

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

KELEN CRISTINA RODRIGUES

**POR UMA ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO: FUNCIONAMENTO DA
AUTORIA EM OSCAR WILDE E CONSTRUÇÃO DE IMAGEM DE AUTOR**

UBERLÂNDIA

2014

KELEN CRISTINA RODRIGUES

**POR UMA ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO: FUNCIONAMENTO DA
AUTORIA EM OSCAR WILDE E CONSTRUÇÃO DE IMAGEM DE AUTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em
Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do
Título de Doutor em Linguística.

Área de Concentração: Estudos do Texto e Discurso.

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Mussalim
Guimarães Lemos Silveira.

UBERLÂNDIA

2014

**POR UMA ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO: FUNCIONAMENTO DA
AUTORIA EM OSCAR WILDE E CONSTRUÇÃO DE IMAGEM DE AUTOR**

Tese apresentada para a obtenção do Título de Doutor
em Linguística ao Programa de Pós Graduação em
Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de
Uberlândia, para a banca examinadora formada por:

Uberlândia, 26 de fevereiro de 2014.

Prof.^a Dr.^a. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos, UFU/MG

Prof.^a Dr.^a. Luciana Salazar Salgado, UFSCar/SP

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas, UFSCar/SP

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes, UFU/MG

Prof.^a Dr.^a Eliane Mara Silveira, UFU/MG

Às minhas duas famílias, a de sangue e a que escolhi, pela cumplicidade e paciência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial à Fernanda Mussalim, pelos ensinamentos, pela paciência, pela disponibilidade e pela inestimável amizade. Sem você, não existiria essa tese. Ao professor Dominique Maingueneau pelo conhecimento compartilhado, pelo acolhimento e por me fazer descobrir as inúmeras possibilidades que meu *corpus* oferecia.

Agradeço a todos os membros da banca, que disponibilizaram seu tempo para discutir meu trabalho.

Agradeço à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pelo apoio financeiro recebido durante a realização dessa pesquisa, assim como à CAPES (Processo: BEX 8953/11-2) pelo apoio financeiro no período de meu doutoramento na Université de Sorbonne – Paris IV.

“A literatura é inesgotável pela única razão de que um único livro o é.” Jean Genette, 2006

“Um clássico é algo que toda a gente queria ter lido mas que ninguém quer ler.” Mark Twain

“Os clássicos mudam muito de opinião para agradar os que os interpretam.” Millôr Fernandes

“Ce n’est pas la même chose si je signe Jean Paul Sartre ou si je signe Jean Paul Sartre prix Nobel.” Jean Paul Sartre

RESUMO

À luz de pressupostos teóricos da Análise do Discurso Literário proposta por Dominique Maingueneau (2006), esta pesquisa debruça-se sobre duas questões: a primeira delas, o funcionamento da autoria; a segunda, a construção de imagem de autor. Essas duas questões são consideradas, ao longo do trabalho, de maneira imbricada. Buscaremos analisar, por meio da abordagem do manuscrito *De Profundis* de Oscar Wilde, o modo como se dá o funcionamento da autoria, considerando as instâncias da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor* postuladas por Maingueneau (2006). Feito isso, buscaremos demonstrar que os prefaciadores e os críticos ingleses e franceses, que se debruçaram sobre a obra de Wilde, mobilizaram essas instâncias da autoria em intensidade e formas diferentes, para construir imagens de autor para Oscar Wilde. Em relação à constituição do *corpus* de análise, optamos por textos (prefácios, apresentações, críticas) produzidos nos contextos inglês e francês, pela proximidade e relação que o autor mantinha com os campos literários desses dois países. As análises demonstraram que, nos diferentes processos de construção de imagem(ns) de autor para Oscar Wilde, a instância da *pessoa* é recorrentemente mobilizada, ora para fazer ressalvas à biografia do autor, ora para tecer elogios a ele, ora para efetivamente separá-la das duas outras instâncias (*o escritor*, *o inscritor*) definidoras de sua identidade criadora. Abordando essas questões principais – e discutindo outras a elas relacionadas –, este trabalho busca sustentar, fundamentalmente, duas teses, a saber: i) que a imagem de autor está intimamente ligada à ênfase ou predominância que os gestores da obra de um autor dão a uma ou outra(s) instância(s) da autoria (*pessoa*, *escritor*, *inscritor*); ii) que o autor é autor de seus textos, mas não é o único gestor de sua obra. Para além disso, entretanto, o que se apresenta no horizonte epistemológico desta pesquisa é a reafirmação da pertinência e da produtividade de uma análise do discurso literário.

Palavras-chave: análise do discurso literário; funcionamento da autoria; imagem de autor; Oscar Wilde

ABSTRACT

Guided by the theoretical assumptions of Discourse Analysis proposed by Dominique Maingueneau (2006), this research focuses over two issues: firstly, the functioning of the authorship, and the second one, the construction of author's image. Those issues are taken into account in an imbricate manner. We seek to analyze, by the approach of the manuscript *De Profundis* of Oscar Wilde, how works the functioning of the authorship considering the instances of *person*, *writer* and *inscritor* as postulated by Maingueneau. That done, we try to show that the preface-writers and critics, both English and French ones, who have studied the Wildes' work, mobilized these instances of authorship in intensity and different ways to construct images of Oscar Wilde. Concerning the constitution of the corpus analysis, we chose texts (prefaces, introductions, critics) produced in English and French contexts, because of the proximity and relationship the author had with the literary fields of these two countries. The analyzes showed that, in the different processes of constructing images of author of Oscar Wilde, the instance of the *person* is recurrently mobilized, sometimes to make exceptions to the author's biography, sometimes weaving praise of him, and sometimes to effectively separate her from the other two instances (*writer*, *inscritor*) considering them as defining of their creative identity. Addressing these key issues – and discussing others related to them – this research seeks to sustain fundamentally two theses, namely: i) that the image of the author is intimately linked to the emphasis or predominance that managers of an author's work give to one or other (s) instance (s) of the authorship (*person*, *writer*, *inscritor*), ii) that the author is author of his texts, but he is not the only manager of his work. Beyond that, however, which is presented in the epistemological horizon of this research is the reaffirmation of the relevance and productivity of analysis of literary discourse.

