e sociologizável, que o positivismo novecentista tratou de alimentar, é preciso repensar esse sistema de rejeições como um movimento que não invalida outra sua dimensão, possivelmente mais profunda e significativa. Se para autores como Eco e Compagnon termos como *intentio operis* e *intenção em ato* parecem resolver o problema da intencionalidade por meio de sua adesão ao texto, o que está em jogo aqui é uma discussão mais ampla que essa, uma vez que a intencionalidade é um aspecto da *autoria*. Em Compagnon, embora o percurso feito pela tradição teórica a respeito do tema seja de grande valia para este trabalho, esse caminho não conduz a uma visão realmente nova a respeito do *autor*. Ao nos fiarmos em sua obsessão por se livrar da dubiedade do raciocínio crítico (*intencionalistas versus anti-intencionalistas*), recaímos em uma aporia, um vago meio-termo entre autor e texto, que, a rigor, está longe de resolver o problema teórico por ele colocado.

Como tentativa de aprofundamento dessa discussão, apresento aqui, muito sucintamente, uma linha de investigação resultante do desenvolvimento do capítulo conclusivo de minha tese de doutorado, intitulado “Depõe-se um rei: a paternidade do poema”. Este artigo propõe avançar aquela investigação numa outra direção. Se, ali, discutir a *autoria* contribuía para se ler um poema de Pessoa, e, por decorrência, o sistema heteronímico como um todo, o que se

pretende agora é realizar o caminho inverso daquele: encaminhar a discussão a respeito da heteronímia para o âmbito da *autoria*, que a suplanta e é por ela enriquecido. Isso significa, em outras palavras, alterar seu contexto de discussão: trazer a poética de Pessoa para o plano de um debate teórico mais amplo.

Lembremos que, ao compor poemas em diferentes estilos e engendrando conjuntos distintos de ideias, Fernando Pessoa optou por produzir personalidades com biografias, isto é, com nomes, uma certa aparência, um reduzido número de hábitos, local e data de nascimento, e uma genealogia. Traçou o mapa astral dessas personalidades, e delimitou algumas de suas leituras. Atribuiu-lhes conjuntos de poemas e, posteriormente, fez essas personagens criadoras interagirem entre si, mediante uma troca de correspondências que pudesse deixar transparecer dúvidas, convicções e modos distintos de argumentar, a ponto de nos informar sobre diferentes visões de mundo. Pessoa nos forneceu, em suma, contextos fictícios de produção para sua obra, por meio de diferentes *autorias*. O expediente resultou num pacto ficcional: quando nos referimos a Caeiro, Campos e Reis, imaginamos sujeitos com atributos intelectuais, e não perspectivas sem dono, ou com um único dono. Quando se diz que Reis é despido de afetos, alguém imobilizado diante do destino das coisas, vem à mente um ser, um autor, e um núcleo de ideias das quais esse autor tem convicção e que nos reporta. E assim, se queremos nos referir às “Odes”, fazemos menção a Reis, ao que “ele” pensava e sentia, e que “expressou” naqueles textos. Fazemos isso mesmo sabendo que “ele”, como indivíduo, nunca existiu.

É verdade que a adesão inadvertida ao que foi proposto por Pessoa levou a um psicologismo, desenvolvido na década de 1950 (Simões, 1991), responsável por cristalizar uma imagem edípica do poeta. Embora ressonâncias dessa leitura sejam comuns ainda hoje, uma resposta a ela não tardou a ser formulada. Como notou de passagem Casais Monteiro (1958) e depois dele Eduardo Lourenço (1981), Pessoa não criou personalidades que produziram poemas; Pessoa escreveu poemas que só depois suscitaram personalidades. Essa assertiva conduz a uma inversão simples no nosso modo de falar, e que dificilmente adotaremos, mas que implica dizer, por exemplo, que “O guardador de rebanhos” é que é autor de “Caeiro”, e não o contrário. Assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* são não apenas o código genético de “Homero”, mas as matrizes do mundo grego antigo que conhecemos.

Despertada essa consciência, à crítica foi dada a oportunidade de repensar parte de seu vocabulário. Eduardo Lourenço cunhou a expressão “poemas-Caeiro”, para esvaziar o nome de personalidade e inundá-lo de sentido, e de estilo. Caeiro é o estilo, o eu lírico resultante daqueles poemas, sem carne ou osso. Mas mesmo após estar desvendado o jogo de ideias e palavras que Pessoa criou, continuamos a nos reportar a Caeiro, do mesmo modo que nos reportamos a Camões ou a Bocage; isso porque, provavelmente, atribuir uma personalidade, e portanto uma *autoria* a uma escrita, é uma forma habitual de designar seu estilo.

