

A dupla natureza da imagem de autor

Por Ruth Amossy (Universidade de Tel Aviv)

Introdução

Sem entrar na discussão sobre os diversos sentidos atribuídos, ao longo do tempo, ao termo “autor”, nem retomar os papéis que a instância autoral veio desempenhando desde a Idade Média até nossos dias, interrogaremos sobre o que pode significar atualmente a “imagem de autor”. Principalmente, em que medida relacionar esse conceito ao de *ethos* retórico permite uma melhor compreensão do fato literário considerado em seus aspectos discursivos e institucionais.

Para tanto, é necessário considerar não a pessoa real que assina uma obra, mas sim sua figura imaginária. Trata-se de uma imagem discursiva elaborada tanto no texto dito literário quanto no seu entorno, isto é, nos discursos que acompanham o texto, como a publicidade editorial ou a crítica. São dois regimes de imagens frequentemente separados em virtude da divisão e da hierarquia geralmente estabelecidas entre a obra literária e os metadiscursos que a ela se referem. Para além de qualquer questão de avaliação, importa efetivamente distingui-los na medida em que as imagens de si projetadas pelo escritor não são da mesma ordem que as representações da sua pessoa elaboradas por terceiros. Assim, inicialmente será necessário descrever e classificar esses diferentes tipos de imagens discursivas, observando sua estreita interdependência. Partiremos da hipótese de que o modo como eles se cruzam e se combinam influencia a interação do leitor com o texto, por um lado, e suas funções no campo literário, por outro.

As páginas que se seguem põem em foco este triplo aspecto da questão: primeiramente, assumem a noção de imagem de autor como representação discursiva elaborada fora da obra, convocando um estudo sistemático dessa problemática nos diversos gêneros de discurso nos quais ela se dá. Em seguida, explicam e legitimam a noção de “*ethos* autoral” situando-a no espaço das teorias desenvolvidas tanto na esfera dos estudos literários quanto na AD. Por fim, elas sugerem, a partir de um exemplo preciso, algumas pistas para articular os *ethé* autorais e as imagens de autor produzidas no exterior da obra

ficcional, ao mesmo tempo no campo literário e na comunicação literária. No estado atual da questão, este trabalho admite modestamente seu caráter programático.

1- Nos arredores da obra

As imagens de autor produzidas por uma terceira pessoa

O “retorno do autor” (Burke, 1992), após sua “morte” proclamada por Barthes (1968) e sua eliminação dos estudos de narratologia, já foi fartamente comentado, e não me estenderei nisto. Notemos, simplesmente, que essa ressurreição afeta apenas o pensamento crítico: os interditos da pesquisa acadêmica jamais impediram a difusão dos discursos sobre o autor na esfera pública. Uma produção abundante permaneceu e permanece dedicada à encenação dos personagens de autor conforme a disposição do público interessado em conhecer melhor um escritor célebre ou em se familiarizar com algum romancista que esteja na moda.

Assim se elaboram e circulam os discursos que esboçam uma figura imaginária, um ser de palavras ao qual são atribuídos uma personalidade, comportamentos, uma história de vida e, obviamente, uma corporalidade apoiada em fotos e aparições televisivas. A imagem no sentido literal, visual do termo se duplica, portanto, numa imagem em sentido figurado. Ela comporta dois traços distintivos: (1) é construída no e pelo discurso e não se confunde em nada com a pessoa real do indivíduo que pegou na pena; é a representação imaginária de um escritor como tal. (2) Ela é essencialmente produzida por fontes exteriores e não pelo próprio autor: há uma representação da sua pessoa e não uma apresentação de si. É nisso que ela se distingue do *ethos* discursivo, ou imagem de si que o locutor produz no seu discurso (Amossy, 1999).

A produção de uma imagem de autor no discurso midiático e da crítica especializada obedece a imperativos diversos, correspondentes às funções que ela supostamente deve assumir no campo literário. Ela pode ser promocional – pode-se contribuir para o sucesso da obra “vendendo” a imagem de seu autor: na época do lançamento de *Bienveillantes* (*As Benevolentes*) (2006), houve uma valorização da imagem do jovem americano que decidiu escrever seu primeiro romance, de 900 páginas, em

francês. Ela pode ser mais cultural que comercial. Os jornais vêm satisfazer o desejo de conhecer uma nova celebridade da moda, ou uma personalidade do mundo das letras cuja vida pode suscitar curiosidade ou interesse para além de qualquer intenção de leitura. Quanto não se discutiu sobre Littel sem nem mesmo se folhear o grosso volume publicado pela Gallimard?¹ Nesse contexto, a imagem de autor alimenta as conversações que constroem uma esfera cultural geralmente reservada a privilegiados, cuja importância no campo literário não pode ser subestimada. Uma vez que não se trata mais de promoção editorial ou contribuição à esfera cultural, a imagem de autor participa da gestão do patrimônio, frequentemente da perspectiva acadêmica. É importante reunir e sintetizar isso que gravita em torno do nome de um escritor consagrado – Balzac, Breton, Malraux, Gracq, atualmente Annie Ernaux ou Pascal Quignard – para difundir um saber que valoriza as figuras do Pantheon literário. *Last but not least*, a imagem de autor produzida fora do texto intervém diretamente na comunicação literária. Permite ao amante das letras aproximar-se daquilo de que gostou (ou eventualmente detestou) na obra para melhor penetrá-la (ou desprezá-la). Nessa perspectiva, as funções desempenhadas pela imagem de autor não se limitam ao plano institucional: podem modelar a relação que o leitor tem com o texto.

Impondo-se no campo literário sob formas variadas e de acordo com os objetivos visados, essa produção discursiva desliza entre os diversos “moldes” genéricos apropriados para esse efeito. A imagem de autor se curva, assim, às regras da publicidade editorial que apresenta um livro novo, ou às da quarta-capa. Ela se desenvolve segundo outras modalidades na crítica jornalística, nas emissões televisivas, mas também, quando o estatuto do escritor permite, na crítica acadêmica e nas biografias. Esses gêneros do discurso, ainda pouco estudados na perspectiva da AD, merecem ser objeto de investigações aprofundadas, que desvendem suas regras e seu funcionamento. A imagem de autor é, nessa conjuntura, sempre construída pelos outros – profissionais, críticos, biógrafos, etc. – que produzem uma representação do escritor sobre a qual ele próprio não tem nenhuma ação direta.

