

O escritor fora de si considerações sobre inspiração e autoria

Diana Klinger¹

Resumo: O artigo discute questões relativas à noção de autoria, a partir da ideia, posta em circulação no diálogo *Íon* de Platão, de que a poesia não seria uma habilidade criativa nem uma técnica, mas o resultado de uma “inspiração divina”. Esta perspectiva irá adquirindo novos matizes ao longo da História, sobretudo a partir da crescente secularização da sociedade. Ainda que transformada, a noção continua vigente no século XX e terá consequências no questionamento da centralidade da autoria, por exemplo, no pensamento de Roland Barthes e Michel Foucault.

Palavras chave: Inspiração, Entusiasmo, Musa, dessacralização, crise do sujeito, leitura

The writer beside himself: thoughts on inspiration and authorship

Abstract: This paper proposes a debate on the notion of authorship based on the idea, found in Plato’s dialogue *Ion*, of poetry not as technique or ability but as the result of a “divine inspiration”. This perspective would mature within the next centuries, as society became secular. Even though transformed, this notion remains central in twentieth-century thinking and, as we can see, will impact the questioning of authorship, for instance, in Roland Barthes’s and Michel Foucault’s thinking.

Keywords: Inspiration, Enthusiasm, Muse, desacralization, subject crisis, reading

Em boa parte, devido ao sucesso da autoficção nos últimos tempos (mas também por causa de um suposto “retorno do eu” na poesia contemporânea), a noção de autoria vem se colocando em destaque na crítica literária há mais de uma década. No entanto, a discussão costuma apontar para as vicissitudes dessa noção a partir da sua crise nos anos sessenta, com os famosos textos de Barthes e Foucault. Neste ensaio, proponho revisitar algumas controvérsias em torno da autoria, traçando uma história que remonta aos textos platônicos, especialmente a partir da noção de “inspiração”, para pensar de que maneira ela terá repercussões na noção de “escrita” mobilizada por Barthes e discutida por Foucault em contraponto com a de “autor”. Assim, pretendo trazer a ideia de *inspiração* para discutir a crise da noção de sujeito e de autor por eles apontada.

Num dos primeiros diálogos platônicos, o *Íon*, a atividade poética é apresentada não como uma habilidade criativa e sim como resultado de uma “inspiração”, um entusiasmo: *éntheos* – que em grego é um adjetivo que significa “quem está possuído” ou “quem tem um Deus dentro de si”. No *Íon*, Sócrates considera que os poetas e os rapsodos são seres possuídos pelos deuses, possuem esta que se dá através da inspiração das musas. Assim, os poetas *não são autores do que produzem*, mas agentes passivos, que sofrem a ação das Musas, transmitindo esse estado de inspiração aos rapsodos e estes aos ouvintes. A possessão divina que move o poeta seria como a pedra magnética, que atrai os elos de ferro e ainda coloca neles a capacidade de atrair outros anéis.

Sócrates associa o rapsodo ao sofista e ao sábio, pois todos, segundo ele, carecem de um saber técnico. “Sábios sois vós, os rapsodos e os atores e aqueles cujos poemas vós cantais, enquanto eu não falo nada além da verdade, como convém a um leigo” (PLATÃO, 2011, p. 532e). Sócrates se exclui assim da tradição dos sábios para fundar uma nova, a dos filósofos. Dessa maneira, ele estabelece uma distinção entre o saber que vem do poder divino (*theía dynamis*), o saber das Musas, e o que vem da técnica e da epistemé (*tékkhne kai epistémei*) (cf. OLIVEIRA, 2011, p. 33). No final do diálogo, Sócrates chega à conclusão de que só restam duas opções para

¹ Professora de Teoria Literária na Universidade Federal Fluminense (UFF), Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq 2 e Jovem Pesquisador do Nosso Estado, da Faperj. E-mail: dianaklinger@gmail.com

Íon: ou ele é um enganador, ou é um ser divino. Íon escolhe o segundo evidentemente. Ora, como fica sugerido pela comparação, o caráter divino da inspiração poética não é nenhum elogio, muito pelo contrário, é justamente uma forma de desqualificar o poeta. Assim, fica instaurada – através da famosa ironia socrática – a hierarquia entre o filósofo e o poeta (ou o sábio, ou o rapsodo, pois os dois estão no mesmo nível do poeta).

Embora não seja possível desenvolver aqui um dos corolários da disputa em torno da inspiração, isto é, a histórica polêmica entre poesia e filosofia – acesa pelos textos platônicos, que encontra seus momentos álgidos no romantismo alemão e na herança hegeliana e que sofre uma revirada no final do século XIX com a escrita nietzscheana – considero interessante que investiguemos ainda o funcionamento dessa ligação entre a poesia e o divino, porque aí se configura uma das questões centrais relativas à noção de autoria.

