

MODERNIDADE, SUBJETIVAÇÃO LITERÁRIA E FIGURA AUTORIAL¹

Alain Vaillant²

Tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri³ e Maria Lúcia Dias Mendes⁴

RESUMO

Este artigo parte de uma constatação histórica e busca dela extrair todas as suas consequências formais, em termos de poética histórica. De fato, a transformação do sistema editorial no século XIX, ligada ao desenvolvimento das indústrias culturais e da mídia moderna, desencadeia um mecanismo de despersonalização que, em reação, leva os escritores a encontrar novas maneiras de inscrever sua presença autorial nos próprios textos. Denomino esse processo escritural de subjetivação e analiso suas quatro formas principais: o riso e a ironia, a opacidade textual, a poética do verso e a falsa impessoalidade do romance realista. Por fim, reuno sob a denominação *figura autorial* as manifestações propriamente estilísticas dessa presença autorial.

¹ Tradução do texto: Vaillant, A. (2010). Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale. *Romantisme*, 148(2), 11-25. <https://doi.org/10.3917/rom.148.0011>.

² Alain Vaillant é professor emérito de literatura francesa, na Université Paris-Ouest, Nanterre, França. Especialista em literatura do século XIX, seu trabalho se concentra principalmente no Romantismo e na Modernidade (em poesia e prosa), na poética histórica da escrita literária, na teoria da história literária e na antropologia do riso. Entre suas publicações, destacam-se: *1836. L'an I de l'ère médiatique* (colaboração com Marie-Ève Thérenty; 2001); *Baudelaire, poète comique* (2007); *L'Histoire littéraire* (2010); *La Civilisation du rire* (2016); *La Civilisation du journal* (codireção com Dominique Kalifa, Philippe Régner e Marie-Ève Thérenty; 2012); *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle* (codireção, com Marie-Ève Thérenty; 2004). *Texto Poético* agradece ao autor pela autorização para a publicação do artigo.

³ Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Brasil. E-mail: weiss.francine@unifesp.br. ORCID: 0000-0002-4541-3090.

⁴ Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Brasil. E-mail: maria.mendes@unifesp.br. ORCID: 0000-0002-0215-1852.

MODERNIDADE E SUBJETIVAÇÃO

Uma hipótese histórica está na origem deste artigo⁵: a cisão principal, na história literária moderna, ocorre em torno de 1830, momento em que a literatura deixa de ser essencialmente considerada como a conformação estética de um *discurso*, quer dizer, de uma palavra virtualmente dirigida a um destinatário – segundo o modelo triplo da retórica antiga, do dialogismo civilizado do Antigo Regime e da eloquência revolucionária – para ser definida como *texto*, texto oferecido à leitura de um público indiscriminado, através das novas estruturas de difusão da imprensa pública (periódica e não periódica), que tomam para si, então, a função mediadora tradicionalmente atribuída à comunicação literária. O sistema literário público, devido ao papel central que nele desempenham as indústrias culturais, desencadeia um mecanismo de padronização e de impersonalização do qual o autor se arrisca a ser a primeira vítima. O escritor, se quiser persistir em manter o discurso no interior do texto e fazer ouvir a sua voz – e o escritor permanece, por vocação, sendo um homem de palavra – deve, portanto, encontrar os meios de inscrever sua presença autorial⁶ e, por assim dizer, fazer escutar a sua voz *no próprio texto*.

Como os códigos da literatura-texto tinham o efeito de restringir e conter a palavra do autor, uma consequência inesperada dessa nova cultura do impresso foi a extraordinária proliferação de uma atividade de escritura que, escapando das regras genéricas agora determinadas pelo mercado público do livro, permitia aos escritores perpetuarem, sob as mais diversas formas, o princípio da literatura-discurso. Dessa forma, antes mesmo de publicar o

⁵ Este artigo apresenta a síntese de proposições teóricas sobre a história literária que foram desenvolvidas na obra do mesmo autor, *L'Histoire Littéraire* (2010).

⁶ Ao longo dessa versão, optamos por traduzir “auctorialité” e vocábulos derivados por “autorialidade” (e variações). O artigo mantém, como informa o autor, relações com um trabalho mais extenso, o livro *L'Histoire littéraire* (2010). Naquele volume, Vaillant apresenta as referências a obras de Dominique Maingueneau, esclarecendo as razões da opção pelo termo, em especial nos capítulos IX e XVI.

texto, o escritor prolonga de maneira cada vez mais desmedida o tempo e o trabalho de redação, de composição, de decomposição e de recomposição, como para expandir indefinidamente a mobilidade e a mutabilidade da arte de escrever, fora de qualquer regra estabelecida. Pois esse trabalho interminável parece menos uma etapa preparatória e necessária da organização de um texto final do que um exercício cujo único objetivo seria o prazer imanente da escritura, que o autor satisfaria, por assim dizer, nas margens da obra a ser realizada; e os escritos que disso resultam são, em vez de “pré-textos” como os designa a crítica genética, puros *não-textos*. Flaubert escreverá e reescreverá projetos, roteiros e esboços de seus romances com uma paciência infinita, não tanto em busca de uma perfeição de qualquer maneira improvável e imensurável, mas pelo prazer egoísta do manejo plástico das palavras. Na virada do século XIX para o XX, Mallarmé e depois Valéry transformarão essa estratégia da não publicação em ética da incoatividade e estética do *non finito*, compensando a extraordinária raridade dos poemas concluídos com a própria dinâmica do pensamento em movimento, da qual são testemunhas.

