

Ana Isabel Rufino Nunes Abreu

APANHA-ME SE PUDES  
DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO  
DE AUTORES-CRIPTAS

*How to catch a dead author running*

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura  
apresentada ao Programa de Teoria da Literatura.

Orientador: Professor Doutor Manuel Gusmão

Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras

Lisboa

2005

Para os meus professores.

Em particular: António Vilhena, Monique Pardette, Manuel Gusmão e Isabel Rufino.

À memória de António Rufino (1915-2005).

## ÍNDICE

Introdução: <i>As mortes</i> do autor.....	5
I. Textos <i>com</i> ou <i>sem</i> autor.....	16
i. Pré-determinismos. A intencionalidade da escrita: todo o texto é um texto <i>de</i> autor.....	16
ii. Textos <i>sem</i> autor: inspiração, mediunidade, impessoalidade, alteridade e pluralidade, argumentos anti-autoriais falaciosos como as mortes (do autor) em teoria.....	22
II. Uma teoria literária fúnebre.....	33
i. Autores póstumos, autores mortos-vivos, autores-cripta, de Victor Hugo a Jacques Derrida, alguns <i>bráscubaseanismos</i> .....	34
ii. Desenterrar e reconstruir autores mortos: mortes e regressos do autor, a assinatura-túmulo e epitáfio, repetição, releitura e ressurreições <i>thanatográficas</i> . A caixa dos nomes.....	47
III. O autor é aquele que vai preso.....	55
i. Da assinatura literária à assinatura jurídica. Pontos de contacto entre a Teoria da Literatura e os Direitos de autor. O que é um autor, juridicamente? A propriedade intelectual ou artística.....	57
ii. Limites das teorias de autoria póstuma ou anónima perante leis e sociedades penalizantes. Arte culpada ou incriminada? Arte <i>fora da lei</i> : paradoxos da autonomia estética.....	68
Conclusão: <i>In the end there will be only one</i> .....	76
Bibliografia.....	88

*On a dit que le courrier de Marathon était mort et il courait toujours ; il courrait mort, il annonça mort la victoire de Grèce. C'est un beau mythe, il montre que les morts agissent encore un peu de temps comme s'ils vivaient ...c'est cette mesure-là que nous proposons à l'écrivain.*

Contat/Rybalka, "Écrire pour son époque", Paris, 1970, p. 676.

*...making the dead speak, the symmetrical structure of the trope implies, by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death. The surmise of the "Pause, Traveler!" thus acquires a sinister connotation that is not only the prefiguration of one's own mortality but our actual entry into the frozen world of the dead.*

Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", 1984, p. 78.

*Fermé, posé à plat sur la pierre tombale, le livre est sans conteste une métaphore miniature du cercueil. Déposé sur le tombeau, petit parallélépipède, il contient la vie, on accède à la lecture, à la lecture du prénom, du Nom, des liens de parenté, du portrait ...on peut dire que le livre ouvert est l'expression métaphorique du cercueil ou du tombeau ouvert : la lecture est « isomorphe à la résurrection ».*

Jean-Didier Urbain, *La société de conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*, 1978, pp. 198-9.

## Introdução: As *mortes* do autor

*Le nom seul rend cela possible: cette pluralité de morts.*

Jacques Derrida

Este trabalho tem como ponto de partida um questionamento acerca da perspectiva teórica de uma cisão (mortal) entre a actividade criadora e a práxis, entre a arte e a vida corrente, entre a pessoa e a *persona* autoral (New Critics), crise na ligação entre «literatura e biografia» (Tomashevsky), ruptura do ideal de espelhamento entre «o homem e a obra» (Sainte-Beuve). A *morte do autor*, postulado a que se associam os nomes de Barthes e Foucault e cuja controvérsia animou toda uma geração crítica nos anos sessenta e seguintes, põe em cena esta última dissociação, repetindo a Platónica expulsão do poeta da cidade ideal, neste caso expulsando o autor da obra ideal, fazendo depender a verdade de uma boa ou má leitura, a conformidade de uma interpretação objectiva ou subjectiva, da supressão do critério psicologista, a origem autoral.

À interrogação acerca da ligação entre a arte e a vida (daquele que a criou), entre a escrita e aquele que escreve, corresponde um discurso que é fundamentalmente um discurso sobre a origem, topos comum, a origem da vida e a origem da arte. A tradução desta velhíssima discussão para a questão da *morte do autor* apresenta uma radical bipartição entre estética e *bios*, bem como uma tensão ou confronto entre autor e leitor. A arte não imita a vida. Mas a arte opõe-se à vida? Ou é a vida que se lhe opõe? Se um texto *deve* poder ser compreendido à parte do seu criador, é *como se* a existência deste último não fosse necessária nem devesse ser considerada de modo algum envolvida no processo de surgimento do texto. Mostrarei que a *morte do autor* é falaciosa e que o entendimento da literatura *sem* autor representa uma «arte pela arte», ou melhor, uma «interpretação pela interpretação», ideal e impossível depuramento da obra de qualquer traço da sua origem não tanto em nome da sua fruição mas para uma mais pura exegese.

Se atendermos à progressão ao nível das várias descrições construídas em torno da personagem do autor, mais precisamente ao nível das caracterizações em que a posição do autor é decidida entre arte e vida, não parece ter havido ainda uma solução pacífica para a Estética ocidental, sendo questão ora de equivalência (ideia de que a arte espelha o íntimo do seu criador), ora de oposição (ideia de que a singularidade do autor deve ser subsumida pela universalidade ou transcendentalidade da obra) num conflito por vezes mortal para o autor, por vezes recompensador. O papel do autor parece depender não de uma definição fixa mas oscilante segundo as mudanças de paradigmas, mudanças históricas, políticas, éticas, estéticas, impulsionadas por cosmologias, modas, teorias e filosofias, fazendo-se dele o banido, o eleito, receptáculo das palavras de deuses, de musas, de espíritos e energias outras, oráculo de passados, de futuros, escriba de reis ou miserável pedinte, dizendo-se maldito, ou O Único, ou O Outro, sendo apedrejado, mitificado, sacrificado perante ideologias, santificado postumamente e, seguindo a alegoria da leitura que adiante analisaremos, sendo enterrado e constantemente desenterrado, ou morto e frankensteineamente recuperado.

O que é que neste trabalho se entende afinal pela palavra autor? Quero, à maneira dos juristas que citarei no último capítulo, dizer do autor que este, quer tenha elaborado uma teoria, um plano de uma casa, um texto, um livro ou uma única frase, é e deve ser compreendido como a pessoa responsável pela acção que produziu essa teoria, esse plano, esse texto. Escrever, desenhar, dactilografar, teclar ou ditar qualquer enunciado verbal é o que faz do sujeito desse predicado autor. Falarei aqui de um agente concreto, o escritor, esse a que alguns chamam «autor empírico». Tudo o resto (o tal papel do autor) é a panóplia de funções, classificações, atributos simbólicos, retóricos, imputados ao escritor, etiquetas de práticas exteriores e independentes ao acto de escrita, práticas para as quais contribuí tanto a Teoria Literária como a conversa de salão.

Não é portanto objectivo deste trabalho apresentar como proposta teórica mais uma (re-)definição do conceito de autor. Não acredito que exista algo como um «conceito de autor», e não é por isso intenção desta tese repetir um discurso sobre o que é e para que serve um autor, continuar a “chamar nomes” ao autor ou a carregar essa palavra de aspas, maiúsculas e ismos (narcisismo, egotismo, auto-referencialismo...). Pretendo, sim, analisar de perto as consequências desse momento a partir do qual a todos os nomes do autor se somou uma nova metáfora que, embora funcionalmente pouco original (manifesta anteriormente por autores como Hegel, Mallarmé e Flaubert, entre outros) forneceu através da sua inusitada morfologia mortuária, funerária, uma recolocação da problemática autoral que uma geração de críticos viu como escatológica e fundacional. O postulado da *morte do autor*, que com a renovação do argumento de que o escritor deve desaparecer, anónimo, perante e através do seu trabalho poético, se tornou o avatar da geração Formalista, veio solucionar, ou melhor, rasurar o “problema” da autoria. Em setenta anos passou-se do «desaparecimento elocutório do poeta» à «morte» do poeta, querendo-se fazer da morte do mito do autor (uma morte tardia do Romantismo) a transposição necessária para dar lugar a um outro mito, o do leitor (apanágio da Teoria da Leitura). Mas porquê *matar* o autor?

Os interesses pró e anti-fenomenológicos em conflito no final da década de sessenta poderiam explicar, embora apenas parcialmente, essa necessidade de abolir qualquer consideração sobre a origem da obra, o critério do cogito autoral sendo entendido como obstáculo à compreensão do verdadeiro valor da obra. Contudo, essa reacção, o afastamento da geração formalista francesa em relação à filosofia Husserliana, não explica a forma como a metáfora da *morte do autor* foi recebida e tantas vezes tomada demasiado à letra por pós-formalistas como Jacques Derrida. E se ainda hoje persiste o uso corrente da expressão «proclamação» da morte do autor

(reflexo da «proclamação» Nietzscheana da *morte de Deus* e do Homem) tal não faz grande sentido, já que estas *mortes* não são nem um acontecimento nem uma acção, mas um postulado teórico, nem tampouco essas «proclamações», ao modo dos actos elocutórios oficiais como «Está aberta a sessão», produzem efeitos a um nível factual. Esta questão interessa então apenas ao nível da teoria. Como tal, pode-se constatar que, em primeiro lugar, a metáfora da *morte do autor*, na sua actualização ou reutilização do mote Nietzscheano, é aceite mediante o crédito ou a autoridade reconhecida no crítico que a utiliza, sem ser levada a sério. Caso contrário talvez se tornasse habitual que antes da sua primeira (e última) publicação cada autor divulgasse a sua notícia necrológica.

O argumento à partida falacioso de um anti-autoralismo funerário, em última instância, não mais prova então que a própria inutilidade da teoria: independentemente do que se possa dizer acerca do que é ou não um autor, nenhuma teoria o pode fazer desaparecer ou apagar a sua responsabilidade em relação à sua obra. Para mais, falar-se de morte para exprimir uma determinada proposta de objectividade hermenêutica, fora a originalidade *argótica* dessa retórica mortuária, não nos leva a lado nenhum.

Considerar o autor como morto, ausente, sem qualquer implicação no texto, ou considerá-lo como factor produtivo, fonte de informações esclarecedoras, faz afinal alguma diferença para a leitura do texto? É possível optar? É necessário decidir? Num restaurante escolhemos um prato com ou sem molho, com ou sem salada, um café com ou sem açúcar. Podemos de igual modo escolher ler um texto *com* ou *sem* autor?

No primeiro capítulo desta tese procuro responder a estas perguntas através da evidenciação do carácter intencional ou causal da autoria, colocada em confronto com a hipótese de textos sem autor. Se todo o texto é um texto de autor, então toda a leitura é à partida a leitura de um texto de autor. Por um lado, a decisão parece tomada *a priori* pelas condições em que o texto nos chega às mãos, não parecendo haver propriamente

um critério opcional em relação à autoria como dado interpretativo. Por outro, é certo que a interpretação de um texto cuja autoria desconhecemos não coincidirá de todo com a interpretação do mesmo com o contributo de informações relativas ao autor. Nesse sentido, o *hápax* pode ser tanto um obstáculo como um auxílio, porém, a tipicidade do estilo de um autor é também garante de leituras redutoras e da igualmente redutora metonímia que remete a obra e o seu conteúdo para o nome do autor e vice-versa (segundo alguns estudantes “o Saramago” é muito complicado e “o Eça” muito chato).

Ora, se a intencionalidade é de facto irredutível ao acto de escrita (não escrevemos por acidente, sem querer) não parece fazer grande sentido dizer algo como «não meu, não meu é quanto escrevo». Os escritores que como Pessoa defendem uma poética da alteridade, bem como aqueles que descrevem uma autoria demiúrgica dos seus textos, e que, à semelhança dos espíritas religiosos e esotéricos, dizem ver ou ouvir o que descrevem a partir de uma aparição fantasmática, não deixam de ser autores desses textos. O que dizer então de autores (tais como Yeats e Wilde, Hugo e Pessoa) que em alguns textos dizem não os ter escrito mas sim transcrito o que uma alteridade (espiritual) lhes ditara? Posso ser autor quando não fui eu quem narrou ou ditou o que escrevi? Posso ser responsável por algo que não escrevi? Argumentos a favor da despersonalização e desresponsabilização autoral mediante a defesa de uma origem da obra exterior ao próprio autor, critérios de alteridade, de mediunidade, de neutralidade, anonimato ou impessoalidade da escrita autoral são postos em cheque ao tomarmos em consideração os mecanismos intrínsecos a essa escrita alegadamente distinta do seu autor. Ao nos interrogarmos acerca da efectiva existência de textos *sem* autor o paradigma da ausência autoral mostra-se mero dispositivo retórico: o meta-discurso poético ou crítico de um autor, argumentando a ficção de uma alteridade espiritual ou

uma pretensão de universalidade, não o torna “menos” ou “mais” autor, não o separa da obra, não o desresponsabiliza, dissimula a autoria mas não a anula, apenas a mascara.

Antes de passar ao *case study* de autores que, ao modo de Brás Cubas, se dizem *póstumos*, procurarei assim demonstrar a contradição que reside na defesa de uma impessoalidade ou objectividade absoluta conseguida à custa da supressão de todo e qualquer traço do sujeito autoral. A autoria não pode ser abolida nem deslocada, o que se desloca, o que se suprime ou valoriza, são as possibilidades de explicação da origem da escrita e a sua relação com as possibilidades de explicação da obra, muitas vezes funcionando os argumentos anti-autoriais a um nível de sublimação da obra e de auto-encenação da figura do autor. Mas nenhum texto existe sem o autor que o escreveu, nem a escrita é dissociável da autoria, como acção fora de uma origem situada, como um cósmico surgimento *ex nihilo*. Igualmente difícil poderá ser a fortuna de um livro indiferente à divulgação do nome de autor e da imagem pública deste, oportunamente divulgada pelo mercado editorial (um livro não publicitado vende?). Ler um texto sem o confundir com a sua origem autoral (falácia intencional) não equivale nem à prova da inexistência dessa origem, nem tampouco a sua negação como critério que influencie a interpretação demonstra a exterioridade do autor em relação à obra.

A dissociação entre autor e obra extravasada pela metáfora da *morte do autor*, forma figurada de sacrifício do autor como *pharmakos* que a crítica formalista exigiu em nome da pureza da Obra e perante o novo culto do Leitor<sup>1</sup>, constitui um ritual meramente teórico, sem dúvida, mas cuja repercussão, ou melhor, cuja repetição e reapropriação foi veiculada por autores como Jacques Derrida, ecoando ainda hoje nas interpretações dos seus leitores críticos (Peggy Kamuf e Geoffrey Bennington, por exemplo). A esta aliança entre escrita e morte, a célebre *thanatografia* Derridiana,

---

<sup>1</sup> Recorde-se a última frase do ensaio de Barthes: *para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor.*

junta-se todo um discurso sobretudo explícito na discussão de *The Ear of the Other*, na continuidade dos temas de *Otobiographies*, em que se retoma a psicanalítica teoria da cripta de Abrahams e Torok: a propósito da escrita Nietzscheana e de uma forma de luto “mal digerido” (o morto fica *dentro* de nós...) Derrida fala da assinatura póstuma, testamental, e de mortos-vivos, definindo a leitura do nome e da assinatura como forma de eterno retorno do autor depois de morto. É esta noção de luto como “má-digestão” necrófila que me interessa questionar, pelo que irei comparar a asserção geral de Derrida de que toda a escrita é não uma escrita para os mortos (Genet) mas uma escrita para determinados mortos, com o caso específico da escrita de Victor Hugo para ou *À celle qui est restée en France*. Da relação entre escritas pseudo-póstumas e escritas do luto (em que se incluem “As mortes de Roland Barthes”, *Mémoires pour Paul de Man e Morada*, de Derrida, assim como *L’Ordre du discours* de Foucault), que conclusões há a tirar? Existe alguma relação entre escrever para vivos e escrever para mortos? O caso do escritor póstumo surge-nos em três exemplos distintos: o Brás Cubas ficcionado por Machado de Assis, o prefácio de Victor Hugo a *Les Contemplations* e o narrador memorialístico de Sartre, em *Les Mots*. Mas, e J. Derrida? Há em algum momento uma passagem entre escrever para os mortos e dizer-se escritor póstumo? É Derrida na sua obsessão com a morte um neo-romântico, ou neo-ultra-romântico, ou é esta metáfora da *morte do autor* e do autor que forja a sua autoridade numa condição póstuma um topos que escapa às classificações de Romantismo, Existencialismo ou Desconstrução?

Entre *Otobiographies* e *The Ear of the Other*, entre *Limited Inc* e *Signéponge*, passando por *Glas* e *Psyché*, Derrida estabelece uma teorização no mínimo tétrica: começa por relacionar a *iterabilidade* da escrita com a forma particular da assinatura, aduzindo da irreferencialidade desta tanto uma «forma transcendental de permanência» (*Signature Évènement Contexte*), como uma estrutura de acontecimento-síntese entre

presença e ausência do autor (um autor morto-vivo, entre vida e morte), passando então a associar (o contrato d) a assinatura à estrutura de um testamento, o *double bind* da assinatura sendo caracterizado como contrassinatura de uma alteridade por vezes póstuma (o outro assina por mim). É precisamente essa ideia de eterno retorno do autor morto que é reapropriada pela leitora de Derrida, Peggy Kamuf, que procura interligar o funcionamento metonímico e prosopopeico da assinatura, a partir da citação da retórica do epitáfio analisada por de Man a propósito dos *Essays Upon Epitaphs* de Wordsworth. Emerge daqui toda uma *criptologia* argótica, uma linguagem teórica particularmente mórbida, *argot* de releituras necrofágicas que representa, à imagem da capa do livro de Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, uma autêntica «thanatografia da ressurreição, dos mortos ressuscitados» (*The Ear of the Other*).

Construindo-se o sentido da leitura e releitura como um processo de ressurreição do autor morto que lemos, esta teorização fúnebre depende não só das releituras de que parte (em particular de Derrida e de Man) mas também de uma mimese paradoxal, uma vez que parece fundar-se na crença de que, de alguma forma, ler a obra é ler o autor, e ler o nome (o nome como «essência do epitáfio», segundo Kamuf) é recuperar o autor. Este discurso mistura a imagem da ressurreição bíblica com os *Essays* de Wordsworth, como se pudesse subverter as fronteiras entre vida e morte para estabelecer um eficaz sistema de “manutenção do morto em vida” (uma permanência transcendental do autor). É um discurso claramente relacionado com o sempiterno tema da imortalidade do escritor através da celebridade do seu nome de autor, símbolo do prestígio da sua obra. Permanece após a morte de um autor com o mínimo de sucesso o nome célebre e a obra lida por várias gerações, mas o topos que perpassa de Hugo a Sartre, Derrida e Kamuf é o de uma celebridade póstuma-em-vida da pessoa do autor, uma amortalidade impossível mas desejada pelo fantasma da conservação, da auto-monumentalização. Nesse sentido

o nomocentrismo de Derrida e de alguns dos seus comentadores faz parte de um campo morfológico funerário: a morte e regresso do (autor) morto e a assinatura descrita como túmulo e epitáfio funcionam ao mesmo nível que o culto e o discurso cemiterial. Utilizarei por isso a leitura de *La société de conservation, Étude sémiologique des cimetières d'Occident* (Jean-Didier Urbain) para mostrar como esta associação da escrita à morte, em particular sob a forma da representação do nome e assinatura de autor como grafia de e para um morto, são elementos de um efectivo discurso fúnebre, funcionalmente comparáveis com a razão de ser da estrutura simbólica do cemitério, dos alegretes em forma de livro e da caixa de nomes habitual nos cemitérios austríacos.

No terceiro capítulo abordarei a relação conflituosa entre literatura e lei, tentando estabelecer alguns pontos de contacto entre a Teoria da Literatura e o discurso jurídico. As noções de autoria e responsabilidade estarão a partir daí associadas não apenas ao ponto de vista teórico e aos contextos literários apresentados no primeiro e segundo capítulos, como também aos problemas que juridicamente põem em causa as falaciosas *mortes* do autor em teoria ou qualquer outro argumento em prol de uma completa autonomia do autor em relação à obra. Para começar, estabelecerei uma analogia entre o valor jurídico da autoria e o modo como esta se atém à sucinta definição de que é autor aquele que escreve e que, evidentemente, todo o texto deve ser visto como um texto de autor. É problemático considerar a definição jurídica de que é autor aquele a quem se atribui a origem do texto, ou melhor, aquele a quem se atribui a tutela da sua “propriedade”: mesmo que não a tenha escrito posso ditar a confissão de um crime, ou posso ter herdado os direitos de utilização de uma obra cujos conteúdos são criminalizados após a morte do autor. Se o autor está vivo e caso a sua obra seja de alguma forma penalizável, seja de alguma forma um crime, independentemente dos seus argumentos de uma autoria divina ou exterior (estava «fora de si», ou «Eu era Outro»),

o autor não deixa de ser aquele que paga pelas consequências do texto. Perante a lei teorias de uma autoria póstuma ou anónima serão quanto muito consideradas atenuantes (insanidade mental?), mas a teoria literária não fornece um alibi penal válido.

O autor é aquele que vai preso. Em que situação? E que autor, que autores? O editor pode ser responsabilizado, em alguns casos é levado a tribunal juntamente com o autor. Colocado no banco dos réus, o editor pode ser considerado autor? Aqueles que herdaram os direitos de autor patrimoniais (sobre a obra) podem ser de alguma forma penalizados pelo conteúdo da mesma? Deixarei de lado os casos de plágio, difamação, ameaça, denúncia ou suborno para me concentrar na penalização da literatura e da arte *per se*, ou seja, a criminalização de conteúdos artísticos, acusações seja de incentivo ao suicídio (e temos juristas a citarem Camus), seja de um teor abusivo, obsceno, contra os bons costumes (e temos particulares ou associações não estatais a exigirem autênticos autos de fé de obras consideradas criminosas). Arte criminosa? O crime da arte depende fundamentalmente de uma acção: a interpretação. A lei é interpretável tal como a arte é incriminável, faz parte da sua natureza textual comum (o Código e a Relação).

Tanto o autor que reivindique a paternidade da sua obra quanto aquele que repudie o que escreveu argumentando uma alteridade na origem dessa obra, tanto o primeiro como o segundo porque de facto escreveram os seus livros e por isso apenas são chamados de autores, por isso apenas podem reivindicar ou repudiar o que escreveram. Mas tanto o “escritor-pai” como o autor desprendido e resistente às consequências da sua arte, independentemente dos seus argumentos contra ou a favor da origem das suas criações, podem ir presos. Mas se os seus argumentos pouco ou nada valem perante o tribunal legal, então qual a autoridade do crítico, do filósofo, do teórico da literatura? A aporia conduz-nos de novo à inutilidade pragmática da teoria. A ambivalência parece ser a característica dominante da relação entre arte e lei: se do

ponto de vista do artista a sua obra deve ser entendida como à margem, à parte, fora das restrições sociais e, como tal, legais, tal sonho revela-se impossível utopia. Do ponto de vista da lei há casos particulares em que uma obra de arte, ou parte da mesma, constitui um crime. Legalmente, uma obra é divisível, desmembrável. Isto perante o tribunal legal mas também perante o “tribunal social”, o mesmo espaço doxal, parcialíssimo, de imprevisíveis juízos de gosto em que se fomentam as ficções da imagem do autor (em muitos dos casos aquilo que realmente vende é essa imagem) e que igualmente se faz valer do seu poder de julgar para separar frases de um texto declarando-as obscenas, para pressionar instâncias públicas para fechar museus ou excluir partes de exposições consideradas como «atentado à moral». Em última instância, tanto a lei Estatal como a lei doxal parecem munidas do poder de julgar e condenar o autor, independentemente do argumento da autonomia da obra em relação ao seu criador e ao referente (a descrição de acções criminosas não é um crime mas pode ser interpretada como tal, como incentivo ao suicídio, por exemplo). Há pontos de contacto e de permuta entre a literatura e a lei (a Relação de um crime e a literatura policial, por vezes indistintas) e nem sempre o senso comum e a razão de Estado se mostram totalmente insensíveis aos argumentos de teorias impersonalísticas, à defesa da plurivocidade ou da impessoalidade na origem de uma obra. Deixo aqui o exemplo de um discurso de desresponsabilização ideológica, desdobramento e possessão do autor, pronunciado não por um poeta nem por um filósofo mas pelas fontes oficiais Soviéticas aquando da morte de Mayakovsky. O jornalista,<sup>2</sup> misturando ideologicamente opinião pública e versão oficial, define o suicídio do «poeta-revolucionário» nos seguintes termos:

*Someone else was shooting; someone who temporarily and by mistake took over the weakening psyche of the poet, the public figure and the revolutionary.*

---

<sup>2</sup> E. Koltsov, citado por Jakobson em “On a Generation That Squandered Its Poets”, apud Svetlana Boym, *Death in Quotation Marks*, p. 152.