Keywords: literary discourse analysis; functioning of authorship; author's image; Oscar Wilde.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	
LITERATURA: DO ALTAR TRANSCENDENTE PARA O TERRENO DO DISCURSO	13
1. POR UMA ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO	13
2. ESCLARECENDO A PROBLEMÁTICA DOS DISCURSOS CONSTITUINTES	15
2.1 DISCURSO CONSTITUINTE: POSICIONAMENTO, COMUNIDADE DISCURSIVA E PARATOPIA	19
2.2 DISCURSO CONSTITUINTE: RITOS GENÉTICOS, INTERTEXTO E LENDA	23
2.3 DISCURSO CONSTITUINTE: INSCRIÇÃO E <i>MIDIUM</i>	26
2.4 DISCURSO CONSTITUINTE: HETEROGENEIDADE DISCURSIVA	27
2.5 DISCURSO CONSTITUINTE: A CENA DE ENUNCIÇÃO	28
CAPÍTULO 2	
AUTORALIDADE: O FUNCIONAMENTO DA AUTORIA	31
1. O AUTOR-PROPRIETÁRIO E A ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA	31
1.1 A AUTORIA NA PERSPECTIVA DISCURSIVA DE DOMINIQUE MAINGUENEAU: <i>PESSOA, ESCRITOR E INSCRITOR</i>	34
2. <i>DE PROFUNDIS</i> E AS INSTÂNCIAS AUTORAIS EM CONSTANTE DESLIZAMENTO	39
CAPÍTULO 3	
IMAGEM(NS) DE AUTOR: UMA CONSTRUÇÃO DINÂMICA E HISTÓRICA	64
1 IMAGEM DE AUTOR: NÃO EXISTE AUTOR SEM IMAGEM	65
2. (A) IMAGEM DE AUTOR E (O) FUNCIONAMENTO DA AUTORIA COMO CONCEITOS RELACIONAIS	74
2.1 IMAGEM DE AUTOR EM PREFÁCIOS DE OBRAS COMPLETAS E COMPILAÇÕES EM INGLÊS	74
2.2 IMAGEM DE AUTOR EM PREFÁCIOS DE OBRAS COMPLETAS E COMPILAÇÕES EM FRANCÊS	94
2.3 <i>CORPUS</i> DE IMPRENSA	107
2.3.1 IMPRENSA INGLESA	108
2.3.2 IMPRENSA FRANCESA	118
3. INDÍCIOS DE UMA IMAGEM DE AUTOR QUE CIRCULA ATUALMENTE: BREVES NOTAS	125
CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a realizar uma análise discursiva de textos literários, focando, especialmente, na problemática da autoria, mais especificamente, no funcionamento de uma identidade criadora e na sua relação com a construção de uma imagem de autor. O quadro teórico da pesquisa fundamenta-se, de maneira específica, na proposta de Dominique Maingueneau para uma Análise do discurso literário, teoria que o autor sistematiza em seu livro *Discurso literário* (2006a), mas que discute de maneira detalhada em seu livro *Contre Saint Proust* (2006b). *Contre Saint Proust* (2006b) configura-se como uma resposta e um posicionamento em relação ao livro de Proust *Contre Sainte Beuve*, em que ele (Proust) enuncia sua tese que exclui da estética (das obras, da literatura) toda consideração de ordem biográfica e contextual. Para Proust, a literatura é uma expressão interna (*moi profond*) de uma visão de mundo, totalmente separada da conversação e do mundo ordinário (*moi extérieur*). Nesse sentido, a obra deve dar acesso a uma “visão” que exprime a personalidade criadora do autor. De acordo com Maingueneau (2006b), a tese proustiana ignora a instituição literária como parte integrante do processo de constituição de autoria, assim como não reconhece o campo literário como o responsável pelas obras que circulam e são difundidas, relidas, reeditadas em determinado momento histórico. Para o autor, é preciso que se rompa com as dicotomias (por exemplo, literário/não literário; texto/contexto) e se passe a pensar a autoria e a literatura em termos de negociação, pautada em um equilíbrio instável e em uma legitimação recíproca. As operações enunciativas, que tornam possível a enunciação, são indissociáveis do modo de organização institucional que torna possível o discurso.

Nosso trabalho busca reafirmar a pertinência e a produtividade de uma análise do discurso literário. Buscaremos demonstrar como é possível conceber a autoria a partir de seu funcionamento (que Maingueneau propõe que seja considerada a partir de três instâncias discursivas, a saber, a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*) em um texto literário e defenderemos como tese que a imagem de autor construída está intimamente ligada à ênfase ou predominância que os gestores da obra de um autor dão a uma ou outra(s) instância(s) do funcionamento da autoria. Defenderemos, igualmente, e com base no processo de gerência dos textos, que o autor é autor de seus textos mas não é o único gestor de sua obra.

Para analisar o funcionamento da autoria, nos debruçaremos sobre um texto em Oscar Wilde, intitulado *De Profundis*. O texto em questão é uma correspondência que Oscar Wilde escreveu a Lord Alfred Douglas (Bosie), seu amante, no período em que esteve na prisão,

condenado por crime de *indécência grave*. Por sua vez, para analisar o processo de construção de uma imagem de autor e evidenciar o processo de gerência dos textos de um autor, consideramos, inicialmente, ser suficiente analisar os prefácios e/ou introduções das obras completas de Oscar Wilde. Entretanto, após algumas considerações, esse re

corte nos pareceu insuficiente para nosso objetivo, porque várias edições apresentavam os mesmos prefácios, praticamente sem alterações. Em função disso, introduzimos algumas compilações de ensaios, de poemas e os prefácios das obras *Salomé* e *De Profundis*. Para contrapor a imagem que os prefácios dessas compilações buscavam construir, adicionamos ao *corpus* artigos das imprensas inglesa e francesa veiculados no período das primeiras publicações de Wilde, assim como artigos contemporâneos às publicações mais recentes do autor. Esse processo acabou por se ramificar em quatro etapas que julgamos serem necessárias para uma apreensão mais global da imagem de autor.

O processo de levantamento e constituição do *corpus* em francês e de parte do *corpus* em inglês foi feito nos sítios da *Bibliothèque Nationale de France*, que dispõe de um acervo que possibilitou não só o acesso a diversas edições de obras e textos de Oscar Wilde, como também possibilitou uma coleta de dados de imprensa francesa, no que tange às críticas sobre Oscar Wilde. Em relação à constituição do *corpus* de imprensa inglesa, nosso levantamento foi feito por meio do acesso aos arquivos digitais conjuntos do *The Guardian* (anteriormente chamado de *The Manchester Guardian*) e do *The Observer*, que disponibilizam os textos digitalmente, por meio da plataforma ProQuest Historical Newspapers, desde a primeira edição em 1721, até o ano de 2003. Alguns outros textos mais recentes foram acrescentados, tanto da imprensa inglesa quanto da francesa, coletados de maneira aleatória.