Há, então, o resultado final do texto publicado, mas também o que está em seu entorno, todas as formas de escrita que, não destinadas à publicação e pertencendo à esfera íntima ou privada, escapam às leis culturais da textualização. Permanece, como no Antigo Regime, a massa, quase inconcebível para o homem de hoje, da correspondência de escritores que passavam muitas horas por dia a escrever cartas: é impressionante perceber, na leitura dessas cartas, o quanto a prática epistolar representava para um Balzac ou para um Flaubert um imenso espaço de desabafo e um veículo de expansão para uma arte do discurso sempre comprimida pela escrita das obras. Há, ainda – e isso é sem dúvida mais recente –, a mania dos cadernos, dos diários, dos “jornais íntimos” que se levam consigo em viagens ou ao café, e que se enchem de anotações, de “pensamentos”, de vislumbres. Desenvolve-se assim um novo espaço privado da escrita e da palavra, que, aos antípodas das antigas redes de sociabilidade aristocrática, mantém intactas as zonas de opacidade tanto do autor quanto do homem privado.

Mas, dessa vez, sobretudo no próprio cerne da obra impressa – portanto, em conformidade com as regras da literatura-texto – o escritor aprende a fazer ouvir indiretamente uma palavra, a fazer-se presente para seu leitor, enquanto sujeito escritor:

chamemos de *subjetivação* esse mecanismo que diz respeito à própria natureza da comunicação literária moderna e que permite ao leitor adivinhar, por trás do texto que lê, uma instância enunciativa latente, para depois identificar essa instância textual à figura do autor. Essa subjetivação não tem nada a ver com a subjetividade falante que aflora na superfície das obras do Antigo Regime literário – por exemplo, as de um Montaigne ou de um Diderot – ao contrário, é justamente porque a palavra subjetiva não tem mais seu lugar enquanto tal no livro moderno, que o corpo textual, de modo por assim dizer reativo, preserva e protege, por meio da subjetivação, a presença do sujeito *scriptor*⁷. De fato, tudo se passa como se o sujeito, impedido de aparecer no plano enunciativo, se encontrasse disseminado e clandestinamente alojado em todas as dobras do enunciado, de modo que sua presença se torna ao mesmo tempo invisível e imensamente amplificada para o leitor que sabe procurá-la e que se dispõe a esse esforço.

Confrontado com a lógica moderna da literatura-texto, o escritor descobre que, tendo por função representar o mundo, ele precisa, para continuar a falar em seu próprio nome, fazê-lo de maneira secundária e indireta. Secundária, visto que essa palavra singular resulta apenas da sedimentação, da concentração e do desvio dos discursos sociais ou dos textos literários que a circundam; indireta porque é representando o mundo que o autor de literatura conseguirá, por todo tipo de manobras latentes, sustentar seu discurso singular. Mas, para continuar a falar, será necessário dizer as coisas sem dizê-las realmente, ou fingindo não as dizer, ou parecendo fazer algo completamente diferente: constitui-se assim uma verdadeira *retórica da indireção*⁸, que é a marca mais visível e mais identificável da estética moderna da escrita. Pois essa indireção moderna guarda apenas uma semelhança parcial e enganosa com a estratégia do desvio e do duplo sentido que, em épocas de repressão e de censura, permitia ao escritor lidar de forma oblíqua com o poder, e que, em particular os jogos irônicos da literatura do século XVIII, levaram ao mais alto grau de refinamento, fazendo dessa técnica discursiva da esquiva e do ricochete uma verdadeira arte social. Segundo essa forma tradicional de *obliquidade*, trata-se apenas de dizer uma coisa enquanto se parece estar dizendo outra, de

⁷ Alusão, ainda, a conceito proposto por Dominique Maingueneau (conferir nota 6).

⁸ Sobre essa modernidade de escrita indireta, ou oblíqua, ver Philippe Hamon (1996).

substituir um discurso por outro. A indireção, por sua vez, permite sustentar um discurso mesmo quando se parece nem estar falando, transformar o texto – esse romance, por exemplo, escrito em terceira pessoa e que parece desenrolar silenciosamente o fio de suas peripécias – em discurso.

O célebre estilo indireto livre – voltarei a ele mais adiante – não é senão a aplicação mais visível da indireção. Mas a encontramos em todos os componentes da escrita literária. O escritor moderno, limitado pelas novas restrições culturais da publicação, precisa utilizar todos os recursos de que dispõe para saturar seu texto de manifestações de sua palavra. Mesmo os materiais mais estranhos à lógica discursiva são anexados a essas manobras. Desde os primórdios da imprensa, os profissionais do livro foram aprendendo pouco a pouco a uniformizar a apresentação do texto; a arte da diagramação, as regras do parágrafo e os usos da pontuação começaram a ser estabelecidos. Mas essa codificação respondia apenas a uma exigência de clareza ou homogeneidade editorial, e permanecia tão flexível quanto flutuante. Basta lançar um olhar sobre um manuscrito de um autor para constatar a que ponto essa arte de transformar o texto em livro era uma tarefa dos artesãos do livro e não dos escritores. É, portanto, no século XIX que as convenções do livro passam a ser integradas à poética literária. Tudo se torna matéria para um discurso que já não se apresenta como real. O domínio da gramática, a precisão da sintaxe e a conformidade com a ordem presumida da língua tornam-se os instrumentos dessa nova eloquência do texto⁹, cujos dois mecanismos (a poética do riso e a opacidade textual) e cujos dois campos principais de aplicação genérica (a poesia e o romance) abordarei a seguir, antes de sintetizar essas diversas análises com o conceito de *figura autorial*.