À primeira vista, pareceria que essa posição não nos diz respeito, que nada tem a ver com a nossa visão contemporânea da literatura, em que a questão da inspiração parece uma visão rudimentar do romantismo, e em que a ideia de entusiasmo ou possessão divina é definitivamente alheia a nossas problemáticas. No entanto, se não abandonarmos completamente esse caminho, mas seguirmos alguns dos rumos que foram traçados por alguns poetas e críticos em continuidade com a ideia de entusiasmo, veremos que ela tem uma repercussão importante, sim, para uma revisão do conceito de autoria. Mostrarei alguns desdobramentos dessa discussão ao longo da História.

Pois bem, como mostra Fernando Muniz no seu estudo sobre o entusiasmo, essa mesma condição de autoria secundária que coloca Sócrates no Íon foi experimentada (de modo diverso) na tradição medieval cristã, em que o escritor é considerado um escriba de verdades divinas (MUNIZ, 2011, p. 15). Na tradição latina, como mostra Leonardo D'Ávila (D'ÁVILA DE OLIVEIRA, 2012 e 2014), a ideia de entusiasmo é traduzida pelo termo *inspiratio*². A ação divina nas ações humanas se descreve agora em termos relacionados a um *pneuma*, um sopro, como se uma voz soprasse internamente. E da mesma forma como no caso do *éntheos*, essa voz que assopra dentro faz com que o poeta não seja tido como agente causal do discurso: uma divindade fala *através* dele.

Se é somente com o Romantismo que o autor se pode dizer legitimamente criador, veremos que já na Renascença e no Classicismo se prepara o terreno para a visão de uma criatividade individual. Seguindo ainda Leonardo D'Ávila, em sua versão ao latim do diálogo platônico, em 1546, Marsilio Ficino traduz essa inspiração – *éntheos* – como “furor divino”. Nessa sutileza da tradução, diz D'Ávila, Ficino tira o poeta do estado de passividade, na medida que em a *dynamis* (poder divino) é traduzido como “*vis*”: força, ou furor, mas também traduzível como loucura, delírio ou frenesi. A inspiração seria, para Ficino, não um estar “fora de si”, em estado de possessão divina, e sim um estado em que *se exerce a capacidade* – esta sim, digna dos deuses – de poder *criar*. E isso se dá justamente num momento em que se passa a assinar abaixo dos versos, isto é, um momento em que há uma afirmação da autoria e da singularidade do poeta (cf. D'ÁVILA, 2012a, p. 96). A metáfora da pedra magnetita, que no diálogo platônico é utilizada para falar da “imantação que se dá na cadeia “deuses-musas-poetas-aédos-público”, passa, na tradução florentina, a se referir à ideia de que a inspiração se transfere – como se fosse um imã – de um poeta a outro poeta. Assim, na sua tradução do Íon, Ficino afasta os deuses e enaltece os poetas.

² Sigo aqui os textos de Leonardo D'Ávila “Poesia e imantação”, “Conhecer o entusiasmo” e “A primavera de Rimbaud: poesia latina” (D'ÁVILA, 2012a).

Antes, no entanto, vale a pena mencionar algumas outras vicissitudes do diálogo platônico na Europa moderna. No final do século XVIII, Goethe escreve um breve texto intitulado “Platão como partícipe de uma revelação cristã”³, em que discute uma tradução do *Íon* para o alemão. Goethe tenta minimizar a ideia de “inspiração divina”, que daria lugar a uma interpretação cristã de Platão feita pelo tradutor (Friedrich Leopold Stolberg), em favor de uma interpretação psicológica da inspiração que o aproximaria a uma ideia moderna da poesia. Na opinião de Goethe, o tradutor levava a sério demais um diálogo que não passa de uma brincadeira, em que tudo é irônico e em que Sócrates é apenas uma caricatura. “Por que se precisaria buscar refúgio na inspiração divina, a menos que para mistificar alguém?”, conclui o poeta alemão. Dessa forma, Goethe tenta salvar, ao mesmo tempo, a Poesia e Platão. Tarefa difícil, se não vã, se lermos o *Íon* à luz de outros diálogos, como *O sofista*, *A República*, *a Apologia de Sócrates* ou *o Menon*, em que Sócrates diz:

Logo, corretamente chamaríamos divinos, tanto aqueles que ainda agora mencionamos, prenunciadores de oráculos e adivinhos inspirados, quanto todos, sem exceção, do gênero poético. E os políticos, não diríamos menos do que desses, que são divinos e que os deuses estão neles, inspirados que são e possuídos pelo deus, quando pela palavra, realizam com sucesso muitas e grandes coisas, sem nada saber das coisas que dizem. (PLATÃO, 2001, p. 99d)

Essa posição de Goethe é retomada recentemente por Alberto Pucheu, num posfácio a uma nova tradução do *Íon* feita por Cláudio Oliveira, em que dá mais uma volta no parafuso ao propor, para evitar uma leitura rasa do diálogo platônico, que Platão é um dramaturgo, e que Sócrates é apenas mais um personagem nesse teatro. Pucheu propõe “ler Platão como o criador de uma disputa, de um combate, de um teatro poético-filosófico do pensamento (...) Lê-lo como um escritor agonístico, sem submetê-lo a algum personagem específico (...) Lê-lo simultaneamente como filósofo e como poeta” (PUCHEU, 2011, p. 80). Concordemos ou não com essa leitura, isto é, levemos a sério o personagem Sócrates ou o consideremos apenas isso, um personagem provocativo que não reflete o pensamento platônico, é preciso admitir que na Grécia clássica a questão da autoria da poesia não é uma coisa evidente ou “aprobématica”.