## I. Textos *com* ou *sem* autor

- i. Pré-determinismos. A intencionalidade da escrita: todo o texto é um texto *de* autor.

*Marks produced by chance are not words at all but only resemble them.*

Steven Knapp e Walter Benn Michaels

A evidência de que nenhum texto existe por si só, autónomo, como se não tivesse por origem a acção da escrita de um agente em particular, parece inquestionável. Por que motivo, então, se insiste em dissociar o autor da obra? Talvez porque simplesmente a noção de autoria não contribui para a explicação do conteúdo do texto e como tal não é necessária. Ou porque a interpretação não deve ser contaminada pelos mesmos subjectivismos que dominaram a crítica (biográfica e historicista) durante anos.

A ideia de um autor que se deve ausentar do texto, metafórico suicídio ou homicídio perpetuado pela teoria, parece provir de uma errada concepção da autoria como interferência ou intrusão de critérios nocivos à leitura. A delimitação de fronteiras entre uma leitura objectiva e uma leitura subjectiva, entre uma interpretação “séria” e uma interpretação “menos séria”, depende da definição do que se entende ser exterior ou interior ao texto, conforme ou não com o que se pensa ser o significado do texto. Tanto formalistas como Roland Barthes quanto pragmatistas como E. D. Hirsch Jr. afirmaram a mesma aporia: conceber a funcionalidade de um texto como podendo ser “ligado ou desligado” do seu contexto de origem, sendo o significado e a compreensão do mesmo igualmente “ligáveis ou desligáveis” dessa determinação autoral; tanto no ensaio de Barthes, “A morte do autor”, como na asserção de Hirsch de que o objecto da interpretação é o significado autoral, distinto do significado do leitor (*Validity in Interpretation* e *The Aims of Interpretation*), o que me parece estar em contradição, em

nome de uma leitura conforme aos princípios teóricos que defendem, é a ancestral ideia do autor como detentor do sentido do texto, como hermética chave de significados.

Mas podemos escolher ler um texto *com* ou *sem* autor? E, antes de mais, que diferença faz para a leitura de um texto considerar o autor como impessoal ou ausente, distante ou afastado, desvanecido, apagado, desaparecido ou morto, enfim, sem qualquer implicação no texto e sem qualquer consequência para o texto, ou considerá-lo como factor produtivo, fonte de informações pessoais mas também de dados acerca do próprio texto e do seu processo criativo? A autoria é um dado interpretativo?

É certo que a interpretação de um texto cuja autoria desconhecemos não coincidirá de todo com a interpretação do mesmo com o contributo desse género de informações, em particular no caso de meta-textos e artes poéticas. Produzir-se-ão duas leituras distintas, mas uma é mais objectiva que a outra, uma é mais ou menos completa que a outra? Devemos ter em mente todas as informações possíveis acerca da vida de Pessoa para compreender a sua obra poética? Ajuda em alguma coisa? É possível que neste caso as opiniões se dividam, mas se nos interrogarmos acerca da utilidade leitura da carta de Adolfo Casais Monteiro como auxiliar da compreensão, por exemplo, de “O guardador de rebanhos”, é possível que nos aproximemos de um consenso. Nesse caso devemos admitir que uma leitura deste poema sem o dito auxiliar é uma leitura incompleta. Que consequências advêm para ambos os textos? É possível ler “O guardador de rebanhos” sem ler a carta de explicação da génese dos heterónimos? Num contexto escolar, pelo menos, estes dois textos dificilmente deixarão de ser ligados (para o comprovar basta consultar os manuais escolares de Português A e B dos últimos dez anos, em que ambos os textos vêm em páginas seguidas, ou lado a lado, comportando geralmente uma remissão no sentido de que um texto explica o outro). Fora do contexto escolar esta diferença é remetida para a situação em que acedemos aos textos: em

bibliotecas, em livrarias e em jornais e revistas literárias somos encaminhados para classificações prévias, o género do livro, a nacionalidade do autor e, no último caso, o suposto nível de qualidade dos conteúdos. Em qualquer dos casos, como na maioria das vezes, a opção não é do leitor, nem tanto do autor (que, quanto muito, pode optar por um pseudónimo), mas do editor e da gestão (da imagem pública do autor) dos ramos da publicidade e marketing que fazem da empresa editora a segunda metade do negócio dos direitos e deveres do autor (voltaremos a esta questão no terceiro capítulo).

Por um lado, então, no encontro com o texto há uma série de informações paratextuais e extratextuais relativas ao autor a que não podemos escapar indiferentes, desde o hábito editorial de salientar o nome do autor na capa dos livros até à distribuição e classificação a que se sujeita cada texto no mercado livreiro, já para não falar dos típicos “lançamentos” do livro. O que é que acontece se quisermos ler um texto *sem* autor? Não aconselho que se pergunte por um livro sem autor na fnac, ou em qualquer outro estabelecimento, nem sugiro o exercício de pantomina verbal de pedir algo como um livro sem origem, onde o autor cede lugar à voz, à língua, à escrita. Mais fácil será, para não sermos mal-interpretados, pedirmos um livro de um autor morto...

Por outro lado, não me parece que possamos ignorar o facto óbvio de que um texto não existiria sem um autor, sem o acto criativo deste. Existem textos de autoria particular, de autoria colectiva, de autor anónimo, pseudónimo e de autor desconhecido. Mas não existem textos *sem* autor. O facto de não conhecermos o nome do autor de um livro não significa que pensemos que esse livro não tem autor, muito pelo contrário, poderá até aguçar a nossa curiosidade, despertar um maior interesse pela obra em questão. Para podermos efectivamente falar de um texto sem autor teríamos de ter presente um quadro de crenças em que se coadunasse algo como o poder criacional de uma entidade abstracta, conquanto só nesse contexto seria concebível um discurso

acerca de um livro surgido do nada, qual palavra divina emergindo *ex nihilo*, nascida de si mesma ou auto-constituída. Mas ainda que um deus ou um génio de uma lâmpada pudesse fazer surgir do nada magicamente a matéria das palavras de um texto, não seria ainda assim uma forma de autoria? À parte de hipotéticas cosmologias, na literatura como linguagem humana verbal não existe autoria sem passar pela acção da escrita, sem passar por uma derivação racional, deliberada, geralmente consolidada por um trabalho de revisão, releitura e reescrita. Nem tampouco escrevemos sem querer, ou por acidente: escrever não é uma acção que possamos tentar e falhar: a tentativa é já a acção, escrever por engano não deixa de ser escrever. Se ao tentarmos escrever algo falharmos, acabando por escrever algo completamente diferente da nossa intenção inicial, seja por causa de uma distração, seja por circunstâncias de pressão, de coacção ou censura, a acção em causa ao querer escrever X e escrever Y ou Z não deixa de ser a mesma acção que o verbo *escrever* descreve. Sujeito, gestos e materiais de escrita compõem uma acção que mesmo não deliberada ou não voluntária é sempre intencional. Um texto não acontece, não surge do nada, por acaso, a escrita é uma decisão, o texto é o resultado de circunstâncias concretas, uma escolha de uma dada pessoa num dado momento.

Nem um texto escrito surge acidentalmente, nem existe tal coisa como uma escrita accidental. Daí o argumento de Knapp e Michaels em “Against Theory”, em que se distingue entre o acaso que nos pode fazer encontrar na natureza marcas erradamente confundidas com linguagem, e a intencionalidade de toda a linguagem (aquilo que faz com que as palavras façam sentido). Para estes autores o significado (*meaning*), da linguagem, o que faz com que uma sequência de palavras faça sentido e seja admitida como linguagem, no fundo o que faz da linguagem linguagem, é a intencionalidade, ligada à noção de agência do sujeito da acção. A diferença entre uma escrita que é linguagem e uma não-escrita ou não-linguagem vem assim estabelecer-se entre

casualidade e causalidade, entre o acidental e o intencional, mas também entre a possibilidade e a impossibilidade de certos agentes serem, precisamente, agentes intencionais de actos de fala (veremos adiante o célebre caso do *wave poem*).

Toda a escrita é intencional. Numa definição sucinta diríamos: o autor é simplesmente o sujeito do verbo escrever. Voluntária ou coagida, a escrita não é em todo o caso um processo irracional, inconsciente ou involuntariamente produzido. Na verdade, o que é inconsciente ou involuntário, o que pode surgir por acidente, não é o que causa o texto (origem) mas sim as causas do texto (motivos). O autor é o agente elocutório de um acto performativo intencional, esse acto constituindo a escrita, causa do texto, nunca um engano, um erro ou um acidente imprevisível. A noção de escrita como acção performativa e intencional não é pois passível de se desvincular totalmente da causalidade autoral, já que o agente da acção que é «escrever» causa o aparecimento do texto, mesmo que este não corresponda à finalidade dessa acção. Para retomar e responder à questão suspensa por G. E. M. Anscombe em “Intention”<sup>3</sup>, o acto intencional de escrita de que o autor é agente *causa* o surgimento do texto (porque escrevo o texto surge), e isto difere fundamentalmente quer do visar desse surgimento como intenção (quero escrever a obra) quer dos motivos ou razões pessoais que levam autor a escrever (quero escrever a obra para que nunca me esqueçam).

Mais do que um estado ou um atributo, a autoria é deste modo resumida (autor: aquele que escreve) ou remetida para uma acção performativa, à partida um acto de fala indissociável do seu agente. Falar de intenções, de causas e motivos, corresponde a produzir um discurso acerca de uma acção, é fazer uma descrição que aponta para o agente da acção que assim se justifica e ao mesmo tempo se responsabiliza pelo acto. A responsabilidade da escrita está intimamente ligada à intencionalidade que a caracteriza.

---

<sup>3</sup> *As for the importance of considering the motives of an action, as opposed to considering the intention, I am very glad not to be writing either ethics or literary criticism, to which this question belongs. (in The Philosophy of Mind, cap. 8, p. 78)*

A diferença entre a falácia genética e a falácia anti-autoral da *morte do autor* pode ser esclarecida através desta distinção entre causa, intenção e intencionalidade. Na primeira trata-se de uma confusão entre a intenção, os motivos que levaram o autor a escrever determinado texto, com uma potencial explicação deste, ao passo que na segunda, porque precisamente se pretende eliminar este tipo de associações, de igual forma se confunde intenção e causa. Por outras palavras, para evitar a confusão entre a origem do texto e o sentido do texto na base das interpretações geneticistas, elimina-se o autor, como se “eliminando” a origem o sentido do texto surgisse com uma maior claridade, como se rasurando o primeiro termo restasse apenas o segundo.

Os actos de fala que o autor produz acerca da sua própria escrita, através de expressões como «I intend to» ou «I intended to» e «I mean to» ou «I meant to»<sup>4</sup>, descrevem as intenções que motivaram a escrita, mas seja o caso de «I intended to disappear» ou «I mean to be forever remembered», trata-se sempre da descrição de intenções, de motivos da escrita (que não pré-estabelecem uma explicação da mesma) e não do acto em si. Razão pela qual nenhuma teoria, meta-texto ou arte poética que defenda a morte, o desaparecimento ou o anonimato autoral produz efeitos ao nível da empiria correspondentes à efectiva supressão do autor. Veremos de seguida alguns exemplos de asserções que comprovam esta contradição, base da qual parte o argumento acerca da evidente inoperacionalidade (senão inutilidade) de qualquer teoria anti-autoral .

---

<sup>4</sup> Cf. D. Davidson, «Agency», in *Essays on Actions and Events*, Oxford University Press, 1980.

- ii. Textos *sem* autor: inspiração, mediunidade, impessoalidade, alteridade e pluralidade, argumentos anti-autoriais falaciosos como as mortes (do autor) em teoria.

*Não meu, não meu é quanto escrevo.*

*A quem o devo?*

*De quem sou arauto nado?*

Fernando Pessoa (Cancioneiro).

Toda a leitura é a leitura de um texto de autor, independentemente da forma como o autor é considerado no texto. Descrito como presença ou como ausência pelas consecutivas descrições a que é sujeito a cada mudança de paradigma hermenêutico, o autor não desaparece e aparece, como um “pisca-pisca” controlado pela teoria literária. Podemos fingir que não sabemos de quem é o texto ou que esse texto não tem origem mas esse exercício não elimina o autor, apenas o parentetiza como critério interveniente aquando da interpretação. Não existem textos *sem* autor, o que existe são autores que descrevem os seus textos como textos *sem* autor ou pertencentes a uma forma de autoria impossível, autores que recorrem à ficção de um desaparecimento, de um anonimato ou de uma alteridade (uma origem da obra exterior ao próprio autor) para melhor expressarem as suas artes poéticas.

O que pretendo aqui mostrar são apenas alguns exemplos, organizados de acordo com o tipo de critério a partir do qual se defende a possibilidade teórica de textos *sem* autor ou a partir dos quais o autor renega a autoria dos seus textos, criando assim uma mitologia própria, isto é, utilizando a negação da *sua* escrita como causa textual como valorização das suas intenções, do seu trabalho poético, do seu papel como autor. Da negação da escrita (não fui eu, foi outro quem escreveu) resulta a afirmação da complexidade na origem da mesma (de onde vem que não de mim?), um estranhamento,

um afastamento (ideia de que não se é o mesmo antes e depois do texto, assim como dentro e fora do mesmo). Esta paradoxal negativização da autoria pelo agente que a descreve, seja o crítico, seja o próprio autor, constitui uma estratégia retórica cuja tentativa de autonomizar (e despenalizar) a obra e de desresponsabilizar (juridicamente) o autor será o enfoque do capítulo III deste trabalho. Por ora concentrar-me-ei no que há de contraditório nessa mesma estratégia retórica em certos argumentos anti-autoriais. Procurarei mostrar que essa estratégia é à partida falaciosa precisamente porque consiste num dispositivo retórico, teórico, que tenta subverter a noção da escrita como origem para a converter numa sacração, numa sublimação dos valores e critérios que o próprio autor considera estarem mais próximos de explicarem o processo criativo do seu texto.

Abundam os exemplos deste género de arte poética distorcida. Procurarei a partir daqui questionar a asserção contraditória comum a alguns destes exemplos, a saber, a ideia de que existem textos *sem* autor e de é possível uma total dissociação entre autor e obra. Se não faz qualquer sentido que a leitura dependa da morte figurada do autor, se a objectividade de uma interpretação não se pode basear nem muito menos originar a supressão da origem do texto, em suma, se nenhum texto pode ser totalmente isolado e desvinculado do autor que é responsável por ele, então a resposta a este questionamento será não, não existem textos *sem* autor, e não, não é possível dissociar autor e obra e nesse caso os argumentos anti-autoriais dos exemplos seguintes serão viáveis tal como o são as *mortes* do autor: apenas em teoria.

**a) Inspiração e mediunidade: textos ditados e autoria diferida.**

Se a um apóstolo que transcreve as palavras do seu deus for questionada qual a proveniência daquilo que relata, este provavelmente responderá que as palavras são ou vêm do seu deus. Nos casos de textos de uma suposta autoria divina, espiritual ou

mística, tal como no caso de um superior hierárquico que dite a mensagem a um escriba, é talvez preferível falar não de textos *sem* autor, mas sim de textos de autoria diferida.

Mas é possível diferir a autoria? Em se afirmando essa possibilidade, tanto no primeiro como no segundo caso, tanto em teosofias, como em burocracias de escritório, prestamo-nos a uma separação de papéis, uma bipartição de valores que torna possível perguntar qual é *mais* autor ou qual é o *verdadeiro* autor, se aquele que escreve ou aquele que dita. A quem se atribui a responsabilidade pelo conteúdo das palavras, ao primeiro ou ao segundo autor, ao deus ou ao arauto, ao rei ou ao escriba? Se o chefe de escritório ditar uma carta suicida ou uma ameaça bombista, o secretário não se mata nem vai preso. O autor da carta suicida e da ameaça é o que a concebeu e não aquele que a redigiu, mas o mesmo não se pode dizer de textos de autoria divina ou espírita.

A distinção entre aquele que escreve e aquele que dita corresponde a uma diferenciação entre as respectivas funções e valores do *scriptor* e do *auctor*<sup>5</sup>, uma bipartição de papéis que se aceita ou desacredita na mesma medida em que se aceita ou desacredita um discurso sobre a autoria para frases protocolares e performativos ao género de «Está aberta a sessão» e «O Estado declara-vos x.». Expressões que passam das mãos de magistrados às de meirinhos, que são proferidas por juizes e presidentes da república, por gestores de grupos empresariais e presidentes de associações desportivas, expressões repetidas pela burocracia, pelos numerosos funcionários de escritórios, tribunais, condomínios e repartições, pelas muitas secretarias de instituições públicas e privadas. É o Estado autor dessas expressões como se dizia dos deuses e dos espíritos responsáveis pela inspiração dos textos de poetas e profetas? O funcionário do escritório que escreve a carta suicida ou a ameaça bombista que lhe é ditada pelo chefe não é o autor responsável por esses textos, mas e os escritores que defendem uma semelhante

---

<sup>5</sup> Cf. A. J. Minnis, "The significance of the Medieval Theory of Authorship", in S. Burke, *Authorship, from Plato to the Postmodern. A Reader*, pp. 23-30.

poética demiúrgica, que à semelhança dos espíritas religiosos e esotéricos dizem escrever o que lhes ditam ou ver o que descrevem em uma aparição fantástica? Como classificar aqueles que como Hugo, Yeats, Wilde e Pessoa expressaram em dados textos a ideia de que apenas transcreviam o que uma alteridade espiritual lhes ditara? Existe uma forma de autoridade discursiva (*auctoritas*) sem autoria (enquanto acto de escrever), assente em critérios contextuais estabelecidos jurídica ou poeticamente? Sou autor quando não fui eu quem narrou ou ditou o que escrevi? Sou autor do que não escrevi?

Há autores que não escrevem os seus livros, tal como há pessoas que escrevem sem serem autores. A atribuição da autoria nem sempre se pode delimitar, como inicialmente fizemos, pelo acto de escrita, porquanto a equação «o autor de x. = aquele que escreveu x.» nem sempre corresponde à verdade. Tal é o caso dos plágios e da escrita dos *ghost writers*, mas também de qualquer situação em que o autor tenha ditado o seu texto.

Devemos portanto ter em conta a existência de contextos possíveis em que o transmissor da mensagem se apresenta como distinto daquele que a produziu, seja por respeito ao código social, religioso, estético ou profissional em que se insere, seja como forma de desresponsabilização, de defesa, de protecção contra eventuais consequências negativas dos seus escritos. Nas teorias demiúrgicas de apóstolos, médiuns, espíritas, poetas e profetas dizendo-se meros *scriptori* de um *auctor* de um plano superior (uma *auctoritas daemonica*), ao contrário dos casos juiz/meirinho ou chefe/secretário, os termos *scriptor* e *auctor* aplicam-se à mesma pessoa, trata-se de um único autor. Independentemente das leituras mediúnicas ou oraculares que se possam fazer, Yeats não deixa de ser o autor de “A Vision”. Pelo contrário, tal como quando um secretário transcreve uma mensagem ditada, também no caso de autores como Borges que por questões de saúde ditou alguns dos seus textos, *scriptor* e *auctor* não coincidem.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> É caso para concluir, perdoando-se o pleonasma, que nem sempre o autor é quem escreve e nem sempre aquele que escreve é autor daquilo que escreve.

**b) Impessoalidade, neutralidade e anonimato: particular vs. universal.**

É certo que a criação de uma obra é um momento fulcral no *interior* da vida do autor, e que a vida do autor não deve ser tomada como dado essencial no *interior* da obra, mas tal não significa que se deva limitar a relação autor/obra a termos de mútua exclusão: a necessidade absoluta de se considerar a obra como objecto *exterior* e independente do autor e o autor como existente *exterior* à obra parece tão errada como a perspectiva inversa que parte da descrição do autor (que fala) *na* obra para chegar ao conteúdo da mesma, como se se alcançasse assim o suposto sentido original do texto. Qualquer teoria que tenha como fundamento uma radical dissociação entre a obra e a sua origem corre o risco de incorrer no mesmo erro que a que faz equivaler o sentido do texto ao sentido do autor (o «author's meaning» de Hirsch, por exemplo), confundindo e confinando assim o espaço da interpretação às intenções do autor. A meu ver a solução deveria estar em uma perspectiva que não se restringisse a termos contrapostos como exterior/interior, uma perspectiva como a que encontramos na terceira crítica Kantiana, em que se descreve a experiência estética do Belo como acordo entre o singular e o universal, um *sentir comum* (contraposto ao *sensus communis* doxal).<sup>7</sup>

A célebre defesa de Mallarmé de um «desaparecimento elocutório do poeta», assim como a expressão «anonimato transcendental» que é retomada por Foucault no ensaio “O que é um autor?”, a ideia de que o poeta deve desaparecer para dar lugar à escrita da «obra pura» (“Crise de Vers”), não é dissociável nem do seu monumental projecto de construção do Livro, nem de um certo universalismo da linguagem característico da fenomenologia Hegeliana<sup>8</sup>. A dissociação Barthesiana entre o discurso

---

<sup>7</sup> Para uma perspectiva completa sobre o conceito kantiano de uma comunicabilidade estética subjectivo-universal cf. Kant, CFJ, em particular o cap. VII da Introdução e §§ 3, 6, 8 e 9 da Analítica do Belo.

<sup>8</sup> Cito do §508 da *Fenomenologia do Espírito*, da trad. de A.V. Miller: *The «I» that utters itself [...] is a universal self-consciousness. That it is perceived or heard means that its real existence dies away; This vanishing [of the particular self] is thus itself at once its abiding [...] and its knowing itself as a self that has passed over into another self that has been perceived and is universal.*

ou linguagem particular de um autor e a língua ou a fala, dissociação na base do postulado da *morte do autor*, é devedora não apenas dos Saussureanismos de uma época, como também dessa «impessoalidade prévia» da escrita de Mallarmé<sup>9</sup>. Poderíamos talvez falar de um Hegelianismo via Mallarmé presente no ensaio de Barthes, mas para isso a esta citação de Mallarmé não se poderia acrescentar apenas o nome de Hegel, teria também de se incluir a referência a outros representantes de toda uma tradição de poéticas impessoalistas; do «poeta-camaleão» de Keats, dotado de uma «capacidade negativa» de esvaziamento de preocupações pessoais aquando da composição poética, à insistência de Coleridge em fazer equivaler o génio do autor a uma vivência universal desprovida da particularidade de si, à «extinção contínua da personalidade» defendida por Eliot, em todos estes argumentos anti-autoriais subsiste a mesma crença na contradição entre singular e universal e na possibilidade de fazer desaparecer, através da escrita, a particularidade, a personalidade, o «si» do autor. Como se, retomando a descrição de Hegel que citei há pouco, o «Eu» da elocução desaparecesse subsumido na universalidade desse acto de (se) dizer e ser ouvido, como se, de facto, o autor como singular morresse, desvanecido na e para tornar possível a universalidade do texto.