O RISO DO AUTOR

Como observa Baudelaire em seu ensaio “De l’essence du rire” (1835), o riso está sempre naquele que ri, não na coisa risível. Além disso, se alguém ri de algo é porque, por trás desse algo, ele sabe ou suspeita da presença de outro que também ri, com quem ele compartilha

⁹ Ver *Romantisme*, Paris, 2009, n° 146 [Polices du langage].

de uma cumplicidade difusa. O riso *impõe* o princípio de uma relação interpessoal e o reconhecimento do outro: rimos sempre *com* alguém. No caso de um riso artisticamente elaborado (por um escritor, um dramaturgo, um comediante, um pintor...), a obra cômica desencadeia um processo que conduz, *por uma necessidade propriamente antropológica*, a se imaginar aquele que ri por detrás do texto, da performance ou da imagem. O riso é, portanto, o principal instrumento da subjetivação autorial: basta que o leitor localize qualquer incongruência potencialmente risível para que ele suspeite de uma manipulação deliberada e que, mais amplamente, ele se pergunte sobre a intencionalidade, formulando a hipótese de um projeto autorial para o qual a obra forneceria os indícios formais. É por isso que todas as obras maiores da modernidade, no século XIX, integraram o riso à sua poética e lhe atribuíram uma função propriamente estruturante¹⁰.

Evidentemente, esse riso subjetivante não é o riso unívoco, franco, mecânico e massivo que, à mesma época, invadia a cultura midiática e os teatros de Boulevard – ainda que ele, o riso, se aproprie de seus códigos e mecanismos em benefício próprio. Ao contrário, para criar o vínculo de convivência interpessoal, ele deve jogar com uma ambivalência sistemática, confundir o máximo possível as pistas textuais, deixar o leitor em uma indeterminação virtualmente infinita – a menos que esse decida se imaginar cúmplice do autor. Concretamente, resulta uma escrita literária que mistura constantemente o sério e o não sério, a ponto de as duas categorias terminarem se sobrepondo e se confundindo totalmente. Essa indecidibilidade que instaura o riso moderno é muito próxima do que Wayne Booth¹¹ chamou de ironia instável (por oposição à “ironia estável”, facilmente decodificável, da época clássica) ou ainda de “ironia romântica” dos românticos alemães. Com a diferença de que a ironia romântica é fundamentalmente de ordem filosófica e ontológica, ao passo que o riso da subjetivação autorial é sobretudo comunicacional (o que não exclui absolutamente, evidentemente, outras motivações): ele sugere que o texto lido faz contraditoriamente coexistir

¹⁰ Procuramos demonstrar como isso se dá na obra de Baudelaire (Vaillant, 2007). Ver também: Vaillant, 2006; 2008, e “Victor Hugo esthète du rire” – publicação eletrônica disponível no site do Grupo Hugo (groupugo.div.jussieu.fr/).

¹¹ Ver Booth, 1974.

um discurso público e uma palavra privada, que o autor nele está presente e ausente – ou melhor, que ele não está presente onde se acreditava que estivesse.

Logicamente, esse riso repousa sobre uma subversão dos códigos comunicacionais, graças a seus dois mecanismos principais que são a paródia e o trocadilho. Pela paródia (entendida na sua acepção mais larga), a escrita moderna é sempre retomada e reescrita de textos anteriores (outros textos literários ou enunciados baseados em senso comum), que o autor recicla sem que o leitor tenha nenhum índice tangível para apreciar o nível de adesão ou de distanciamento – supondo que ele possa ao menos alcançar o efeito de eco. Bem distante dos jogos abertamente paródicos do jornal e do palco, a confusão que suscita uma intertextualidade latente e frequentemente sem lugar definível difunde uma desconfiança generalizada da qual o autor, como mestre de obras, é o maior beneficiário. Quanto ao trocadilho (entendamos por isso todas as manipulações lúdicas do significante), ele faz sua entrada triunfal na grande literatura, visto que ele era considerado na época clássica, por oposição às *mots d'esprit* baseadas no sentido, como a forma mais baixa do cômico e, por essa razão, relegado à cultura popular ou aos jogos de salão mundanos. Ora, os trocadilhos – mesmo os mais bobos ou os mais obscenos – pululam ao longo das obras de Hugo (poesia e prosa reunidas), de Balzac, de Flaubert, de Rimbaud. Pois o trocadilho tem uma tripla vantagem. Proveniente da cultura oral ou popular, ele rompe todos os códigos de decoro social; ele instrui *de fato* o processo da comunicação literária pública, ao qual ele opõe, *de dentro do texto*, as livres inconveniências da palavra privada: é por isso que os comentadores têm tanta dificuldade em aceitá-los – e, antes disso, de identificá-los! – porque eles não sabem o que fazer com eles e têm um medo vago de comprometer a respeitabilidade de seus autores, ou mesmo a sua própria.

Os trocadilhos, que são como gracejos que subvertem pontualmente a seriedade dos textos e dirigem discretas piscadelas a alguns raros *happy few* tão brincalhões quanto eles, oferecem-nos preciosos ensinamentos sobre o funcionamento da subjetivação pelo riso. Esses sinais cômicos são quase invisíveis (de fato, frequentemente passam despercebidos) e, considerando-se alguns que o acaso ou a intuição permitem identificar, é possível imaginar-se a quantidade daqueles que permanecem escondidos nos textos, seja por desviarem-lhes o sentido, seja por revestirem-nos de uma significação infinitamente mais profunda e mais

íntima do que parecia. De fato, as figuras do riso (isso é particularmente verdadeiro para o trocadilho) mergulham nas zonas mais profundas do imaginário do autor (talvez de seu inconsciente), que são também, ao menos segundo os códigos da época, as que são menos passíveis de serem ditas publicamente: identificá-las implica sempre buscar uma relação de empatia com o autor, e é exatamente a isso que visa o processo de subjetivação. Nesse limite extremo, em que o cômico serve a essa comunhão de emoção paradoxalmente criada pela ironização da escrita, o riso se torna uma das fontes do lirismo moderno, talvez a principal – mas trata-se de um “lirismo na piada” que, como acrescentava Flaubert, “é para mim tudo o que mais desejo como escritor”¹².