Em relação à língua dos originais analisados, optamos, no caso de *The Profundis*, pelo original inglês. O principal motivo dessa escolha está relacionado aos problemas de tradução que se apresentavam a todo momento. Por exemplo, intervenções do tradutor que comprometiam a equivalência do texto traduzido com o original, além da questão da própria estruturação sintática das línguas, que em casos como esse, tornam as perdas inevitáveis. Apenas para ilustrar alguns casos, citamos, de antemão, dois exemplos que figuram em nossa análise, como umas das justificativas para manter o original neste trabalho. No texto de Wilde em inglês, uma máxima como “Ultimately the bond of all companionship, whether in marriage or in friendship, is conversation...” (WILDE, 2000, p. 13) é traduzida para o português por “faço o constar simplesmente como um fato que rege todas as relações sociais. Pois afinal de contas, a conversação é o nexo de todas, tanto no matrimônio quanto na amizade” (WILDE, 2007, p. 1352). Nesse caso, a estrutura da máxima desaparece, e a

tradução constrói uma longa frase, que, embora semanticamente mantenha a doutrina, na sintaxe a desconfigura. Outro trecho que podemos destacar para justificar nossa escolha em manter o original é “*A grande passion* is the privilege of people who have nothing to do” (WILDE, 2003, p. 48), que na tradução para o português não mantém a expressão em francês: Uma grande paixão é o privilégio das pessoas que não tem o que fazer (WILDE, 2002, p. 62). As traduções irão acompanhar, em nota de rodapé, todas citações. Assim procederemos também em relação aos demais textos analisados.

No primeiro capítulo, intitulado *Literatura: do altar sagrado e transcendente para o terreno do discurso*, apresentaremos o quadro teórico de análise do discurso literário. O intuito deste capítulo é situar a análise do discurso literário, tal como proposta por Dominique Maingueneau, no quadro da Análise do Discurso francesa, bem como em relação a outros modos de abordagem do fato literário. É, pois, neste capítulo, que apresentaremos os conceitos que especificam a proposta de abordagem da literatura, tal como defendida por esse autor.

No capítulo dois, *Autoralidade: o funcionamento da autoria*, faremos uma breve discussão sobre o processo de atribuição de autoria aos textos. Em seguida, apresentaremos o conceito de autoria e seu modo de funcionamento na perspectiva discursiva de Dominique Maingueneau. Após essa apresentação, demonstraremos o modo de funcionamento da autoria, por meio da consideração de suas três instâncias, no manuscrito *De Profundis* de Oscar Wilde. O objetivo deste capítulo é, além de analisar o funcionamento da autoria, dar visibilidade ao fato de que muitos aspectos que permeiam a obra de Oscar Wilde estão presentes neste manuscrito, que é, na verdade, uma correspondência. Nesse sentido, objetivamos, igualmente, sustentar o porquê de *De Profundis* ser um texto emblemático.

No capítulo 3, *Imagem de autor: não existe autor sem imagem*, apresentaremos as reflexões teóricas sobre o tema, com base em artigo escrito por Maingueneau (2010). O intuito deste capítulo é articular a problemática do funcionamento da autoria, por meio de suas três instâncias, e a construção de uma imagem de autor. Defendemos que os comentadores e gestores da obra se valem da mobilização dessas instâncias como um dos elementos a partir do qual constroem imagem(ns) de autor para Oscar Wilde. Além disso, buscaremos apresentar o processo de gestão dos textos de Oscar Wilde, a fim de defender a tese de que um autor é autor de seus textos, mas não é o único gestor de sua obra.

CAPÍTULO I

LITERATURA: DO ALTAR SAGRADO E TRANSCENDENTE PARA O TERRENO DO DISCURSO

Pode-se conceber a Análise do Discurso como um conjunto de teorias sobre as restrições que o discurso sofre. Para essa teoria, é consensual que um discurso não circula em qualquer lugar, que não toma livremente uma forma genérica qualquer e que não é interpretado de qualquer maneira por qualquer um. De alguma forma, interessa-lhe especificar em que medida cada fator funciona como uma restrição sobre o discurso, seja sobre sua circulação, seja sobre sua interpretação. (POSSENTI, 2009)

1. Por uma Análise do Discurso Literário

A Análise do Discurso (AD), fundada na França no final da década de 1960 por Michel Pêcheux e um grupo heterogêneo de outros intelectuais, surgiu, como afirma Guilhaumou (2005), “às margens das disciplinas”, sem estar vinculada a uma cátedra específica, e constitui-se como disciplina de *entremeio*, no entrecruzamento da linguística, do marxismo e da psicanálise. Sua constituição se deu no interior de um projeto teórico-político maior, conduzido por Louis Althusser, que buscava elaborar, com elementos de cientificidade, uma ciência da ideologia. Neste cenário, é possível compreender a preferência que se deu para *corpora* políticos¹. Essa preferência se deu apenas inicialmente, mas perdurou por um tempo considerável. Entretanto, diante de constantes reformulações teóricas que permitiram o amadurecimento da teoria, os *corpora*² da AD se expandiram, de modo que a análise de *corpora* religioso, publicitário, jornalístico, jurídico passou a integrar o cotidiano dos analistas do discurso. Mudanças de *corpora* colocam em cena novas problemáticas que implicam, muitas vezes, em reformulações e rearranjos teóricos que sustentem a produtividade da AD, uma teoria calcada no movimento de descrever/interpretar o funcionamento discursivo.

Quando a AD passou a incluir gradativamente, em seu programa de pesquisa, *corpora* literários, deparou-se com formas de resistência de disciplinas que se ocupam tradicionalmente, em um contexto acadêmico, da literatura. No contexto francês, Maingueneau (2010) relata, em um artigo intitulado *Análise do discurso e literatura*:

¹ Quando mobilizamos a análise do discurso francesa nos parece sempre que temos a obrigação teórica de remontar sua fundação, seu percurso histórico, suas reformulações. Todavia, obras como de Maltidier (2003), Gadet e Hak (1997), Maingueneau (1997), Mussalim (2012a), Possenti (2004), entre outras, fazem-no de maneira tão pertinente que nos restringimos a pontuar alguns direcionamentos que corroboram com nossa pesquisa.