¹ Littel teve sua obra *As Benevolentes* publicada pela editora francesa Gallimard em 2006, ano em que o romance recebeu premiações importantes na França [N. do T.].

A imagem de si que o autor constrói no seu metadiscorso

Apenas alguns gêneros, como a entrevista, permitem ao autor uma apresentação de si que ele pode tentar controlar numa interação regulada junto com o entrevistador. Os escritores se prestam mais ou menos de bom grado a este exercício, no qual a imagem de si que pretendem projetar deve ser incessantemente negociada com seu parceiro, jornalista, entrevistador profissional ou figura mais ou menos influente da cena cultural. Remeto ao trabalho de Galia Yanoshevsky (2004 ; 2006), que mostra bem como a imagem de autor é gerida na dinâmica da interação, na qual, apesar da cooperação prevista nesse tipo de troca, ela pode a todo momento escapar do controle do entrevistado.

Essa última observação permite supor que o escritor não é indiferente a sua “imagem de autor” e que ele deseja, ao menos em certa medida, controlá-la. Isso se aplica igualmente aos escritores que, como Beckett ou Julien Gracq, pretendem apagar, tanto quanto possível, a presença da pessoa na origem do texto, e que práticas institucionais tendem, porém, a fazê-los desviarem-se do caminho que traçaram. É que o escritor deve, querendo ou não, conscientemente ou involuntariamente, situar-se no mundo das Letras – posicionar-se no campo literário – e sua imagem de autor desempenha um papel nada negligenciável na posição que ele ocupa ou deseja ocupar. Daí a tentativa de retomar o que dele se diz para direcionar a um sentido desejado, de acordo com a corrente à qual ele se filia (um surrealista não aspira à mesma imagem que um representante do *Nouveau roman*) ou com o lugar que aspira ter (líder ou dissidente, por exemplo). Para fazer isso, o escritor muitas vezes escolhe os gêneros que lhe permitem perfilar uma imagem de autor que não é aquela que seus comentadores forjam, nem aquela que os leitores de seus romances ou poemas deduzem. Ele faz ouvir uma outra voz além daquela que vibra em sua obra e tenta lhe conferir um lugar, por vezes determinante, no calidoscópio de imagens que se constroem em torno de seu nome. Há uma imagem de Breton que emerge dos manifestos surrealistas e entrevistas, assim como há uma imagem de Breton que se constrói em seus poemas de *Signe ascendant* ou *Nadja*. Em todo caso, elas não se confundem, mas se confrontam. O mesmo acontece com o *ethos* que se elabora nos prefácios em que o signatário do livro está autorizado a tomar a palavra em seu nome próprio. Essa dimensão da autoria tem sido objeto de numerosos trabalhos e não insistirei nisso, senão para reiterar

sua diferença constitutiva com isso que se constrói no corpo do texto ficcional e sobre a necessidade de examinar essas imagens uma em relação à outra.

2- Dos metadiscursos à obra literária

A dimensão imaginária e institucional da imagem de autor

Da imagem que lhe é atribuída pelos outros ao *ethos* que ele mesmo constrói de sua pessoa, dos textos que circundam a obra sem participar daqueles que, como os prefácios, são parte integrante do livro, uma multiplicidade de imagens, muitas vezes diversas e contraditórias, faz circular, a propósito de um mesmo autor, um caleidoscópio em movimento. Ainda que essas imagens discursivas elaborem-se em quadros diversos, compartilham duas características principais. Primeiro, elas passam necessariamente pela mediação de um imaginário de época e se modelam conforme o que Diaz (2007) chama de “cenários autorais”. Com efeito, as imagens de autor que os comentadores e os próprios escritores propõem são indissociáveis das representações estereotipadas do escritor, através das quais eles são dados, ou se dão, a ver. Não se imaginaria hoje projetar uma imagem de autor como um poeta agonizante, tal como a que pôde circular e impressionar os espíritos do século XIX. Da mesma forma, a figura do existencialista, exemplificada por Sartre, é datada e não participa nem do imaginário dos séculos que a precederam nem do nosso.

Diaz observa que esses modelos não são simplesmente impostos do exterior, e que os próprios escritores participam da sua gestação, fazendo-os circular e deles se apropriando. Nessa perspectiva, não é possível separar o que se trama no exterior do romance ou poema e o que se constrói no espaço da obra. Um mesmo imaginário elabora-se no discurso de época tal como circula nos gêneros mais diversos. Estamos aqui na ordem do discurso social, ou – na terminologia da análise do discurso – da interdiscursividade. Sua consideração implica um exame do modo como cada discurso constrói-se retomando e modulando o que é dito antes e ao redor dele. Ela supõe, ao mesmo tempo, considerar os estereótipos dos quais se nutre uma cultura datada e o incessante trabalho de retomada, de modulação e de transformação a que os textos singulares os submetem (Amossy, 1991).

Mas a imagem de autor não está somente ligada a um imaginário social: é também indissociável de uma estratégia de posicionamento no campo literário. Acompanhando Viala (1993), Jérôme Meizoz designa como “postura” as “condutas *enunciativas* e *institucionais* complexas, pelas quais uma voz e uma figura se fazem reconhecer como singulares num estado do campo literário” (Meizoz, nesse mesmo número² e 2007). Em outros termos, é no momento em que a imagem de autor é produzida e assumida pelo escritor numa estratégia de posicionamento mais ou menos deliberada (não necessariamente consciente e calculada), que ela pode receber o nome de postura. O que “não é somente uma construção autoral, nem pura emanção do texto, nem uma simples inferência de um leitor”, mas “é co-construída, tanto no texto quanto fora dele, pelo escritor, pelos diversos mediadores que a dão a ler (jornalistas, críticos, biógrafos, etc.) e os públicos” (Ibid.). Não discutiremos aqui a proposição de Meizoz, que inclui na postura, do ponto de vista da produção de uma imagem de si, ao mesmo tempo “as *condutas do escritor*, o *ethos do inscriptor* e os atos da *pessoa*”, introduzindo, assim, no quadro, os comportamentos não verbais e até o indivíduo real. Vamos nos ater à questão da imagem e ao modo como ela funciona no campo literário, no qual o autor, que se vê atribuída uma imagem que lhe confere um lugar e um estatuto, trabalha, por sua vez, a reforçá-la ou a frustrá-la.