É exemplo deste tipo de Hegelianismo o pressuposto que perpassa não apenas da *morte do autor* de Barthes, como também da retórica funerária que partilham Derrida e P. Kamuf: passa-se de uma hermenêutica fúnebre a uma teoria da leitura igualmente funérea através de um argumento que declara que o particular (autor) é subsumido por um universal absoluto (a língua/a escrita); compare-se, por exemplo: *“I” spells the death of me; it is already the effacement of a singular nature in a common signature.*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Cito de “A morte do autor” (p.50, ed. 70): *escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...) atingir aquele ponto em que só a linguagem actua, «performa», e não «eu»: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor).*

<sup>10</sup> Peggy Kamuf, *Signatures Pieces*, CUP, 1988, p. 5. Recorde-se mais uma vez as palavras de R. Barthes (sublinhados meus), ed. cit., p. 49: *a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem (...) desde o momento em que um facto é contado, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real,*

**c) Alteridade e pluralidade:**

As poéticas de Pessoa e Eliot, não deixando esquecer o famoso «Je est un autre» de Rimbaud, representam dois dos mais conhecidos paradigmas de poéticas da alterização. Não pretendo aqui tentar explicar a autoria de Pessoa, Eliot ou Rimbaud, procurarei apenas levantar algumas questões quanto ao tipo de asserção que afirma algo como, nas palavras de Pessoa, «não meu, não meu é quanto escrevo». Há aqui uma despossessão da autoria? O autor pode renegar a sua própria autoria? Um autor que é autor de autores é *mais* ou *menos* autor que outros? Tal como nos casos de teorias mediúnicas, a autoria de poéticas da alteridade é diferida; sem directamente se recorrer à dissociação do outro como divindade ou espírito (uma análise do espiritismo Pessoaano integrar-se-ia no ponto a.), autoria é “desligada” ou “deslocada” do autor original, descrita pelo próprio como pertencente a uma entidade exterior independente de si. Arauto de si mesmo em estados descritos como «ser-outro», o poeta da alteridade recorre a um desdobramento da autoria como diferenciação entre esses vários estados poéticos, entre essas várias “personalidades” poéticas que produzem obras tão diferentes que dificilmente nelas reconheceríamos a coerência de um só autor. De texto para texto cada autor tem a possibilidade de uma mutação poética, bem como de experienciar em teoria a ficção de outras vidas e outras mortes.

Para que problemas aponta a pressuposição de que o autor *não é o mesmo* de umas obras para as outras, *antes e depois* de uns e outros textos? Trata-se de uma asserção semelhante à de que existe um primeiro e um segundo Wittgenstein. Um critério de leitura que o poeta e o crítico impõem aos seus leitores: compreendam determinadas obras *como se* outros a tivessem escrito. O que se desdobra não é a autoria, mas o que Foucault chamou de «função-autor». Para que entre um Pessoa-Caeiro e um Pessoa-

---

*quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.*

Campos, mesmo sabendo o leitor que o *scriptor* dos textos de ambos é o *mesmo*, não exista qualquer margem de dúvidas de que *não foi o mesmo* autor a escrever cada um. Para que se torne possível gerir (leia-se suprimir) a diferença entre o *primeiro* Wittgenstein e o *segundo*, para que não reste nenhum *hápx*, nenhuma dificuldade, entrave ou contradição entre um e outro que poderia “transtornar” a leitura. Nenhuma contradição resta se não se tratar do mesmo autor, a tipicidade do estilo que nos permite identificar com relativa segurança o autor “por detrás” do texto é assim preservada.

A autoria não pode ser desdobrada, deslocada, desligada do autor e repartida por vários. Antes e depois, fora e dentro do texto, o autor modifica-se, altera-se, alteriza-se mas não deixa de ser, de existir, despersonaliza-se sem que a sua personalidade desapareça, descreve-se outro e outros mas não deixa de ser o mesmo autor a cujo nome associamos os textos que escreveu, mesmo que através das máscaras de outros nomes.

Então, o *auctor* na origem da elocução pode ser descrito seja como um ente sobrenatural que sopra ao ouvido do poeta as palavras que escreve, seja como uma alteridade no interior de um mesmo ser, em todo o caso, independentemente do modo como se pretenda apresentar a natureza dessa “inspiração”, o autor empiricamente definido não deixa de ser autor (*scriptor* e *auctor*), não deixa de ser o agente da acção de escrever que é responsável pelas consequências que dessa acção possam resultar. Por outras palavras, é de facto concebível dizer-se algo como «não sou autor dos textos que escrevi» (ou no caso concreto de Pessoa «não meu, não meu é quanto escrevo»), não apenas em situações em que o autor não escreveu mas ditou, porém, tal como nos casos de mensagens ditadas em que a autoria de um texto de alguém que nunca escreveu uma linha não é colocada em questão, de igual modo o autor dessa suposta autoria diferida não deixa de ser autor.

**d) Poemómetros: as impossíveis máquinas de escrever poemas sem autor.**

- Computadores podem escrever poemas?

O autor de um livro é aquele que o concebe mentalmente ou o computador ou máquina de escrever em que se “teclou” o texto? Em primeiro lugar, este género de divisão parece em muito similar à de *auctor/scriptor*, entre aquele que dita e aquele que escreve. No caso de «poemómetros» ou quaisquer outras máquinas imaginárias capazes de conceber poemas não posso deixar de pensar que quem é responsável pelo “ajuizar” da máquina é a pessoa que carregou os critérios, que programou o software. Nenhuma máquina, nenhum software robótico, é à partida independente da determinação humana e se alguma máquina escrever um poema a autoria do texto pertence a quem intencional e deliberadamente a programou para a criação desse texto. Por enquanto ainda não é possível dizer que uma máquina pensa, sente, lê e/ou cria algo como um texto poético (pensado e sentido). É apenas numa perspectiva futurista que podemos imaginar a hipótese de um computador que tivesse vontade própria, que pudesse de facto criar ou ler e ajuizar acerca de um texto poético, mas nesse caso não seria apenas necessário repensar um novo conceito de autoria, mas sim de existência. Essa máquina pensante e sentinte, apta para a poesia e outras artes, capaz de sentimentos estéticos e de juízos de gosto, seria uma máquina? Ou um híbrido cyborg, parte máquina (corpo) e parte homem (pensamentos e sentimentos)? Por enquanto a poesia pertence apenas aos Homens.

Outra hipótese seria: uma pessoa carrega num botão de um computador que provoca a dança de uma miscelânea de palavras que se misturam e se posicionam aleatoriamente em frases no écran. No caso de considerarmos como linguagem o resultado final desta espécie de lotaria com palavras, um pouco ao género do jogo dos surrealistas que recortavam palavras de jornal aleatoriamente coladas, quem seria o autor desse texto, com ou sem sentido? Aquele que carregou no botão ou o computador que desordenou e

ordenou as palavras? Quem acreditaria na hipótese de um computador ser autor das palavras escritas no seu écran? E mesmo neste caso seria necessário um autor programador das palavras e sequências possíveis. A atribuição da autoria ficaria aqui solucionada se imaginarmos que o texto dessa lotaria de palavras produziria não apenas um sentido, o que já de si seria pouco provável, mas consequências efectivas, como a confissão de um crime. Procurar-se-ia um autor, um responsável, e na impossibilidade de prender um computador ou de levar a sério o argumento de «não meu, não meu é quanto escrevo», aquele que carregara no botão e que assim se incriminara talvez até escapasse, mas não o autor-programador. O autor é aquele que vai preso (cf. cap. III).

- Submarinos podem escrever poemas?

Lembro que o *wave poem* de Knapp e Michaels<sup>11</sup> serve como prova de demonstração de que não existe algo como *intentionless meaning*, excepto se considerarmos que os computadores falam (pensam, sentem), e podem ser agentes intencionais, o que não parece ainda ser possível dizer. Segundo os autores, a linguagem é indissociável da intencionalidade. O facto de que uma sequência de palavras faz sentido (e não é um sentido qualquer de que se fala no exemplo, mas de um sentido poético, uma literariedade ou um valor poético pré-aceite, o do poema de Wordsworth) não é dissociável de um determinado tipo de intencionalidade *humana*: a autoria do mar faz tão pouco sentido como a autoria do submarino, só seria concebível que o *wave poem* fosse interpretável, fizesse algum sentido (fosse linguagem e não marcas do acaso) se alguém tivesse escrito o poema na areia, e a autoria dos cientistas não difere grandemente dessa primeira hipótese. O que faz sentido para o leitor, de acordo com este exemplo de Knapp e Michaels, o que faz com que se associe uma palavra a um traço ou marca, o que faz com que marcas possam contar como linguagem, é afinal a

---

<sup>11</sup> Ver “Against Theory”, ed. cit., em particular pp. 13-24.

determinação da sua origem, isto é, se são produto de um agente intencional ou não, se são marcas do acaso, do mar na areia, ou de alguém. Pouco importa se esse alguém passeava na praia e riscou com um ramo o poema de Wordsworth na areia, ou se se trata de uma experiência de cientistas que não escreveram mas ditaram ou programaram o computador de um submarino para a escrita do poema. O que interessa é se o texto é acidental ou intencional. Não existe sentido sem intencionalidade e, como antes vimos, toda a escrita é intencional, conseqüentemente, nenhuma marca acidental pode ser considerada escrita, texto poético, linguagem. Não podem ser agentes intencionais da acção de escrita instâncias não humanas ou não orgânicas. Tal como o mar e o espírito (de um autor morto), nem um computador nem um submarino podem ser autores. Penso que é a este nível de intencionalidade e agenciamento humano que as poéticas da alterização se tornam mais admissíveis, mais credíveis do que as teorias mediúnicas: porque é mais fácil acreditar em homens do que em deuses, ou simplesmente porque apenas os Homens são autores.

## II. Uma teoria literária fúnebre

Existem discursos sobre a morte do autor quase ou nada relacionados com a *morte do autor* Barthesiana. Procurarei, antes de mais, indagar acerca do porquê dessa mortal dissociação entre *graphe* e *bios*, que ao par escrita e vida interpõe o de escrita e morte. Esta reflexão será continuada no capítulo III, em que às dissociações autor/obra e arte/vida (a arte *ou* a vida) se somará a de arte/lei, acrescentando-se de igual forma algumas hipóteses que talvez ajudem a explicar o porquê dessa aparente contradição.

Na análise que se segue pretendo mostrar como em alguns textos de Jacques Derrida perpassa essa mesma dissociação entre escrita e vida, sob a forma de uma *thanatografia* que faz equivaler, um pouco ao modo de Mallarmé e de Barthes, escrita e morte do autor, grafia (iterável) e desaparecimento daquele que escreve. Interessa-me mostrar a relação entre as figuras do autor póstumo, morto-vivo e autor-cripta, para depois explorar os mecanismos de uma escrita destinada aos mortos (elegia) e de uma escrita feita para trazer os mortos de volta (epitáfio). Como forma de questionar o sentido de uma retórica mortuária em que figura não só uma aliança entre *graphe* e *thanatos*,<sup>12</sup> mas também entre luto, regressão e contradição da thanatometamorfose, recorrerei a textos de outros autores, em particular de Victor Hugo e Sartre, de Paul de Man e Peggy Kamuf. O metafórico regresso dos mortos, seja do amigo ou familiar morto, seja do autor em particular (auto-epitáfio), é elaborado ao nível da escrita de uma morte impossível; escrita do luto ou criptologia fúnebre, trata-se em todo o caso de um discurso mortuário cuja retórica (passando-se do *tropo* da apóstrofe ao da prosopopeia) tem como base a mesma recusa da finitude biológica de si e dos outros, fantasma de conservação, de imortal perpetuamento e monumentalização.

---

<sup>12</sup> Concentrar-me-ei na relação do nome e da assinatura dentro deste *parentesco da escrita com a morte* (Foucault, “O que é um autor?”), em particular em “Signature Évènement Contexte” (ed. port. de *Limited Inc.*), *The Ear of The Other, Mémoires pour Paul de Man* e “Les morts de Roland Barthes” (in *Psyché*).

- i. Autores póstumos, autores mortos-vivos, autores-cripta,  
de Victor Hugo a Jacques Derrida, alguns *bráscubaseanismos*.

*Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adoptar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo.*

Brás Cubas

Uma das razões que poderia ajudar a explicar a ficção literária e teórica de «autores póstumos» é a que invoca a personagem de Machado de Assis: *o escrito ficaria assim mais galante e mais novo*. Para caracterizarmos o tipo de enunciação do Brás Cubas Machadiano bastaria então dizermos «narrador autodiegético», e depois acrescentarmos: «falecido». Na verdade, não bastaria nem explicaria a razão de ser da figura do autor que se apresenta como falando após a morte, da mesma forma como não podemos reduzir o prefácio de Victor Hugo a *Les Contemplations* ao “mesmo” Romantismo das *Mémoires d’Outre-Tombe* de Lamartine. Porque se assim fosse, também os estranhos poemas de cadáveres (*corpse poems*) de Emily Dickinson seriam Românticos, tal como o tipo de escrita fúnebre descrita por Jacques Derrida a propósito do nome e assinatura de Nietzsche em *The Ear of the Other*.

O que é que pode querer dizer a escolha de um texto enunciado na primeira pessoa de um morto? Que o autor pode fazer falar os mortos? Um autor pode dizer o que quiser,<sup>13</sup> pode fazer falar o que quiser, pedras, animais, seres mitológicos, mas porquê fazer falar os mortos? E porquê dizer-se morto? Para fazer um escrito «mais galante e mais novo», para que a sua autoridade perante o leitor seja a mesma que a de

---

<sup>13</sup> Veremos os limites desta asserção no capítulo III.

um autor morto, sem dúvida, mas que género de autoridade tem um autor morto que um autor vivo não tem? Antes de mais, a autoridade póstuma converte um critério *exterior* à obra, a finitude biográfica do autor, em um critério *interior*, um critério interpretativo pré-estabelecido textualmente: *Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort.*<sup>14</sup> Há nesse gesto uma demarcação prévia de fronteiras interpretativas, um critério de leitura que se estabelece através da delimitação inicial da autoria *no* texto, ou melhor, através da imputação no paratexto do livro da forma como este *deve* ser lido.

Como é que se lê o livro de um morto? E que género de autoridade é esta que se atribui a um autor morto? Trata-se da mesma noção de autoridade do autor póstumo que encontramos associada ao escritor a partir da *morte do autor: é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita.*<sup>15</sup> Concorre para esta morte figurada e hiperbolizada do autor a ideia de uma cedência da sua singularidade em relação ao universal que o transcende, *topos* Romântico não muito diferente dos Hegelianismos da modernidade poética e do formalismo crítico. Foucault fala do *apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve*<sup>16</sup> enquanto que no prefácio de Victor Hugo os termos de desindividuação e desposseção do autor se dividem entre uma despersonalização perifrástica e uma aspiração universalista em que fusionam autor e leitor, o individual de um e o de todos os homens. Para tal, aquele que assina V.H. no final do prefácio fala daquele que é o autor das *Contemplations* na terceira pessoa do singular<sup>17</sup>, só recorrendo ao «Je» para o transformar e dissolver no «nous» comum, ligando o ideal de desposseção do autor ao ideal de espelhamento da espécie<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, Prefácio (Gallimard, 1973, p. 27).

<sup>15</sup> Foucault, “O que é um autor” (ed. cit., p. 37).

<sup>16</sup> Idem, ibidem. Continua: *por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular.*

<sup>17</sup> Cf. parágrafo I e *L’auteur a laissé (...) ce livre se faire en lui. La vie (...) l’a déposé dans son cœur.*

<sup>18</sup> A passagem cit. antes prossegue com a metáfora do livro como espelho: *Ceux qui s’y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde e triste...* Cf. ainda parágrafo VI: *Nul de nous n’a l’honneur d’avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la nôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y.*

Ler o livro de um morto, em última instância, remete a leitura do livro para o hermetismo tumular de uma narrativa completa. Paradigma da existência humana finita, como pretendem Hugo e Sartre, do nascimento à morte, história começada e acabada, fechada como um jazigo do qual nenhuma componente pode ser retirada sem que desmorone.<sup>19</sup> Ler o livro de um autor que se diz morto e que, no seguimento do ideal de espelhamento autor/leitor(es) e singular/universal afirma *quand je vous parle de moi, je vous parle de vous*,<sup>20</sup> é então ler o livro de um autor morto para leitores tornados mortos, livro de um morto(-vivo) para (vivos-)mortos.

O carácter póstumo que o autor pretende que se atribua ao seu livro não parece “contaminar” o género, porquanto não encontramos a narração do morto na primeira pessoa<sup>21</sup>, como nos *corpse poems* da tradição anglo-americana, mas algo mais próximo dos *tombeaux* elegíacos. Se nos ativermos ao critério de leitura definido no prefácio e ao tipo de despersonalização (a perífrase e a terceira pessoa do singular com que é descrito o autor) dessas *Mémoires d'une âme*, enfim, se tomarmos em conta a tropologia da retórica da desposseção autoral que domina o prefácio, diríamos tratar-se de um livro que é um monumental auto-epitáfio, o *tombeau* de Victor Hugo. Ou seja: o «eu» do autor é à partida definido como um «ele» póstumo, ao modo de um morto lembrado por outro num epitáfio tumular, um «ele» que é tornado (em que nos tornamos) «nós» pelo movimento de expansão (e espelhamento) da leitura. Mas como explicar que é *entre* o

---

<sup>19</sup> Cf. Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964, p. 194: *je regardais ma vie à travers mon décès et ne voyais qu'une mémoire close dont rien ne pouvait sortir, où rien n'entrait*. A metáfora arquitectónica é usada por V. Hugo para descrever a essência narrativamente totalizante e formalmente una das *Contemplations*. Numa carta a N. Parfait, compara: «les pièces de ce diable de recueil sont comme les pierres d'une voûte. Impossible de les déplacer». Numa outra carta: «*Les Contemplations* seront ma grande pyramide». Vide ainda Chateaubriand, *Itinéraire à Jérusalem/ « Les Pyramides »: la philosophie peut gémir ou sourire en songeant que le plus grand monument sorti de la main des hommes est un tombeau ; mais pourquoi ne pas voir dans la pyramide de Chéops qu'un amas de pierres et un squelette ? Ce n'est point par le sentiment de son néant que l'homme a élevé un tel sépulcre, c'est par l'instinct de son immortalité*. Tropo de uma retórica fúnebre, esta metáfora arquitectónica é traduzida na relação livro-túmulo (e livro-espelho).

<sup>20</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, ed. cit., p. 28.

<sup>21</sup> Esta é uma ocorrência pontual. Cf. *À celle qui est restée en France*, V, estrofe 1, vv. 3-4, (ed. cit., p. 416): *J'ai le droit aujourd'hui d'être, quand la nuit tombe, | Un de ceux qui se font écouter de la tombe*.

primeiro e o segundo tomo que encontramos o túmulo? Entre *Autrefois* e *Aujourd'hui*, *un abîme les sépare, le tombeau*.<sup>22</sup> A morte não se localiza no final, como seria afinal de esperar de umas memórias, ou no início, caso fossem umas memórias póstumas como as do Brás Cubas Machado. A meio do livro, entre a primeira e a segunda parte, a morte, o túmulo, e na segunda parte, o luto.<sup>23</sup>

O autor estabelece um critério de leitura: leiam este livro *como se tivesse sido escrito por um autor morto*. Resta saber se é póstumo o livro ou a autoria, i.e., se devemos interpretar as palavras do autor como tendo escrito o livro e morrido (apresentando-o depois, como obra terminada antes da sua morte) ou se devemos ler que o autor, ao modo de Brás Cubas, escreveu o livro após a morte, de dentro da campa. Em qualquer dos casos, a morte figurada do autor aponta para o livro como monumento funerário, sendo que a morte que permeia ou interrompe a primeira parte para tornar a segunda um discurso do luto, é afinal um segundo túmulo, a cripta da filha morta, Léopoldine, aquela que a apóstrofe do poema-túmulo que encerra o livro evoca/invoca: *À celle qui est restée en France*. Tal como a apóstrofe do poema de abertura do tomo I indica, *A ma fille*, a dedicatória do poema que fecha o livro tumular representa um duplo movimento, não apenas a entrega do livro àquela para quem este foi escrito, mas a invocação, o apelo para que, como Lázaro (a comparação é explícita no último verso de III), Léopoldine se erga do sepulcro, abra os olhos e as mãos para receber o livro.<sup>24</sup> É possível estabelecermos uma analogia entre essa morte da filha e a morte figurada do autor, entre a construção extremamente rigorosa do livro-túmulo,<sup>25</sup> o *tombeau* do autor que se diz póstumo e o *tombeau* da filha morta. A escrita fúnebre, enlutada, transporta o

<sup>22</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, ed. cit., p. 28.

<sup>23</sup> *Quel deuil ? Le vrai, l'unique : la mort ; la perte des êtres chers*. (idem, ibidem, p. 28)

<sup>24</sup> *Mets-toi sur ton séant, lève tes yeux, dérange | ce drap glacé qui fait des plis sur ton front d'ange, | Ouvre tes mains, et prends ce livre : il est à toi*. (estrofe 1 de I, ed. cit., p. 411)

<sup>25</sup> Para mais sobre o processo de datação e construção das *Contemplations*, ver M. Gusmão, “Témoignage et Fictivité” in *Literatura e Pluralidade Cultural, Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Colibri, 1998, pp. 43-51.

acontecimento biográfico da morte da filha e a experiência de um luto impossível na vida do autor para *dentro* da obra, influenciando a organização do livro, a ordem dos poemas e o protocolo da leitura, esse pacto (mortal) estabelecido com o leitor através do critério de espelhamento do livro-túmulo e do autor que se diz póstumo.<sup>26</sup> A morte da pessoa querida faz assim parte da vida e da obra, componente autobiográfica transposta ou traduzida como elemento textual, estruturante e interpretativo. Pelo que lemos no prefácio, esta é uma morte que não se pode conjurar, está interiorizada na obra *como* no autor, propaga-se, transmitindo-se do autor para o leitor, de um «ele» póstumo a um «nós». Entre uma escrita *para* os mortos, feita para trazer de volta um morto, e a figura do autor póstumo, a relação aparece fundada na comparação reflexiva: leiam este livro *como se* o autor fosse um morto *tal como* a filha, leiam este livro *como se* o autor fosse um morto *como* a leitora e *como* os leitores a quem se destina o livro. A estrutura da retórica fúnebre das *Contemplations* faz dessas «memórias de uma alma» monumento mortuário e epitáfio, faz do livro um livro de um morto escrito para os mortos, num duplo sentido: a filha, leitora ideal e impossível, e os leitores em geral.

Tal como a figura do autor póstumo, este tipo de retórica fúnebre está alicerçada na crença de uma relação privilegiada entre escrita e morte. Por um lado, esta crença baseia-se na ideia que existe uma função ou um poder da linguagem (poder animista, representativo, prosopopeico/ressurreccional) que pode, de certa forma, trazer os mortos de volta à vida e que não apenas pode recuperar ausentes como também os conserva numa «forma de permanência transcendental».<sup>27</sup> Como se a linguagem oferecesse ao autor (e ao leitor) a possibilidade de transpor a fronteira vida/morte, como se a escrita pudesse subverter os limites da finitude biológica e construir, mais do que a

---

<sup>26</sup> Este processo de transformação do leitor em morto pressupõe uma teoria da leitura fúnebre: um pacto mortal em muito semelhante ao contrato da assinatura descrito por Jacques Derrida como contrassinatura do morto-cripta que assina *em nós* (ver pp. 44 e 45).