² P. Charaudeau (2011), no artigo “Dize-me qual é teu *corpus*, eu te direi qual é a tua problemática”, faz uma interessante discussão sobre a constituição de *corpus* em ciências da linguagem, em especial na análise do discurso.

problemas epistemológicos e institucionais, as dificuldades encontradas ao propor uma análise do discurso literário. No Brasil, muitos pesquisadores que se dedicam a analisar textos literários sob a perspectiva discursiva, seja em AD, seja no encontro da AD com outras disciplinas tradicionalmente “mais” literárias, produziram trabalhos interessantes³.

Dominique Maingueneau tem um consistente estudo sobre textos literários, apresentado em três obras chaves: *O contexto da obra literária* (2001); *O discurso literário* (2006); *Contre Saint Proust ou la fin de la Litterature* (2006).

No intuito de situar as especificidades de sua análise, Maingueneau problematiza as múltiplas formas de abordagem do texto literário, para em seguida mostrar a especificidade de sua proposta. De acordo com Mussalim (2012b, p. 950):

Em seu percurso, o autor procura demonstrar que, de um modo geral, a partir do século XIX no Ocidente – e mais especificamente no contexto francês – as abordagens do texto literários ou se fecharam sobre o postulado da imanência, do autotelismo da obra, ou procuraram responder à pergunta de “como ir do texto ao contexto, ou do contexto ao texto” [...]. Contrariamente a essas duas políticas gerais de enfoque, Dominique Maingueneau proporá um ‘dispositivo de análise do texto literário’ que tem como ponto de partida o pressuposto de que “o texto é uma forma de gestão do contexto”.

Segundo Mussalim (2012b), o discurso político colocou uma problemática para a AD, a saber, como estabelecer relação entre língua e ideologia. Em função disso, deu-se um grande refinamento teórico, de modo que a noção de enunciação tornou-se o lugar em que é possível articular língua e ideologia. O discurso literário também colocou problemas específicos, o que exigiu um novo processo de refinamento do aparato teórico metodológico da AD. Maingueneau, ao se dedicar aos estudos do texto literário e, ao mesmo tempo, construir uma nova proposta de abordagem, deparou-se com a necessidade de realizar deslocamentos e é nesse sentido, que o autor proporá que se considere o texto literário como uma forma de gestão do contexto:

[...] en parlant de discours littéraire, on mobilise une conception du langage qui diffère de celle sur laquelle repose la stylistique de Proust ou de Spitzer. [...] les énoncés littéraires sont indissociables d’institutions de parole, on ne peut pas séparer le dispositif institutionnel de la littérature et l’énonciation comme configuration d’un monde à travers un texte. Il se produit ainsi un décentrement; dans l’espace esthétique ouvert par le romantisme, et jusqu’aux années 1960, l’unique objet d’étude était l’auteur, directement ou indirectement. Directement quand on étudiait sa vie; indirectement quand on étudiait le contexte de sa création. Et quand on

³ Destacamos, dentre estes trabalhos, Fernandes (2009; 2011); Salgado (2008a; 2008b; 2009); Brait (2010). Mussalim (2013) desenvolve, atualmente, um trabalho, na perspectiva de D. Maingueneau, sobre as correspondências de Mário de Andrade.

procédait à une analyse stylistique, c'était pour y lire la singularité de sa vision de monde.”(Maingueneau, 2006b, p.49)⁴.

Para o analista, trata-se de assumir a ordem do discurso, de fazer penetrar a instituição no coração da enunciação.

A seguir, iremos detalhar algumas especificidades da abordagem de Maingueneau, em especial a noção de discurso constituinte, um estatuto conferido ao discurso literário e que explica, em grande parte, o funcionamento da literatura.

2. Esclarecendo a problemática dos discursos constituintes

É oportuno que se esclareça que considerar a literatura como um discurso não retira dos textos literários suas especificidades. Apesar disso, é possível tratar de textos literários e, por exemplo, de textos políticos, mobilizando, a princípio, as mesmas categorias. Podemos analisar o ethos em ambos os tipos de textos; o texto poderá ser concebido como uma forma de gestão do contexto em ambos os casos, e assim por diante. Todavia, existe um aspecto, ou melhor, um estatuto, que não podemos atribuir a ambos: o estatuto de discurso constituinte.

Maingueneau (2006a; 2008) assume que os discursos religiosos, científicos, literários e filosóficos guardam entre si propriedades comuns, que não se apresentam, entretanto, em uma análise superficial. Para o autor, tais discursos, por exemplo, são pretensiosos, porque não reconhecem outra autoridade além de sua própria e “agem” como discursos a pairar acima dos outros discursos. No entanto, isso não significa ausência de troca entre os discursos ditos constituintes e outras zonas de fala (tais como a imprensa, a conversação ordinária etc.); muito contrariamente, essa interação é constante e constitutiva. Entretanto, é constitutivo da natureza dos discursos constituintes insistirem em não reconhecer essa interação ou, quando a reconhecem, submetê-la a sua própria economia.

Os discursos constituintes encerram em si uma autoridade, isto é, “testemunhos” e/ou “argumentos” de autoridade que têm seu processo de legitimação sustentado por uma negociação que associa e relaciona intimamente “o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 61). Esse estatuto de constituinte

⁴ “ [...] falando de discurso literário, mobilizamos uma concepção de linguagem que difere daquela sobre a qual repousa a estilística de Proust ou de Spitzer. [...] os enunciados literários são indissociáveis das instituições de fala, não é possível separar o dispositivo institucional da literatura e a enunciação como a configuração de um mundo por meio de um texto. Produz-se, assim, um descentramento; no espaço estético aberto pelo romantismo e até os anos de 1960, o único objeto de estudo era o autor, diretamente ou indiretamente. Diretamente quando se estudava sua vida; indiretamente quando se estudava o contexto de criação de seus textos. Quando produzia-se a um análise estilística era para, por meio de suas categorias, ler a singularidade da visão de mundo do autor.” (tradução nossa).

garante a um discurso um destaque na produção simbólica de uma sociedade e uma gestão privilegiada do *archeion*. Esse termo grego, esclarece Maingueneau (2008, p. 37-38), é étimo do latim *archivum* e apresenta uma interessante polissemia para a perspectiva assumida:

ligado a *arché*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, de um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos.