A postura atesta a condição de escritor. Ela designa as modalidades segundo as quais ele assume, reproduz ou tenta modificar o modo como os discursos que acompanham sua obra o mostram. Ela não é o indicador de uma posição, mas sim a alavanca de um posicionamento. Essas noções de posição e posicionamento instauradas pela “postura” deslocam as distinções entre o extra e o intratextual, a saber, entre o que se trama nos discursos como a crítica, a entrevista, etc., que constroem o campo, por um lado, e o que emerge no texto da obra dita literária, de outro. Em outros termos, elas implicam que não é possível dissociar as imagens que o escritor projeta no seu discurso (e nas suas condutas) para se posicionar, das imagens de autor que contribuem para lhe conferir uma posição em um estado dado do campo.

² Trata-se do nº 3 na revista “Argumentation et Analyse du Discours” de 2009. O artigo a que se refere a autora: Meizoz, Jérôme “Ce que l’on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d’auteur”, *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], nº 3 | 2009. URL: <http://aad.revues.org/index667.html> [N. do T.]

Essas considerações permitem apontar desde já o laço que une as imagens de autor produzidas pelos outros àquelas que o próprio escritor constrói de sua pessoa. Elas não apenas fluem nos mesmos modelos culturais e obedecem aos mesmos cenários autorais, mas também trabalham para a configuração de um estado do campo em que as posições são ao mesmo tempo atribuídas pelas instâncias de legitimação e consagração, e retomadas pelos escritores em suas tomadas de palavra singulares. Assim encobre-se a fronteira entre o que se constrói nos textos do autor e o que se elabora no exterior, fora de seu controle. É essa ligação intrínseca entre o que se trama no discurso do autor e o que a fala dos outros projeta, e também entre o que se constrói nos limites da obra e o que é produzido nos seus arredores, que é necessário examinar mais atentamente. Mas, antes de qualquer outra coisa, o que é uma imagem de autor intratextual?

3- A imagem de autor no texto: os debates sobre o autor implícito

Face à rejeição da noção de “autor” pela crítica de vanguarda do século XX, uma citação célebre será suficiente para apresentar uma concepção da comunicação literária que a restabelece em seus direitos. Tal citação é extraída daquele que proclamou a morte do autor e que, em *O prazer do texto*, escreveu: “mas no texto, de um certo modo, *eu desejo* o autor: tenho necessidade da sua figura (que não é nem sua representação, nem sua projeção) como ele tem da minha” (Barthes, 1973, p. 45;46). A necessidade de uma “figura” autoral é aqui apresentada como uma dimensão inerente à leitura. O leitor procuraria espontaneamente perceber aquele que, na outra extremidade da cadeia, dirige-lhe um texto sem se exhibir, frequentemente sem nada mostrar da sua própria pessoa, simplesmente designada por um nome sobre a capa. Ele tenta concretizar o diálogo imaginando aquele que está na origem do texto, atribuindo-lhe um rosto, um corpo, um caráter, opiniões. Ele faz isso construindo um personagem hipotético com o qual lhe é agradável entrar em relação.

Se o *desejo do autor* é aqui entendido do ponto de vista da recepção, a atitude do público de reclamar-se um autor justifica-se em boa medida por uma certa concepção da produção textual. Está ancorada numa abordagem da comunicação na qual se sustenta a noção retórica de *ethos*. Nessa perspectiva, a fala está relacionada àquele que é sua fonte e

que lhe confere em grande parte sua autoridade e legitimidade. Assim, em toda enunciação, um locutor dirige-se a um alocutário e, fazendo isso, projeta uma imagem de si através das modalidades de seu dizer. Nessa perspectiva, o sentimento que o *ethos* produz pela totalidade do texto refere-se a uma instância-fonte cujo nome que figura na capa continua a se impor: alguém nos fala *in absentia* e sua escrita – nos seus temas, suas intrigas, sua produção de imagens, seu estilo – atesta sua pessoa sem que ela seja sequer mencionada e mesmo quando se dissimula atrás do texto. Haveria, assim, um *ethos* autoral que a polifonia do texto (a voz do narrador recobrando eventualmente a sua própria) não chegaria a erradicar.

Estamos no direito de estender a noção de *ethos* ao autor, e de introduzir assim, na comunicação literária, uma figura imaginária relacionada ao nome do signatário? Essa questão tem sido objeto de múltiplos debates no domínio dos estudos literários, e mais particularmente da narratologia. Uma grande parte das discussões gira em torno da pertinência do autor implícito ou implicado (“implied author”) de Wayne Booth (1961). Isso que ele designa como “segundo eu” (“second self”) constitui uma entidade imaginária que se elabora no texto e que não se pode inferir senão por ela própria. Ela assume a responsabilidade, não somente da estruturação, mas também dos valores e das normas que sustentam a obra. Para Booth, o mesmo escritor real (Fielding, Sartre, etc.) pode produzir imagens diferentes – portanto autores implícitos diferentes – em textos distintos. Esse “implied author” distingue-se do narrador que conta a história e inscreve-se nele. Com efeito, tal entidade não narra: ela é responsável pela seleção e pela combinação significativa de todos os elementos discursivos e narrativos. Ela permanece, de alguma maneira, por trás da história e de seus narradores, dos quais é o fiador último.