<sup>27</sup> Jacques Derrida, *Signature Événement Contexte* (p. 35 da ed. port. de *Limited Inc*, ed. Papyrus, 1991).

imortalidade do autor, uma forma de amortalidade. Entre vida e morte, entre presença e ausência, a figura do autor póstumo define-se com os contornos de um morto-vivo. Há, por outro lado, na concepção da possibilidade da narrativa de um morto, uma ilusão regressiva, associada à (auto-)monumentalização do autor que se descreve como voz *d'outre tombe*. A noção de permanência transcendental do autor é transmitida através da ficção de uma narrativa contínua, ininterrupta, procurando estabelecer a um nível puramente simbólico a supressão (retórica) da finitude biológica: enquanto narração infinita, essa voz nunca se interrompe pela morte do seu agente, este continua (se é que não começa) a narrar após a morte, permanece como voz ficcionalmente imortal. A este nível, a identidade do autor torna-se indistinta da identidade póstuma figurada, ou seja, o autor que se apresenta como voz *d'outre tombe*, é um vivo tornado morto, morto em vida, «imortalizado retroactivamente».<sup>28</sup>

Esta perspectiva regressiva, intimamente ligada à ideia da sobrevivência do autor após a morte, é explorada por Jean-Paul Sartre no género de memorialismo patente na sua «autobiografia», *Les Mots*.<sup>29</sup> Pretende-se que a escrita possa assim desvirtuar, subverter, inverter a ordem biológica de uma narrativa fechada, finita como a existência humana, do nascimento à morte, do berço à sepultura (paradigma que vimos expresso no prefácio Victor Hugo), como se essa narrativa e o autor que a produz pudessem ter um início mas nenhum fim, e como se o autor pudesse de facto narrar a sua história postumamente, apresentando-se como, nas palavras de Brás Cubas citadas inicialmente, *um defunto autor, para quem a campa foi outro berço*.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *Par l'instauration de cette relation d'identité [entre morts et vivants] rendant, en quelque sorte, l'après-mort viable, le vivant peut alors se reconnaître sans trop d'angoisse dans ses morts et ainsi s'immortaliser rétroactivement.* Jean-Didier Urbain, *La Société de Conservation*, Payot, 1978, p. 72.

<sup>29</sup> *Je me croyais immortel. Je m'étais tué d'avance parce que les défunts sont seuls à jouir d'immortalité. [...] Je choisis pour avenir un passé de grand mort et j'essayai de vivre à l'envers. Entre neuf et dix ans, je devins tout à fait posthume.* (Sarte, *Les Mots*, Gallimard, 1964, p. 164)

<sup>30</sup> Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Cap. I (Universitária Editora, 1997, p. 43).

O pressuposto de uma ligação privilegiada entre escrita e morte, ligação a que Foucault chama de «parentesco», é na verdade um pressuposto comum que está presente não apenas nesse género de elocução em que o morto fala na primeira pessoa, em que o autor confere a agência da narração a um morto, como também perpassa da asserção Derridiana de que todo o nome é o nome de um morto<sup>31</sup> e de que a assinatura é a priori uma assinatura *d'outre tombe*.<sup>32</sup> Qual é a diferença na autoria do autor descrito como voz *d'outre tombe* ou da assinatura *d'outre tombe*? E entre uma autoria (suposta ser entendida como) póstuma e um nome de autor descrito como nome de um morto?

Em primeiro lugar, convém verificar se nesta perspectiva existe alguma relação entre a assinatura e a escrita, isto é, se na filosofia thanatográfica de Derrida a que me refiro o que é descrito em termos mortuários se restringe apenas à assinatura e ao nome, e nesse caso teremos unicamente uma *thanatografia nomocêntrica*, ou se esse critério abrange a descrição de toda a escrita como thanato-graphia.

No texto “Signature Évènement Contexte” de *Limited Inc*<sup>33</sup> Derrida começa por abordar os conceitos de comunicação (escrita e oral), de contexto e de escrita, de Condillac, a Husserl e a Austin, criticando a tese dos actos de fala como subordinação da escrita a efeitos contextuais e comunicativos, defendendo que a escrita é, antes de mais, lugar da disseminação da presença elocutória. Ao definir um tipo de *iterabilidade* constitutiva da escrita como necessária possibilidade de repetição e de transformação do signo, Derrida pretende que toda a escrita *deve* poder funcionar fora do seu contexto de origem, separada do autor e da destinação. Nesta *iterabilidade* essencial do signo escrito

---

<sup>31</sup> ...the proper name, which is not to be confused with the bearer and which, by its structure, exists and is meant to exist without the bearer of the name. Thus, every name is the name of someone dead, or of a living someone whom it can do without. (*The Ear of the Other*, UNP, 1988, p. 53)

<sup>32</sup> Et tout ce que nous écrivons dans le présent vivant de notre rapport aux autres porte déjà, toujours, une signature de mémoires d'outre-tombe. (*Mémoires pour Paul de Man*, Galilée, 1988, p. 49)

<sup>33</sup> Na trad. port. prev. cit., Papirus, 1991, pp. 11-37. O ensaio *Signature Évènement Contexte*, concebido como comunicação para uma conferência e integrado no ano seguinte (1972) em *Marges de la Philosophie*, vê a partir da sua tradução e publicação no primeiro número da revista *Glyph* (1977) desenvolver-se o famoso debate académico Derrida/Searle que a edição de *Limited Inc* (1990) reconstituiu parcialmente. Veja-se ainda Searle, *Déconstruction, ou le langage dans tous ses états* ed. ,l'éclat, 1992.

Derrida inclui a assinatura como marca iterável, que pode ser repetida fora do seu contexto original, separada do referente que representa. A estrutura (iterável) da assinatura é incluída na *archi-écriture* de toda a forma de comunicação, apresentando-se como marca que necessariamente pode ser repetida, transformada, alterada.<sup>34</sup>

Ora, o que interessa reter desta definição é que o funcionamento da assinatura, de acordo com Derrida, torna possível a irreferencialidade do nome assinado. Através da repetição ou da citação, a *iterabilidade* descentra o *ego sum* presente na nomeação, descontextualiza o referente dessa afirmação autográfica. A assinatura, *tal como a escrita*, “funcionaria” como uma máquina, independente do agente inicial estar “ligado” ou “desligado” no decorrer desse processo: *escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina produtora, por sua vez, que o meu futuro desaparecimento não impedirá em princípio de funcionar e de dar, de dar-se a ler e a reescrever; para funcionar, isto é, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável; é a sua mesmidade que, alterando a sua identidade e a sua singularidade, constitui o seu selo.*<sup>35</sup>

A ideia aqui presente é a de que um nome próprio não funciona, no processo comunicativo, de modo diferente de um nome comum. Na verdade, nesta perspectiva parece não haver qualquer diferença entre nomes próprios e nomes comuns, entre nomes de pessoas e nomes de coisas, porquanto os primeiros podem ser lidos como os segundos, i. e., um nome próprio pode (e deve) tornar-se nome comum e é assim que o nome é «monumentalizado».<sup>36</sup> Para funcionar, para ser *legível*, a assinatura deve poder ser *iterável*. Caso contrário, a assinatura é ilegível? A questão aqui é se são linguagem e

---

<sup>34</sup> *Uma certa prática da citação, da iteração também, altera sempre aquilo que ela parece reproduzir. É uma das teses de Sec. A iteração altera, algo de novo acontece.* (J. Derrida, *Limited Inc.*, ed. cit., p. 58)

<sup>35</sup> Jacques Derrida, *Limited Inc.*, ed. cit., p. 36.

<sup>36</sup> *To lose one's name by transforming it into a common name or pieces of a common name is also to celebrate it ; The more I lose, the more I gain [...] The more, also, I monumentalize my proper name.* (Derrida, *The Ear of The Other*, UNP, Bison Books, 1988, pp. 77 e 76, respectivamente)

que tipo de linguagem é que são os nomes próprios e as assinaturas. O sentido que comunicam é a identidade do referente, um *ego sum* autográfico, mas se se afirma precisamente que a assinatura é iterável como qualquer outro signo, então deve pressupor-se, na descontextualização, na irreferencialidade, a perda irremediável dessa *mesmidade*, o cindir do selo identitário.

Como é que se passa, então, desta *iterabilidade* da assinatura à mortalidade da mesma? Trata-se de uma *iterabilidade* mortal? Aquando da reflexão acerca da morte de Paul de Man, Derrida confirma: *en appelant ou en nommant quelqu'un de son vivant, nous savons que son nom peut lui survivre et lui survit déjà, commence dès son vivant à se passer de lui, disant et portant sa mort chaque fois qu'il est prononcé, [...] chaque fois qu'il est inscrit dans une liste, un état civil ou une signature ; la mort révèle que le nom propre aurait toujours pu se prêter à la répétition en l'absence de son porteur, devenant ainsi un singulier nom commun ; aussi commun que le pronom «je» qui efface en la désignant sa propre singularité.*<sup>37</sup>

Por um lado, o nome próprio é assim entendido na sua *iterabilidade* como nome comum e *a priori* como nome de um ausente. A estrutura grafemática de todo o enunciado permite a Derrida uma descrição fúnebre do nome e da assinatura, através de uma transposição ou inversão de valores, da presença à ausência, do significado referencial ao vazio ôntico de um nome descontextualizado, despersonalizado, da nomeação iterável à irreferencialidade e à prefiguração da morte do sujeito-referente do nome. A concepção do nome próprio como nome de um morto passa necessariamente pela delimitação da assinatura como *greffe* mortal: *When I sign I am already dead. I hardly have time to sign than I am already dead, that I am already dead. I have to abridge the writing, hence the siglum, because the structure of the "signature" event*

---

<sup>37</sup> Idem, *Mémoires pour Paul de Man*, ed. cit., p. 63.

*carries my death in that event. Which means it is not an “event” and perhaps signifies nothing, written out of a past that has never been present and on the basis of [depuis] the death of someone who has never been alive.*<sup>38</sup>

Por outro lado, estas considerações acerca da ligação entre a escrita, o nome, a assinatura e a morte, nem sempre podem ser descontextualizadas do momento da morte e luto de um ente próximo. Tal o que vimos acontecer no caso da construção das *Contemplations* de Victor Hugo, também alguns nomocentrismos thanatográficos de Jacques Derrida estão ancorados na referência da perda recente de um amigo. Mostrei acima um exemplo das *Mémoires pour Paul de Man*. Ora, estamos habituados a que as memórias pertençam ao campo da autobiografia, que sejam enunciadas na primeira pessoa do singular, como nas memórias de Brás Cubas, que sejam pelo menos escritas e apresentadas pelo próprio autor, como as ditas *mémoires d'une âme* de Hugo e como o *Les Mots* de Sartre. Neste caso, porém, a escrita torna-se elegia e apóstrofe, é a memória ou as memórias *de* um amigo morto, escritas *para* esse morto, é uma escrita do luto como *tombeau* ou epitáfio; trata-se de uma escrita compensatória, evocação cujo mimetismo fúnebre encontramos igualmente no texto “Les Morts de Roland Barthes” e que é redobrado em *Demeure*. Maurice Blanchot porquanto descreve *L'Instant de ma mort* – assinado por alguém que nos diz em todos os tons e em todos os tempos possíveis: *estou morto, ou vou neste instante estar morto, ou, ia neste instantante estar morto.*<sup>39</sup> Cito ainda de “Les morts de Roland Barthes”: *Je cherchais comme lui, comme lui, et dans la situation où j'écris depuis sa mort, un certain mimétisme [...] le prendre en soi, s'identifier à lui pour lui laisser la parole en soi, le rendre présent et le représenter dans la fidélité.*<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Idem, *Glas I*, p. 9 da trad. de J. P. Leavey Jr. e Richard Rand: apud *Signatures Pieces*, CUP, 1988, p. 5.

<sup>39</sup> Derrida, *Morada*. Maurice Blanchot, Vendaval, 2004, p. 43.

<sup>40</sup> Idem, « Les morts de roland Barthes », in *Psyché*, Galilée, 1998, p. 277. Cf. Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, ed. cit., p. 54 : *l'intériorisation fidèle qui porte l'autre et le comporte en moi (en nous)*,

Esta reflexividade entre o eu que escreve e o morto que se (d)escreve, para quem se escreve, corresponde a uma tropologia do luto em muito semelhante à que *supra* se viu em relação às *Contemplations*. Na verdade, é a partir da reflexão acerca da experiência de um luto impossível que surge, em *The Ear of The Other*, a discussão (no contexto de uma mesa redonda sobre a Autobiografia) de uma criptologia Nietzscheana, discussão no seio da qual Derrida vem afirmar que todo o nome é o nome de um morto e que toda a escrita é uma escrita destinada não apenas aos vivos, mas também aos mortos. Trata-se neste contexto de uma reatualização da teoria da cripta desenvolvida por Abraham e Torok,<sup>41</sup> no seguimento da qual é descrito um conceito de escrita como thanatografia ressurreccional, destinada à reconstrução do morto-vivo conservado em cripta *dentro* daquele que não assimilou a sua perda.

Escrever, generaliza Derrida, é sempre escrever para os mortos.<sup>42</sup>

Nesse caso, deveríamos considerar que, não tanto o género, mas um tom elegíaco abrangeria toda a escrita, o que vem afinal no mesmo sentido da descrição thanatográfica de uma assinatura-sepultura e da leitura do nome como epitáfio. Na verdade, a assinatura é paralelamente descrita como um túmulo e contrato, ou melhor, como *une tombe qui se résume à son nom, dont la masse pierreuse ne déborde même plus les lettres, [...] des lettres sans socle, un contrat avec l'écriture comme pompe funèbre. Plus précisément, le contrat n'a pas la sépulture pour objet. La sépulture n'est pas un événement à venir, prévu par l'acte de contrat. Elle est la signature de contrat.*<sup>43</sup>

---

*vivant et mort à la fois, elle fait de l'autre une partie de nous [...] nous le pleurons et le portons en nous comme un enfant encore à naître.*

<sup>41</sup> Nicolas Abraham e Maria Torok, *Le Verbier de l'Homme aux loups*, Aubier-Flammarion, 1976.

<sup>42</sup> Veja-se Derrida, *The Ear of The Other*, UNP, Bison Books, 1988, p. 53 (meus sublinhados): *if he [Nietzsche] writes for her [the living mother] as well as for his [dead] father, if therefore one writes not only for those who are yet to live but also for the dead or for the survivors who have gone before us, then things get very complicated. I'm going to end by going very quickly here: I think one writes also for the dead. [...] Thus, every name is the name of someone dead, or of a living someone whom it can do without.*

<sup>43</sup> Idem, *Glas I*, Paris, Éditions Dénœl/Gonthier, 1981, p. 59 (meus sublinhados).

Que contrato fúnebre é este? Trata-se do mesmo pacto de leitura e de contrassinatura que Derrida resume dizendo *it is the ear of the other that signs*.<sup>44</sup> Toda a teoria da assinatura de Derrida está alicerçada em uma noção contratual que faz com que o gesto de assinar diga respeito a duas pessoas. Assinar e contrassinar. A passagem dá-se do protocolo estabelecido entre um signatário e uma testemunha, a dois signatários da mesma assinatura: o outro não só contrassinava como também assina por mim. Segundo Derrida, esse contrato, essa aliança, é uma forma de testamento.

Mas e se o outro *em mim* for um morto? E se o outro que contrassinava for um morto como o da criptologia psicanalítica? Esta questão é deixada suspensa em *The Ear of The Other*.<sup>45</sup> Trata-se de um fenómeno de possessão? Na verdade, não difere muito disso. Comparemos a descrição Derridiana do morto-cripta que fala através de uma espécie de ventriloquismo na voz dos vivos,<sup>46</sup> com a aparente autoria diferida da comunicação de *L'Ordre du discours* (Foucault): *J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps: il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger dans ses interstices.* \* [...] *De commencement, il n'y en aurait pas; et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible.*<sup>47</sup> Foucault não difere a autoria, não se trata aqui de uma suposta autoria mediúnica, nem de uma tentativa de supressão da autoria em nome da teoria da *morte do autor* ou de deslocamento da origem para uma anterioridade discursiva ao modo da *bouche d'ombre* de Hugo (aqui uma voz sem nome). Só podemos ler esta passagem como um discurso de dissolução da autoria como origem (*de commencement, il n'y en*

---

<sup>44</sup> Derrida, *The Ear of The Other*, ed. cit., p. 51.

<sup>45</sup> Idem, *Ibidem*, p. 53: *Now, if the other who signs in my place is dead, that has a certain number of consequences. I have not answered to you question. It was too difficult.*

<sup>46</sup> *Not having been taken back inside the self, digested, assimilated as in all "normal" mourning, the dead object remains like a living dead abscessed in a specific spot in the ego. [...] The incorporated dead continues to lodge there like something other and to ventrilocate through the "living".*

<sup>47</sup> Michel Foucault, *L'Ordre du Discours*, pp. 7-8.

*aurait pas/ au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais le point de sa disparition possible*) se decidirmos ignorar o contexto enlutado e o final do texto que o afirma.<sup>48</sup>

Faria então mais sentido dizer, não que o outro em mim assina, mas que escrevo para esse morto, que escrevo e assino em nome dele. A inversão do agente\* é um efeito retórico que também Derrida usa nas *Mémoires pour Paul de Man* e em “Les morts de Roland Barthes”: é fazer falar os mortos, num ventriloquismo ao género da possessão do autor pelo morto-cripta, é trocar de lugar com o morto, fazendo de si autor-cripta.

Através do somatório de descrições nomocêntricas que compõem a teoria da assinatura de Jacques Derrida, não é apenas a assinatura de Nietzsche que é uma assinatura póstuma<sup>49</sup>, mas toda a assinatura e todo o texto engendrado nesta estrutura. A delimitação da relação entre escrita e morte parece extrapolar a thanatografia Derridiana. Abrange todo o nome próprio (o nome de um morto), sendo a estrutura da assinatura e do nome próprio, tal como a construção textual, descrita como contratual, testamental.<sup>50</sup> Escreve-se sempre para mortos, ou melhor, escreve-se para um morto em particular, alojado no interior do texto *tal como* no interior do autor: *one writes for a specific dead person, so that perhaps in every text there is a dead man or women to be sought, the singular figure of death to which a text is destined and which signs.*<sup>51</sup> Não se trata de um metafórico pacto mortal com o leitor, como o que se estabelece no prefácio das *Contemplations*, trata-se, sim, de um contrato do autor com um morto (destinatário que contrassina), com a figura geral da Morte que a morte particular do outro representa.

---

<sup>48</sup> Foucault retrança as suas primeiras palavras como invocação do amigo morto, Jean Hyppolite: *Je sais bien maintenant quelle est la voix dont j'aurais voulu qu'elle me porte, qu'elle m'invite à parler et qu'elle se loge dans mon propre discours.*\* *Je sais ce qu'il y avait de si redoutable à prendre la parole, puisque je la prenais en ce lieu d'où je l'ai écouté, et où il n'est plus, lui, pour m'entendre.* (op. cit., pp. 81-2)

<sup>49</sup> Derrida, *The Ear of The Other*, ed. cit., p. 50: *the signature becomes effective, takes place, but only later, when ears will have managed to receive the message. In some way the signature will take place on the addressee's side [...] it will take place posthumously.*

<sup>50</sup> *Every text answers to this structure. It is the structure of textuality in general. A text is only signed much later by the other. And this testamentary structure doesn't befall a text as if by accident, but constructs it. This is how a text always comes about.* (Derrida, *The Ear of The Other*, ed. cit., p. 51)

<sup>51</sup> Idem, *ibidem*, p. 53 (meus sublinhados).

- ii. Desenterrar e reconstruir autores mortos: mortes e regressos do autor, a assinatura-túmulo e epitáfio. Ressurreições *thanatográficas*. A caixa dos nomes.

*The institution of authorship has shown a remarkable capacity to return even after being pronounced dead, and its resuscitated form may bear a remarkable resemblance to the ideological construct whose epitaph Barthes wrote too soon.*

Peggy Kamuf

À semelhança da descrição do autor póstumo como voz d'*outré tombe*, o tema do regresso do autor numa certa teoria literária<sup>52</sup> procura contradizer a *morte do autor* Barthesiana ao mesmo tempo que a toma demasiado à letra. Tentei mostrar no que precede que da *thanatografia nomocêntrica* Derridiana perpassa o tema de uma autoria fundada na ilusão retórica de pós mortalidade, de imortalidade e amortalidade. Tal como Victor Hugo, Derrida alia a monumentalização do autor (do nome de autor) a uma existência de morto-vivo, entre identidade e diferença, entre presença e ausência, como entre morte e vida. Deve ler-se esta condição póstuma do autor como paralela, embora distinta, da que o morto-vivo da criptologia de Abrahams e Torok ocupa *dentro* daquele que passa pela experiência de um luto impossível. Ou seja: o autor que fala como voz d'*outré tombe*, falando na sua voz ou como ventríloquo do morto-cripta, descrito nos termos de uma ausência que o transcende, deve ser entendido como autor-cripta, personagem póstuma que permanece, assombrando o texto-túmulo, regressando através da leitura do texto ou do nome como epitáfio. Tentarei mostrar no que segue como

---

<sup>52</sup> Refiro-me a obras que, na década de noventa, jogaram até à exaustão com a metáfora do título do famoso ensaio de Barthes. Dois exemplos teóricos particularmente explícitos desta recorrência: *Rede uber den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern*, de *Rückkehr des Autors* (1999) que se apresenta como dirigido a todos aqueles que tiveram muita pressa em matar o autor; *The Death and Return of the Author* de Seán Burke, sobre o conceito de autor em Barthes, Foucault e Derrida (curiosamente desde a primeira edição, em 92, até à quarta, em 2004, manteve-se a ilustração da capa: um detalhe de *The Resurrection* de Stanley Spencer, em que se vêem várias campas abertas e uma boa dezena mortos que se espreguiçam para fora delas). Para alguns exemplos literários, em particular de Emily Dickinson, ver "Corpse Poem", D. Fuss, *Critical Inquiry* - Autumm 2003.

funciona a apropriação deste mesmo mecanismo retórico que vimos no caso de Victor Hugo (uma escrita para os mortos e feita para trazer os mortos de volta) e na criptologia descrita em *The Ear of the Other*. A leitura de Derrida por Peggy Kamuf, partindo dos *Essays Upon Epitaphs* de Wordsworth e da leitura de de Man<sup>53</sup> dos mesmos, interliga nomocentrismo e thanatografia Derridiana, traduzindo a aliança entre *graphe/nomos* e *thanatos* por uma espécie de teoria do “epitáfio transcendental”: se, como afirma Derrida, todo o nome é o nome de um morto, então, conclui Kamuf, o nome é a «essência do epitáfio»<sup>54</sup> e a leitura do nome evoca, invoca, recupera o sujeito-referente.

Na verdade, tanto Jacques Derrida, quanto Peggy Kamuf parecem acreditar em um paradigma autorial mortuário, como uma marca da mortalidade da escrita que estigmatizaria toda a escrita. Vejamos a seguinte passagem de Derrida a Kamuf: *When I sign I am already dead. I hardly have time to sign than I am already dead, that I am already dead. I have to abridge the writing, hence the siglum, because the structure of the “signature” event carries my death in that event.*<sup>55</sup> *When I sign, I am already dead because, according to the inexorable logic of the deitic or shifter, its singular referent – me – will have already submitted to the requirement the effacement of its generalization in order to signify itself. [...] “I” spells the death of me; it is already of a singular nature in a common sig-nature.*<sup>56</sup>

Devemos compreender do que precede que, quando deslocada do seu contexto identitário, autográfico, a assinatura perde o seu referente, a sua substância, não representa nada, vemo-la como não mais que um emaranhado de linhas, de traços, uma cadência, um ritmo indecifrável. Então enquanto nome, porquanto designa um determinado sujeito e depende dessa função, a assinatura não é legível, não é

<sup>53</sup> Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, in *The Rhetoric of Romanticism*, CUP, 1984.