A noção de *archeion* é, como poderíamos dizer, uma massa de pluralidade historicamente definida e delimitada, com a qual os discursos constituintes devem negociar e, justamente por ser uma negociação, há uma disputa pelo melhor “resultado” que, neste caso, reserva ao “vencedor” o direito a proferir a “verdade” sobre algum tema. Nessa perspectiva, a disputa se dá em torno da seguinte questão: quem, dentre os discursos constituintes, está legitimado a assumir a “verdade” em determinados espaços?

Os discursos constituintes têm um estatuto que lhes permite, portanto, atribuir sentido aos atos da coletividade e, além disso, servem como garantidores de diversos gêneros de discurso. O exemplo citado pelo autor ilustra bem esse funcionamento: um jornalista teorizando sobre um problema social pode, muito naturalmente, recorrer à autoridade do intelectual, do teólogo ou do filósofo; já o inverso não ocorre, porque textos com este estatuto constituinte partem do princípio de que se autorizam a si mesmos, agem como sua própria fonte legitimadora e, por isso, não recorrem e não reconhecem outra fonte a não ser eles mesmos. Nessa perspectiva, são discursos simultaneamente “*autoconstituintes* e *heteroconstituintes*”, duas faces que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se *constitui* ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação a outros discursos” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 61). Maingueneau concebe esses discursos como *discursos-limite*, justamente pelo estatuto que lhes garante que “sejam zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas as outras. Discursos-limite, situados num limite, e que se ocupam do limite, eles devem gerir em termos textuais os paradoxos que seu estatuto implica” (2006, p. 61). Um discurso constituinte não se remete a um outro discurso, mas a uma Fonte, embora, de forma paradoxal constitua-se justamente nessa interdiscursividade velada. Na perspectiva de Maingueneau (2008, p. 39), essa característica seria, justamente, o paradoxo constitutivo do funcionamento de tais discursos, visto que o “Absoluto que os autoriza é supostamente exterior ao discurso para lhe conferir a autoridade, mas deve ser construído por esse mesmo discurso para poder fundá-lo”. É na esteira deste raciocínio que o autor afirma que mais importante que listar quais seriam os

discursos constituintes é compreender o modo de “constituição” que os caracteriza, e acrescenta ainda que “a constituição não funciona de um único modo, ela adota tantos regimes quantos são os distintos discursos constituintes” (MAINGUENEAU, 2008, p. 38).

Pode-se apreender essa constituição em duas dimensões que não se sobrepõem: a dimensão da constituição como ação de se estabelecer legalmente; e a dimensão da constituição como um modo de organização, de coesão discursiva. O autor afirma que essas duas dimensões, a da *atividade enunciativa* e a da *organização textual*, são indissociavelmente imbricadas:

Uma análise da “constituição” dos discursos devem assim se ater a mostrar a articulação entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma representação do mundo e uma atividade enunciativa. Esses discursos representam o mundo, mas suas enunciações são parte integrante do mundo que eles representam, elas são inseparáveis da maneira pela qual geram sua própria emergência, o acontecimento de fala que elas instituem. (MAINGUENEAU, 2008, p. 40).

Não diferentemente das demais categorias em análise do discurso, a categoria de discurso constituinte não é estanque, ou seja, não apresenta fronteiras claramente delimitadas ou fixas, mas conta com um certo número de invariantes. Se é possível perceber que, entre discursos a primeira vista tão díspares (o literário, o filosófico, o científico, o religioso, por exemplo), há categorias de análise transferíveis de um para o outro, caminha-se para o reconhecimento de que em uma sociedade há um domínio específico da produção verbal em que certos tipos de discursos guardam em comum aspectos relativos às suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação. Trata-se, de maneira geral, de um modo de funcionamento e de gestão do discurso e, por conseguinte, de *uma categoria discursiva propriamente dita*, porque ao agrupar discursos tão díspares entre si e manter categorias comuns, *zonas de interpenetração*, é porque, de alguma forma, esses discursos implicam em uma “dada função (fundar e não ser fundado por outro discurso), certo recorte das situações de comunicação de uma sociedade (há lugares e gêneros vinculados a esses discursos constituintes) e certo número de invariantes enunciativas” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 61), ou seja, estamos diante de uma categoria *discursiva* propriamente dita, porque não se deixa encerrar nem em uma grade estritamente linguística, nem em uma grade de ordem sociológica ou psicossociológica.

Apresentados os aspectos gerais considerados por Maingueneau para conferir esse estatuto a discursos inicialmente tão díspares, algumas observações se fazem necessárias. No livro *Discurso literário* (2006a), o autor afirma que, se por um lado, o estatuto constituinte

garante propriedades comuns a esses discursos, ao mesmo tempo, eles são diversos, uma vez que a forma como cada um assume a “constituência” é específica. Essa questão é problematizada brevemente nos termos de uma de uma constituição literária e uma constituição filosófica. Maingueneau se apóia em Cossuta (2004)⁵ que tratou a questão em termos de *discursos autoconstituintes* e *discursos constituintes*. De acordo com Cossuta, apenas o discurso filosófico seria, de fato, “autoconstituente” porque se empenha em “explicitar as condições de possibilidade de toda constituição discursiva, incluindo sua própria”, enquanto que o discurso literário “constrói as condições de sua própria legitimidade ao propor um universo de sentido e, de modo mais geral, ao oferecer categorias sensíveis para um mundo possível” (COSSUTA, 2004, p. 419)⁶.

Maingueneau parece construir os aspectos específicos da constituição do literário e do filosófico, com base em uma espécie de teoria de valor, no sentido de que as especificidades de um são apresentadas com base em suas diferenças em relação ao outro. Tanto para Maingueneau, quanto para Cossuta, o discurso literário não reflete sobre seu fundamento, enquanto que o filosófico sim. Os dois autores ainda afirmam, especificamente em relação ao discurso literário, que ele evoca uma instância enunciativa transcendente que fala através do enunciativador genérico. Essa forma de funcionamento coloca esse enunciativador em uma posição-limite entre o mundo humano e forças maiores.