Esse ponto de vista foi completamente rejeitado por Gerard Genette (1983) que considera o autor implícito como uma instância totalmente supérflua. Assim, num romance de Balzac como *Le père Goriot (O pai Goriot)*, estamos diante de um narrador extradiegético que conta a história, e não temos que construir nenhuma instância autoral. Os esforços de Genette para ejetar o autor implícito (ou, como ele traduziu, “implicado”) para fora de todos os esquemas narratológicos parecem provir de sua repugnância em multiplicar as instâncias produtoras da história – autor real, autor implícito, narrador – “isso começa a produzir muita gente para uma mesma narrativa”, observa ironicamente (1983, p.

96). É sobre a análise do narrador como sujeito da enunciação que devem, segundo ele, concentrar-se todos os esforços do analista, se não quisermos ultrapassar os limites da disciplina. Reagindo a Genette, numerosos narratólogos têm defendido uma concepção comunicacional na qual a instância do autor implícito desempenha um papel indispensável, subsumindo todos os outros locutores do texto.

Notemos que essa concepção herdada da *Retórica da ficção* confronta-se com o problema de saber se a instância autoral assim definida não constitui mais uma construção interpretativa do leitor do que um dos pólos da comunicação literária. Alguns propõem assim não “compreender o autor implícito como uma instância pragmática da comunicação”, mas como uma “construção do receptor” que “não desempenha nenhum papel necessário na transmissão narrativa” (Michael J. Toolan, Kindt, 2006, p. 50). O termo “autor induzido” vem, então, substituir “autor implícito”. Esse posicionamento tem relações com a ideia, desenvolvida por Booth, de que o autor implícito se define como a origem e o fiador das significações, das normas e, no limite, da rede ideológica do texto. Ele confunde-se com a interpretação de que o receptor faz da obra. Nessa ótica, a responsabilidade, inicialmente conferida ao autor, encontra-se revertida sobre o leitor, agora erigido como a única fonte legítima do sentido. Observemos que essa discussão sobre o autor implícito gira, em parte, em torno das questões da intencionalidade e da interpretação frequentemente associadas à autoria.

4- Um *ethos* autoral é possível?

Na análise interna dos textos, a argumentação no discurso (Amossy, 2006), que cruza análise do discurso e retórica, propõe em lugar das noções de autor implícito ou induzido a noção de *ethos*, que é mais restrita, mais direcionada e mais precisa nos instrumentos que mobiliza. Essa abordagem certamente não ambiciona resolver os múltiplos problemas que a autoria põe para a teoria literária, a filosofia e outras disciplinas. Em particular, ela não trata da questão da origem do sentido e não toma posição nas questões de interpretação que daí derivam. Ela ambiciona, contudo, oferecer uma abordagem capaz de esclarecer a relação que se desdobra entre o texto e seu leitor, e ao mesmo tempo as dimensões institucionais da literatura.

Concordando nesse ponto com as correntes narratológicas inspiradas na pragmática³, consideramos, primeiramente, a centralidade para o texto dito literário, como para todo discurso, da interação. Considerando o literário como dependente das regras globais do discurso (Maingueneau, 2004), podemos estender a ele certas características inerentes a qualquer funcionamento discursivo; ao mesmo tempo, podemos explorar a especificidade do discurso literário considerado nas suas determinações genéricas e sócio-históricas. É nessa ótica que a análise do discurso tenta retomar a questão, precedentemente tratada pela narratologia, da interação entre as diversas instâncias do dispositivo enunciativo. Ela examina, entre outras coisas, o *ethos* ou imagem verbal que o locutor constrói de si próprio em qualquer discurso em geral, e no discurso literário em particular. Fazendo isso, a análise do discurso deve considerar a complexidade do *ethos* motivada pela multiplicidade das instâncias de locução. O objeto de investigação não é, portanto, nem o indivíduo real, a pessoa biográfica, nem o nome do autor que permite classificar a obra no campo literário, nem o autor implícito como um conjunto de normas e valores, nem as representações imaginárias do escritor postas pelos textos de uma época – mas o *ethos* ou imagem que cada discurso constrói daquele que é o signatário e o responsável.

A noção de *ethos* permite assegurar a imagem que o locutor presente ou ausente projeta de sua pessoa no discurso sem fazer do autor a fonte intencional do sentido, mas também sem anular a instância autoral na interpretação global do texto. O *ethos* autoral é um efeito do texto, e torna precisa uma dimensão do intercâmbio verbal. Ele designa o modo como o fiador do texto designado por um nome próprio constrói sua autoridade e sua credibilidade aos olhos do leitor potencial. Esboçando uma imagem daquele que assume a responsabilidade do dizer, mostra como ela permite ao texto travar um certo tipo de relação com o alocutário. A imagem de autor projetada em nome do leitor pode inspirar respeito e produzir autoridade, estabelecer uma convivência ou cavar uma distância, tocar, projetar um modelo a seguir ou sugerir uma alteridade respeitável, provocar ou até mesmo irritar. Poderíamos estender indefinidamente a lista, na medida em que a apresentação de si do locutor varia por definição em função dos seus propósitos, do quadro institucional em que ele se exprime, do contexto e das circunstâncias históricas do intercâmbio verbal. Trata-se,

³ Robert Sell, na obra coletiva intitulada *Literary Pragmatics* (1991), observa que a pragmática vê “na escrita e na leitura dos textos literários processos de comunicação interativos” indissociavelmente ligados aos contextos sócio-culturais nos quais eles tomam lugar (1991: XIV).

em todos os casos, de contribuir com a força de um discurso que pretende agir sobre o outro para influenciar, reforçar ou modificar suas representações. Assim estendido ao conjunto dos discursos, o *ethos* é identificável em diversos traços que devem estar marcados no próprio discurso.