<sup>54</sup> Peggy Kamuf, “Witness to the day, in *Literatura e Pluralidade Cultural*, Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Colibri, 1998, p. 4.

<sup>55</sup> J. Derrida, *Glas I*, Dénöel/Gonthier, 1981, p. 19; *apud* Peggy Kamuf, *Signatures Pieces*, ed. cit., p. 5.

<sup>56</sup> Peggy Kamuf, *ibidem*, p. 19.

linguagem, não faz sentido? O seu significado corresponde ao referente, é indissociável desse dizer-se, do nomear-se como particular «*ego sum*» que na forma escrita da assinatura representa, designa, uma determinada identidade. Mas, segundo a teoria da assinatura Derridiana, esse mesmo «eu» para que aponta, esse sujeito metonimicamente representado, está destinado desde o momento em que assina ao seu desaparecimento. Desaparecimento ou permanência? Mortalidade ou imortalidade? Cito de *Limited Inc*: *Uma assinatura escrita implica a não-presença actual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém o seu ter sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, um agora em geral, na forma transcendental da permanência [...] inscrita, presa na pontualidade presente, sempre evidente e sempre singular, da forma da assinatura. [...] É preciso pois que seja guardada a singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura: a reprodutibilidade pura de um evento puro.*<sup>57</sup>

Aparentemente paradoxal, esta ontologia da assinatura, ou melhor, esta *thanatografia*<sup>58</sup> da assinatura, parece celebrar o nome próprio como significante vazio, quer pela ausência daquele que assina, quer pela necessidade desse esvaziamento da auto-referência como condição da sua aceitação enquanto estrutura iterável e da sua recuperação. Metonímica *mise en scène* do destino do sujeito enquanto autor, o nome aparece aqui como palavra votada à dissolução, peça cuja *iterabilidade* parece, à partida, sentenciar a sua dissolução, a sua disseminação; simbólica fragmentação do sujeito, a assinatura, devido à especificidade da natureza iterável da linguagem de que não se pode auto-excluir, devido à mesma repetibilidade da leitura que possibilita a sua evocação por outros e que reinstaura a presença do sujeito, é descrita como um traço cuja força linguística parte, dispersa, dissemina, fragmenta, separa do referente. Veja-se

<sup>57</sup> Jacques Derrida, *Signature Événement Contexte*, ed. cit., p. 35.

<sup>58</sup> Vide J. D., *Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, pp. 38-9 e 73.

esta imagem na leitura de Peggy Kamuf: *names [are] as arbitrary signifiers that, at any moment, can be cut off from their referent – the bearer of the name – and left to their fate, floating in the currents of chance encounters with readers who are free to associate a meaning with the name.*<sup>59</sup> O que Kamuf descreve aqui é a fragmentação do nome *tal como* uma fragmentação do sujeito. Fazendo equivaler nome e pessoa, e sendo a assinatura indissociável do referente, a sua *iterabilidade* conduz-nos à imagem de um sujeito esvaziado do seu conteúdo ôntico, descrito numa fantasmagoria, submetido à disseminação da presença e da identidade implicada na leitura, nas possíveis citações, nas repetições e utilizações dessa assinatura-monumento, dessa assinatura-sepultura<sup>60</sup>.

A *iterabilidade* da escrita é entendida por Derrida (logo, por Kamuf também) como a condição de possibilidade do evocar e do restaurar dessa identidade supostamente fracturada, do Eu-idem<sup>61</sup> que nesse paradoxo se encontra cindido, permanência e prolongamento não do Eu-escrito mas do Eu que é lido, desdobramento, representação que substitui, suplemento do sujeito do nome.

Comparemos agora as seguintes passagens: *as attempts to bury these remains [of the signature] they*<sup>62</sup> *describe a labour of monumentalization or memorialization, a work that can never complete its task of mourning the “death of the author”;*<sup>63</sup> *By disseminating or losing my own name, I make it more and more intrusive; I occupy the whole site and as a result my name gains more ground. The more I lose, the more I gain by conceiving my proper name as the common noun “derrière le rideau,” and so on. The more, also, I monumentalize my proper name. [...] The dissemination of a*

---

<sup>59</sup> Peggy Kamuf, *Signature Pieces*, p. 3. Recorde-se a metáfora da pirâmide de Victor Hugo. Segundo Wordsworth: *a sepulchral monument [...] is to be accomplished, not in a general manner, but, where it can, in close connection with the bodily remains of the deceased.* (*Essays upon Epitaphs*, I:53)

<sup>60</sup> Cf. Jacques Derrida, *Glas I*, Dénöel/Gonthier, 1981, pp. 12 e 59.

<sup>61</sup> *Para funcionar, isto é, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável; [...] É a sua mesmidade que, alterando a sua identidade e a sua singularidade, constitui o seu selo.* (Jacques Derrida, *Signature Événement Contexte* (ed. port. prev. cit., p. 36.)

<sup>62</sup> Kamuf refere-se a dois excertos de *Glas I* (ed. cit., p.5) que devido à sua extensão me abstenho de citar.

<sup>63</sup> Peggy Kamuf, *Signature Pieces*, ed. cit., p. 3.

*proper name is, in fact, a way of seizing language, putting it to one's own use, instating its law.*<sup>64</sup> Trata-se aqui, de facto, da representação da assinatura enquanto figura que personifica o signatário, que o representa, que na sua ausência atesta e chama a si a sua presença. Ao monumento da «assinatura-sepultura» corresponde toda uma linguagem e toda uma retórica da prosopopeia: a assinatura personifica o sujeito, seja na sua efectiva ausência, seja na que é instaurada por aquela legibilidade que lhe é própria, a *iterabilidade* analisada antes. A assinatura evoca o autor morto, retrazando o seu nome em cada leitura, em cada momento em que o outro o lê e o reincorpora.

Ao funcionamento da assinatura relaciona-se, deste modo, a retórica de um discurso fúnebre, a retórica própria do epitáfio. Na assinatura concentrar-se-iam assim a permanência, a continuidade, e em paralelo a finitude, o tempo escatológico, a morte que a cada linha dessa autografia é anunciada, prefigurada: *the signatory is already outlived by the signature even when, at the moment he signs, his death is only announced or prefigured as a still future event. If a name by itself can be an epitaph [...] then the name would be something like the epitaphic essence.*<sup>65</sup>

A assinatura-sepultura, ou melhor, a assinatura-epitáfio, surge da crença na recuperação de uma presença através da leitura, ancorada na afirmação de que é possível ler o nome como epitáfio,<sup>66</sup> passagem de uma metonímia a uma prosopopeia fúnebre. Parafraseando de Man, a recuperação dessa presença é possível através da apóstrofe do outro que lê (o nome, como «naked name» Wordsworthiano) e que ao ler se imobiliza, se cala, cede esse espaço de silêncio em que se torna possível a prosopopeia, a representação fantasmática de um regresso. Tais são as colunas que sustentam o monumento da assinatura, como pedras tumulares que colocadas uma a

---

<sup>64</sup> Derrida, *The Ear of the Other*, ed. cit., pp. 76-7.

<sup>65</sup> Peggy Kamuf, “*Witness to the day*”, in op. cit., p. 4.

<sup>66</sup> Cf. Paul de Man, «*Autobiography as De-Facement*», in *The Rhetoric of Romanticism*, CUP, 1984, em particular pp. 75- 81.

uma e letra a letra, fazem o trabalho póstumo de repetição, de recordação, de reconstrução do nome. Ao modo da escrita do epitáfio, a assinatura funcionaria assim, junto daquele que a encontra e, que parando, a lê, a evocação de uma perda, de um desaparecimento ou de uma ausência que não é senão a prefiguração da sua própria morte.<sup>67</sup> O poder representativo do nome próprio é pois lugar de uma prefiguração thanatológica, thanatográfica, thanatografemática. A prolepse é a temporalidade própria desta assinatura-túmulo e epitáfio, efeito da metafísica da presença/ausência que é referência constante em Derrida e na sua leitora, Kamuf. Estamos perante os gestos de uma escrita que atravessam tanto esta assinatura fúnebre quanto o território falsamente especular que é o da autobiografia,<sup>68</sup> gestos idênticos, repetidos na iterabilidade que está inscrita nesse monumento, nessa pedra tumular cuja linguagem prosopopeica nos chama, nos faz parar e ler, e nesse espaço de silêncio vemo-nos ressurgir nas palavras, na assinatura, na morte do outro que então somos nós.

Através de toda uma *argótica* fúnebre, encontramos uma teoria da leitura que celebra as fantasmagorias das *mortes* e regressos do autor: tudo se passa como num rito de possessão em que a partir da leitura do texto ou do nome o autor morto é recuperado, reincorporado, como se, mesmo depois de morrer, este continuasse no texto, na máscara (*prosopon*) do objecto funerário, túmulo e epitáfio em que é tornada a assinatura.

*Ce livre doit être lu comme le livre d'un mort*, dizia-nos Hugo.<sup>69</sup> Todo o nome é o nome de um morto,<sup>70</sup> a assinatura é a priori uma assinatura *d'outre tombe*,<sup>71</sup> afirma Derrida. A leitura do nome é ressurreccional, o nome assinado é a «essência do

---

<sup>67</sup> A assinatura funcionaria assim como as figuras prosopopeicas do *The Prelude* Wordsworthiano (o rapaz de Winander, o pedinte cego, o afogado, a empregada de Buttermer, o soldado dispensado) que representam uma privação prefigurativa para aquele que os encontra. Cf. P. de Man, op. cit., pp. 73-4.

<sup>68</sup> *La parole et l'écriture funéraires ne viendraient pas après la mort, elles travaillent la vie dans ce qu'on appelle autobiographie.* (Derrida, *Mémoires*, ed. cit., p. 44) Cf. *The Ear of the Other*, ed. cit., p. 72.

<sup>69</sup> Victor Hugo, do prefácio das *Contemplations* prev. cit., Gallimard, p. 27.

<sup>70</sup> J. Derrida, *The Ear of the Other*, ed. cit., p. 53.

<sup>71</sup> Idem, *Mémoires pour Paul de Man*, ed. cit., p. 49.

epitáfio»<sup>72</sup>, acrescenta Peggy Kamuf. Da metáfora do livro como espelho e como túmulo (do autor e dos leitores) à imagem da «assinatura-sepultura» e à teoria fúnebre da leitura do nome como epitáfio, o pressuposto de uma relação privilegiada entre escrita e morte mantém-se, bem como a crença no poder ressurreccional da linguagem.

Este género de teoria da assinatura constitui indubitavelmente um discurso funerário, por vezes de luto pela *morte do autor*,<sup>73</sup> correspondendo à estratégia retórica destes *nomocentrismos thanatográficos* a mesma função de um objecto funerário em particular: a caixa dos nomes. Comum nos cemitérios austríacos, a caixa dos nomes é ao mesmo tempo túmulo e epitáfio do nome, funcionando ao modo do alegre europeu em forma de livro<sup>74</sup>. A função destes objectos funerários, tanto na teoria como nos cemitérios, é a de «manter os mortos em vida»: *Le mort, en Occident, n'appartient pas à la mort: il appartient aux vivants qui le maintiennent artificiellement en vie.*<sup>75</sup>

Pressupõe-se que o nome representa uma presença, que lembra o seu portador, «em nome de» e «à memória de»,<sup>76</sup> em vida e após a morte, como se o funcionamento metonímico do nome próprio de alguma forma tornasse possível essa prosopopeia fúnebre, após a morte como em vida, a (pre)figuração fantasmagórica do morto, da morte. Como se nome e pessoa se reflectissem, fossem intersubstituíveis, como se entre vivos e mortos nenhuma diferença restasse. Afinal, se o nome próprio é sempre o nome de um morto, como afirma Derrida, então a pessoa está morta mesmo em vida, e se o nome sobrevive, essa pessoa morta-viva sobrevive também. O nome é aqui esse tropo retórico, figura, símbolo, metáfora de um monumento: túmulo e epitáfio, é a prefiguração thanatológica de um *memento essendi* que desde a vida e após a morte

<sup>72</sup> Peggy Kamuf, “Witness to the day”, in op. cit., p. 4.

<sup>73</sup> Nas palavras de Kamuf: *a labour of monumentalization or memorialization, a work that can never complete its task of mourning the “death of the author”* (*Signature Pieces*, ed. cit., p. 3.)

<sup>74</sup> Para uma análise do funcionamento memorialístico/ressurreccional dos objectos funerários, em particular do livro e da caixa de nomes, ver Jean-Didier Urbain, *La Société de Conservation. Étude sémiologique des cimetières en Occident*, Payot, 1978, pp. 71-103 e 186-206.

<sup>75</sup> Jean-Didier Urbain, *La société de conservation*, ed. cit., p. 171.

<sup>76</sup> Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, ed. cit., p. 63.

funda assim a sua condição de permanência, de conservação transcendental. A caixa dos nomes é por isso o objecto funerário que melhor sintetiza a crença no poder metonímico e prosopopeico do nome, aliado ao poder ressurreccional da leitura.<sup>77</sup> A evocação do morto faz-se através da abertura e fechamento da caixa-metáfora do caixão, através da leitura do nome como se este reflectisse de novo a pessoa e, de certa forma, a trouxesse de volta à vida. A possibilidade dos usos desta alegoria fúnebre produz-se porquanto se considera a leitura como «isomorfa à ressurreição»<sup>78</sup>: um livro aberto, como uma caixa de nomes, como um caixão aberto, traz pela leitura o nome, o morto de volta. O nomocentrismo thanatográfico, em particular a descrição teórica do nome como epitáfio, é uma das formas que toma o culto fúnebre do nome, um culto propriamente cemiterial. Nas palavras de Derrida: *if life returns, it will return to the name but not to the living, in the name of the living as a name of the dead.*<sup>79</sup>

A ideologia da conservação é comum ao culto fúnebre, cemiterial, e igualmente a uma tradição literária a que pertencem tanto os epitáfios como os *tombeaux*. O epitáfio «vous qui aimez la gloire, soignez votre tombeau» (Chateaubriand) pode ser aplicado ao caso das *Contemplations* de Victor Hugo, reflectindo também a filosofia thanatográfica de Jacques Derrida. No tipo de teorização fúnebre que atrás apresentei, repetem-se criptologias, ensaiam-se ritos de exumação simbólica: abrir e fechar um livro, como um túmulo, como a caixa dos nomes, e ler o nome de autor como epitáfio que o ressuscita, Lázaro ou Frankenstein desconstruído e reconstruído, autor-cripta cujo nome, cuja leitura, nos converte, leitores, em mortos(-vivos).

---

<sup>77</sup> *La boîte à Noms c'est, à proprement parler, ce que l'on pourrait appeler le cercueil du Nom, petit élément sémiologique complexe qui, sans pour autant se détacher d'un mimétisme minimum, est affecté de nombreux avantages expressifs en comparaison du livre fermé ou ouvert ; lorsque j'ouvre la petite boîte en fer, j'ouvre réellement la métaphore, le faux cercueil, me livrant ainsi à une exhumation symbolique. Cette exhumation, inscrite dans le rituel, s'en vient renforcer la fonction résurrectionniste de l'opération de lecture en la précédant. Je peux ainsi simuler quotidiennement la réssurrection de mes morts par l'exhumation symbolique du Nom.* Jean-Didier Urbain, op. cit., pp. 200 e 202.

<sup>78</sup> Idem ibidem, p. 198.

<sup>79</sup> Derrida, *The Ear of the Other*, ed. cit., p. 9.

### III. O autor é aquele que vai preso

Tal como o gênero de anti-autoralismo das descrições de textos de autoria diferida, deslocada ou *sem* autoria, as *mortes* e os regressos do autor em teoria e em ficção só fazem sentido como um tipo de *argot*. É nesta linguagem argótica particularmente fúnebre que se inscreve tanto a «thanatografia» de Jacques Derrida como o *topos* do autor póstumo (os *bráscubaseanismos* do Sartreano *Jean s'enterre* e do prefácio das *Contemplations*); todavia, fora de uma restrita área textual, por exemplo no confronto com a realidade jurídica, este *argot* funerário deixa de ser viável. Fora das fronteiras de determinadas regiões textuais (das teorias e descrições do que é um autor às elegias, epitáfios, *tombeaux* e *corpse poems*) não se pode nem é suposto poder-se comprovar este gênero de argumento, porque o seu funcionamento está circunscrito ao contexto hermenêutico da linguagem ou *código* próprio a essa região textual. Falar da *inutilidade* da teoria é afinal apenas mais uma forma de mostrar a incompatibilidade constitutiva entre dois tipos de realidades discursivas.

Tanto ao nível da diferença entre estética e empiria, como ao nível do confronto entre o discurso literário ou teórico e o discurso jurídico, os primeiros parecem perder, a literatura não dá provas de resultados práticos e a teoria mostra-se inútil pois não resolve *de facto* problemas ou questões fora da teoria. Se descontextualizarmos o tipo de asserções teóricas ou literárias em que se descreve uma ficção do autor como voz *d'outre tombe*, como uma espécie de morto-vivo, percebemos que fora desse preciso contexto essas asserções não fazem sentido. Ao contrário do que Jacques Derrida defende (veja-se “Signature Évènement Contexte”), há palavras que não “sobrevivem” fora do seu contexto de origem, nessa descontextualização perdem o sentido (argótico, fechado no código de uma linguagem particular), prestam-se a jogos absurdos e a um burlesco próprio do *nonsense*. A verdade é que, descontextualizando ou tomando à letra

um argumento anti-autoral como o da autoria póstuma, tal como o de uma poética da despersonalização, retiramos o seu sentido do tipo de contexto em que funciona, seja ele poético, literário ou teórico. Tanto pragmaticamente como juridicamente, esse género de argumento não produz efeitos de sentido, não pode ser “levado a sério” ou “tomado à letra”, caso contrário torna-se *nonsense*: separados da teoria certos postulados teóricos somente produzem efeitos cómicos, ao género dos *cartoonismos* de Glenn Baxter.<sup>80</sup>

Pretendo no que se segue mostrar que a inutilidade ou ineficácia dos argumentos das descrições teóricas e do *argot* fúnebre que até aqui apresentei decorre precisamente dos efeitos produzidos pela descontextualização de uma linguagem ou código teórico que não é descontextualizável, cujo sentido é indissociável do contexto teórico.

As metáforas da teoria não funcionam *fora* da teoria. Uma teoria literária não é considerada como um alibi penal válido. No que se segue procurarei mostrar que, embora a relação entre a arte e a lei não se restrinja a um confronto e haja efectivamente pontos de contacto e de permuta entre ambos, no caso em que se contrapõem resulta que os critérios (teóricos) estabelecidos por um autor para explicar a natureza do seu trabalho não provam, nem a sua inocência (definida pelo juízo ou interpretação legal), nem o desresponsabilizam das consequências da obra produzida. Falarei sobretudo, embora não exclusivamente, da literatura, dos direitos e deveres do autor de uma obra literária. A autoria não é “desligável” da pessoa do autor que, independentemente dos argumentos anti-autoriais que use em sua defesa, independentemente das teorias de despersonalização, despossessão ou desapropriação, não deixa de *ser* autor, i. e., de ter vínculos pessoais e patrimoniais que o ligam à *propriedade* literária. Nem espíritos nem computadores respondem pela autoria de uma obra. O autor é aquele que vai preso.

---

<sup>80</sup> Exemplos do *nonsense* produzido pela descontextualização de argumentos teóricos e poéticos que desvinculam o autor da obra e vice-versa, que *fariam sentido* num livro ou num cartoon Baxteriano: um autor no banco de réus esbraceja aflito, alega «não meu, não meu é quanto escrevo»; outro exemplo: «Death is a displaced name for a linguistic predicament and the restoration of mortality deprives and disfigures to the precise extent that it restores» sighed Xpto vs. 325 before rebutting.

i. Da assinatura literária à assinatura jurídica.

Pontos de contacto entre a Teoria da Literatura e os Direitos de autor.

O que é um autor, juridicamente? A propriedade intelectual ou artística.

*Only the name can inherit, and this is why the name, to be distinguished from the bearer, is always and a priori a dead man's name, a name of a dead.*

Jacques Derrida

O que é que, de um ponto de vista jurídico, invalida as teses anti-autoriais que postulam a autonomia da obra de arte em relação ao seu autor e à realidade pragmática? Por que razão os argumentos anti-autoriais de teorias e poéticas da despossessão e da despersonalização não podem ser tomados em conta numa matéria como a dos direitos de autor? Perante a teoria legal, é viável que um autor não seja autor do que escreveu?

Em primeiro lugar, convém entender que na definição jurídica do que é um autor existe, antes de mais, uma correspondência total entre as noções de autor, nome de autor, assinatura e responsabilidade penal da obra; ou seja: é autor a pessoa que escreveu o texto, não existe uma *persona* distinta deste, a quem se atribua a autoria. Entende-se ainda que o autor é a parte mais fraca nas relações contratuais a que se liga para a publicação do que escreveu: *a lei só beneficia quem directamente cria [...] o criador intelectual é a parte presumivelmente mais fraca. Parte-se do modelo do criador que age isoladamente, perante entidades empresariais organizadas.*<sup>81</sup> Então, de um ponto de vista legal, é autor todo aquele que escreveu determinada obra pelo qual é reconhecido e pela qual responde. Não faz sentido apelar a uma autoria separada da pessoa do criador intelectual. Este é, em princípio, o titular dos direitos de autor. É a sua assinatura o que atesta a validade de qualquer contrato que diga respeito à utilização da

---

<sup>81</sup> José de Oliveira Ascensão, *Direito de Autor e Direitos Conexos*, t. II, pp. 76 e 171 («interpretação dos negócios de direito autorial»), AAFD, 1991.

sua obra, entendendo-se que essa assinatura corresponde à identidade da pessoa que é o criador da obra, cujo nome apostado sob uma forma particular de grafia representa essa identidade, tão estável como essa marca. A assinatura, para ter alguma validade, deve ter uma forma fixa, inalterada (para que nela se leia a imutabilidade da pessoa), é signo de identidade e de validade, conquanto a sua repetição como forma estável, igual a si mesma a cada ocorrência, é o que define a autenticidade de um documento oficial.