Naquele momento, configura-se uma dupla linhagem que ainda hoje parece se reproduzir com certas nuances: uma platônica, segundo a qual a poesia depende de potências que estão além do humano e outra, aristotélica, segundo a qual o poema é produto de uma *poiesis*, e visa uma *mimese*, isto é, um trabalho técnico especializado observando regras de criação. Essa dicotomia é retomada, por exemplo, por João Cabral de Melo Neto, no famoso texto “Poesia e composição. Inspiração e o trabalho da arte”, de 1952. Nele, como já o título indica, também se estabelece uma dicotomia entre “inspiração” e “trabalho”. Cabral considera que há duas famílias de poetas: uma para os quais a composição é procura, e “o ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas” (1952, p. 378), e outra é a dos que “encontram a poesia, e ato de escrever o poema neles se limita a *registrar uma voz*, é um ato mínimo, rápido, em que *o poeta é passivo*.” (idem *ibidem*, destaque meu). De maneira que a ideia de “inspiração”

³ Publicado em português por Fernando Muniz na antologia *As artes do entusiasmo*, traduzido por Vladimir Vieira (MUNIZ, 2011).

continua funcionando no século XX, tanto como uma forma de colocar em xeque a autoria, quanto como forma de desqualificar a poesia, ou pelo menos certa poesia. Em contraponto a essa posição de Cabral, lembremos que num ensaio chamado “O ato criativo”, escrito em 1957, Duchamp dizia que “o artista age como um ser mediúnico” e que “se dermos ao artista os atributos de um médium, temos que então negar-lhe o estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo ou por que está fazendo” (Duchamp, apud PERLOFF, 1999, p. 40).

Se a modernidade implica a perda do vestígio do sagrado na arte, a inspiração vai começar a adquirir novos matizes. Assim, por exemplo, na interpretação de Octavio Paz (PAZ, 1976), na poesia moderna, o uso de drogas por parte dos românticos começa a se instalar no lugar do entusiasmo, isto é, da possessão. Por sua vez, relacionada ou não ao uso de estupefacientes, a memória involuntária ou “disposição associativa espontânea” – teorizada por Walter Benjamin a propósito de Baudelaire – é outro “nome profano das Musas” como o diz Jose Miguel Wisnik em “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)” (WISNIK, 1997, p.291). Isto é: secularizada, a versão da inspiração ou “possessão” subsiste com novas nuances.

Se a sociedade moderna corresponde a “um mundo abandonado pelos Deuses”, como diria Georges Lukács na sua *Teoria do Romance*, o que implicaria no sumiço da épica, por outro lado, a dessacralização se torna um tema explícito na poesia lírica, revertendo inclusive sobre o próprio poeta, ser que perde esse laço com o divino. Em 1865, Charles Baudelaire escreve em seu *Spleen de Paris*, número 46, a breve prosa “A perda de uma auréola”: um poeta e um “homem comum” se encontram num “mau lugar”, num lugar de má reputação. O homem comum, que tem uma imagem elevada do artista, surpreende-se ao se encontrar com um neste lugar. O poeta explica que, num movimento brusco, a sua auréola deslizou de sua cabeça e foi parar na “fange du macadam”, ou seja, na sujeira do asfalto. Perdida a auréola, que ele não tem intenção de recuperar, ele pode agora se comportar como um homem qualquer e fazer, inclusive, algumas besteiras.

Ao pensar o mundo sem aura, isto é, o mundo moderno e capitalista, Marshall Berman aproxima Baudelaire de Marx, e sublinha precisamente isto: a auréola do poeta francês se perde na “fange du macadam”. A expressão, “fange du macadam”, deriva do John Mac Adam, quem no século XVIII inventou o pavimento. Assim, poderia ser uma das primeiras locuções do que os franceses posteriormente chamaram de “franglais”. E se Baudelaire sabe escrever no puro francês clássico, evidentemente nesse breve poema em prosa, “se lança na busca de uma língua nova, moderna: de maneira que da cidade, dessa *fange du macadam* e sem a auréola do autor, surge a nova literatura mundial do século XX”. (BERMAN, 1989, p.161). Apesar do tom irônico do poema de Baudelaire, é interessante perceber a proximidade, apontada por Berman, com o Manifesto Comunista (de 1847), em que Marx denuncia que, no capitalismo, tudo o que é sagrado é profanado, e que a burguesia tinha despojado de sua auréola todas as profissões que até então se tinham por veneráveis, entre elas a do poeta. O poeta, como também o intelectual (e aqui há uma certa autoironia de Marx) é, afinal das contas, um trabalhador assalariado da burguesia. O *Fausto* de Goethe, publicado no início do século, representa justamente um arquétipo de intelectual moderno obrigado a se vender para sobreviver, diz Marshall Berman.