AUTORIALIDADE E OPACIDADE TEXTUAL

O riso moderno atua perturbando o processo de interpretação, criando a dúvida no leitor, ou mesmo tornando o significado completamente indecível. Desse ponto de vista, ele é a forma mais lúdica de uma estratégia geral de opacidade textual, que caracteriza a literatura legítima (ao menos a partir da ruptura dos anos 1830), que se intensifica à medida que o século avança e à qual podem ser assimiladas todas as técnicas de subjetivação. Tudo se passa como se o escritor, integrado contra a sua vontade ao sistema de comunicação pública, dele se ausentasse por sua recusa em se submeter ao novo código comunicacional e sinalizasse sua dissidência tornando-se ininteligível. Na medida em que as individualidades do autor e de seu leitor são ameaçadas pelo poder de uniformização das indústrias midiáticas, elas parecem se retrair no texto cuja ininteligibilidade é, paradoxalmente, promessa de uma inteligência cúmplice. As ideologias e as sociedades mudaram, sem modificar o princípio do *gesto* literário: do ponto de vista da escrita, a obscuridade e a recusa das convenções são, para o século XIX, o que representavam na época clássica a exigência de clareza e as regras de composição, ou seja, as condições formais de uma comunicação bem-sucedida.

A primeira maneira de opacificação, já praticada e depois teorizada por Victor Hugo que, no poema de *Contemplations* “Réponse à un acte d’accusation”, exalta “L’imagination

¹² Flaubert, carta a Louise Colet de 8 de maio de 1852.

tapageuse aux cent voix/ Qui casse des carreaux dans l'esprit des bourgeois"¹³ foi a tal ponto generalizada que às vezes parece se confundir com a modernidade (que implica sempre, segundo Baudelaire, o que ele chama de “bizarro”, o “estranho” ou o “novo”). Sem entrar nos longos debates que a definição de tropos e figuras suscita, falemos simplesmente de *incongruência metafórica*. Enquanto, na concepção clássica, toda imagem não tem senão uma função expressiva e acima de tudo não deve comprometer a compreensão literal do texto, a incongruência metafórica visa a introduzir uma imagem original, geralmente sob a forma elíptica da metáfora, que não pertence a um estoque de imagens conhecidas e tampouco está integrada a uma rede textual suficientemente estável e identificável para ser imediatamente explicável. A imagem intrusa, perturbando a compreensão do poema, cria um núcleo de opacidade que só pode ser resolvido pelas hipóteses que o leitor é levado a formular sobre os mecanismos psíquicos do autor e sobre seus processos associativos. A incongruência metafórica convida o leitor a assistir, através do desvio da imagem, ao trabalho do pensamento que concebe e que elabora o texto: uma vez deixadas de lado as considerações psicológicas ou filosóficas, ela é a própria substância do lirismo moderno.

O hermetismo propriamente dito, que implica o *emprego voluntário de códigos cuja chave não é fornecida ao leitor nem pela tradição nem pela própria obra*, é uma generalização e uma sistematização do princípio de opacificação. O nome de Mallarmé permanece, obviamente, relacionado a essa estratégia do hermetismo – que é também uma ética, visto que visa recriar uma ligação interpessoal e íntima, para além do texto, entre dois atores da comunicação literária. Mallarmé explica isso longamente em sua célebre defesa do hermetismo poético, “O mistério nas letras”¹⁴, invocando – não sem ironia – sua preocupação em querer obrigatoriamente “desviar o ocioso” (2003), isto é, o leitor desatento ou preguiçoso. Decerto isso não implica que a obra obscura seja redutível a um enunciado unívoco. Se pudesse ser traduzida em uma mensagem unívoca, ela se reduziria à sua função críptica, mas perderia, ao mesmo tempo, sua virtude hermética. Ao contrário, a opacidade do texto moderno faz com que o prazer da leitura resida na cumplicidade que, graças à codificação, o autor estabelece

¹³ Tradução semântica do poema “Resposta a um ato de acusação”. Versos citados: “A imaginação ruidosa de cem vozes/ Que quebra os azulejos no espírito dos burgueses”.

¹⁴ Tradução para o português de Fernando Scheibe (2010).

com o leitor e que, por essa mesma razão, ganha ao se prolongar indefinidamente. Isso supõe, idealmente, que a obscuridade textual jamais possa ser totalmente dissipada.

O LIRISMO DO VERSO

Naturalmente, todos os mecanismos de subjetivação que acabamos de examinar (a poética da página impressa e da tipografia, a figuração do riso, a opacidade textual) são implementados de maneira particularmente concentrada e ostensiva na poesia. Sob muitos aspectos, a poesia aparece mesmo, em um mundo de letras traumatizado pelo peso avassalador das novas indústrias culturais do impresso, como o reservatório da antiga literatura-discurso: reservatório sempre ameaçado de obsolescência – o que se avalia facilmente pelo cortejo de zombarias, de desprezos ou de escárnios que acolhe, de Hugo a Mallarmé, a simples profissão de fé poética – mas também por uma reação bastante previsível, que a trata como um reservatório cada vez mais solene e sacralizado, até chegar a essa mística profana do lirismo, que constitui o essencial do discurso contemporâneo da poesia. No âmago do universo do impresso público, a poesia é essa ilha discursiva onde ainda é possível, e até mesmo necessário, falar em primeira pessoa: sua virtude propriamente artística é constituir como *obra* literária esse discurso do *eu*, no qual se reconhece, desde então, mais do que por qualquer outro sinal, o fazer poético.

Entretanto, se o poeta é mesmo esse tipo de escritor que persiste em dizer *eu*, o *eu* do lirismo moderno não tem muito mais a ver com o *eu* da literatura da época clássica. Se o poeta do Antigo Regime empregava a primeira pessoa ao menos tanto quanto seus sucessores do século XIX, ele o fazia segundo os códigos da eloquência pública ou privada (para discursar eloquentemente sobre assuntos diversos, para contar uma anedota ou para se conformar, à sua maneira artística, às diversas obrigações da vida mundana), o poema era apenas a versificação desse discurso polimorfo. O poema moderno é – ou, ao menos, se quer – não apenas a expressão do pensamento do poeta, mas também a manifestação, por e no texto, do próprio poeta. O *eu* do poeta ocupa, assim, simultaneamente, o lugar do sujeito enunciador e do objeto

enunciado: é esse desdobramento do *eu* – do lado do ato de fala e do texto – que caracteriza a modalidade especificamente lírica da subjetivação literária.