Ora, é precisamente a noção desta correspondência entre a «mesmidade» daquele que assina e da forma da sua assinatura que mostra a contradição patente nas asserções anti-autoriais como as que antes apresentei. Se aquele que assina escrever um nome diferente a cada vez que assina e se várias pessoas reproduzirem a mesma assinatura, nenhuma dessas assinaturas é válida. A meu ver, nenhum desses nomes é sequer uma assinatura, já que não basta a intenção do signatário para que um nome seja uma assinatura, o que é necessário é que seja um único nome, escrito de uma mesma forma, pela mesma pessoa.<sup>82</sup> Do mesmo modo, e para retomar o exemplo do contrato editorial, se Adolfo Rocha tivesse assinado “Miguel Torga” no contrato de publicação dos seus *Contos da Montanha*, este contrato não seria válido. Rómulo de Carvalho não assina “António Gedeão”. Podemos usar um nome falso, mas não o podemos usar como uma assinatura falsa. Tanto a heteronímia como a pseudonímia proporcionam ao autor empírico nomes de outros e nomes falsos, mas como assinaturas literárias que são, não podem sair do campo ficcional a que pertencem. Uma assinatura literária, legalmente, não pode ser convertida numa assinatura civil ou jurídica. Um nome falso não pode tomar a forma de uma assinatura falsa sem incorrer na sua ilegalidade. Daí que um

---

<sup>82</sup> Característica que remonta ao decreto de 1554 que legislou a obrigatoriedade, num primeiro contexto jurídico, da inscrição do nome próprio pela mão do signatário. Veja-se Béatrice Fraenkel, *La Signature, Genèse d'un Signe*, Paris, Gallimard, 1992. Cito da p. 10: *le règne de la signature autographe va entraîner une contrainte sévère, celle de la permanence du signe, de sa reproductibilité. Il devient nécessaire de signer toujours de la même façon. [...] La signature instaure un nouveau régime identitaire fondé sur la permanence du soi, la répétition du même.*

nome falso possa aparecer na capa de um livro no lugar do nome civil do autor empírico e uma assinatura literária como a de Brás Cubas seja aceite, mas apenas num contexto literário. Por outras palavras, posso assinar um livro com o pseudónimo “Napoleão Bonaparte”, mas não posso pagar a conta do gás com um cheque assinado com o nome “Napoleão Bonaparte”.<sup>83</sup>

Legalmente, é aceite que o nome de autor não coincida com o nome civil do artista que criou a obra, mas o mesmo não se pode dizer da sua assinatura. O mesmo princípio aplica-se tanto no caso de teorias e poéticas em que se postula a autoria de deuses ou espíritos, como no caso em que esse outro a quem atribuo a autoria seja descrito como outro de mim (vivo ou morto). Podemos atribuir-nos um nome próprio ficcional, uma assinatura literária, pretender que um outro escreveu através das nossas mãos, mas tal como as personagens de um livro, estas entidades não assinam, são entidades ou agentes fictícios, não-autoriais. Nem espíritos nem autores póstumos ou mortos-vivos assinam juridicamente. Assinam literariamente, como ficções que são.

Um nome próprio não basta: posso chamar “Leonardo” a uma imaginária “máquina de fazer poemas”, posso dar um nome ao meu computador como dou nomes a personagens de romances que escrevem romances, mas na realidade nem Leonardo nem Brás Cubas assinam, são autores imaginados, hipotéticos, ficcionais, para usar um Kripkeanismo, são autores possíveis mas não são autores reais. Ao contrário da assinatura, que implica a acção de um agente, a atribuição de um nome próprio não pode ser directamente associada à imputação da autoria. Ao passo que o nome próprio designa o que é próprio ou singular, a assinatura atem-se ao gesto grafemático de uma pessoa em concreto, presta-se à verificação, detém um carácter de verdade.<sup>84</sup> Enquanto

---

<sup>83</sup> Seria caso para repetir: o autor é aquele que vai preso, mas aqui por razões completamente diferentes.

<sup>84</sup> *La signature suppose l'écriture autographe de son nom par le scripteur. C'est en ce sens que l'on peut dire que la signature «prouve» le nom. [...] La signature présente des garanties de véracité supérieures à celles du nom propre puisqu'elle ne peut dénoter qu'un individu existant* (Fraenkel, op. cit., pp. 110-1)

que o nome é designativo (eventualmente descritivo) tanto de um existente (pessoa) quanto da ficção de um não-existente (personagem), a assinatura depende de uma acção de um sujeito em que ambos, acção e sujeito, são empiricamente situáveis.<sup>85</sup>

É portanto necessário que o autor assine para que seja legalmente reconhecido como tal, utilizando o seu nome civil. Quando digo que é autor aquele que vai preso afirmo igualmente que só é autor a pessoa, e não a *persona* ou a personagem, o existente concreto que realmente escreve, assina, e que por isso pode ir preso. Mas se tivermos em conta que nos chamados «negócios dos direitos de autor» o autor assina contratos em que a sua assinatura não vale por si só, mas que válida e é validada por outras (contr)assinaturas, teremos que admitir que a questão assinatura/autoria/penalização poderá e deverá por princípio abranger outros signatários-autores para além desse autor. Ora, os contratos que um autor assina como autor não são *mortais* senão numa abordagem metafórica, em uma retórica fúnebre como a que antes analisei. A assinatura não é um risco de vida ou morte, é sim um compromisso, uma afirmação da responsabilidade por um texto e como tal, quanto muito, constitui um risco legal.

Um mesmo autor pode ter vários nomes falsos e várias assinaturas literárias, mas só tem um nome e uma assinatura juridicamente reconhecidos como verdadeiros. Pode, no entanto, acontecer que se seja autor alguém que não escreveu a obra e que ainda assim obtém a tutela dos direitos de autor. Como vimos, esta tutela tem como propósito a protecção daquele que cria, entendido como a parte mais fraca dos negócios de direito de autor. Porém, devem considerar-se situações em que um autor não é autor do que escreveu, em que o criador intelectual não é autor e em que o titular dos direitos de

---

<sup>85</sup> Fraenkel chama a atenção para o lado ritual da gestualidade da assinatura presencial, a par da interpretabilidade dessa grafia (uma assinatura tremida, por exemplo, denota um espírito perturbado, invalida a assinatura). *Le signe possède, quoi qu'il en soi, un pouvoir propre qui relève d'un formalisme juridique quasi rituel. La « présence » qu'indique la signature n'est pas seulement la présence physique du scripteur au moment de l'établissement du contrat. Cette présence est conçue également comme une présence de l'esprit qu'il est malaisé de définir.* (Béatrice Fraenkel, op. cit., p. 252)

autor não é o criador intelectual. Tal sucede no caso de entidades que publicam ou custeiam a obra.<sup>86</sup> A possibilidade de *atribuição originária* dos direitos de autor a pessoa diversa do criador intelectual denota uma noção de «autor» que para os estudos literários pode ser problemática, porquanto a palavra «autor» surge neste contexto como um atributo legal não de quem criou a obra, mas daquele que a quem foi atribuída a tutela dos direitos de autor. Em princípio, de acordo com a *constituição* dos direitos de autor, a atribuição originária destes direitos deveria ater-se somente àquele que criou a obra,<sup>87</sup> mas nem sempre é assim. Juridicamente, o termo «autor» pode designar tanto o criador intelectual como outro titular dos direitos de autor, e este titular pode ser o herdeiro, o editor ou a empresa que financiou a obra. Assim, de acordo com as leis do direito de autor, falar do «autor» corresponde mais precisamente não a falar daquele que cria a obra, mas daquele que é designado pela titularidade desses direitos. Confirmemos: *haverá que reconhecer que o direito de autor pode caber a pessoas diferentes do criador intelectual e que a constante referência dos textos legais aos «autores» vai abranger afinal pessoas que não são os criadores intelectuais. Logo desde o início, «autor», para as leis do direito de autor, designa o titular do direito de autor, e não já o criador intelectual.*<sup>88</sup>

Um dos problemas que se verifica aqui está precisamente ligado ao nome como vínculo autorial, onomástico, com a obra. Ao contrário do herdeiro, do transmissário e do cessionário, que só recebem os direitos de utilização da obra (direitos patrimoniais e direitos pessoais derivados), a uma empresa (geralmente uma empresa editora) podem

---

<sup>86</sup> Portugal continua a situar-se entre os países que admitem que em certos casos seja o destinatário ou o financiador da obra, e não o seu criador intelectual, quem fique titular do direito de autor. José de Oliveira Ascensão, *Atribuição originária do Direito de Autor à entidade que custeia ou publica uma obra*, separata de «Autores», Boletim da SECTP, 1970, p. 6.

<sup>87</sup> Observe-se a passagem dos artigos 8º a 9º e o art. 54 do Código dos Direitos de Autor e Direitos Conexos (CDADC); no §205 (I) de José de Oliveira Ascensão, *Direito de Autor e Direitos Conexos*, t. II, ed. cit., p. 41: *o facto constitutivo do direito de autor é sempre e só a criação da obra, mesmo nos casos em que o direito é originariamente atribuído a quem não é o criador intelectual.*

<sup>88</sup> Idem, *Direito de tradução e direitos do tradutor na lei portuguesa*, Separata do BMJ nº 275, 1978, p. 6.

ser atribuídos inclusivamente direitos pessoais ou morais, de que faz parte, por exemplo, o direito ao nome de autor, o direito ao inédito e os direitos de modificar ou retirar a obra. Isto é admitido em duas circunstâncias: por um lado, se o autor contratualmente cede os seus direitos (é o caso de contratos de trabalho e do acordo estipulado em obras feitas por encomenda ou por conta alheia), por outro lado, o que me parece de suma importância, no caso em que o nome do autor não é mencionado em nenhum lugar da obra em que normalmente deveria surgir inscrito (capa/folhas de registo técnico/contracapa/badanças). Sucede que se considera aqui o princípio de que *auctor est quem opus demonstrat*: nos termos do artigo 9º. 2, a circunstância de o nome de o criador da obra não vir mencionado nesta, ou não figurar no local destinado para o efeito segundo o uso universal, constitui presunção de que o direito de autor fica realmente a pertencer à entidade que custeou ou publicou a obra.<sup>89</sup> O princípio é o de que a ausência de um nome de autor pressupõe um espaço aberto, uma autoria “vaga” para quem a quiser ocupar, pouco importando se quem a ocupa é um autor ou uma entidade colectiva sem qualquer relação com a elaboração da obra. A referência ao modelo clássico prévio à instituição dos direitos de autor (*auctor est quem opus demonstrat*)<sup>90</sup> mostra que as leis dos direitos de autor ainda têm muito que evoluir.

Ora, se o «autor», juridicamente definido, nem sempre é aquele que concebeu a obra, de que tipo de autoria estamos a falar? Os direitos de autor não *pertencem* a ninguém, mas são atribuídos, cedidos, negociados, divididos (desmembramento),

---

<sup>89</sup> Idem, ibidem, p. 8. *Feita esta opção, porém, já não será mais possível caracterizar o direito de autor como um direito do criador intelectual. O direito, uma vez nascido, torna-se um bem capitalizável. A criação intelectual está na sua génese, mas apaga-se de seguida. No exercício do direito o que interessa é o titular, seja ele quem for.* (idem, “Direito de tradução”, ed. cit., p. 7, meus sublinhados)

<sup>90</sup> Até ao séc. XVIII o princípio da *propriedade artística* era *privilégio* do editor, e não do autor, como direito exclusivo de publicar o texto. Como tal, era o editor que, juntamente com o impressor e o livreiro, respondia pela existência (entendida como a circulação/divulgação) da obra ao Estado penal. Para mais, a despossessão do manuscrito era então prática corrente, senão banal, como conta Alain Viala: *pour obtenir un privilège, il suffisait de se présenter auprès des services du garde des Sceaux muni d'un texte qu'on donnait pour sien. Ainsi la contrefaçon, le pillage textuel ou le plagiat ne présentait aucune difficulté juridique puisque la législation ignorait toute valeur spécifique du manuscrit.* (« L'écrivain et son manuscrit » in *L'auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat, Puf, 1991, p. 105)

herdados ou “comprados” nos negócios dos direitos de autor. A *propriedade artística ou intelectual* é tratada como um objecto, bem ou produto capitalizável, divisível, “desligável” daquele que o criou. Na verdade, o que é de facto atribuído, cedido, herdado ou comprado é o direito de utilização da obra, um direito patrimonial na transmissão do qual nenhum direito pessoal deveria poder ser afectado. Deveremos, antes de mais, compreender que esta *propriedade artística ou intelectual* constitui uma correlação entre os termos de responsabilidade e os de propriedade da obra em que coexistem ambos a obra como resultado final de um processo criativo e os direitos mercantilizados, capitalizáveis, que dela advêm não como criação mas, como vimos, enquanto tutela negociável. Ora, este problema é sentido por alguns como estando no centro da ambiguidade das figurações do autor, motivo da encenação de um papel desdobrado entre a economia e a estética, entre o extra e o intraliterário. Mostro dois exemplos.<sup>91</sup> Diz Peggy Kamuf: *The argument over literary property points to a basic hesitation in the law between authorship of a work and ownership of a commodity. [...] The difference between the designated author and his/her effacement in the mode of an “as if” is the difference, once again, between the book as a commodity and the work as nonproperty.*<sup>92</sup> Béatrice Fraenkel comenta igualmente esta diferença: *un effet de manque provoqué par l'écart entre le sujet légal, décrit, nommé, montré par les signes de l'identité et soi-même, ce qui reste de soi en absence de cette identité légale et qu'aucun signe ne vient définir, nommer ou montrer [...] à cet effet de manque répondent non plus les révoltes humoristiques ou grinçantes, mais les manipulations diverses que d'aucuns, écrivains ou artistes, font subir aux systèmes des signes de l'identité.*<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Outro exemplo será apresentado mais à frente, na relação escrita/transgressão descrita por Foucault.

<sup>92</sup> Peggy Kamuf, *Signature Pieces*, ed. cit., pp. 64 e 66.

<sup>93</sup> Béatrice Fraenkel, opus cit., p. 199. Fraenkel refere depois como exemplos desta manipulação dos signos identitários o auto-retrato ou a assinatura do pintor escondidos no quadro (por exemplo Courbet), a

Afinal, aquele que cria é *autor* ou *proprietário*? Como vimos, na lei portuguesa, de acordo com a situação descrita no art. 9º do CDADC, o autor criador intelectual pode não ser o detentor da tutela dos direitos de autor, e aquele ou aqueles que são os titulares dessa tutela são «autores» que não estão directamente envolvidos no processo de criação da obra. A lei prevê a atribuição originária de direitos pessoais e patrimoniais a essas entidades cuja relação à obra é apenas o pagamento, o custear, o financiar de materiais, o que não me parece que justifique que detenham direitos pessoais ou morais constituídos originariamente para a defesa do autor criador intelectual. Daqui subjaz a afirmação de que «autor» não é o criador intelectual mas sim “o proprietário da obra”, no sentido em que é titular dos direitos surgidos com a criação. Uma solução possível para esta questão poderia surgir da tradução para a realidade jurídica actual da interessante proposta de uma «propriedade-criação» como a que defende P. Recht<sup>94</sup> a partir de um tipo de *occupatio* patrimonialista original do autor criador intelectual, imposta contra o tipo de concepções que postulam uma «propriedade-posse» de outros que não o criador intelectual. Diz Recht: *La propriété d'un auteur porte sur une oeuvre incorporelle mais sa nature est la même que celle qui porte sur des choses matérielles ; ses prérogatives dites morales ne sont pas d'une autre nature que les prérogatives non pécuniaires du propriétaire d'une maison ou d'un champ.*<sup>95</sup> A evidente objecção colocada a esta tese é a de que a obra de arte é juridicamente um bem imaterial (daí a tutela de bens patrimoniais mas também pessoais) e de que os direitos de autor são direitos subjectivos. Recht argumenta, no entanto, que o direito sobre esse bem imaterial é um direito real de propriedade, um direito subjectivo originado pela «occupatio»: *L'auteur qui a mis en oeuvre son activité créatrice s'empare de l'œuvre, il se*

---

assinatura encriptada do autor inscrita no texto (mecanismo em que é exímio o poeta Francis Ponge) ou o nome de um compositor dando origem à composição da peça (e de que são exemplo Schumann e Bach).

<sup>94</sup> Pierre Recht, *Le droit d'auteur, une nouvelle forme de propriété. Histoire et Théorie*, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1969.

<sup>95</sup> Idem, *ibidem*, p. 11.

*l'approprié. Il en fait ce qu'il lui plaît ; il peut même détruire son manuscrit ou briser la statue qu'il a sculptée. Nul ne peut l'en empêcher. La nature d'une telle "appropriation" n'est pas différente de celle des choses matérielles. [...] L'auteur s'empare de sa création, il se l'approprié par «occupatio», comme le primitif de son arme, de son vêtement ou de son lopin de terre. Il émet une prétention à la maîtrise de fait sur son œuvre. Or, l'homme qui a le sentiment qu'une chose «est à lui», qu'elle lui est propre et qui a la volonté de la défendre contre des usurpations crée un droit subjectif, qui précède le droit objectif.<sup>96</sup>*

Parece-me que se a atribuição dos direitos de autor se ativesse originariamente à criação, como define o fundamento da lei dos direitos de autor (a declaração de princípio do art. 8º do CDADC de que o direito de autor pertence ao criador intelectual), os direitos de autor passariam a ser tutela exclusiva (e não um direito de monopólio temporário) do autor que originou a propriedade artística, e não de qualquer «autor» que seja titular da tutela dessa propriedade (a atribuição originária dos direitos de autor a outras entidades prevista no art. 9º). A meu ver, apenas o autor criador intelectual deveria ser o titular originário da totalidade dos direitos de autor, o que em nada alteraria o regime de transmissibilidade (em vida ou postmortem), apenas limitaria a cessão total e a divisão dos direitos (ao modo das leis alemãs e italianas). Na lei portuguesa, contrariamente ao fundamento da protecção, a *criação* da obra, seja uma obra literária, artística, ou uma *invenção* científica, surge separada da atribuição dos direitos.<sup>97</sup> Entre *ser* e *ter*, de um ponto de vista legal, a autoria é compreendida como uma espécie de estatuto independente da origem e dependente da posse (tornando

---

<sup>96</sup> Idem, *ibidem*, pp. 191-2.

<sup>97</sup> ... *firmou-se a locução autor para designar todo o titular. O direito de autor desenvolve-se pois com independência do criador intelectual. Já de há muito os trabalhos produzidos para uma empresa jornalística pertenciam a esta, e não a quem os elabora com pleno reconhecimento de toda a gente. [...]* O artigo 9º do Código de Propriedade Industrial admite também a atribuição originária às empresas ou a entes públicos, de patentes de invenção, se a invenção for feita durante a execução do contrato de trabalho. (José de Oliveira Ascensão, “Direito de Tradução”, pp. 7 e 9, respectivamente)

possível o desapropriação) da titularidade dos direitos de autor. Por muito que se tente contornar a equivalência entre *ser* autor e *ter* direitos de autor sobre a obra, a analogia legal recai constantemente na designação de formas de *propriedade* e posse.<sup>98</sup>

A obra aparece na terminologia legal da lei portuguesa dos direitos de autor e dos seus comentadores como uma *propriedade temporária* do autor, comparada com alguma frequência à *propriedade industrial* e funcionando em vários aspectos de modo análogo ao regime legal do código predial. Um exemplo desta analogia é visível na regra dos contratos editoriais, estabelecida a exemplo da regra em matéria de arrendamento, assim como o tipo de registo da obra que, ao modo do registo imobiliário, tem a função de outorgar ao direito eficácia contra terceiros (a correcção pela *usucapião* como a do registo predial).

Mesmo comentadores da lei dos direitos de autor que, como José de Oliveira Ascensão, se opõem ao uso e abuso da terminologia patrimonial, denunciando a incompatibilidade da analogia com o regime predial e procurando distanciar-se das teses da *propriedade espiritual ou intelectual* (Wolff/Raiser) ou do monismo de um regresso ao regime patrimonialístico primitivo (Ulmer/Recht), não podem deixar de afirmar a importância da publicação/comercialização da obra em detrimento do papel do autor como criador dessa obra: a definição do que, juridicamente, é um «autor» não recai propriamente sobre aquele que escreve, mas sim sobre aquele que publica, entendendo-se que o acto isolado de um escrevente não importa senão a partir do momento em que o que criou é divulgado. A ideia que se afirma na teoria jurídica acerca da natureza da criação literária é a de que o autor não escreve para si mas para todos, como se a

---

<sup>98</sup> Para uma análise mais abrangente deste tema veja-se Mark Rose, *Authors and Owners*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. Interessa-me apresentar a perspectiva da lei portuguesa dos direitos de autor, pelo que me abstenho de comentar acerca da questão do *copyright*. Caso contrário seria obrigatória a passagem pelo magistral comentário de R. V. Betting (*Copyrighting Culture: The Political Economy of Intellectual Property*, Oxford, Westview, 1997), a par das asserções de Derrida em *Limited Inc a b c* (a instituição da autoria colectiva de *Sarl*) e em “Économimésis” (in *Mimésis*, Aubier-Flammarion, 1975).

universalidade dessa «doação» estabelecesse o valor que justifica a protecção do autor, como se a utilidade social da obra fosse afinal de contas a contrapartida dos benefícios concedidos pela tutela dos direitos de autor. A obra não é propriedade privada do autor e dos seus herdeiros, está desde a sua publicação destinada a cair no domínio público. O próprio Recht, representante da exegese jurídica monista, não hesita em elogiar a função social da obra de arte e a sua destinação última como parte de um património colectivo.<sup>99</sup> A obra *pertence* apenas *temporariamente* ao «autor»: durante a vida do criador intelectual e até 50 anos depois da sua morte. Findo o prazo a obra cai no domínio público, passa a pertencer à comunidade. Evita-se o monopólio dos detentores dos direitos de autor (herdeiros, transmissários ou cessionários) mas o que sobretudo se visa é o reverter da situação, a conversão de uma propriedade particular em uma pertença comum. Entre interesse privado e interesse público, entre escrita e publicação, o criador intelectual é antes de mais o produtor de um bem apenas temporariamente exclusivo, já que feito para ser útil, utilizado, explorado economicamente (de outra forma não seria publicado, manter-se-ia privado, socialmente inútil). Juridicamente, o autor pode não ser aquele que escreve mas é sem dúvida aquele que publica, o seu direito é, como tal, um exclusivo *transitório* da exploração económica da obra, cuja destinação é o domínio público, cuja finalidade se crê ser, desde há séculos e até aos nossos dias, a *utilidade social*. Toda a arte é utilidade comum, mais cedo ou mais tarde entregue ao Estado, devolvida à *praxis*. Nas palavras de José de Oliveira Ascensão: o

---

<sup>99</sup> *L'auteur crée une oeuvre parce qu'il exerce une de ses franchises les plus inexpugnables; il le fait pour lui-même, par orgueil ou par intérêt, mais aussi pour la collectivité à laquelle il fait don de sa création par la publication. [...] A sa mort, le domaine éminent de cette propriété appartient au domaine public à perpétuité, au même titre que lui appartient la propriété éminente des monuments historiques et des chefs-d'œuvre du génie humain.* Pierre Recht, op. cit., p. 15.

*direito de autor, tal como os direitos industriais, limitam o espaço da liberdade social. Só podem assim ser transitórios, para se recair na liberdade com a sua extinção.*<sup>100</sup>

- ii.** Limites das teorias de autoria póstuma ou anónima perante leis e sociedades penalizantes. Arte culpada ou incriminada?

*Arte fora da lei: paradoxos da autonomia estética.*

*Os textos, os livros, os discursos começaram efectivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. [...] Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor [...] foi nesse momento que a possibilidade de transgressão própria do acto de escrever adquiriu progressivamente a aura de um imperativo típico da literatura.*

Michel Foucault

Legalmente, é autor aquele a quem é atribuída a tutela dos direitos de autor. Pode, por isso, suceder que o autor que criou uma determinada obra seja autor de um crime sem necessariamente ser entendido como autor do texto. Por outras palavras, o autor de um texto pode ser autor de um crime através desse texto sem ser juridicamente considerado como autor do texto. Mas em que medida é que podemos dizer que um texto comete um crime? O texto, ou o autor, e de que crimes pode a literatura ser acusada? O célebre caso *Madame Bovary* é exemplo desta situação, em cujo processo penal o autor, Gustave Flaubert, é acusado de *cumplicidade* no crime que se entende ter sido cometido *pelo* ou *através* do texto (atentado à moral pública e religiosa e aos bons

---

<sup>100</sup> *Direito de Autor*, ed. cit., p. 411. As suas palavras fazem eco das de Hugo, fundador da Associação Literária e Artística Internacional (ALAI), no Congresso de 1878: *L'écrivain, en tant qu'écrivain, n'a qu'un héritier: c'est l'héritier de l'esprit; c'est l'esprit humain, c'est le domaine public*. Retomarei a epígrafe da p. 67 na interrogação: após a sua morte, o nome do autor é remetido para o anonimato social?

costumes). Apesar do destaque conferido ao escritor, o principal responsável, também designado como «autor» (do texto e do crime) ao longo de todo o processo penal, foi o responsável pela sua publicação na *Revue de Paris*, o director Léon Laurent-Pichat. Na verdade, tanto Flaubert como o impressor, Auguste-Alexis Pillet, são considerados cúmplices, como sendo ambos escreventes do texto, o primeiro do manuscrito, o segundo da parte impressa. A atribuição das responsabilidades penais e, neste caso, do grau de culpabilidade, segue a ideia que já antes referi de que um texto privado é legalmente inexistente, de que apenas adquire tanto a protecção como o estatuto penal a partir do momento em que é publicado.