Maingueneau retoma a questão da especificidade das constituições em uma entrevista realizada em 2012. Novamente, ele estabelece os parâmetros de especificidade com base em um sistema de diferenciação e esclarece que constituinte não quer dizer fundador:

Je pense qu'il faut maintenir l'idée que les discours constitutifs ont de l'autorité dans la mesure même où ils s'autorisent d'eux-mêmes, sans pour autant considérer qu'ils sont tous “fondateurs” comme peut l'être le discours philosophique. [...]: “donner sens” n'est pas “fonder”, “garant” n'est pas la même chose que “fondateur”. [...]; on peut alors dire que le discours littéraire « se fonde » lui-même, bien que ce ne soit pas par les voies de la démonstration philosophique. (MAINGUENEAU, 2012, p.219)⁷.

Nesse sentido, é possível dizer que para analisar as formas de constituição desses discursos é preciso sempre tomá-los comparativamente, como parece nos conduzir o próprio autor:

⁵ apud Maingueneau (2006).

⁶ apud Maingueneau (2006, p. 65).

⁷ “Eu penso que é preciso manter a ideia de que os discursos constituintes têm a autoridade na exata medida em que eles se autorizam a si mesmos, sem, no entanto, considerar que eles são ‘fundadores’, como pode ser o discurso filosófico. [...]: ‘dar sentido’ não é fundar, ‘garante’ não é a mesma coisa que ‘fundador’. Podemos, então, dizer que o discurso literário se funda com base em si mesmo, ainda que não seja pelas vias da demonstração filosófica.” (tradução nossa).

esse tipo de reflexão sobre as relações entre as “constituências” literária e filosófica deveria estender-se aos outros discursos constituintes, ao religioso e ao científico em particular, cujas linhas divisórias afiguram-se sobremodo complexas [...]. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 67).

Essa postura é reafirmada posteriormente quando o autor defende: “Les différents discours constitutants ne sont pas autant d’îlots, ils se délimitent réciproquement et se définissent précisément par leurs relations.” (MAINGUENEAU, 2012, p. 210)⁸. Mais adiante, ainda reafirma: “Même si le terme discours constituant lui-même peut donner le sentiment d’entités bien délimitées et indépendantes les unes des autres, encore une fois, c’est l’ensemble d’une configuration qu’il faut considérer et non des entités isolées.” (MAINGUENEAU, 2012, p. 210)⁹.

Esclarecidos aspectos desse estatuto constituinte dos discursos, abordaremos, a seguir, outros conceitos que se relacionam com essa problemática.

2.1 Discurso constituinte: posicionamento, comunidade discursiva e paratopia

Maingueneau (2008, p. 43) postula que a unidade de análise pertinente não é o discurso em si mesmo, mas

o sistema de referência aos outros discursos através do qual ele se constitui e se mantém; referir-se aos outros e referir-se a si mesmo não são atos distinguíveis senão de modo ilusório.

Todo discurso é elaborado no seio de grupos específicos ou, em termos mais apropriados, no interior de comunidades discursivas que não só o produzem como também o gerem, inclusive fazendo-o circular. É fundamental, pois, esclarecer que, quando se trata de discursos constituintes, não é a sociedade como um todo ou mesmo um conjunto de membros desta sociedade que está autorizado a avaliar, produzir e gerar os textos constituintes; esse estatuto está reservado a comunidades restritas, porque é nestes grupos específicos que

se mantém uma memória e que os enunciados podem ser avaliados em relação às normas, partilhadas pelos membros da comunidade associada a esse ou aquele posicionamento (por exemplo, tal grupo de pesquisa em sociologia) e pelos membros da comunidade do mesmo campo, para além dos diversos posicionamentos (a comunidade dos sociólogos) (MAINGUENEAU, 2008, p. 44).

⁸ “Os diferentes discursos constituintes não formam, cada um, pequenas ilhas, eles se delimitam reciprocamente e se definem, precisamente, nessa relação.” (tradução nossa).

⁹ “Mesmo que o termo discurso constituinte possa dar a impressão de entidades bem delimitadas e independentes uma das outras, ainda mais uma vez é toda uma configuração que se deve considerar e não as entidades isoladas.” (tradução nossa).

Assim, um dos aspectos inerentes dos discursos constituintes é que estes discursos se pretendem globais, com um alcance *global* (como já mencionado, pretendem dizer a “verdade” sobre o belo, a verdade, etc.), mas, paradoxalmente, eles são elaborados *localmente*, “no seio de grupos restritos que não se ocultam por trás de sua produção, porque a moldam por meio de seus próprios comportamentos” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 69). Os produtores destes textos colocam-se em consonância com as normas internas do grupo e não com uma *doxa* universalmente partilhada, porque a produção oriunda de tais lugares institucionais tem seus textos moldados em concordância com uma maneira de viver. Portanto, paradoxo constitutivo dos discursos constituintes é que eles se pretendem de alcance global, mas são elaborados localmente e, por conseguinte, embora fundem suas normas em princípios transcendentais, estes princípios só são conclamados mediante uma releitura altamente mediada pelas normas do grupo. É por haver esta imbricação tão íntima entre esses grupos restritos e seus discursos que Maingueneau (2006a, p. 69) pondera, alertando, que “todo estudo que se pergunta sobre o modo de emergência, circulação e consumo de discursos constituintes deve dar conta do funcionamento dos grupos que os produzem e gerem”. A título de exemplo, pensemos em conceber o romantismo sem a boêmia – e isso soará um tanto inadequado. Portanto, o posicionamento no seio dos discursos constituintes supõe, como em qualquer espaço de enunciação, a presença de um grupo específico *sociologicamente caracterizável*, que permite que se fale na existência de *comunidades discursivas* que partilham ritos e normas. Tais comunidades podem ser divididas em dois tipos: as que *produzem* e as que *gerem* o discurso e, embora caracterizadas em dois tipos, essas comunidades têm seu funcionamento altamente imbricado.

A comunidade dos produtores são grupos que “só existem na e pela enunciação de textos” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 69). De acordo com Maingueneau, podemos falar em uma certa hierarquia entre os *textos primeiros* e os *textos segundos*. Os textos primeiros se encarregam de refletir sobre si mesmos, mas não são auto-suficientes, já que mobilizam não somente autores, mas uma gama de papéis sociodiscursivos que ficam encarregados de gerir esses enunciados. No caso da literatura, por exemplo, ela traz consigo todo um funcionamento que se sustenta pelas críticas literárias de jornal, pelos professores, pelas livrarias, pelos bibliotecários, pelos eventos de lançamentos, etc., que produzem os chamados textos segundos.