5- Littel, um novato na cena literária: o jogo dos *ethè* e os desafios do romance

Nesse quadro, há de fato um *ethos* autoral, que se distingue tanto do *ethos* do ou dos narradores, quanto da imagem de autor elaborada por terceiros fora do texto. Podemos desde então nos perguntar como se constrói um *ethos* autoral na sua problemática relação com o do narrador, e através de quais marcas discursivas ele é reconhecível. Além disso, como essa construção intratextual se articula com as imagens de autor que circulam no exterior da obra ficcional? E quais ligações podem se estabelecer entre essas diversas instâncias – *ethos* do narrador, *ethos* autoral e imagens de autor? Para esboçar uma primeira resposta a estas questões⁴, examinaremos sucintamente um fragmento de um romance⁵: extraído de *As Benevolentes* de Jonathan Littell, um novato no campo literário no momento da publicação da sua primeira obra (2006). Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa cuja instância autoral está inteiramente dissimulada pelo narrador que conta a história e que satura todo o espaço textual: ele rege os discursos relatados, filtra todos os acontecimentos pelo seu ponto de vista e bloqueia qualquer possibilidade de ouvir sem intermediários uma voz autoral, sob pena de grave infração do contrato das memórias ficcionais.

Nesse texto, o narrador em primeira pessoa é um antigo SS, chamado Aue, encarregado, durante a guerra, de fazer os relatórios para o SD (o *Sicherheitsdienst*, ou serviço de informação da SS) e determinado, nos anos de 1970, enquanto vivia sob falsa identidade na França, a contar sua verdadeira história. Assim é como ele descreve as

⁴ Quanto ao *ethos* autoral, remeto (embora o termo não tenha sido empregado) à análise efetuada por Alains Viala sobre *Le Clézio* na sua obra fundadora de 1993, bem como a meu próprio artigo “De l’*énonciation* à l’*interaction*. L’analyse du récit entre pragmatique et narratologie” em *Pragmatique et analyse des textes* (Amossy, 2002).

⁵ O estudo aprofundado do *ethos* na totalidade da narrativa está ainda por fazer em toda a sua complexidade, apoiei-me num fragmento único pelas necessidades de demonstração.

primeiras execuções de judeus na Ucrânia (o que hoje chamamos “la Shoah par balles” – “o Holocausto por balas”):

Alguns ucranianos pegaram pelos braços e pés os dois judeus mortos e os jogaram na vala, eles aterrissaram com um grande barulho de água, o sangue jorrava de suas cabeças despedaçadas e tinha esguichado nas botas e nos uniformes verdes dos ucranianos. Dois homens aproximaram-se com pás e começaram a limpar a borda da vala, arremessando porções de terra ensanguentada e fragmentos esbranquiçados de cérebro junto aos mortos. Fui olhar: os cadáveres boiavam na água barrenta, uns de bruços, outros de costas com narizes e barbas para fora da água; o sangue escorria de suas cabeças pela face, como uma fina camada de óleo, porém vermelho vivo, suas camisas brancas estavam vermelhas também e pequenos fios vermelhos escorriam sobre sua pele e através dos pelos de sua barba (86).

Essa passagem constrói acima de tudo o *ethos* do narrador, por meio das modalidades de sua enunciação. Os pequenos detalhes observados atentamente projetam a imagem de um personagem de testemunho confiável. De fato, ele relata com muita minúcia tudo o que viu, tanto que se apresenta como um observador indefectível apesar do caráter de sondagem da cena: “Fui olhar: os cadáveres boiavam [...]”. Pela sua presença física na localidade e seu cuidado com a exatidão para além de qualquer preocupação com a decência, ele se dá como crível em relação aos fatos. Ao mesmo tempo, o narrador duplica a atividade do protagonista, burocrata ansioso por cumprir escrupulosamente sua missão: durante a guerra, ele estava no local para tomar notas e enviar relatórios. Ele não manifesta qualquer sentimento durante o relato de uma cena que ele considera como um puro espetáculo, ou mesmo como um quadro, e da qual descreve apenas os elementos superficiais. A ausência de qualquer marca afetiva o apresenta como insensível aos sofrimentos humanos. A correção sintática e o sentido do ritmo da frase, o emprego do passado simples⁶, o nível geral da língua, denotam um homem culto. Certas passagens, como “o sangue escorria de suas cabeças pela face, como uma fina camada de óleo, porém vermelho vivo” designam mesmo um esteta. Destaca-se, então, desse fragmento a imagem do (ex-)nazista, em que a grande cultura e o rigor quase científico aliam-se a uma flagrante

⁶ Passado simples (*passé simple*) é um tempo verbal empregado em francês principalmente na escrita. É o tempo verbal preferido do “*récit*”, usado, por excelência, para narrar.

falta de humanidade – imagem tão facilmente reconhecível que é tomada como um estereótipo familiar.

De um lado, então, o narrador projeta uma imagem de credibilidade que estabelece como verdadeiros os acontecimentos que relata: ele narra os fatos que viu com seus próprios olhos. De outro, sua apresentação de si sendo insensível às execuções perpetradas pela máquina nazista da qual participa afasta o leitor e impede qualquer empatia com o “eu”. Não é somente a cena que Aue descreve, mas também sua impassibilidade, que aparece como monstruosa. Ao mesmo tempo, a distância crítica que o texto cava entre Aue e o leitor é temperada por um curioso efeito de sideração. Aquele que contempla o espetáculo atroz do qual suas funções o tornam cúmplice parece suportar o efeito de uma fascinação que, para além de suas funções de relator, leva-o a se fixar em cada pequeno detalhe e a se aproximar dos cadáveres que sua missão certamente não obrigava examinar de tão perto. Focalizada na pessoa do narrador, a narrativa tende a produzir esse mesmo efeito de sideração no leitor, de alguma maneira petrificado pelo espetáculo de horror. A imagem de si do narrador como nazista insensível e cúmplice dos massacres não é suficiente, então, para dele desligar completamente o leitor implícito, na medida em que este é chamado a partilhar a sideração pela qual o texto é marcado.