Este processo concentra vários aspectos do que tenho vindo a mostrar. Em primeiro lugar, a incompatibilidade entre os discursos literário e jurídico, visível por exemplo nas *defesas* contraditórias de Flaubert: durante o processo conformou-se a seguir e a aceitar o argumento da acusação, quando quatro anos antes, em plena elaboração do romance, declarava a propósito do papel do autor no texto (referindo-se em particular ao projecto de um *Dictionnaire des idées reçues*) que «de la manière dont je [le] conçois, aucune loi ne pourrait me mordre quoique j’y attaquerais tout».<sup>101</sup> Razão pela qual, ao descrever a função do estilo indirecto livre de Flaubert, Yvan Leclerc comenta: *Le romancier commet son roman comme un crime anonyme [...] Flaubert invente l’impersonnalité et la technique narrative du style indirect libre, comme une sorte d’alibi pénal (ce n’est pas moi qui le dis, c’est l’autre), comme une preuve d’innocence par l’anonymat et par le transfert de responsabilité au texte, non au personnage mais à la langue elle-même*.<sup>102</sup>

Pelo menos duas referências deste trabalho encontram aqui uma correspondência: o argumento da despossessão ou desresponsabilização através da

<sup>101</sup> Carta a Louise Colet de 17 de Dezembro de 1852 (apud Jacques Soulillou, *L’Impunité de l’art*, Seuil, 1995, p. 193)

<sup>102</sup> Yvan Leclerc, *Crimes Écrits*, Plon, 1991, p. 200.

despersonalização autoral (não fui eu, a obra não é minha, «não meu, não meu é quanto escrevo»)<sup>103</sup> e a argumentação em prol de uma universalidade da língua ou da fala em que o autor desapareceria para dar lugar à escrita e à leitura. É curiosa a analogia de Leclerc. A impessoalidade, o anonimato transcendental do autor, os afastamentos, os desaparecimentos do autor da obra, as suas mortes em teoria, seriam assim reivindicação em nome de uma despenalização da obra, isto é, de uma autonomia penal da obra em relação ao autor e vice-versa. Como se assim se dissesse «não me atribuem a autoria desta obra, não sou responsável pela sua origem, as consequências legais que dela possam advir não me dizem respeito». Mas este género de «álibi penal» (e isto é algo de que o próprio Flaubert parecia ter consciência) é *inútil* em tribunal.

Ora, o processo de criminalização do romance de Flaubert aponta, por outro lado, não apenas para a incompatibilidade entre discursos mas também entre leituras, entre a interpretação literária e a interpretação social e jurídica, que aqui impõe ao próprio autor uma leitura moral como determinação do conteúdo do texto. Em tribunal, Flaubert não argumenta o anonimato do seu texto. Não seria concebível que o fizesse.<sup>104</sup> E é em tribunal precisamente que vemos descrita a narrativa do crime desse texto, a Relação que é neste caso um discurso jurídico de *interpretação* da arte (cuja finalidade, não esqueçamos, é ainda hoje considerada ser a utilidade social): *Attendu qu'à ces divers titres l'ouvrage déféré au tribunal mérite un blâme sévère, car la mission de la littérature doit être d'orner et de recréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les moeurs plus encore que d'imprimer le dégoût du vice en offrant le tableau des désordres qui peuvent exister dans la société [...] Attendu que cette donnée,*

<sup>103</sup> Gostaria de voltar a citar as palavras do póstumo Brás Cubas Machado: *Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pitoresca. E repito: não é meu.* Das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ed. cit., p. 216 (cap. CXXIV)

<sup>104</sup> A invalidade e a inutilidade de uma defesa assente em critérios teóricos perante os tribunais encontra exemplo paralelo no *affaire* de Man, condenado postumamente pelo tribunal da opinião pública (um tribunal doxal em que se inclui grande parte da crítica), independentemente da defesa de Derrida. Cf. “Comme le bruit de la mer au fond d'un coquillage”, *Mémoires pour Paul de Man*, ed. cit., pp. 149-231.

*morale sans doute, aurait dû être complétée dans ses développements par une certaine sévérité de langage [...] un pareil système, appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon [...] il y a des limites que la littérature, même la plus légère, ne doit pas dépasser.*<sup>105</sup> A acusação aponta critérios (morais) de leitura transgredidos pelos conteúdos do texto, invoca uma finalidade educativa, corrige a forma e o tom demasiado ligeiro, censura, em suma, não apenas o referente da representação literária (*exemplum* social) mas também o modo como é (d)escrito esse crime imoral (adultério).

O que me interessa sublinhar aqui é que este quadro de submissão da estética à moral de uma época, encarnada e imposta como lei pelo seu sistema judicial, é ainda uma realidade presente, da qual nenhuma forma de arte se pode desligar. Só se poderia falar da efectiva autonomia da arte (fora das constricções da sociedade penal e sem autor) se tal não fosse assim. A representação estética do crime é comum na literatura, como em outras formas de arte, não apenas na descrição de suicídios encenados e de assassínios planeados, em teorias como em guias práticos, em romances e em contos (em particular no género policial), tal como a sua figuração em quadros, esculturas, fotografias, em qualquer caso não se procura uma equivalência mimética, um realismo ou uma didáctica do crime. Como exemplifica Jacques Soulillou, *la tête fraîchement coupée de Jean-Baptiste présentée sur un plat à Salomé est un spectacle susceptible de nous ravir sous le pinceau d'Andrea Solario, le même, vécu dans une confrontation directe, serait non seulement «déplaisant» mais inspirerait le dégoût et l'horreur.*<sup>106</sup>

Por mais clara ou evidente que pareça a diferença entre o que é descrito na literatura e a realidade, por mais que um artista argumente a autonomia ou a irreferencialidade da sua arte, a interpretação jurídica pode sempre apontar o dedo e

<sup>105</sup> Cito do veredicto final transcrito na Gazeta francesa dos tribunais de 9 de Fevereiro de 1857 (consultada em <http://perso.wanadoo.fr/jb-guilot/pages/jugement.html>)

<sup>106</sup> Jacques Soulillou, *L'Impunité de l'art*, Seuil, 1995, p. 12.

condenar o exemplo social que aí vê. Podemos sempre argumentar que a arte e a vida não se espelham, não se respondem mutuamente. Poderiam ser a solução o tipo de teorias impessoais ou anti-autorais como as que antes apresentei, que procuram negar, que afirmam ser possível rasurar a ligação entre autor e obra e entre o acto de escrita e a realidade pragmática. Mas o próprio argumento da desresponsabilização através da defesa da não correspondência ou da não-resposta entre arte e vida poderá virar-se contra nós. Lembro as palavras de Bakhtin: *When a human being is in art, he is not in life, and conversely; answerability entails guilt, or liability to blame. It is not only mutual answerability that art and life must assume, but also mutual liability to blame. [...] Nor will it do to invoke “inspiration” in order to justify want of answerability. Inspiration that ignores life and is itself ignored by life is not inspiration but a state of possession. The true sense, and not the self-proclaimed sense, of all the old arguments about the interrelationship of art and life, about the purity of art [...] is nothing more than the mutual striving of both art and life to make their own tasks easier.*<sup>107</sup>

Na verdade, a moral pública continua ainda hoje a levar a tribunal autores, editores e obras de arte. Continua ainda hoje a tensão entre autonomia estética e autonomia penal, entre conteúdos literários e interpretações jurídicas penalizantes. O que torna estas interpretações possíveis é o facto de que a lei continua a considerar legítima a técnica de *dissecta membra* mesmo em formas de arte. Trata-se de um desmembramento de partes ou peças do corpus da obra de arte, um pouco ao modo do funcionamento do desmembramento dos direitos de autor em direitos derivados,<sup>108</sup> uma divisão, separação e descontextualização de partes de uma obra, cujo processo para um autor e para a maior parte dos leitores parecerá inverosímil e sem sentido, mas que é prática legal corrente e fundamento das interpretações penalizantes ou criminalizantes

<sup>107</sup> Mikhail Bakhtin, *Art and answerability*, University of Texas Press, 1990, pp. 1-2.

<sup>108</sup> Veja-se a este propósito, na análise dos direitos de autor de José de Oliveira Ascensão anteriormente citada, as pp. 84-8 e 343-56.

da arte.<sup>109</sup> Tal processo é claramente exposto no processo contra o texto culpado, ou melhor, contra os fragmentos culpados do romance de Flaubert, em que a acusação aponta passagens (das páginas 73, 77 e 78 da edição do dia 1 de Dezembro da *Revue*, e as pp. 271-2 da edição de 15 de Dezembro de 1856), separando frases do romance, justificando a sua criminalização pelo *exemplum* imoral que considerava representarem. Deste modo, tidos por actos isolados, interpretados e incriminados como tal, os fragmentos de uma obra, de qualquer obra de arte, prestam-se a leituras morais e moralizadoras da parte da sociedade penal.

Em Portugal pelo menos, o risco maior talvez não seja actualmente o de um processo penal por atentado à moral e bons costumes como os processos que tanto ocupam os tribunais americanos, mas o de uma interpretação penal criminalizando, acusando um texto por propaganda ao suicídio. Nesse caso, da mesma forma como Aragon (devido ao poema *Front Rouge*) foi acusado de incentivo ao assassinio, da mesma forma como o FBI acorreu a prender o autor do manifesto pela libertação de Tony Shafrazi,<sup>110</sup> também parte de um texto, sequências de uma teoria sobre a *morte do autor* poderão ser interpretadas como incentivo, ou melhor, como propaganda ilegal ao suicídio? Dependendo da interpretação jurídica e das circunstâncias agravantes (por exemplo na sequência de um “surto” dos chamados suicídios poéticos), essa situação seria com certeza possível. A revisão do Código Penal que torna isto possível não se fez sem a discussão do «caso da literatura».<sup>111</sup> O fundamento aqui é o mesmo que verificamos no caso *Madame Bovary*: há limites que a literatura não pode passar, um

---

<sup>109</sup> Jacques Soulillou (op. cit.) descreve vários casos actuais em que se verifica esta situação, na sua maioria nos EUA. O caso é particularmente grave no que toca a acusações (em muito semelhantes à do processo penal do affaire *Madame Bovary*) contra a suposta imoralidade (leia-se obscenidade) da arte.

<sup>110</sup> Remeto para o texto do “Movimento Ad Hoc dos Artistas pela Liberdade” (Soulillou, op. cit., pp. 321-2), defesa do artista plástico T. Shafrazi que, num gesto de alegada «liberdade artística» e como protesto político contra a institucionalização da arte, em 1974 vandalizou (grafitou) o “Guernica” de Picasso.

<sup>111</sup> Refiro-me à discussão mediática suscitada pelo anúncio da proposta de revisão da lei, em Julho de 94. Na data em que foi de facto aprovada esta revisão, quase um ano depois (Decreto-lei nº48, de 15 de Março de 1995), a discussão não alcançou os jornais, abafada mediaticamente pela enorme tensão política entre o presidente da República e primeiro-ministro, Mário Soares e Cavaco Silva, que era então notícia.

autor não pode fazer e dizer o que quiser. E, mais uma vez, os poderes da interpretação jurídica da arte estiveram em causa: *obras literárias que causaram um maior número de suicídios representam clássicos da literatura. Figueiredo Dias citou o «L'étranger» de Albert Camus, prémio Nobel da Literatura. Falou-se de Sartre e Dostoiewsky [...] quem sabe se o próprio Shakespeare, do «Romeu e Julieta», não será mandado retirar da circulação por algum juiz fundamentalista [...] aparentemente, a única defesa que nos resta é que os tribunais corrigirão naturalmente os excessos do legislador.*<sup>112</sup>

No texto da lei e nos comentários jurídicos anotados junto à inclusão deste artigo 139º no Código Penal português quero destacar a interpretabilidade da possível perigosidade intencional da expressão literária. O texto legal prevê que *quem, por qualquer modo, fizer propaganda ou publicidade de produto, objecto ou método preconizado como meio para produzir a morte, de forma adequada a provocar suicídio, é punido com pena de prisão até 2 anos ou com pena de multa até 240 dias.* O comentário jurídico procura esclarecer a posteriori: *O crime consuma-se com um acto de propaganda ou publicidade (isto é, a apologia de mecanismos – v.g. medicamentos, instrumentos ou processos – susceptíveis de provocar a morte, ou apenas a sua divulgação pública); Se pensarmos, porém, que o artigo utiliza a expressão «quem por qualquer modo», e que a publicidade ou propaganda podem envolver inúmeras acções de pessoas diversas [...] tratando-se de livros poderá ser de incriminar o editor, dada a sua co-responsabilização com o autor, o mesmo não acontecendo com o livreiro [já que, tal como no caso de empréstimo de um livro sobre o suicídio] a incriminação fica dependente do conhecimento que este tenha do conteúdo do livro [e] uma vez que aí faltará a intenção da divulgação, que parece subjacente ao tipo.*<sup>113</sup> Como o crítico Abel

<sup>112</sup> José Teles, «PSD apoia Cunha Rodrigues na caça a potenciais suicidas» (*Semanário*, 9 de Julho de 94)

<sup>113</sup> M. Maia Gonçalves, «Referências Doutrinárias» no *Código Penal Português*, 8ª ed., Almedina, 1995, pp. 116-7. Em outra descrição do âmbito do artigo 139º, M. Manuela F. B. Valadão e Silveira comenta: *Estão afastados da descrição típica discursos filosóficos apologéticos do suicídio ou a divulgação de*

Barros Baptista nota, a questão reside na leitura da expressão *por qualquer modo* (e a meu ver também na expressão *de forma adequada*) que no art. 139º deixa aberta a questão da forma que pode tomar essa propaganda. Expressão ou expressões interpretáveis que, mais uma vez, deixam a cargo do juiz a função de crítico literário: *se a lei não permite zonas imunes ao direito, também não renuncia ao privilégio de ser ela a decidir quem deve e quem não deve ser chamado a responder perante os tribunais. No entanto, no caso da literatura e dada a especificidade do “meio”, a decisão do tribunal só poderá fundar-se em critérios estranhos ao direito e sobretudo indiscerníveis da crítica literária: é agora a literatura que impõe a sua própria lei à lei que se lhe impõe.*<sup>114</sup>

Como se viu, existe toda uma área do Direito Privado que se dedica à definição dos direitos de autor e direitos conexos, e que estabeleceu por objectivo a regulamentação, precisamente, do papel legal do autor e das entidades públicas com que este se relaciona, descrevendo os seus direitos e deveres a partir do seu estabelecimento pelo CDADC. Contudo, este tipo de legislação e de teoria jurídica apenas delimita os direitos de autor. Não se resolve este tipo de divergências na relação entre os autores e a sociedade penal senão de um ponto de vista civil, em última instância, em tribunal. Em todo o caso, o veredicto que condene uma forma de arte criminosa não depende nem da finalidade descrita pelo autor nem de uma interpretação teórica acerca da arte, mas sim da interpretação legal da transgressão em causa. A *transgressão*, recusa do controlo do discurso artístico pela lei e da função de utilidade social da arte, é para autores como Foucault característica da escrita (imperativo literário). A noção de transgressão social está na base de paroxismos como interpretações jurídicas e condenações doxais que em

---

*opiniões a seu favor [...] a norma do art. 139º não pode integrar, desde logo, manifestações culturais, artísticas ou informativas de natureza mais ou menos científica*

<sup>114</sup> Abel Barros Baptista, «O artigo 139º», in «Verbiagens»/«Leituras e Sons», *Público*: Sábado, 10 de Fevereiro de 1996.

alguns países (em particular nos Estados Unidos) conduzem autênticos autos de fé, encontrando-se também como móbil na base dos manifestos de «guerrilhas estéticas» cuja expressão artística da autonomia da arte são formas de violência e de vandalismo.

Conclusão: *In the end, there will be only one...*

*Le nom célèbre est celui qui est inscrit et réécrit, dit et redit sans interruption. La «chaîne» ainsi façonnée nous lie au mort par l'intermédiaire de son nom.*

Béatrice Fraenkel

A metáfora fúnebre da *morte do autor* não se atém a uma mera citação do postulado Nietzscheano da morte de deus, da morte do Homem. Parte, como qualquer retórica mortuária de uma arte oposta à vida, do pressuposto falacioso de que é possível uma total bipartição entre *graphie* e *bios*, entre a criação poética e a vivência empírica, *como se* um texto existisse sem origem e *como se* existissem textos *sem* autor.

A descrição-tipo de uma cisão (mortal) entre autor e obra é fundada na noção de autoria como critério dispensável para a compreensão do texto. Dispensável, descartável, de preferência evitável para que a interpretação não seja contaminada por critérios subjectivistas, para que não se detenha demasiado na consideração de dados biográficos, históricos e psicológicos relativos à vida do autor. Ou seja, para combater o tipo de interpretação da falácia intencional, genética, cai-se na contradição de uma falácia anti-autoral. Para eliminar o tipo de interpretação que vê na intenção, nos motivos que levaram o autor a escrever determinado texto, uma potencial explicação do mesmo, porque precisamente se quer eliminar este tipo de associações, cai-se no mesmo erro de fazer equivaler motivos e causas, intenção e intencionalidade. Para evitar a confusão entre a origem do texto e o sentido do texto pretende-se que é possível eliminar o autor, fazer de conta que a origem do texto não existe, que apenas importa o momento da leitura do texto, momento fundador do sentido do mesmo.

O processo de surgimento do texto não necessita obrigatoriamente de ser tomado em consideração pelo leitor, se bem que, como denuncia a metodologia dos livros escolares (que deveriam funcionar como uma espécie de introdução à leitura literária), as considerações do autor acerca da própria obra, como as opiniões do crítico mais conceituado, constituem lado a lado da obra que comentam uma *leitura auxiliar*, complementar. Não me parece que possamos propriamente fazer de conta que um texto existe fora da autoria, pelo simples facto de que esse texto pode (ou deve) ser compreendido à parte do seu criador. *A morte do autor* é originariamente falaciosa porque não só se funda na contradição do princípio autoral (intencional e causal) da escrita, como também porque admite a substituição conflituosa de um mito por outro, como se o autor ocupasse um lugar no Olimpo da hermenêutica textual que devesse vagar com a sua morte para ser partilhado pela mitologia da leitura e da língua.

Não é possível escolher entre textos *com* ou *sem* autor, todos os textos que lemos são a priori textos *de* autor. Não apenas a crítica literária mas todo o universo de distribuição e compartimentação (classificação/catalogação) de livros, das livrarias e bibliotecas às revistas e jornais, é como uma grande cantina: de nada serve pedir uma troca, queixarmo-nos «Desculpe, eu pedi um texto sem autor e deram-me um cheio, a transbordar de autores...». A autoria não é um condimento nem uma salada mas, um pouco como em qualquer cantina, o prato já vem feito, seja porque o livro que compramos traz em maiúsculas na capa o nome do autor, ou porque é previamente arrumado em determinadas secções e prateleiras de acordo com a nacionalidade e o género atribuído ao seu conteúdo, seja porque reconhecemos o nome do autor e lhe associamos certas características próprias. É certo que existem textos de autoria incerta, em geral antigos, mas nem os hieróglifos descobertos mais recentemente são menos compreensíveis por desconhecermos os seus autores, nem os mais conhecidos textos

barrocos de autoria anónima deixam de ser interpretáveis. A diferença não está ao nível da autoria como imperativo hermenêutico, mas na sua possibilidade. Tanto os hieróglifos como os textos barrocos são à partida de autoria desconhecida ou anónima e a sua interpretação pode a qualquer momento ser auxiliada pelo acréscimo de novas informações, sejam elas a descoberta de outro texto com as mesmas características ou dados (uma assinatura, por exemplo) que permitam atribuir-lhes um autor. Recebemos textos que nos chegam às mãos com ou sem a indicação prévia do nome de autor e podemos dispor ou não de informações “úteis” para a sua leitura. Não se trata de uma escolha ou decisão hermenêutica mas das circunstâncias em que encontramos o texto.

Interpretar “O guardador de rebanhos” sem ter em conta a carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro dá azo a uma leitura incompleta? Penso que sim, mas não pretendo com isto dizer que uma leitura completa dependa do máximo de informações dentro do meta-texto autoral. Não só não existe tal coisa como uma leitura completa, total, como há sempre o risco do discurso de um autor acerca do próprio texto conduzir a re-leituras que, fazendo linearmente equivaler a noção de sentido do texto a sentido autoral (original e final), procuram na paráfrase das palavras do próprio autor a garantia de uma interpretação “completa”, “correcta”.

Torna-se igualmente claro que a Barthesiana *morte do autor* é falaciosa, porque não apenas pressupõe uma exegese da literatura *sem* autor, imputando a necessidade de uma autoria “desligável” do (con)texto de origem, como também porque ao pretender rasurar a autoria como *problema* para valorizar uma determinada proposta de objectividade hermenêutica, conduz-nos a uma teoria da leitura que funciona ao modo de uma nova teoria da «arte pela arte»: o impossível depuramento da obra de qualquer traço da sua origem é exigido, ao modo de Mallarmé, em nome da «obra pura», neste caso em nome de um ideal sentido do texto, numa hermenêutica em que se confunde a

libertação (da falácia intencional e genética) da autoria como critério interpretativo com o seu aniquilamento. Se das *mortes* em teoria resultasse algo mais que a discussão entre críticos, que tipo de consequências se verificariam? Se a «proclamação» da *morte do autor* tivesse efeitos concretos ao nível da *bios*, originaria um autêntico genocídio autoral, a que não escapariam os próprios críticos. Se o argumento fosse levado a sério, tomado à letra, a taxa de suicídios colectivos seria no mínimo devastadora, ao passo que ao nível da *práxis* se assistiria ao surgimento de novos hábitos literários (na verdade um ressurgimento de velhos dogmas): todos os textos seriam anónimos, ou apelariam a uma divindade patronímica, assinar um livro seria talvez até proibido.

Quer através de um discurso funerário como o que propicia a metáfora da *morte do autor*, quer através da descrição de uma autoria diferida (textos ditados, teorias mediúnicas e poéticas da alteridade), quer através da defesa da universalidade da obra e impessoalidade, neutralidade ou anonimato do autor, a falácia de um anti-autoralismo que pressuponha a possibilidade de deslocar ou de abolir a autoria, em última instância, equivale a um argumento contra a teoria, não prova senão a própria inutilidade da teoria. Porque independentemente do que se possa dizer acerca do que é ou não um autor, nenhuma teoria o pode fazer desaparecer ou apagar a sua responsabilidade em relação à obra, nenhum poeta que diga «não meu, não meu é quanto escrevo» deixa de ser autor.