Uma outra condição paradoxal dos discursos constituintes pode ser explicitada por um pertencimento e, ao mesmo tempo, não pertencimento a uma sociedade. A essa localidade paradoxal Maingueneau (2006a, p. 68) convencionou chamar *paratopia*, que não é apenas a

“ausência de um lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se” em um espaço único. Assim, os discursos constituintes se valem do estatuto de determinadas instituições para ocupar um lugar social, mas sem filiarem-se totalmente a estas instituições. O conceito de paratopia desemboca, assim, em uma posição de fronteira para os discursos constituintes. O discurso constituinte está no espaço paratópico, e esse espaço não é um espaço fechado, claramente delimitável, justamente porque se constitui no recorte de um *campo discursivo*. Um outro aspecto da paratopia é que ela é histórica, visto que suas modalidades são variáveis de acordo com a época e a sociedade em questão, de modo que, embora invariante em seu princípio, assume faces sempre mutantes, “dado que explora as fendas que não cessam de abrir-se na sociedade” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 93).

Há certa insistência de Maingueneau em esclarecer que a paratopia não é causa, origem e muito menos estatuto. Para o autor, a paratopia não é uma situação inicial, muito contrariamente, ela só existe se elaborada por meio de uma atividade de criação e enunciação. No caso da literatura, por exemplo, “não é necessário nem suficiente ser um marginal ‘de carteirinha’ para ser tomado pelo processo de criação” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 109), ou seja, não há situação paratópica exterior a um processo de criação.

Tratando especificamente da paratopia no discurso literário, Maingueneau (2006a) qualifica de *metáforas topográficas* as noções de “campo” ou “espaço”, justamente por ser a enunciação literária desestabilizadora da noção que tradicionalmente se atribui a lugar, como dotado de um dentro e um fora:

os “meios” literários são na verdade fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 92).

Exatamente por ser um discurso constituinte é que há a impossibilidade da instituição literária pertencer plenamente ao espaço social. Ela encontra-se nesta posição de fronteira entre “a inscrição em seus funcionamentos tópicos” (da sociedade), ao mesmo tempo em que tem de lidar com o que é não-tópico em uma sociedade. Por isso, a literatura, como todo discurso constituinte, é tomada por um *pertencimento impossível* e, embora possa ser comparada a uma *rede de lugares na sociedade*, não pode criar raízes em nenhum território. Iremos nos valer, aqui, de exemplos do próprio autor para tornar mais clara a situação paratópica do escritor. Maingueneau (2006a, p. 94) cita, para o século XVIII, a frustração do

andarilho como propícia à criação. No caso de Pierre Caron, que assina “M. De Beumarchais”, o *motor paratópico* é “a insuportável condição do homem de talento andarilho que a ordem aristocrática condena à obscuridade”.

Como já dito, a emergência de uma obra é fenômeno altamente local (embora sua pretensão seja global), porque sua constituição ocorre justamente no seio de um grupo do qual emerge, a partir de suas normas e relações de forças. É nesse lugar que ocorrem, “verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 94). Nesse sentido, Maingueneau considera fortemente o lugar das instituições no processo criador, pois, para ele, nem criador nem sociedade são unidades auto-suficientes; diferentemente, é preciso remeter a obra aos lugares que a tornam possível e que, ao mesmo tempo, ela também possibilita que existam.

O autor destaca a importância de certos lugares tipicamente paratópicos em nossa sociedade e nos remete aos *salões* do século XVII, XVIII e XIX, afirmando que neste lugar o escritor ocupava uma *posição profundamente instável* e ambivalente – “conviva tolerado, pessoa que divertia ou lisonjeava seu anfitrião” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 96); era no salão que o escritor relacionava-se com a sociedade e com o poder, sem ser isso suficiente para encerrá-lo neste lugar:

Ao escritor que trabalha na fronteira móvel entre a sociedade e um espaço literário paratópico, o salão oferece a possibilidade de estruturar o que há de insustentável em sua “posição”. Espécie de zona franca na sociedade, oferece ao escritor uma forma de pertencimento desarraigada. Mas freqüentar esses lugares não é suficiente para suscitar um trabalho criador. É a maneira singular de o escritor se relacionar *ao mesmo tempo* com a sociedade fortemente tópica e com os espaços fracamente tópicos que são a corte e o salão, os quais alimentam o trabalho criador (MAINGUENEAU, 2006a, p. 96).

E continua: “a maioria dos escritores da época, cada qual em seu registro, denuncia os fingimentos e as máscaras do salão, mas é desses fingimentos e máscaras que se sustenta o seu discurso” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 97). Numa relação paradoxal, portanto, é desse lugar que a literatura tira seu sustento e que, inevitavelmente, deve incessantemente separar-se.

No século XIX uma nova modalidade paratópica se constitui, agora no lastro dos lugares exemplares da boemia. O *café*, de acordo com Maingueneau (2006a, p. 97) é “lugar de dissipação de tempo e de dinheiro, de consumo de álcool e de tabaco, ele permite que mundos distintos se encontrem lado a lado”. Nesse momento, o artista se encontra numa

difícil negociação entre pertencimento/reconhecimento da sociedade burguesa e vontade de ser apenas artista e, assim, encontra-se em um não-lugar.

2.2 Discurso constituinte: ritos genéticos, intertexto e lenda

Refletir sobre a emergência das obras é, igualmente, refletir sobre o espaço que lhes dá sentido, isto é, sobre o *campo* em que se constróem determinados posicionamentos, que ultrapassam a mera questão de doutrinas estéticas e encontram-se indissociáveis de suas modalidades de existência social, do estatuto de seus atores e dos lugares e práticas que eles investem e que os investem. Refletir sobre a emergência de uma obra é, pois, refletir sobre a construção de uma identidade enunciativa que mais do que *uma tomada de posição* é também um recorte de um território de fronteiras instáveis que não cessam de ser redefinidas.