É necessário notar, nesse ponto, que a imagem de si do narrador dos anos de 1970, a princípio distinta daquela do protagonista, alistado na SS, dos anos de 1940, na realidade confunde-se totalmente com ela. Esse efeito deriva da falta de distância que demonstra o “eu” presente em relação ao seu “eu” passado: em nenhum momento da cena ele recua ou esboça a sombra de um comentário crítico. O velho homem que conta sua história parece unir-se ao seu personagem nazista e relatar o episódio do massacre através de seus olhos. O quadro torna-se mais impressionante – a história se impõe com uma forte presença, como se ela se rerepresentasse em toda sua monstruosidade diante dos olhos do leitor. Mas ele promove uma forte impressão de desconforto, na medida em que o auditório se vê obrigado a estabelecer uma ligação com o carrasco que com ele fala sem nenhuma mediação, estabelecendo assim, com um corpo defensivo, o pacto de comunicação entre “irmãos humanos” que Aue pretende impor desde as primeiras páginas do livro. Querendo ou não, ele se encontra mergulhado na consciência de um ex-SS que revive seu passado sem arrependimento. Nesse quadro, o desejo do autor, sinal de resistência a uma interação

insidiosa e constrangedora, faz-se sentir. Somente uma instância autoral suscetível de se comunicar com o leitor implícito sobrepondo-se ao narrador pode fazer fracassar o poder deste sobre o texto, e impedir seu domínio sobre o leitor.

Nesse processo, é também a credibilidade da narrativa que está em jogo: a questão não é somente saber como podemos nos distanciar do narrador em primeira pessoa, mas também de ver se podemos ter confiança num “eu” suspeito, insidioso, e que, além disso, é ficcional. Por trás desse ex-nazista totalmente inventado, quem garante a veracidade da cena relatada e quem assume a responsabilidade de sua narração? Os fatos relatados podem ser tomados ao pé da letra? É, portanto, por razões históricas tanto quanto éticas que chegamos a encontrar, por trás do *ethos* discursivo do narrador, aquele do autor ausente que é a fonte da passagem e que não se pode confundir com seu personagem.

É no próprio texto que projeta uma imagem singular do narrador que se desenha igualmente uma figura autoral. Com efeito, a enunciação relatada a sua fonte invisível manifesta, *in absentia*, um *ethos* que deve conferir ao texto sua autoridade, manifestando as qualificações de seu autor. Assim, a precisão dos detalhes aponta para a erudição daquele que os coloca na boca do SS ficcional. Ele se dá como um romancista que, sem ter vivido o acontecimento, está amplamente documentado; ele parece conhecer os mínimos detalhes das execuções sumárias de judeus do início da guerra, e parece, por isso, digno de confiança. Aqui, portanto, onde o *ethos* projetado pelo “eu” é aquele de uma testemunha confiável do acontecimento, a figura do autor construída pelo mesmo texto aparece como a de um historiador e de um especialista. Ao mesmo tempo, a descrição do horror atribuída ao SS, muito precisa e desprovida de sensibilidade, não esboça um autor imperturbável, mas sim um escritor capaz de adotar o ponto de vista de um personagem carrasco e lhe dar corpo no interior da obra. Ela sugere a imagem de um romancista cuja imaginação e os poderes de evocação permitem desnudar a alma humana. A imagem do historiador duplica-se, então, na do artista.

Notemos, entretanto, que este *ethos* autoral que assegura a credibilidade do texto não deixa de colocar problemas. Podemos, assim, perguntar-nos, em face de uma descrição cujos detalhes mórbidos são minuciosamente relatados, se não estamos lidando com um autor que se deleita com o horror. Ele aparece como um *voyeur* que escolhe o obsceno e, ao tornar isso comercializável, dessacraliza a memória das vítimas do Holocausto.

Esse *ethos* autoral, frise-se, é elaborado no interior da obra e é uma construção discursiva. Sobrepondo-se ao *ethos* do narrador, é uma peça capital na estratégia do romance cuja leitura ele redireciona. A ambivalência do *ethos* autoral produz efeitos diversos que o leitor pode selecionar ou tentar fazer coexistir num questionamento complexo. A opção do *voyeurismo* desconsidera o autor imaginário e instaura uma figura perversa que de certa forma faz par, embora em outro nível, com a figura do narrador. A polifonia do texto se resume, portanto, em duas vozes distintas, mas ambas suspeitas e condenáveis – a do narrador-protagonista carrasco nazista não arrependido e a do autor que explora com complacência o horror dos massacres. A narrativa perde aí, claramente, sua legitimidade. A imagem do historiador dedicado à exatidão, mesmo na descrição do assassinato em massa, garante, ao contrário, a credibilidade do narrador-testemunha que ele põe em cena e faz aparecer suas pseudo-memórias como o produto de uma empreitada quase científica. Quanto à opção do escritor capaz de uma compreensão do interior e, por isso, de restituir a fala do carrasco nazista ausente da cena da História, contribui igualmente para dar credibilidade ao discurso de Aue e assentar o texto numa legitimidade. O romancista consegue uma verdade que o historiador não pode captar, a vivida por um SS e recuperada através de uma fala livre de toda censura, e por definição inaudível no mundo real. Vimos, então, que o *ethos* autoral contribui bastante para determinar o grau de credibilidade e legitimidade que podemos conceder ao discurso romanesco. Ao mesmo tempo, suas múltiplas facetas e as diversas possibilidades de reconstrução que elas autorizam contribuem para o efeito de opacidade, e para a complexidade, do texto.

Sem dúvida, a possibilidade que o texto oferece de construir figuras variáveis e contraditórias do *ethos* autoral não é estranha à insistência com a qual os comentadores voltam-se para a pessoa do autor “real” para resolver o enigma. Quem nos fala nesse texto em que somente a voz do narrador protagonista é audível? Em outros termos, quem é o homem escondido atrás de seu personagem e dissimulado pelo nome que se ostenta na capa? A mídia e a crítica acadêmica tentam responder a essa questão construindo uma imagem do homem real – da pessoa biográfica do escritor. Uma representação de Jonathan Littell é, assim, instaurada no calidoscópio em movimento dos comentários e das biografias. Essa imagem de autor, também discursiva, mas elaborada nos discursos que acompanham a obra mais do que na trama romanesca, projeta uma figura imaginária do

autor como um ser no mundo, que não deixa de desempenhar um papel na decifração e no posicionamento da obra.