Essa dupla presença do *eu* – fonte autorial e presença textual – caracteriza a poesia lírica moderna, na qual um autor se dirige a seu público de modo explícito, mas indireto, por meio de um *eu* textual: é porque o *eu* subjetivo está deslocado e integrado à performance artística (ou à rede textual, no caso do poema) que ele adquire uma aparência de universalidade, todo leitor sendo virtualmente esse *eu* e podendo legitimamente se apropriar dele e nele se assimilar. Essa subjetividade adota uma forma muito paradoxal de impessoalidade, funcionando como uma voz ou uma máscara, vazia de um conteúdo por demais definido que a limitaria e delimitaria sua extensão. Para significar essa indefinição constitutiva, certos teóricos do lirismo falam, então, convenientemente e como metáfora, de “voz” ou “figura” lírica. Mas essas denominações não devem evidentemente levar a pensar que esse *eu* lírico é apenas uma pura instância linguística, uma construção textual, um dado convencional sem ligação, mesmo que conjuntural, com a fonte autorial: uma tal concepção contradiz a simples observação dos fatos, que mostra, ao contrário, a densidade e a intensidade do investimento pessoal da lírica moderna. A realidade é ao mesmo tempo mais intuitiva e mais difícil de analisar. O discurso mantido pela poesia lírica é certamente assumido, em seu próprio nome, pelo sujeito autorial, mas essa presença é tão bem disseminada dentro do próprio texto que ela acaba por se confundir com ele. A primeira consequência dessa subjetivação lírica é a ressurreição espetacular e inesperada do verso silábico e rimado, após a primeira eflorescência romântica, sob a Restauração¹⁵.

AUCTOR IN FABULA

O romance – sob a forma do romance realista em terceira pessoa que se impõe precisamente no século XIX – encontra-se em uma posição exatamente simétrica à da poesia. A poesia é a sublimação lírica da literatura-discurso; o romance realista é a forma ficcional da literatura-texto que, em princípio, constitui-se como o discurso do autor. O êxito da

¹⁵ Ver *Romantisme*, Paris, 2008, n° 140 [Modernité du vers].

subjetivação literária implica, então, que o romancista se oponha às novas leis do gênero ou, na falta disso, adapte-as para fazer ouvir a sua voz.

Observemos, antes de tudo, que a despersonalização do romance, que Flaubert transformará em dogma estético, só se concretiza muito gradualmente no decorrer do século XIX e só se aplica a uma parte limitada da produção ficcional. A poética da novela repousa frequentemente na narração em primeira pessoa, a ponto de parecer que há uma divisão de papéis entre os dois grandes gêneros ficcionais. Na novela, o narrador, que é frequentemente o protagonista da narrativa, não para de comentar, de interpelar seu leitor e de ironizar (com a notável exceção de Maupassant, bom discípulo de Flaubert). No romance, ao contrário, retorna a narrativa em terceira pessoa, em que o autor se esconde por detrás da história. Essa divisão se explica sobretudo em grande parte pelos respectivos modos de edição dos dois gêneros: enquanto o romance está vinculado ao livro (com exceção do romance folhetim), a novela é quase sempre publicada na imprensa, cujos códigos retóricos ela adota naturalmente. Além disso, se nos limitarmos ao romance, o autor fica bem longe de se obrigar ao silêncio: ao contrário, a persistência do que se convencionou chamar de “intromissões do autor” manifesta a tensão permanente, dentro do gênero, entre as limitações ficcionais e uma discursividade latente que aproveita todos os pretextos para aflorar na superfície do texto. É evidente, por exemplo, que Balzac é um romancista que não renunciou totalmente a ser um “Poeta” ou um “Filósofo” e que em sua obra a vontade de falar em seu nome, para além do campo da ficção, entra constantemente em concorrência com a lógica do romance; que George Sand permaneceu por muito tempo à margem da literatura por ter sido censurada, mais ainda do que Balzac, por não converter sua subjectividade eloquente demais em subjetivação literária e, em consequência, por não saber escrever; que, na obra de Hugo, a massa heteróclita do universo ficcional estava recoberta e, por assim dizer, envolta pela voz lírica; enfim, que, para os escritores responsáveis pela maioria da produção ficcional habitual, não se tratava de se privar das comodidades oferecidas, para a gestão da narrativa, pelas intervenções explícitas (e frequentemente despreocupadas) do autor-narrador.

O romancista, aliás, não precisa delegar a palavra a uma primeira pessoa para sinalizar sua presença para o leitor. O romance participa da literatura-texto, cuja função primeira era, sob o modelo da mídia jornalística, *representar* o mundo. Ora, a cultura moderna de

representação (“a reportagem universal”, segundo a fórmula de Mallarmé) tem essa consequência insidiosa, apontada por todos os especialistas das mídias, que é confundir o real com a imagem que dele é transmitida. Protótipo do escritor moderno, o romancista realista precisa apenas aplicar à ficção narrativa essa confusão entre objetivo e subjetivo para aparecer através do espelho que lhe oferece a representação do real. De início, basta-lhe conceder o maior espaço possível para a descrição em detrimento da narração, visto que é pela descrição que ele pode impor sua própria subjetividade. Em seguida, ele deve se assegurar, ao mesmo tempo em que representa o mundo por meio de sua ficção realista, de descrever indiretamente o olhar que lança sobre ele, ou seja, de se descrever implicitamente como sujeito de consciência. É exatamente esse modo de subjetivação totalmente invisível que Flaubert elabora, pela sua maneira de escrever e em seu modo de apreensão do real, os dois estando indissolavelmente entrelaçados no curso da escrita: lendo Flaubert, o leitor sente a estranha impressão de que essa instância autorial, cuja escrita ele confusamente percebe, confunde-se com o enunciado, como se o autor pertencesse ele próprio a sua ficção; ele registra a presença desse autor, mas continua sua leitura como se, apesar de tudo, a narrativa se contasse por si só.