Não acredito que se possa provar a validade de um argumento (poético, teórico) como o da autoria de deuses e espíritos que, qual *bouche d'ombre* (V. Hugo), soprariam as palavras ao poeta, mero escriba ou arauto. Nem os avanços da mais recente nanotecnologia tornaram ainda possível a união entre estética e computação, entre qualia e algoritmos, entre o tipo de consciência fenoménica humana e os sistemas binários que programam as reacções robóticas. As teorias mediúnicas elaboradas a partir da descrição de uma autoria deslocada do autor em si para um outro, seja este outro

descrito como deus, espírito ou Outro de si, estão relacionadas com as teorias impessoalistas e universalistas na mesma medida em que pressupõem a falácia de textos *sem autor* e de uma autoria *exterior* àquele que escreveu o texto.

Em primeiro lugar, a divisão entre *scriptor* e *auctor* é “aceite” tanto em casos de poéticas da alterização como nos casos em que o texto foi de facto ditado por um autor e transcrito por um “escrevente”; ao contrário das teorias mediúnicas que descrevem uma autoria espiritual ou divina do texto, nestes casos o autor é um agente intencional *humano*. É mais fácil acreditar na autoria de homens que na autoria de deuses e espíritos. Lemos um Pessoa-Caeiro e um Pessoa-Campos, citamos o “primeiro” e o “segundo” Wittgenstein, aceitamos que as diferenças entre ambos sejam arrumadas em dois nomes de autor, mas em nenhum caso duvidamos de que é o mesmo autor. Trata-se antes de mais de um critério de leitura (leiam x *como se* tivesse sido escrito por dois autores distintos) e não de uma válida explicação da origem do texto.

Em segundo lugar, a autoria não pode ser desligada, desdobrada ou deslocada de um “primeiro” agente da escrita para um “segundo” agente, senão através de descrições, em argumentos poéticos e abstracções teóricas. Tal como as *mortes* do autor, o género de anti-autoralismo das descrições de textos de autoria diferida, deslocada ou *sem autoria* é somente viável nesse mesmo enquadramento descritivo: não se pode nem é suposto poder-se comprovar este género de argumento porque o seu funcionamento, poeticamente e em teoria, está circunscrito a uma linguagem própria, a um *argot* próprio de uma determinada área hermenêutica.

Nesse sentido, tentei mostrar como um *argot* fúnebre se desenvolve em textos de Victor Hugo, Jacques Derrida e Peggy Kamuf, servindo-me da relação entre os textos como forma de questionar o sentido de uma retórica mortuária comum em que se alia escrita e morte, luto, autoria (póstuma), regressão e contradição da thanatometamorfose;

reafirma-se assim um culto cemiterial alicerçado na crença do poder ressurreccional da linguagem e da leitura, na equivalência entre nome e identidade pessoal, nas ideais quimeras de uma impossível pós mortalidade, imortalidade e amortalidade.

A imagem da assinatura surge-nos na *thanatografia nomocêntrica* de Jacques Derrida e nas subsequentes leituras de Peggy Kamuf como a de uma lápide erigida com o nome de autor, um monumento que pretende tornar possível a recuperação, o prolongamento para a posteridade de um sujeito que vemos surgir auto-restaurado nessa lápide grafemática. Contrato com a morte, é na retórica própria do epitáfio que a assinatura se faz ouvir e repetir, ressoando o nome como eco cujo perpétuo retorno se produz-reproduz na voz do outro. O género de assinatura e de contrassinatura deste pacto ou contrato fúnebre é caracterizado como sendo a condição de possibilidade não apenas da assinatura, como também de toda a escrita. Define-se todo o processo grafemático como *double bind* testamentário, como escrita e reescrita, assinatura e contrassinatura em que não apenas o outro que contrassina, que assina por mim, é a priori um morto, aquele para quem escrevo sendo um destinatário morto-vivo, mas também o autor, que assim se converte em morto-vivo, em autor-cripta.

A teoria da assinatura que toma o nome por epitáfio, à semelhança do processo de (auto-)monumentalização do autor póstumo observado nas *Contemplations*, surge como tentativa de suplantar, de interromper o curso natural do tempo, de suplantar a morte e o esquecimento, como se assim (poeticamente e em teoria) se criasse um tempo e um espaço próprios, fora de uma realidade pragmática, exteriores e independentes da *bios* finita; deste modo se estabeleceria a possibilidade do «eu» que assinou de prolongar uma ficção amortal, na verdade uma existência fantasmagórica (entre morte e vida, vivo e morto, morto-vivo) invocada através da (póstuma) leitura dessa tão fúnebre

assinatura-sepultura, invocação e apóstrofe do morto que é o autor, signatário que nela representado viria lembrar ou retrazar a sua presença perante e através daquele que a lê.

Neste género de descrições mortuárias a figura do autor é representada não apenas através do papel de um novo-Cristo ressuscitado pela leitura, mas também no papel de um moderno sujeito poético fragmentado, disseminado e novamente restaurado. Morto e recuperado, frankensteineamente colado, o autor é reintegrado, assimilado na interpretação criptológica a um nome como “epitáfio transcendental” através do qual, ressurgindo na voz e na identidade do outro que o lê, repetindo a encenação de um eterno retorno, repetindo, à semelhança da crença dáimonica dos tempos remotos, um rito de possessão (neste caso possuindo o leitor), o autor-cripta regressa para mais uma vez desempenhar o papel de deus ou de fantasma e nessa repetição da leitura permanecer eterno, eterna escrita e reescrita.

Trata-se aqui de uma criptologia, de uma linguagem argótica que fora das fronteiras de determinadas regiões, de determinados textos, de determinadas teorias, fará pouco ou nenhum sentido. As *mortes* do autor em teoria e em ficção, tal como a filosofia thanatográfica de Jacques Derrida, pertencem a um tipo de *argot* fúnebre que fora de uma restrita área textual, por exemplo no confronto com a realidade jurídica, é posto em causa. As *mortes* do autor em teoria terão sempre de ser grafadas em itálico ou com aspas, porquanto o sentido que é atribuído à *morte do autor* é um sentido figurado oposto ao efectivo desaparecimento da morte de um autor. Este tipo de argumento mostra-nos que as metáforas da teoria não fazem sentido nem produzem efeitos fora da teoria. As «proclamações» das *mortes do autor* não originam um apocalíptico genocídio autoral (a que não escapariam os próprios críticos), nem suicídios colectivos, nem um anonimato generalizado das produções artísticas, nem a proibição da assinatura. Fora da teoria, através da descontextualização do *argot* fúnebre a que pertencem as *mortes* e

*regressos* do autor, o sentido destas alegorias teóricas e téticas desaparece, torna-se quanto muito um absurdo não-sentido cómico (*nonsense*). O autor pode viver as suas várias mortes na teoria, e em teoria, mas independentemente destes paroxismos mortuários e por muitos livros que “lance”, o vínculo ao texto que criou não desaparece, a obra não se dissocia do autor, não se liberta, não se autonomiza. Da mesma forma, a assinatura de um autor, a assinatura juridicamente aceite, consiste na aposição do nome civil, qualquer outra forma de assinatura, como uma assinatura literária, é tão ficcional quanto ilegal. Um pseudónimo é etimológica e juridicamente um nome falso, como tal, não pode ser convertido em uma assinatura (falsa). Ao contrário da assinatura, que implica a acção de um agente, a atribuição de um nome próprio não está directamente ligada à imputação da autoria: posso dar um nome a uma personagem de ficção (escrita ou vivida), tal como ao meu computador, posso chamar “Espinhozo” ao meu cacto, mas isso não faz dele um existente humano e por isso muito menos um autor. Ao passo que o nome próprio designa o que é próprio ou singular a uma pessoa ou personagem, a assinatura atem-se ao gesto grafemático de uma pessoa em concreto. Presta-se por isso à verificação, incluindo-se tal como as impressões digitais no tipo de traço identitário que conduz à pessoa nas técnicas de investigação comuns a filólogos e criminólogos.

Na verdade, o termo «autor», na legislação dos direitos de autor e na teoria jurídica acerca dos mesmos, pode designar outra pessoa que não aquele que a teoria literária geralmente entende por «autor empírico». É autor aquele que *tem* a responsabilidade por uma determinada *propriedade* intelectual e artística, aquele a quem é atribuída a tutela dos direitos de autor. Legalmente, pode ser considerado «autor» tanto o criador intelectual como o editor, o que é visível na problemática da atribuição originária dos direitos de autor à entidade que custeia ou publica a obra (por contrato ou devido à ausência de uma inscrição do nome do autor na obra). Assim, o

autor de um texto pode ser autor de um crime *através* desse texto sem ser juridicamente considerado como autor do texto mas sim como cúmplice. Um texto comete um crime? Ou é incriminado? Apresentei sumariamente o exemplo do *affaire Madame Bovary* para mostrar como diverge segundo o contexto (literário vs. jurídico) a interpretação da obra de arte e como um argumento que defende a separação do autor da obra, um critério como o da impessoalidade descrito por Flaubert não pode ser transposto para a situação judicial. A mesma *inutilidade* da teoria como efectiva defesa penal seria talvez verificável no *affaire* de Man, se este tivesse sido julgado num tribunal civil. O conformismo de Flaubert em relação ao critério moral imputado pela interpretação judicial *contra* a sua obra, denota uma consciência dessa mesma incompatibilidade entre a autoridade discursiva do autor e a do juiz. Hoje em dia não lemos na *Madame Bovary* uma imoralidade criminosa (um incitamento ao deboche), mas podemos ver no suicídio de Emma um incitamento ao suicídio. Tudo está em ver na representação literária um *exemplum* social, perspectiva que se manterá enquanto a interpretação legal continuar a estabelecer a finalidade da arte como *utilidade* social. O interesse público na queda dos direitos de autor mostra que não é admissível uma arte exclusivamente privada e muito menos uma arte inútil. As leituras do tribunal legal e do “tribunal doxal”, mantendo-se nos seus julgamentos à parte da hermenêutica literária, continuam ainda hoje a ter o mesmo peso de outros tempos nos casos de criminalização da arte.

Arte e vida e arte e lei não se opõem radicalmente mas também não se “respondem” mutuamente. Quando a arte é culpada a teoria mostra-se *inútil* porque não resolve problemas fora da teoria. Questões como as que digam respeito à legalidade da obra de arte, por exemplo, não são resolúveis numa teoria da arte, embora a determinação da culpabilidade dependa de uma interpretação textual (o texto da lei). Tanto no tribunal legal como no “tribunal doxal” a interpretação de textos literários

mantém-se geralmente à margem da interpretação dos autores e dos críticos: nem os processos retóricos do *argot* teórico fúnebre funcionam juridicamente, nem os argumentos teóricos, tal como as descrições dos meta-textos autorais, são considerados *de facto* como um álibi penal. A teoria descreve e argumenta mas não pode dar provas concretas, dificilmente salvaguarda o autor de uma interpretação penal da sua obra que o incrimine e não «prova» a autonomia da obra de arte em relação ao autor. Nesse sentido, porque não oferece uma argumentação aceitável em tribunal, o discurso sobre a arte é juridicamente *inútil*. Daí que neste trabalho tente mostrar que este tipo de discurso só faz sentido num contexto próprio, provando que nenhum *argot* teórico é descontextualizável e que as suas metáforas não funcionam fora da teoria (não podem ser separadas do contexto referencial). O efeito de *nonsense* produzido pela sua descontextualização mostra que o seu sentido é indissociável do tipo de crenças do contexto de origem. Posso repetir um discurso sobre a *morte do autor* em que é recorrente a tropologia da retórica do epitáfio, mas esse discurso só será *aceite* ou numa teoria literária minimamente tolerante ou no campo de uma semiótica que estude objectos e cerimónias funerárias, fora destes contextos, seja num consultório de dentista, seja num tribunal, este discurso não fará sentido, as suas metáforas não são “descodificadas”, tornam-se irreferenciais, irrelevantes (o caso é mais grave num tribunal do que num dentista, é claro).

Mostrar a *inutilidade* jurídica da teoria é portanto aqui uma forma de apresentar o problema da incompatibilidade (constitutiva) entre dois tipos de leituras e de autoridades em duas realidades discursivas distintas. A linguagem literária ou teórica difere da linguagem jurídica? Não estou a afirmar isso. A linguagem é a mesma, mas diferem as crenças, os contextos, invalidam-se as metáforas em um caso e promulga-se a culpabilidade em outro. Os processos retóricos não diferem (na defesa, na acusação, o

discurso da Relação do crime pode recorrer a metáforas e outros mecanismos), o que difere é a autoridade discursiva de cada contexto: num contexto legal, a interpretação penal, os juízos de gosto por vezes morais e moralizadores, são pronunciações protocolares, actos de fala elocutórios que, como tal, produzem efeitos práticos (o autor pode ir preso); contrariamente, o tipo de «proclamação» ou descrição ficcional sobre assinaturas póstumas e *mortes* do autor, cujos efeitos, em se concretizando, são penalizados (assinaturas falsas, incentivo ao suicídio ou ao assassinio), em contextos teóricos a defesa de formas ficcionais do anonimato autoral não salvaguarda o autor empírico de ser acusado, não impede que prevaleça a interpretação jurídica da arte e que, em última instância, o autor de facto vá preso.

Após a efectiva morte do autor, resta das estratégias de auto-perpetuamento, dos mecanismos retóricos fúnebres, alguma concretização? De um ponto de vista jurídico, há quem considere que os herdeiros são uma forma de continuidade do autor: «l'héritier prolonge la personnalité patrimoniale du défunt» diz Pierre Recht (op. cit., p. 254); é possível considerar nos mesmos termos os leitores, como o parece fazer Peggy Kamuf? Ou, como diz Derrida, apenas o nome herda (epígrafe p. 57)? Cinquenta anos após a morte do autor, os direitos de autor caem no domínio público. É esse o espaço de «liberdade social» invocado por José de Oliveira Ascensão no final da sua análise sobre os direitos de autor. Domínio público legal no qual se reitera que o autor não pode fazer ou dizer seja o que for, praxis em cujos tribunais se considera como dados adquiridos a utilidade (social) da obra e a inutilidade (penal) da teoria. Entre o tribunal legal e o “tribunal doxal”, após a sua morte o nome de autor é então remetido para o anonimato social, subsumido na universalidade do género, esquecido na repetição dos usos da sua obra? Ou há de facto algo de ressurreccional nestes usos, e no caso da literatura, a leitura é de alguma maneira isomorfa à ressurreição? A meu ver, a tipicidade do estilo

de um autor, essa possibilidade de reconhecer o nome de autor (representado metonimicamente) e de lhe associar certas características, mostra que nos usos da linguagem permanece algo que tanto em vida como em morte liga o autor à sua obra. Concentram-se no nome de autor os extremos reducionismos que tomam a autoria como garantia linguística: de entre os hábitos correntes, fora da análise filológica, continuamos a comprar e a vender e a acumular Saramagos e tantos outros em pilhas, em montes de depósitos livreiros, encomendamos o último Rushdie e discutimos o primeiro Wittgenstein, tal como outros passam uma vida inteira a escamotear “o mais antigo programa do Idealismo alemão” em busca das *empreintes* de um autor. E se considerarmos as diferenças entre nome e assinatura, concluimos que no último duelo dos imortais que se repete todos os dias, o que fica, o que, permanece, não é um (*in the end there will be only one*) mas dois: o nome de autor, sob a forma simbólica da metonímia repetida nos usos linguísticos, e o nome de autor, materialmente conservado na forma da assinatura, suporte de uma história pessoal que após o desaparecimento do autor fica para trás, em museus e colecções particulares, uma assinatura coleccionada, fetichizada, tão mais valorizada no mercado quanto a fama do seu autor. No final da história, o autor não consegue tornar-se imortal, ficou a meio caminho, não se tornou imortal mas sim morto-vivo, zombie decadente da mitologia particular de uma época, de uma teoria literária que traduz num gesto fúnebre a retórica de auto-perpetuamento autoral, transformando a leitura em necrofagia e a literatura num vasto cemitério.

## BIBLIOGRAFIA

- AA/VV, *Literatura e Pluralidade Cultural, Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, Colibri, 1998.
- ABRAHAM, Nicolas e TOROK, Maria, *Le Verbier de l'Homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976.
- AGACINSKI, Sylviane, *Critique de l'égoïsme*, Paris, Galilée, 1996.
- ANSCOMBE, Gertrude Elizabeth Marie, «Intention», in *Metaphysics and the Philosophy of Mind*, University of Minnesota Press, 1981.
- ASCENÇÃO, José de Oliveira, *Atribuição originária do Direito de Autor à entidade que custeia ou publica uma obra*, Separata de «Autores», Boletim da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, Lisboa, 1970.
- ASCENÇÃO, José de Oliveira, *Direito de Autor e Direitos Conexos*, Lições de Direito Privado, Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa, 1991.
- ASCENÇÃO, José de Oliveira, *Direito de tradução e direitos do tradutor na lei portuguesa*, Separata do «Boletim do Ministério da Justiça» nº 275, Lisboa, 1978.
- ASSIS, Machado de, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Lisboa, Universitária Editora, 1997.

- AUSSY, Charles, *Du Droit Moral de L'Auteur sur les oeuvres de littérature et d'art*, Auxerre, Pigelet, 1911.
- AUSTIN, J. L., «Three Ways of Spilling Ink», in *Philosophical Papers*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- AUSTIN, J. L., *How to do things with words*, London, Oxford University Press, 1962.
- BALDICK, Chris, *In Frankenstein's Shadow. Myth, monstrosity and nineteenth-century writing*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- BAPTISTA, Abel Barros, «O artigo 139», in «Verbiagens»/«Leituras e Sons», *Público*: Sábado, 10 de Fevereiro de 1996.
- BARTHES, Roland, «A morte do autor», in *O Rumor da Língua*, Lisboa, edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland, e NADEAU, Maurice, *Sur la littérature*, Grenoble, PUG, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail M., *Art and answerability*, University of Texas Press, 1990.
- BELEZA, Teresa Pizarro, *Direito Penal*, vol. I, Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa, 1985.
- BETTING, Ronald V., *Copyrighting Culture: The Political Economy of Intellectual Property*, Oxford, Westview, 1997.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of fiction*, London, Penguin Books, 1991.
- BOYM, Svetlana, *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*, Harvard University Press, 1991.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Em Busca do Autor Perdido*, Lisboa, Cosmos, 1998.
- BUISINE, Alain, *Les mots de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1994.

- BURKE, Seán, *Authorship. From Plato to the Postmodern. A reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995.
- BURKE, Seán, *The Death and return of the Author*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- CAUGHIE, John, *Theories of authorship: A Reader*, London, Routledge, 1990.
- CONTAT, Michel, et alii, *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, Puf, 1991.
- CONTAT, Michel, et alii, *Pourquoi et comment Sartre a écrit «Les mots»*, Paris, Puf, 1997.
- COUTOURIER, Maurice, *La Figure de L'Auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DAVIDSON, Donald, «Agency», in *Essays on Actions and Events*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- DE MAN, Paul, “Autobiography as De-Facement”, in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.
- DE MAN, Paul, “Literatura e Linguagem: Um Comentário” e “Poesia Lírica e Modernidade”, in *O Ponto de Vista da Cegueira*, Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 1999.
- DERRIDA, Jacques, “La double séance”, in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques, “Signature Événement Contexte”, in *Marges – de la Philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Glas I e II*, Paris, Éditions Dénœl/Gonthier, 1981.

DERRIDA, Jacques, *La Carte Postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

DERRIDA, Jacques, *Limited Inc.*, Campinas, Papirus Editora, 1991.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988.

DERRIDA, Jacques, *Morada. Maurice Blanchot*, Viseu, Vendaval, 2004.

DERRIDA, Jacques, *Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984.

DERRIDA, Jacques, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998.

DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, Paris, Seuil, 1988.

DERRIDA, Jacques, *The Ear of the Other, Otobiography, Transference, Translation*, Lincoln, London, University of Nebraska Press, Bison Books, 1988.

DESBOIS, Henri, *Le droit d'auteur*, Paris, Dalloz, 1950.

DESBOIS, Henri, *Propriété Littéraire et Artistique: Le Droit d'Auteur en France*, Paris, Presse de la Faculté de Droit et des Sciences Économiques de Paris, 1966.

ELLMAN, Maude, *The Poetics of Impersonality*, Brighton, Sussex, Harvester Press, 1987.

ENGEL, Pascal, *Identité et Référence, La théorie des noms propres chez Frege et Kripke*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1986.

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, edições 70, 2002.

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor*, Lisboa, Veja, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1973.

FRAENKEL, Béatrice, *La Signature, Genèse d'un Signe*, Paris, Gallimard, 1992.

FREGE, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971.

FREUD, Sigmund, « Deuil et Mélancolie », in *Métapsychologie*, Paris, Payot, 1968.

FROMENT-MEURICE, Marc, « De l'origine (de l'art) », in *C'est à dire*, Paris, Galilée, 1996.

FUSS, DIANA, "Corpse Poem", in *Critical Inquiry - Autumn 2003*.

GIL, José, *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994.

GONÇALVES, M. Maia, *Código Penal Português*, Coimbra, Almedina, 1995.

GUSMÃO, Manuel, "Anonimato ou Alterização", in *Semear* n° 4, Rio de Janeiro, 2000.

HIRSCH Jr., E. D., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967.

HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 1973.

KAMUF, Peggy, «Reading Between the Blinds», in *A Derrida Reader*, New York, Columbia University Press, 1991.

KAMUF, Peggy, *Signature Pieces. On The Institution of Authorship*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1988.

KNAPP, Steven, e MICHAELS, Walter Benn, *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

LECLERC, Yvan, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.

MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.

McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, Toronto University Press, 1962.

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

NANCY, Jean-Luc, *Être Singulier Pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, Vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986.

RAMOND, Charles, *Le Vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2001.

RECHT, Pierre, *Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété. Histoire et Théorie*, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1968.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

ROSE, Mark, *Authors and Owners*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

RUSSELL, Bertrand, *Logic and Knowledge, Essays 1901 – 1950*, London, Routledge, 1992.

SANTOS, António de Almeida, *Ensaio sobre o Direito de Autor*, Separata do Boletim da Faculdade de Direito de Coimbra, Coimbra, 1955.

SANTOS, M. Nazaré Gomes dos, *A Força Narcísica da Literatura. Auto-reflexividade na ficção portuguesa: tradição e contemporaneidade*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

SAUNDERS, David, *Authorship and Copyright*, London, Routledge, 1992.

SAVATIER, René, *Les Métamorphoses économiques et sociales du droit privé d'aujourd'hui*, Paris, Dalloz, 1959.

SEARLE, John R., “A Explicação da Cognição”, in *Cadernos de Filosofia* n° 5, Lisboa, Colibri, 1999.

SEARLE, John R., *Déconstruction ou le langage dans tous ses états*, Paris, Éditions de l'éclat, 1992.

SEARLE, John R., *Pour réitérer les différences (Réponse à Derrida)*, Paris, Éditions de l'éclat, 1991.

SILVEIRA, M. Manuela F. B. Valadão, *Sobre o crime de incitamento ou ajuda ao suicídio*, Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa, 1997.

SOULILLOU, Jacques, *L'Impunité de L'Art*, Paris, Seuil, 1995.

STANZEL, F. K., *A theory of narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

TELES, José, «Nova Ofensiva do CDS contra o Código Penal» e «PSD apoia Cunha Rodrigues na caça a potenciais suicidas» in «Democracia/Código Penal», *Semanário*: 2 de Julho de 1994 e *Semanário*: 9 de Julho de 1994.

TUCHERMAN, Ieda, *Breve História do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Vega, 1999.

URBAIN, Jean-Didier, *La Société de Conservation. Étude sémiologique des cimetières en Occident*, Paris, Payot, 1978.

VALERY, Paul, *Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstracto*, Lisboa, Vega, 1995.

WIMSATT, W. K. e BEARDSLEY, M. C., «The Intentional Fallacy», «The Affective Fallacy» e «Symbol and Metaphor» in *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1954.

WOODMANSEE, Martha, *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994.