Notemos que a imagem de autor, posto que ela se constrói nos discursos que circundam o romance⁷, não está, por enquanto, separada dos *ethè* intratextuais. Com efeito, as representações do escritor que os comentários fazem circular estão diretamente ligadas aos questionamentos oriundos do romance e do *ethos* autoral que nele se instaura. É porque nos interrogamos sobre a validade da imagem do especialista em Holocausto que propõe o *ethos* autoral, que nos referimos ao homem real e ao saber que ele pôde adquirir por diversas vias. À questão “a imagem do autor como historiador que emerge da narrativa pode ser tomada ao pé da letra?”, responde um julgamento sobre os conhecimentos do autor real. A crítica faz valer os cinco anos dedicados por Littell a se documentar, sua leitura de centenas de obras sobre o nazismo e sobre suas diversas interpretações. Ela se apoia nas declarações do romancista que detalha de bom grado suas pesquisas e seus deslocamentos pelos lugares dos acontecimentos. O trabalho do jovem escritor não é, entretanto, suficiente para garantir o resultado, e recorre-se a autoridades exteriores, como historiadores renomados tais como Pierre Nora⁸, ou artistas conhecidos que já trataram do Holocausto, como Claude Lanzmann, para avaliar a preparação da obra e as competências de Littell: “a documentação de Littell é formidável, nem um erro, mas uma erudição sem falhas. Ele leu todos os trabalhos dos historiadores, os testemunhos dos agentes da época, as minutas dos processos. Ele conhece muito bem o Holocausto”⁹. Cabe, portanto, aos especialistas garantir a credibilidade do escritor, certificando o trabalho de pesquisa e a perícia do ser biográfico. A imagem de autor é aqui a ação dos especialistas do assunto cuja fala a imprensa e os meios de comunicação fazem circular. Reconhecido como romancista-historiador que descreve os fatos exatos, o autor é absolvido das acusações de *voyeurismo* apresentadas contra ele: o horror é verdadeiro, a complacência do olhar não tem nenhuma

⁷ As pesquisas sobre a recepção de *As Benevolentes* foram realizadas por Elmira Hassanova (Universidade de Tel-Aviv) no quadro de seu trabalho de mestrado sobre o assunto. Eu a agradeço pelas preciosas informações que me forneceu.

⁸ “Conversation sur l’histoire et le roman”, Dossiê “Les Bienveillantes de Jonathan Littell”, *Le Débat*, n° 144, março – abril de 2007, p.25-45.

⁹ Entrevista concedida a Marie-France Etchegoin, “Lanzmann juge ‘Les Bienveillantes’”, *Le Nouvel Observateur*, 21-27 setembro de 2006.

participação nisso. Conclusão refugada pelos historiadores e críticos que se manifestam contra a inexatidão da narrativa e as falhas que esta revela sobre o conhecimento de Littell. Assim, Peter Schöttler¹⁰, Edouard Husson e Michel Terestchenko¹¹, ou ainda Paul-Eric Blanrue¹², apresentam Littell como um charlatão. Eles o censuram pelos erros na utilização de palavras alemãs, pelo desconhecimento da cultura alemã e pelas interpretações errôneas que retiram qualquer valor documental de seus escritos. O questionamento das qualidades de historiador de Littell, proveniente de uma leitura atenta do romance e projetada sobre a pessoa do escritor, deslegitima o texto no movimento mesmo em que descredita aquele que o assina.

O romancista como um especialista do Holocausto não é, entretanto, mais que um aspecto da imagem do autor que os jornalistas e os críticos difundem. Ele apenas satisfaz muito particularmente a curiosidade dos leitores desamparados por um texto de uma grande violência do qual interrogam não somente o fundamento histórico, mas também a importância e as questões que suscita. Procura-se, também, encontrar o projeto subjacente ao livro para fazer uma ideia mais precisa da personalidade de seu autor. A imagem de um escritor de família judia tem, sem dúvida, desempenhado aqui um papel importante para fazer desaparecer toda suspeita de antisemitismo: Jonathan Littell, o jovem escritor americano de origem judaica, põe-se do lado das vítimas e não dos algozes. Mas, sobretudo, desenha-se o perfil de um homem que durante muito tempo desempenhou funções no interior de uma organização humanitária em países em guerra. A crítica insistiu no fato de que Littell trabalhou na Ação Humanitária contra a fome entre os anos de 1993 e 2001, percorrendo Bósnia, Ruanda, Tchetchênia ou Afeganistão, países assolados por conflitos e por genocídios do fim do século XX. Também é a partir da figura imaginária do escritor como trabalhador humanitário que o texto foi relido de acordo com o paradigma de uma interrogação oriunda de uma experiência pessoal. Esclarecer o enigma da participação em um genocídio parece ser a preocupação daquele que esteve próximo de homens vindos de horizontes diversos e que conscientemente perpetraram os mais horríveis massacres. A

¹⁰ Peter Schöttler, “Tom Ripley au pays de la Shoah”, *Le Monde*, 14 de novembro de 2006.

¹¹ Edouard Husson, e Michel Terestchenko, Michel. *Les Complaisantes, Jonathan Littell et l'écriture du mal*. Paris, François-Xavier de Guibert.

¹² Paul-Éric Blanrue. 2006. *Les Malveillantes. Enquête sur le cas Jonathan Littell*. Paris, Ed. Scali, 2006.

figura de testemunha dos dramas contemporâneos dá créditos e legitima, então, a empreitada do autor ao mesmo tempo invisível e onipresente de *Benevolentes*.