No entanto, sabemos que essa crítica de Marx ao capitalismo não pode ser entendida como nostalgia de um passado perdido. No caso citado acima, trata-se de um diagnóstico da situação

do escritor na sociedade burguesa, pois cada estágio da arte tem relação com um estágio do desenvolvimento social. Na *Introdução à crítica da economia política*, Marx se pergunta:

Aquiles é compatível com a pólvora e o chumbo? Ou considerando tudo isto, a *Ilíada* com a imprensa e, melhor ainda com a impressora? Os cantos e as lendas, as Musas, não desaparecem necessariamente diante da régua do tipógrafo e de igual modo não se desvanecem as condições necessárias para a poesia épica? (MARX, 2010, p. 128).

Na mesma direção, a de despojar o escritor de seu lugar de privilégio, coloca-se Walter Benjamin na sua famosa conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em 1934, “O autor como produtor”. Imbuído de materialismo dialético, Benjamin denuncia um debate estéril que opõe, de um lado, o escritor burguês, que escreveria obras destinadas à diversão, e, de outro, o escritor progressista, cuja atividade estaria orientada à uma tendência política, isto é, a se colocar do lado do proletariado. Benjamin aponta, para sair dessa falsa dicotomia, que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Em outras palavras, se quiser se colocar “do lado do produtor”, o autor precisa não que seu discurso seja dirigido a este, e sim estar sempre refletindo sobre seus próprios meios de produção.

Curiosamente, aqui não se refere à questão da auréola do seu poeta predileto, mas sim o faz nos seus escritos sobre arte, quando enuncia a tese do declínio da aura na reprodutibilidade técnica. O que está em jogo, com a reprodutibilidade, é também uma refuncionalização do lugar da arte que deixa de estar ligada a um ritual mágico ou religioso, para ter apenas “valor de exposição”. E isso mesmo acontece com o poeta, o artista, o criador, que fica à mercê do mercado. Ora, como bem aponta Miguel Wisnik, apesar de teorizar sobre a dessacralização da arte, é notável que nesses textos Benjamin trabalhe com categorias da ordem do sagrado, como “aura”, “iluminação” ou “redenção”, o que mostra que o pensador alemão não enxerga a modernidade como corte que joga o sagrado ao recalcado, mas “vê o corte como fundador ambivalente da modernidade”. (WISNIK, 1997, p. 298)

Considero produtivo colocar o problema da autoria dentro desta conjuntura: a da dessacralização do mundo e, simultaneamente, a da perda da aura do escritor. Nesse contexto da modernidade, o escritor/poeta vai se ver como alguém que tem sido despojado de seu lugar de exceção (como intérprete dos Deuses, “um ser mediúnico”), e tem sido jogado de volta ao mundo terreno da vida mundana. Por outro lado, mesmo na mundanidade, ele é um desterrado da História, pois está à margem das relações de produção. “À medida que o poeta se desvanece como existência social (...) aumenta seu contato com (...) a metade perdida do homem”, diz Paz (1976, p.85). Essa “metade perdida”, podemos conjecturar que seja aquela que, precisamente, a filosofia ocidental, racionalista e iluminista, deixou de fora, aquilo que Nietzsche chamará de dionisíaco, que nos liga aos mistérios da existência. Nessa circunstância, o poeta e, digamos, “o autor” – precisamente a partir de seu lugar de exilado – vai construir uma imagem mítica de si.

Assim, por exemplo, um dos maiores mitos da poesia moderna se pensa a si mesmo como um “poeta visionário”. Em sua famosa carta a Paul Demeny, em 1871, Rimbaud dizia que é necessário “se fazer vidente por meio do desregramento dos sentidos” (2006, s/p). O visionário, o

profeta, é precisamente a figura que introduz o elemento estranho na sociedade secularizada. Como venho tentando mostrar, essa figura mitificada – no corte e na cisão secular introduzida pela modernidade – se vincula diretamente com a visão de autoria que vai adquirir novas feições. Isso nos leva de volta aos diálogos platônicos, e sobretudo, à versão Renascentista do *Íon* de Ficino, em que – como mostra Leonardo D’Ávila – a ideia de “força divina” é substituída pela ideia de inspiração *entre poetas*. Curiosamente, no primeiro poema, escrito aos catorze anos, em geral desconsiderado pela crítica e excluído das edições da sua obra completa por se tratar de um “poema escolar” escrito em latim – Rimbaud⁴ cita um poeta do renascimento, Poliziano, que tinha sido discípulo de Ficino. O poema se intitula *Ver erat (Era primavera)* e nele Rimbaud cita os versos em que Poliziano se refere ao “furor divino” através da metáfora da imantação. O poema era um exercício feito para um concurso de versificação latina, feito em três horas e meia, a partir de um tema dado: o sonho e a revelação poética de uma criança, em relação com Horácio.