Pessoa nos havia habilmente fornecido as ferramentas para isso, não apenas para metonimizá-los seus textos (para nos referirmos à obra por meio do autor: “ler Caetano”, por exemplo), mas para que pudéssemos imaginar um indivíduo que consubstanciava a própria arte. Assim, não nos apresentou Campos como um intelectual tímido; provavelmente porque a ideia de um homem pacato por trás da fúria orgânica de seus versos iniciais não os traduz em vida; não nos ajuda, afinal, a imaginar, a cultivar, como se faz com um ídolo, a sua obra.

A atitude “moderna” de um crítico diante de um texto é a de ignorar a vida que o alimenta; a de um poeta é a de despersonalizar-se no estilo construído. Essas são lições de época. Embora nem sempre nos interesse colocar em prática esse preceito, aprendemos que devemos deixar de querer entrever no autor as qualidades do homem, e de explicar a obra pelas características do indivíduo. Falamos então em escrita, texto, e evitamos seu hipotético caráter expressivo, porque a forte carga niilista e anti-humanista que herdamos do pensamento crítico dos anos 1960 e 1970 impede que incorramos na falácia afirmativa de que um texto expressa algo exterior/anterior a si. Um texto só pode expressar a si mesmo, eis o resultado.

Na tentativa de substituir o olhar inespecífico, e persistente, que tratava romanticamente o indivíduo como alvo de uma arqueologia de saberes passíveis de serem descritos por uma explicação antropológica, o louvor a uma suposta onipotência da linguagem tinha, sem dúvida, uma conotação liberal. Hoje, no entanto, essa mesma atitude configura em nossas práticas críticas novos tabus.

A heteronímia, porém, carrega algo mais antigo que isso, e que ao mesmo tempo o ultrapassa, porque concretiza uma ilusão de vida ditada por estilos. Consequentemente, o homem pacato que vivia na casa da tia Anica, e que trabalhava como correspondente estrangeiro num escritório da Baixa, pode ser deixado de lado, apagado, e os eu-líricos, inclusive o ortônimo (uma máscara disfarçada de “Pessoa”), vêm para substituí-lo como autores.

Note-se que essa descentralização do sujeito da escrita exige uma noção mais profunda de autoria. Uma vez desconfigurada como disposição mental de seu autor, ou conjunto de eleições de perfis, a heteronímia pode ser entendida não só como uma maneira de prolongar o ato criador, mas, sobretudo, como a forma de existência dessa poesia. Isso porque, se a entendemos dessa maneira, a heteronímia deixa de ser um apelo original ao prestígio de um autor hipotético, de uma imagem criadora anterior à escrita, e passa a significar um estado de concreção poética.

Do ponto de vista crítico, decorre daí uma enorme inversão de perspectiva, porque implica pensar que Pessoa não antecede seus poemas, que não é um autor que os alimenta de características individuais, mas alguém que se torna autor quando coincide com a escrita, no ato da enunciação, e nunca antes ou depois dela. Plasmado em linguagem, não é voz que se expressa, mas *autor* apenas quando presente no momento da enunciação. E a enunciação apenas vive e se

repete no ato da leitura. O que se verifica, portanto, na recorrência de uma escrita em diferentes domínios dessa poesia, tanto não é uma voz una, porque uma “voz” é sempre a fala de alguém, de um autor hipotético, ao qual poderíamos fornecer uma biografia etc., como não é um espaço anônimo de elocução.

O fenômeno heteronímico empresta à autoria um novo estado de legitimidade enunciativa, na medida em que possibilita pensá-la como sendo a produção de um sujeito da linguagem, um sujeito que pode ser, até mesmo, imaginado como um corpo orgânico e anterior ao texto, mas que foi constituído e então lançado para trás por um material genético composto por traços de estilo.

A biografia de um escritor está nos meandros de seu estilo.