As incontáveis polêmicas que surgiram desde a publicação do romance, e que não contribuem pouco para seu sucesso, fazem assim circular imagens do autor variadas e por vezes contraditórias: o autor como um erudito, como um charlatão, um profissional humanitário, testemunha das tragédias de sua época... Essas imagens difundidas pela mídia e pela crítica acadêmica são tomadas num “imaginário de autor”, que se apoia em parte nas imagens do escritor herdadas do século XIX, há muito tempo valorizadas: o historiador, ou ainda o romancista capaz de esclarecer a verdade que escapa à História. Elas contribuem igualmente a renovar esse imaginário propondo figuras novas como a do trabalhador humanitário, que tem pouca circulação na mitologia literária e que se articula na ocorrência com a imagem da testemunha de seu tempo, portador de uma interrogação angustiada sobre o Mal. Projetadas sobre o *ethos* autoral que se constrói no interior do texto, as imagens de autor fabricadas fora da obra não deixam de influenciar a leitura. A inter-relação de imagens extra e intratextuais cria assim um entrelaçamento estreito e complexo de interdependências.

Sem dúvida, seria necessário tomar essa configuração singular numa perspectiva sobre a época nos termos do imaginário social, e do campo literário. Um estudo aprofundado do imaginário de autor que predomina no momento da publicação do romance permitiria somente ver como a figura de Littell retoma e altera as possibilidades de seu tempo. Permitiria também examinar mais de perto o modo como um jovem escritor até então desconhecido lhe vê atribuída uma posição nas Letras.

O livro, sabemos, recebeu o prêmio Goncourt em 6 de novembro de 2006, depois de receber o grande prêmio da Academia Francesa em 26 de outubro de 2006, imediatamente após sua publicação em agosto do mesmo ano. Ele faz aparecer um ilustre desconhecido da cena literária e lhe confere um lugar privilegiado. Essa posição, ainda frágil apesar dos numerosos críticos que incensam o romance, é ameaçada pelas reações violentas de parte da crítica. Assim, Schöttler, que apresenta o autor como um charlatão, nega-lhe qualquer prestígio e o vê como uma simples literatura de aeroporto. O historiador Edouard Husson e o filósofo Michel Terestchenko em “*Les Complaisantes*” apresentam o autor como um *voyeur* e incitam o boicote puro e simples ao romance. Sem dúvida, a amplitude da

polêmica que se agita em torno de “*As Benevolentes*” pode somente reforçar sua importância e lhe conferir um lugar central no mundo das Letras. Ela incumbe, no entanto, aquele que é alvo das acusações a lhes opor uma imagem positiva e a adotar uma postura capaz de lhe conservar a posição dominante que lhe foi concedida por dois prêmios literários prestigiosos, excepcionalmente atribuídos a um romance de estréia no mesmo ano. Às estratégias de comentário as mais diversas, que vão das manobras editoriais à crítica acadêmica, acrescentam-se as do próprio Littell: o autor quer ter algum poder sobre uma imagem que lhe escape por todos os lados. Ele se obriga a modulá-la, ou mesmo reformulá-la, em seu metadiscurso. Ele faz isso, em particular, nas entrevistas, que concede, no entanto, com parcimônia – essa raridade relativa só faz elevar seu preço. Seria necessário, nesse ponto, fazer um estudo que não posso realizar aqui, sobre o modo como o escritor adota, nas suas declarações à imprensa e nas suas entrevistas, uma postura que lhe permite se (re)posicionar – ou, em todo caso, conservar a posição pouco comum concedida a um escritor debutante no campo literário.

Conclusão

Do *ethos* do narrador ao *ethos* autoral e às imagens do autor produzidas nos discursos extraromanescos, vemos como as imagens de si produzidas pelo locutor e as representações fabricadas por terceiros se sobrepõem e se complementam numa dinâmica que afeta a leitura do texto, bem como a posição institucional do escritor. No geral, quisemos mostrar o proveito de tomar não a pessoa real daquele que assina uma obra, mas sua figura imaginária, tal qual se constrói tanto no discurso literário quanto em seus arredores. De modo geral, o reconhecimento do caráter duplo da imagem de autor introduz a ideia de uma circulação que quebra a dicotomia frequentemente posta pela teoria literária e pela Poética entre o texto e o fora do texto. Marca igualmente a ligação estreita que os dois regimes discursivos de imagem mantêm com os fatores institucionais por um lado (a posição e o posicionamento do escritor no campo), e com o imaginário social, por outro (os modelos estereotipados em vigor numa dada época).

Referências Bibliográficas

- AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan, 1991.
- _____, Ruth. (2000). *L'Argumentation dans le discours*. Paris, Colin, 2006.
- _____, Ruth (éd.). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Genève, Delachaux et Niestlé, 1999.
- _____, Ruth (éd.). *Pragmatique et analyse des textes*. Université de Tel-Aviv, Département de Français, 2002.
- BARTHES, Roland, (1968). "La mort de l'auteur", IN _____. *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.
- _____, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.
- BOOTH, C. Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Chicago University Press, 1961.
- BURKE, Sean. *The Death and the Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh, Edinburgh UP, 1992.
- DIAZ, José-Luis. *L'Ecrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Champion, 2007.
- FOUCAULT, Michel. (1969). "Qu'est-ce qu'un auteur?," IN _____. *Dits et écrits*, t. 1, D. Defert et F. Ewald (reds.). Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.
- GENETTE, Gérard.. *Nouveaux discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
- KINDT, Thomas et Hans-Harald Müller. *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlin, de Gruyter, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours Littéraire. Paratopie et Scène d'Enonciation*. Paris, Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève-Paris, Slatkine EruditiMon , 2007.
- SELL, Roger D. (ed.). *Literary pragmatics*. London & NY, Routledge, 1991.
- VIALA, Alain. "Sociopoétique", IN VIALA, Alain & MOLINIÉ, Georges (éds.) *Approches de la réception*. Paris, PUF, 1993.
- YANOSHEVSKY, Galia. "L'entretien d'écrivain", *Revue des Sciences Humaines*, 273, 1/2004, *Marges du dialogue*, Dominique Viart (éd.), . 2004. p. 131-148.
- _____, Galia. *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, Entretiens, Débats*. Lille, Editions du Septentrion, 2006.

Tradução: Márcio Antônio Gatti.

Revisão da tradução: Luciana Salazar Salgado.