Alguns dos versos de Rimbaud dizem:

E Eu menino não buscava somente o ócio do campo
 sensações mais elevadas eu captava com coração juvenil;
 não sei qual mente divina dava sois aos sentidos desregrados;
 calado, com tático olhar eu contemplava tais espetáculos:
 o amor do campo insinuou-se em meu peito, tal como outrora
 o férreo anel, atraído com força arcana pelo penedo em Magnesia,
 ele se juntou calado com invisíveis anzóis.

O poeta é tomado por uma força oculta, que faz com que a inspiração passe de um a outro, estando a autoria fora e além de toda individuação. A citação do Poliziano é literal, e nada inocente, pois o poema citado falava justamente do furor que um poeta passava a outro, numa cadeia que unia os grandes nomes da história da poesia, desde Homero.

Assim termina o poema de Rimbaud:

Então os pássaros voltam e com o bico exibem a coroa de láurea grinalda,
 tal como Apolo cingindo se diverte em afinar com o dedo as sonoras cordas
 e quando a coroa de louros envolveu minha frente,
 eis que o céu se abriu para mim e, de repente, para o deslumbre de meus olhos,
 Febo de divina voz, voando por uma das aéreas nuvens, com a mão estendeu-me
 a lira.

Então o Capite em chama celeste escreveu estas palavras: Tu serás poeta.
 E por todo meu corpo percorreu um estranho calor, como quando, em vidro puro,
 a esplendida e límpida força do sol aquece as fontes com seus raios.
 E logo as pombas desfizeram a visão anterior: surge o coro das Musas
 entoando um cântico com doce voz, e me ergue e me toma com brandos braços,
 por três vezes enunciando todos os tempos, por três vezes me cingindo com o
 louro. (D’ ÁVILA DE OLIVEIRA, p.18-25)

⁴ Sigo aqui inteiramente o texto de D’Ávila “A primavera de Rimbaud: poesia Latina”. Na edição, ele traduz os poemas latinos de Rimbaud e faz um estudo crítico.

No final do poema surge um coro de musas que revela a figura de Apolo que diz: *Tu vates eris*, que significa: tu serás poeta, ou tu serás vidente. Como aponta Leonardo D’Ávila, *vate* tem essas duas traduções possíveis e é justamente essa ambiguidade do latim que Rimbaud explora, de maneira que aí, nesse primeiro poema de infância, já está construindo o mito do poeta visionário. E essa é uma adaptação de Virgílio, na *Eneida: tu marcelus eris*. Portanto, a mesma metáfora que serve no *Íon* para negar a autoria (e o prestígio da poesia), serve aqui para a afirmação do poeta e sua colocação dentro de uma grande tradição. (D’ÁVILA DE OLIVEIRA, 2012, p. 105). Assim, nessa cadeia de imantação, de inspiração que passa de um poeta a outro, se afirma uma voz. No entanto, o que se exalta aqui – e há nisso uma ambiguidade que me interessa apontar – não é uma interioridade e muito menos uma originalidade, senão um “eu” tomado por uma força exterior. E lembremos que o eu à deriva é a figura central do mais famoso poema de Rimbaud, o *Barco ébrio*, que o jovem poeta leva quando vai a Paris encontrar Verlaine pela primeira vez.

Assim começa o poema, na tradução recentemente publicada por Carlos Schmidt Capela (2015, s/p):

Quando eu descesse por uns Rios impassíveis,
 não mais me achei guiado pelos sirgadores:
 peles-vermelhas, aos gritos, neles miraram,
 pregando-os nus a uns postes multicores.

Não me importavam todos os carregamentos
 de trigos flamengos ou algodão inglês.
 Com meus sirgadores cessada a gritaria,
 os Rios me deixaram ir onde queriam.

E o barco que segue, sem rumo, sem carga e sem tripulação rio abaixo em direção ao mar, bêbado de liberdade, sem timão, podemos dizer sem o sujeito/eu que guia a atividade humana. E lembremos que naquela carta a Demeny, escrita no mesmo ano do “Barco Ébrio”, Rimbaud falava de uma “força alheia” dentro de si, onde enuncia a sua famosa frase “je est un autre”/ “eu é um outro”, na qual se lê um questionamento do lugar da autoria e do fundamento subjetivo da poesia. “Assisto à eclosão do meu pensamento: eu a contemplo, eu a escuto”, diz Rimbaud (2006, s/p). De maneira que é possível pensar Rimbaud como “profeta” de um mundo em que não só o divino, mas sobretudo o humano, entrará em crise.