Tornou-se lugar-comum entre os críticos referir-se a autores como Proust, Eliot, Borges e Calvino como escritores-críticos, isto é, semeadores de problemas cruciais para a Teoria da Literatura. Dada a sua natureza especulativa e o grau de aprofundamento com que o *literário* é discutido na obra de Pessoa, causa certo estranhamento a constatação de o quão pouco o fenômeno heteronímico foi explorado de uma perspectiva teórica imprevista por seu autor. No Brasil, entre possíveis explicações para isso, está o diálogo ainda tímido, quando não unilateral, entre as áreas de Literatura Portuguesa e Teoria Literária. Isso para dizer, em suma, que as preocupações que Pessoa tem suscitado entre seus críticos são em geral preocupações circunscritas pelo próprio Pessoa, ou por questões relativas à tradição portuguesa. A recontextualização do problema heteronímico no campo de debates sobre a autoria, aqui entendido como central da moderna Teoria da Literatura, tanto é capaz de arejar um espaço de discussão exclusivo de alguns autores, como de solicitar um passo além no território explorado por nomes como Jakobson, Eliot, Wimsatt, Barthes, Foucault, Derrida e De Man.

Notas

- 1 “O que acontece é uma contínua entrega de si mesmo [o poeta] tal como ele é no momento a algo que é mais valioso. O progresso de um artista é um contínuo autossacrifício, uma contínua extinção da personalidade.”
- 2 “Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separados estarão nele o homem que sofre e a mente que cria; e mais perfeitamente a mente irá digerir e transmutar as paixões que são o seu material.”

Referências

- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BEARDSLEY, M. C.; WIMSATT, W. K. A falácia intencional. In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

- BLOOM, H. Uma elegia para o cânone. In: _____. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. Exame da obra de Herbert Quain. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007a.
- _____. O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007b.
- _____. Pierre Menard autor de Quixote. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007c.
- CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de O. (Org.) *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- COMPAGNON, A. O autor. In: _____. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- CROCE, B. A história da poesia e a personalidade do poeta. In: _____. *A poesia*. Porto Alegre: UFRGS, 1965.
- DE MAN, P. Forma e intencionalidade no *New Criticism* americano. In: _____. *O ponto de vista da cegueira*. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *A voz e o fenômeno*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- ECO, U. Entre autor e texto. In: _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993a.
- _____. Interpretação e história. In: _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993b.
- ELIOT, T. S. Tradition and the individual talent. In: _____. *Selected prose*. Great Britain: Penguin Books, Faber and Faber, 1955.
- _____. *On poetry and poets*. London, Boston: Faber and Faber, 1984.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2002.
- GEORGE, A. G. *T. S. Eliot – his mind and art*. London: Asia Publishing House, s. d.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LOURENÇO, E. *Fernando Pessoa revisitado*. 2.ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.1 e 2.
- MONTEIRO, A. C. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- NABOKOV, V. *Fogo pálido*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- PROUST, M. O método de Sainte-Beuve. In: _____. *Contre Sainte-Beuve – notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

SANTIAGO, S. Eça, autor de *Madame Bovary*. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SIMÕES, J. G. *Vida e obra de Fernando Pessoa – história duma geração*. 6.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

RESUMO – Os debates mais recentes a respeito da autoria estão diretamente ligados ao problema da busca do sentido do texto. Por esse motivo, a autoria vem sendo encarada como uma das questões mais controversas relativas à teoria literária. Nas duas primeiras partes deste artigo, realiza-se uma leitura crítica e sistemática das bases de 1. recusa do autor como tutor do sentido do texto (Proust, Eliot, Croce, Wimsatt e Beardsley, Derrida, Barthes e Foucault) e de 2. defesa e revisão desse conceito (Booth, Bloom, Eco e Compagnon). Em sua etapa consecutiva, 3. propõe-se uma hipótese particular de análise e interpretação da autoria, mediante um deslocamento de contextos: a recorrência à noção de heteronímia, de Fernando Pessoa.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria, Heteronímia, Teoria literária (século XX).

ABSTRACT – The latest discussions about authorship are closely related to the searching for the meaning of the text. Because of that, the authorship is being understood as one of the most controversial subjects in literature theory. The first two parts of this paper comprehend a critic and sistematic analysis of 1. the author refusal as source of the text meaning (Proust, Eliot, Croce, Wimsatt and Beardsley, Derrida, Barthes and Foucault), and 2. the defense and reviewing of this concept (Booth, Bloom, Eco e Compagnon). And in the last part, 3. it is proposed a particular hypothesis of analyses and interpretation of the authorship, through a change of contexts: the recurrence to the heteronomy concept, by Fernando Pessoa.

KEYWORDS: Authorship, Heteronomy, Literature theory (20th century).

Caiio Gagliardi é professor doutor na área de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP e pós-doutor em Teoria Literária pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

@ – caiogagliardi@gmail.com

Recebido em 11.2.2008 e aceito em 9.4.2008.