O fenômeno de subjetivação decorre precisamente da contradição aparente que nasce do desaparecimento de toda manifestação discursiva do autor e, apesar disso, de sua presença difusa no texto. O *estilo indireto livre*, cujo uso sistemático foi iniciado por Flaubert, oferece uma ilustração perfeita dessa subjetivação própria ao romance realista. Linguisticamente, o procedimento é fácil de descrever. Consiste em relatar as palavras ou os pensamentos de uma personagem, não no presente e na primeira pessoa como se faria no estilo direto, mas no imperfeito e na terceira pessoa, como se a personagem falasse ou pensasse por meio do autor, sem que essa dependência seja marcada por um verbo declarativo segundo a técnica do estilo indireto (“ele [se] diz que...” por exemplo). O estilo indireto livre é classicamente analisado em termos de polifonia enunciativa – o que pressupõe que o narrador, ainda que mantendo a palavra, dá voz a suas personagens fundindo parcialmente os discursos deles com o seu. Mas as coisas estão longe de serem simples assim. Na realidade, quando a narrativa toma emprestadas a um personagem suas palavras, ela as incorpora para com elas melhor se confundir: não dá à personagem o direito à palavra – como faria ao recorrer ao estilo direto –

mas anexa sua *linguagem* – o que é algo bem diferente do seu discurso – para se apropriar de meios de falar, de pensar e, enfim, de se representar em seu lugar¹⁶.

No romance realista em terceira pessoa, o autor está, assim, presente como um *auctor absconditus*, presente pelos mundos que criou e pelas ficções que apresenta, sem quase nunca se revelar a si próprio. Essa estranha presença-ausência permite mensurar o terrível descompasso em que se encontra, queira ou não, o romancista. Por um lado, ao renunciar a falar em seu próprio nome e ao se impor a tarefa de representar o real, ele parece ilustrar a hegemonia da nova literatura representativa, e poderíamos encontrar a confirmação disso em seu declarado desprezo pelo lirismo poético e pela eloquência romântica – o que é particularmente evidente em Stendhal e Flaubert. Por outro, ele não cessa de querer impor ao leitor seu olhar singular sobre o mundo, sob o pretexto de realismo, e de esboçar em negativo a sua própria figura: desse ponto de vista, é evidente que as obras-primas do realismo, independentemente de qualquer julgamento estético, são aquelas que conseguem impor com mais intensidade a sensação e a ideia dessa presença autorial e de traçar seus contornos por meio dos materiais da ficção.

SUBJETIVAÇÃO E FIGURA AUTORIAL: O ESTILO

Não se pode pensar a subjetivação sem a noção de estilo. Não no sentido geral que lhe dá Buffon em seu célebre aforismo; “O estilo – é o próprio homem”, no qual o estilo designa não apenas a escrita (com suas características próprias), mas também, e de forma mais geral, a maneira de pensar e de organizar esse pensamento em texto: nesse sentido, todo escritor tem, em maior ou menor grau, um estilo, visto que esse se confunde com as disposições idiossincráticas de seu espírito. No caso específico da subjetivação literária, seria mais exato falar em “estilo de autor”; na medida que o autor se incorporou à sua obra, a autorialidade se mede não tanto pela obra em si, mas pela criação de um estilo singular e passível de ser reconhecido. Ou melhor, a obra e o estilo estão unidos por laços indissolúveis de implicação

¹⁶ Sobre a interpretação do estilo indireto livre e o romance na terceira pessoa, ver: Rabatel, 1997; Patron, 2009; Reggiani, 2009.

recíproca, o que Hugo resume em uma frase lapidar: “Todo homem que escreve, escreve um livro; e esse livro, é ele”¹⁷: a escrita (e o estilo que dela se decorre) só existe em função do livro que ela torna possível e, inversamente, o livro só se constitui como livro (quer dizer, como obra) graças à presença autorial com a qual se confunde, se ele quiser aceder à dignidade literária que, nessa concepção hugoana, somente a subjetivação lhe pode conferir. Ou, para dizer de outra forma: a criação de um estilo é o verdadeiro objetivo que um escritor almeja, estando claro que não há estilo sem obra e nem obra sem autor.

É também precisamente isso o que Balzac – que me servirá de fio de Ariadne – respondia àqueles (bem numerosos) que o censuravam por não saber escrever. Por um lado, ele fazia melhor do que ter um estilo, ele realizava uma obra; por outro, ele tinha um estilo, já que fazia uma obra. De fato, na medida em que o primeiro efeito da subjetivação é fazer pressentir uma subjetividade latente na densidade da obra, o reconhecimento dessa autorialidade caminha junto com o reconhecimento daquela mesma obra como feito artístico. As marcas textuais dessa presença não permitem apenas identificar uma escritura singular – aquela, por exemplo, que o estilista busca ao isolar os *estilemas* de um escritor –, mas também os índices de um projeto autorial, de uma intenção de obra da qual o texto será a atualização. Em vez de “estilo de autor”, eu falarei, a partir desse momento, de *figura autorial* para designar o conjunto estruturado dessas marcas textuais – uma figura da qual, para retomar a terminologia anglo-saxônica, a obra seria o veículo (*vehicle*) e o autor, o conteúdo (*tenure*).