Nesse ponto (como em algumas outras questões), ele é surpreendentemente próximo de Nietzsche, que enuncia, por exemplo, em *Além do bem e do mal*, que “é um falseamento dos fatos dizer ‘o sujeito eu’ é a condição do predicado penso” (...) “O que me dá o direito de falar de um Eu, e até mesmo de um Eu como causa, e por fim de um Eu como causa dos pensamentos?” (NIETZSCHE, 2001, p.22). E lembremos também que é justamente esta pergunta de Nietzsche pelo sujeito do pensamento e da fala que é o ponto de partida da reflexão de Foucault em sua palestra “O que é um autor?” (1969), onde diz que, depois de Mallarmé, “a desaparecimento do autor é um acontecimento que não cessa” (FOUCAULT, 2009, p. 271). É nessa constelação poética e filosófica que vão se configurando os sintomas de uma crise do sujeito moderno, que chegará ao ápice no estruturalismo francês – ao qual não podemos adscriver Foucault,

mas sim uma fase do pensamento de Barthes, aquela que está já se apagando quando escreve “A morte do autor” (BARTHES,1967).

De fato, como mostra Daniel Link (LINK, 2010), a palestra de Foucault sobre o autor é uma resposta ao texto de Barthes e sobretudo à oposição que ele formula, influenciado pela “metafísica da escrita” de Derrida, entre “obra” e “escritura”. Acho importante assinalar esta diferença, pois, por um lado, Foucault rejeita sua relação com o estruturalismo e, por outro, com a morte do autor, respondendo que, se bem o autor deve apagar-se em benefício das formas do discurso, esse apagamento lança luz sobre a função-autor – em outras palavras, não é possível descartar por completo a categoria de autor. E ao discutir a noção de escrita, Foucault diz uma coisa que interessa bastante para minha argumentação. “Pensar a escrita como ausência não é simplesmente repetir em termos transcendentais o princípio religioso da tradição e o princípio estético da transcendência da obra, de sua conservação para além da morte e de seu excesso enigmático com relação ao autor?” (FOUCAULT, 2009, p. 271). Em outras palavras, o que Foucault está colocando aqui nos leva a pensar que a noção de escrita, que Barthes e Derrida enaltecera, acaba apontando para um além do autor que, em certo sentido, pode se aproximar justamente dessa tradição metafísica, platônica (lembramos o *Íon* e a negação da autoria da poesia) da qual eles pretendem se afastar.

Mas nessa conferência, ao mesmo tempo em que responde a Barthes e discute com Derrida, Foucault ajusta as contas com a polêmica em torno do seu recentemente publicado *As palavras e as coisas*, livro com o qual inaugura sua fama acadêmica, em 1966, isto é, apenas dois anos antes da palestra sobre o autor. *As palavras e as coisas* aparece no auge da discussão estruturalista e foi duramente atacado pelos círculos do Partido Comunista, pois lá se lia que:

ao nível mais profundo do conhecimento ocidental, o marxismo não introduziu nenhuma descontinuidade real (...) o marxismo existe no pensamento do século XIX como um peixe na água (...) é possível que suas controlarias tenham agitado umas quantas ondas, mas não são mais do que tempestades num copo d’água. (1966, p.274)⁵

Para responder às objeções de que fora objeto o livro, ele se dedica à escrita de *A arqueologia do saber*, do qual a conferência, “O que é um autor?” pode-se considerar uma parte. No início dela, Foucault explica que, se no livro *As palavras e as coisas* se referia a “napas discursivas”, que não estavam divididas mediante unidades como “obra” ou “autor”, por outro lado, ele fazia referência a nomes de autores e assim deixou “que esses nomes funcionassem com uma ambiguidade embaraçosa”. Em contraponto, na palestra sobre o autor, Marx é considerado, junto com Freud, “instaurador de discursividade”.

No entanto, para pensar a questão da autoria na literatura, talvez seja mais interessante focar num romance que será fundamental em *As palavras e as coisas*, e ao que curiosamente Foucault não retorna em “O que é um autor?”. Estou me referindo ao *Dom Quixote*, de 1605, texto crucial para se pensar nas problemáticas da autoria na prosa literária. Como é sabido,

⁵ “Au niveau profond du savoir occidental, le marxisme n’a introduit aucune coupure réelle (...) Le marxisme est dans la pensée du XXe siècle comme poisson dans l’eau (...) Leurs débats ont beau é mouvoir quelques vagues et dessiner des rides à la surface: ce ne sont tempêtes qu’au bassin des infants” (1966, p. 274)

Cervantes faz um jogo de narradores e autores, ironizando em diversos níveis de interpretação a questão da autoria. Por exemplo, no capítulo IX, o narrador diz ter encontrado um rapaz que vendia cartapácios e papéis, entre os quais encontrou um manuscrito do historiador árabe Cide Hamete Benengeli, que contava a história de Dom Quixote. Como ele desconhecia a língua mourisca, pede ao rapaz que o traduza, mas passa boas páginas pondo em dúvida não apenas a capacidade do rapaz para a tradução, como a própria fidelidade histórica do autor árabe, uma vez que é “muito próprio daquela nação serem mentirosos”. O personagem mesmo lamenta esse fato, na segunda parte do romance, ao ficar sabendo que é protagonista de um livro escrito por um historiador moro.