Abordada de maneira mais concreta, a figura autorial se manifesta de início ao leitor por um *efeito de assinatura* – como Barthes fala de um “efeito de real” – graças a ele, o autor assina assim sua obra antecipadamente e essa assinatura incluída no texto é tão mais importante que já não aparece como um discurso. Esse efeito de assinatura, além disso, provocou rapidamente, por parte dos críticos, a suspeita de mistificação ou de artifício dirigida contra obras que são, então, reduzidas, de forma polêmica, à exibição dessa assinatura formal. Quer se trate dos bruscos contrastes rítmicos, sintáticos e lexicais de Hugo, do excesso descritivo de Balzac, da obscenidade impassivelmente versificada de Baudelaire, do

¹⁷ Hugo, Preâmbulo da edição das obras completas ditas *ne varietur*, citado segundo *Œuvres complètes*, 1985, p. 1081.

hermetismo sistematizado de Mallarmé, a acusação visa, nesse caso, a reduzir a poética complexa da obra a uma espécie de desdobramento caricatural e tautológico da assinatura: como se vê, o processo de mistificação, cuja origem e desenvolvimento podem ser acompanhados cronologicamente no século XIX, é consequência direta do processo de subjetivação literária.

Entretanto, essa “assinatura” não se limita evidentemente a um só procedimento, uniformemente repetido, mas também a uma pluralidade de manifestações textuais – mesmo se, é verdade, uma entre elas possa desempenhar uma função de sinalização. Ela se confunde, ainda menos (mesmo que possam existir cruzamentos pontuais), com intervenções explícitas (ou “intrusões” do autor). Ao contrário, o processo de subjetivação, que se baseia na disseminação textual da presença autorial, é acompanhado logicamente pelo desaparecimento progressivo dessas formas residuais da “literatura-discurso”, que persistem em fazer ouvir um enunciador presente em seu próprio texto e que correm o risco de limitar o *eu* autorial, implicando uma relação poética com a obra, a um *eu* ordinariamente tagarela e intrusivo. Ainda que o estilo balzaquiano seja marcado desde o início por sua aparência muito retórica e pela presença de um enunciador incômodo designado por muitos índices dêiticos, a figura autorial não se resume a esse personagem abundantemente cenografado¹⁸ como *mestre* e filósofo, mas repousa, ao contrário, sobre a oposição significativa e estrutural de duas figuras antitéticas que representam o autor Balzac, respectivamente, como poeta (ou filósofo) hermeneuta e como ironista jocoso que reproduzem no plano autorial o emaranhamento problemático da especulação teórica e da ficção realista, inscrita no próprio cerne do projeto da *Comédia Humana*.

Se ela não se reduz a um simples efeito estilístico, a figura autorial deve de fato sugerir uma dupla relação de homologia. Por um lado, ela é um *fato de escrita* complexo que concentra e, ao concentrá-lo, simboliza as estruturas formais da obra. Assim, na obra de Balzac, a tensão estilística, que é imediatamente perceptível, reproduz sob o plano da escritura a dualidade fundamental que revelam tanto o processo genético quanto a arquitetura final da obra, compartilhada entre os *Contos Droláticos* e a *Comédia Humana*, e concretizada, no próprio

¹⁸ Sobre a cenografia balzaquiana, ver Diaz (2007).

interior da *Comédia*, pelo quase díptico que formam o realismo analítico dos *Estudos de Costumes* e o sistema explicativo de intenção sintética, proposto pelos *Estudos Filosóficos* e os *Estudos Analíticos*. Por outro, essa arquitetura formal, exibida pela figura autorial, também mostra a visão de mundo que a obra projeta sobre o plano das realidades artísticas. Esse triângulo conceitual constituído pelo estilo, a obra (entendida como obra individual ou no sentido unitário de conjunto da obra de um autor) e a visão de mundo está na base de toda estilística um pouco consistente (por exemplo a de Leo Spitzer), assim como inspira os empreendimentos críticos da filologia alemã e, também, da sociocrítica, tal como praticada por Claude Duchet. Para Balzac, é evidente, por exemplo, que sua estética literária da mistura está em conformidade perfeita com suas concepções ontológicas, sociológicas e psicológicas, das quais ela é a transfiguração artística.

Mas há uma quarta característica da figura autorial que, ao menos tanto quanto as anteriores, deve ser levada em conta. Uma vez que existe uma figura de autor, ela deve também simbolizar seu “ser-autor”, ou seja, em primeiro lugar, o modo de relação que o escritor estabelece com o sistema literário, levando em conta as restrições comunicacionais que decorrem do contexto histórico. Acabamos de ver que o período pós-Revolução é o teatro de uma transformação radical do sistema literário, caracterizada pela dupla emergência do mercado público de literatura e da cultura midiática; todas as figuras autorais do século XIX permitem inscrever nos textos – e, portanto, significar para seus leitores – a maneira pela qual cada autor pretende se adaptar a essa nova configuração cultural para conseguir criar uma obra. Voltemos uma última vez a Balzac. Indiferentemente filósofo e poeta por vocação (segundo os dois modelos concorrentes na Restauração), Balzac torna-se escritor profissional e jornalista de sucesso, no momento exato em que a literatura entra na era midiática. Sua escolha artística, portanto, fundamentalmente, consistiu em subverter a escrita jornalística por dentro, submetendo-a à sua própria estratégia de autor. Balzac, como romancista, foi assim levado a inventar uma escrita original, que resulta da união original dos dois regimes literários da época, o poético-filosófico e o jornalístico – portanto, foi levado a fundir o conjunto de recursos da poesia e do jornalismo para inventar um realismo poético-cômico de uma novidade absoluta. Podemos, então, compreender facilmente os julgamentos de seus contemporâneos sobre o “estilo ruim” de Balzac, que nada mais é do que o assombro

produzido em leitores acostumados às restrições estilísticas da prosa, pela transgressão genérica presente em cada frase da *Comédia Humana* – e que designa formalmente o lugar singular em que Balzac escolheu se posicionar, no sistema literário da Monarquia de Julho e onde, além disso, a figura autorial serve para marcar sua presença textual.

Assinatura estilística, dupla homologia com a obra e o mundo por ela representado, indexação da relação entre o escritor e o sistema literário, tais são, portanto, os quatro traços definidores da figura autorial. Todavia, não posso terminar esse primeiro esboço de uma poética da subjetivação literária sem lembrar de dois dados históricos capitais. Por um lado, a subjetivação, que eu já disse que se confunde progressivamente com o processo de literalização, diz respeito diretamente apenas ao cânone literário, apenas aos autores que, precisamente por terem aceito essa lógica da singularização textual, foram dotados da mais forte legitimidade; em compensação, essa poética autorial não vale para a massa (muito predominante) de uma produção jornalística ou serial que merece ser também considerada pela história literária. Por outro lado, a subjetivação (com os fenômenos que lhe são correlatos: a indireção, a implicitação e a concentração da escrita) emergiu em um contexto de comunicação muito particular: a transformação do sistema literário ligada à passagem da literatura-discurso à literatura-texto. Por isso, quaisquer que sejam as nossas preferências ou nossos hábitos de leitura (umas andando de mãos dadas com os outros), é incontestavelmente necessário nos prevenirmos da armadilha da ilusão essencialista – que consistiria em acreditar, por exemplo, que ela nos oferece, por natureza, o melhor da literatura.

MODERNITE, SUBJECTIVATION LITTERAIRE ET FIGURE AUTORIALE

RÉSUMÉ: Cet article part d'un constat historique et entreprend d'en tirer toutes les conséquences formelles, en termes de poétique historique. En effet, la transformation du système éditorial au XIX^e siècle, liée au développement des industries culturelles et des médias modernes, enclenche un mécanisme d'impersonnalisation qui pousse les écrivains, par réaction, à trouver de nouveaux moyens pour inscrire dans les textes eux-mêmes leur présence auctoriale. J'appelle ici *subjectivation* ce processus scriptural, dont je passe en revue les quatre

formes principales : le rire et l'ironie, l'opacité textuelle, la poétique du vers, la fausse impersonnalité du roman réaliste. Enfin, je réunis sous l'étiquette de *figure auctoriale* les manifestations proprement stylistiques de cette présence auctoriale.

MOTS-CLÉS: Modernité; Subjectivation littéraire; Figure auctoriale.

MODERNIDAD, SUBJETIVACIÓN LITERARIA Y FIGURA AUTORIAL

RESUMEN: Este artículo comienza con una observación histórica y se propone extraer todas sus consecuencias formales en términos de poética histórica. De hecho, la transformación del sistema editorial en el siglo XIX, ligada al desarrollo de las industrias culturales y los medios de comunicación modernos, desencadenó un mecanismo de despersonalización que, como reacción, llevó a los escritores a encontrar nuevas formas de inscribir su presencia auctorial en los propios textos. Denomino a este proceso escritural subjetivación, y reviso sus cuatro formas principales: la risa y la ironía, la opacidad textual, la poética del verso y la falsa impersonalidad de la novela realista. Finalmente, agrupo las manifestaciones puramente estilísticas de esta presencia auctorial bajo la etiqueta de figura auctorial.

PALABRAS CLAVE: Modernidad; Subjetivación literaria; Figura auctorial.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire (1835). *Œuvres complètes*, t. II. Claude Pichois (dir.). Paris: Gallimard, 1975. « Bibliothèque de la Pléiade »

BOOTH, Wayne. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

DIAZ José-Luis. *L'Écrivain imaginaire*. Scénographies auctoriales à l'époque romantique en France. Paris: Champion, 2007.

FLAUBERT, Gustave. Carta a Louise Colet du 8 mai 1852. *Correspondance*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II. Paris: Gallimard, 1980. p. 85.

HAMON, Philippe. *L'Ironie*. Essai sur les formes de l'écriture oblique. Paris: Hachette, 1996.

HUGO, Victor. Preâmbulo da edição das obras completas ditas *ne varietur*. *Œuvres complètes*, vol. Politique. Coll. « Bouquins ». Paris: Robert Laffont, 1985. p. 1081.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

MALLARME, Stéphane. *Œuvres complètes*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II. Paris: Gallimard, 2003. p. 229.

PATRON, S. *Le Narrateur*. Coll. «U». Paris: Armand Colin, 2009.

RABATEL, A. *Une histoire du point de vue*. Metz: Publications de l'université, 1997.

REGGIANI, C. Le texte romanesque: un laboratoire des voix. In: PHILIPPE, G. et PIAT, J. (dir.). *La Langue littéraire*. Paris, Fayard, 2009, p. 121-154.

Romantisme, Paris, 2008, n° 140 [Modernité du vers].

Romantisme, Paris, 2009, n° 146 [Polices du langage].

VAILLANT, Alain. *Baudelaire poète comique*. Rennes : Presse universitaires de Rennes, 2007.

VAILLANT, Alain. *L'Histoire Littéraire*. Coll. «U». Paris: Armand Colin, 2010.

VAILLANT, Alain. *Modernité, Subjectivation Littéraire et Figure Autoriale*. *Romantisme*, Paris, n° 148, p. 11-25, 2010.

VAILLANT, Alain. Portrait du poète romantique en humoriste, et vice versa: éléments d'une poétique de la subjectivation". In : HIRSCHU,S. ; PILLET, É et VAILLANT, A. (orgs). *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*. Valenciennes: Presse universitaires de Valenciennes, 2006. pp.17-28.

VAILLANT, Alain. Rire sans éclat, ou les plaisirs du rire virtuel, *Humoresques*, n°27, p.131-144, 2008.

VAILLANT, Alain. *Victor Hugo esthète du rire*, publication électronique sur le site du Groupe Hugo (groupugo.div.jussieu.fr/).

Submetido em 13 de setembro de 2025

Aprovado em 1 de dezembro de 2025

Publicado em 25 de janeiro de 2026