Sublinhemos, *en passant*, porque entrar no assunto nos levaria a um desvio importante de rumo, o fato de que a própria ironia de Cervantes foi redobrada pela História, uma vez que o romance acabou se tornando o centro do cânone ibérico e emblemático da nação hispânica e cristã, nação esta que se fundou a partir da expulsão dos mouros e da negação dessa cultura. Quero dizer que o Quixote, o personagem mais famoso da mitologia nacional hispânica, seria um personagem de um relato mourisco. Mas o que me interessa nesse momento é ressaltar que a modernidade do romance de 1605 está dada não apenas pelos traços de ironia, intertextualidade e *mise en abyme* da ficção, mas também no fato do questionamento da autoria, entendida esta como camadas superpostas e entrecruzadas, e isso justamente num momento histórico único da humanidade, em que se vive uma transição entre uma cultura eminentemente oral para uma cultura letrada, em que a autoria individual na literatura se configura inclusive como elemento jurídico.

O quinto capítulo da segunda parte começa assim: “Chegando a escrever o tradutor desta história este quinto capítulo, diz que o tem por apócrifo, porque nele fala Sancho Pança com outro estilo do que podia prometer seu gênio e diz coisas tão sutis que não acha possível que ele as soubesse, mas que não quis deixar de traduzi-lo por cumprir com seu ofício” (2004, p.581). E não deixa de ser interessante lembrar também que uma segunda parte apócrifa do Quixote, escrita por Avellaneda, é criticada por Cervantes na trama do relato da segunda parte que ele mesmo escreve. De maneira que a reescrita do Quixote feita por Pierre Menard no famoso conto de Borges não faz se não repetir o gesto que o próprio Cervantes propõe, quatro séculos antes: escrever é reescrever, é traduzir, é um modo de ler. Leitura: outro “nome profano das musas”?

Ora, será pouco mais de cem anos depois, no início do século XVIII que teremos os primeiros indícios do direito autoral. De maneira também que seria bom lembrar, quando se diz que “o autor é uma figura moderna”, como aponta Barthes no texto “A morte do autor” (2004, p.58), que, por outro lado, não é no século XX que ela vem ser questionada e sim no momento mesmo de sua configuração, como o romance cervantino põe em evidência. E mais ainda, no final do seu breve texto, Barthes afirma que a morte do autor deve-se pagar com o nascimento do leitor. Ora, lembremos que, além do autor, o que se põe em discussão – pela via ficcional – no Dom Quixote, é também o leitor, ou melhor, os modos de ler. Na Europa do século XVII, a leitura oral de obras literárias era muito comum, e continuou sendo ao longo os séculos XVIII e XIX. A invenção da imprensa não mudou as coisas da noite para o dia, como poderíamos ingenuamente imaginar. A leitura era um acontecimento social e invocava o público à participação. O próprio Quixote foi escrito em capítulos breves, como se Cervantes previsse uma leitura em voz alta

de sua obra. E não apenas os capítulos breves, mas também a linguagem coloquial, “falada”, a quantidade de dêiticos e advérbios demonstrativos lembram no romance a tradição de narradores populares que recitavam para os seus ouvintes, tradição alheia e até oposta ao romance como gênero, de acordo com a teorização de Benjamin no seu muito citado texto “O narrador”. E, no entanto, apesar de todas essas marcas de oralidade no romance, o Quixote, o personagem, lê em silêncio e em solidão, representando o novo tipo de leitura que timidamente aparecia na recentemente nascida galáxia Gutenberg.

Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault afirma que, com *Dom Quixote*, começa a declinar um mundo regido pela semelhança e pela representação. *Dom Quixote*, diz o filósofo francês, é a primeira das obras modernas porque nela “a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas para penetrar nesta soberania solitária da qual não sairá se não transformada em literatura”. Como disse acima, é curioso que Foucault não mencione a obra de Cervantes na conferência sobre o autor, porque, se o Quixote marca a abertura de um mundo em que a relação entre as palavras e coisas começa a ser questionada, em que a linguagem penetra nessa soberania solitária, marca também a abertura de um mundo em que a relação entre discurso e autoria será problematizada, e em que o autor vai também penetrar numa soberania solitária da qual não sairá até hoje. A cidade moderna (o asfalto) em que Baudelaire deixara cair sua aura parece tê-la devolvido aos autores com juro e os juro dos juro.

É nesse terreno que se dará pelo menos uma das disputas teóricas em torno da autoria no século XX e XXI, entre o polo da “escrita”, da “soberania da linguagem”, e o da experiência, ou a “soberania do eu”. No âmbito da poesia brasileira, é possível identificar uma tensão entre uma linhagem mallarmaica – marcada pela hegemonia da materialidade significativa (sobretudo quanto à espacialidade e visualidade), assumida especialmente pelo concretismo e com uma forte ancoragem acadêmica – e uma linhagem “rimbaudiana” – menos “retínica”, mais “existencial”, que atravessou por exemplo a ideia de “poesia marginal”, mas também as propostas de uma poesia “xamânica”, como a de Roberto Piva, em que a ideia de “êxtase” aparece como herança secular da experiência do sagrado. Entre os ideais construtivistas (experimentar com a linguagem) e a poesia como êxtase (experimentar com a vida): evidentemente, essa tensão não é uma dicotomia rígida, e é de se notar que, por exemplo, o próprio Haroldo de Campos se refere a Rimbaud como um poeta “visionário e visualista”, retomando produtivamente os dois sentidos que coexistem nas “illuminations”: iluminações e iluminuras. Por sua vez, poderíamos dizer que “a linguagem” tem sido assumida por vezes como esse horizonte da transcendência e do absoluto, esse “ser” que fala *através* do escritor.

Enfim, sujeito e escrita, consciência e seu “fora” (sejam eles deuses, inconsciente ou linguagem), técnica e inspiração, mostram-se como formas e forças se tensionando ao longo da história. Por isso, tentei neste ensaio contrapor a uma história linear, de morte e ressurreição, uma temporalidade complexa, feita de saltos e latências, de anacronismos.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. Em *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador” e “O autor como produtor”. Em *Obras escolhidas*, vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido dose desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- CERVANTES, Miguel De. *Don Quijote*. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- D'ÁVILA DE OLIVEIRA, Leonardo. *A primavera de Rimbaud: poesia latina*. Santa Catarina: Cultura e barbárie, 2014. (Tradução e estudo crítico)
- _____. “Poesia e imantação”. Em Scramin, Susana; Link, Daniel e Moriconi, Italo. *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012 (a).
- _____. “Conhecer o entusiasmo”. In *Boletim de Pesquisa NELIC*, Santa Catarina, v. 12, n. 17, 2012 (b).
- DE CAMPOS, Haroldo. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. “O que é um autor?” Em *Ditos e escritos, vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GOETHE, Wolfgang. “Platão como partícipe de uma revelação cristã”. Em Muniz, Fernando (org.). *As artes do entusiasmo*. A inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade. [Coleção Estudos Clássicos. Volume I], Rio de Janeiro: FAPERJ, 7Letras, 2011.
- LINK, Daniel. “Apostilla a ‘Qué es un autor?’”. Buenos Aires: El cuenco del plata, 2010.
- MARX, Karl e Engels, Friedrich. *Cultura, arte e literatura. Textos escolhidos*. São Paulo, expressão popular, 2010. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida.
- MUNIZ, Fernando. “Apresentação”. Em Muniz, Fernando (org.). *As artes do entusiasmo*. A inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade. [Coleção Estudos Clássicos. Volume I], Rio de Janeiro: FAPERJ, 7Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Tradução de Paulo Cesar de Souza.
- OLIVEIRA, Cláudio. Introdução. In Platão. *Íon*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2011.
- PAZ, Octavio. “O verbo desencarnado”. Em *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Tradução de Sebastião Uchoa Leite.
- PERLOFF, Majorie. Dada sem Duchamp/ Duchamp sem Dada: a tradição vanguardista e o talento individual. Em Andrade, Ana Luiza; Camargo Barros, Maria Lúcia e Antelo, Raul (orgs). *Leituras do Ciclo*. Florianópolis: ABRALIC: Chapecó: Grifos, 1999.
- PLATÃO. *Íon*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. Tradução de Claudio Oliveira.
- _____. *Menon*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ Editorial Loyola, 2001. Tradução de Maura Iglesias.
- PUCHEU, Alberto. Posfácio. Platão, Goethe e o *Íon*. In Platão. *Íon*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2011.
- RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. In *Alea* vol.8 n.1 Rio de Janeiro Jan./Jun. 2006. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes.
- _____. “Barco ébrio”. Em *Outra travessia*, n. 19, Santa Catarina, 1 semestre de 2015. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela.

_____. “Ver erat”. Em D’ ÁVILA DE OLIVEIRA, Leonardo. *A primavera de Rimbaud: poesia latina*. Santa Catarina: Cultura e barbárie, 2014.

WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. Em Novaes, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Recebido em: 15/10/2016

Aceito em: 21/11/2016

Referência eletrônica: KLINGER, Diana. O escritor fora de si: considerações sobre inspiração e autoria. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 3-14, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.