A esse respeito – da profunda imbricação entre a emergência/constituição de uma obra e o posicionamento/construção de uma identidade enunciativa no campo –, Maingueneau (2006a) pondera que não se deve confundir posicionamentos com escritores e esclarece a necessidade de ritos que legitimem a construção da obra como o universo de sentido do posicionamento do qual a obra emerge. O autor fala, nesse sentido, em *ritos genéticos*, que ele classifica como “as atividades mais ou menos rotineiras através das quais se elabora um texto” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 155). A criação literária percorre diversos domínios, a saber, o da *elaboração*, da *redação*, da *pré-difusão* e da *publicação*, e, contrariamente ao que poderíamos pensar, esses domínios não se mobilizam individualmente e/ou sequencialmente, mas na forma de um dispositivo interligado. Assim, determinado tipo de elaboração imporá restrições ao tipo de redação, de pré-difusão ou de publicação.

A concepção de ritos genéticos, quando bem elaborada, confunde-se com a caracterização de uma identidade num campo de contornos instáveis e radicalmente conflituoso, como o literário. Exatamente por isso, o criador não tem como desconsiderar seus próprios ritos genéticos que acabam por ser também *gestos conjuradores* que devem mostrar ao público e ao próprio escritor os sinais de sua legitimidade, sendo a ocorrência dessa legitimidade vinculada à realização de gestos requeridos para escrever em concordância com o posicionamento que se pretende atestar em um dado momento do/no campo. Nas palavras de Maingueneau (2006a, p. 158), “os ritos genéticos são, por conseguinte, parte de posicionamentos estéticos que sustentam as obras” e, assim, num duplo movimento, possibilitam as obras e legitimam um *trabalho ininterrupto de posicionamento*.

A consideração dos ritos genéticos no campo literário reforça a ideia da posição paratópica do escritor que cria, a um mesmo tempo, espaços que estão dentro e fora do mundo, sendo justamente “a convergência entre uma maneira de viver e de escrever e uma obra” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 160) o gatilho para uma paratopia criadora.

Relembrando o estatuto de discurso constituinte, o discurso literário mantém uma relação indispensável com a memória, o que implica necessariamente, no caso literário, um percurso por um vasto *arquivo literário*. No entanto, se a atividade literária está atrelada a um posicionamento, é em função deste posicionamento que irá se fazer um e não outro percurso por este vasto arquivo literário. É dessa forma – e não há outra possível – que o criador constrói sua identidade, definindo de maneira própria sua trajetória no intertexto¹⁰. É, pois, nesse sentido, que Maingueneau (2006a, p. 163) destaca essa relação entre o percurso e a construção/legitimação de um posicionamento:

mediante os percursos que ele traça no intertexto e aqueles que exclui, o criador indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura. Ele não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas essencialmente a alguns deles: o Outro não é qualquer um, mas aquele que é primordial não ser.

Assumir essa perspectiva implica romper o binômio obra singular *versus* consciência criadora e considerar

o conjunto da literatura, um gigantesco *corpus* em que cada obra revela ser composta por uma multiplicidade de outras [...]. As obras singulares vêm, assim, a se perder numa literatura que atravessa todas elas, uma literatura presente a si mesma em todo e qualquer texto, oferecida à classificação e ao comentário infinito, e que se reúne num museu imaginário (MAINGUENEAU, 2006a, p. 164).¹¹

Porém, ao analisar as condições de surgimento de uma obra não devemos nos ater à tese fundamental de uma intertextualidade radical comum a todo discurso constituinte e, sim, à maneira pela qual cada texto gere essa intertextualidade, exatamente por ser esse gerenciamento garantidor de uma identidade para a obra no emaranhado do intertexto; sua estruturação ocorre em função de uma posição limite nas tensões do campo, e sua enunciação

¹⁰ Maingueneau (2006a) ressalva uma questão terminológica em relação ao uso de “intertexto”. Diz o autor que em Análise do Discurso opta-se, normalmente, por uma distinção entre intertexto e interdiscurso. O primeiro seria um conjunto de textos particulares com os quais o texto particular entra em relação direta. Já o interdiscurso designa o conjunto de gêneros e tipos de discurso que interagem numa determinada conjuntura. Maingueneau (2006a, p. 163) prefere não fazer essa distinção “no nível que estamos aqui” e, de maneira análoga, assim procederemos.

¹¹ Em *Cenas da enunciação*, Maingueneau (2008, p. 43), ao analisar os Discursos Constituintes, propõe discussão semelhante sobre a noção de posicionamento esclarecendo que “a unidade de análise pertinente não é o discurso em si mesmo, mas o sistema de referência aos outros discursos através do qual ele se constitui e se mantém; referir-se aos outros e referir-se a si mesmo não são atos distinguíveis senão de modo ilusório; o interdiscurso não se encontra no exterior de uma identidade fechada sobre suas próprias operações”.

nunca cessa seu trabalho de legitimação, seja no que concerne ao que a produz, como ao que ela produz.

Outro ponto interessante abordado pelo autor em relação ao posicionamento diz respeito ao posicionamento na lenda. Para discutir esse ponto, iniciamos com uma citação:

O arquivo de um discurso constituinte não é mera biblioteca ou coletânea de textos, mas também um tesouro de *lendas*, de histórias edificantes e exemplares que acompanham gestos criadores já consagrados. Posicionar-se não é somente transformar obras conservadas numa memória, mas também definir uma trajetória própria na sombra projetada de lendas criadoras anteriores (MAINGUENEAU, 2006a, p. 175)¹².

Sobre a palavra *lenda*, Maingueneau (2006a, p. 177) diz que devemos assumi-la em sua ambiguidade de “palavra que designa que *é preciso* dizer, ou melhor, redizer, porque memorável, e palavra de acompanhamento de imagens”. Essa dupla designação implica que, para o criador, a literatura também é um *murmúrio de lendas*, de histórias, sobre as quais sua literatura irá se constituir e, da mesma maneira, irá construir a sua forma de se inscrever na lenda literária. Maingueneau (2006a, p. 177) discorre de maneira bastante elucidativa sobre esse trabalho de inscrição que é constitutivo de toda criação:

a vida do criador é percorrida por certa representação da posteridade, quando os gestos, imobilizados pela morte, se terão tornado emblemáticos. A lenda pessoal que é preciso construir ao criar uma obra assombra sua vida, e é à sua sombra que se tramam suas decisões. Quer siga os caminhos já percorridos ou deles se desvie, ele inscreve posturas, percursos que traçam uma linha identificável e exemplar num território simbólico protegido. Constrói às apalpadelas sua própria lenda, que se alimenta inevitavelmente de lendas já existentes, e só se torna criador ao buscar dar acesso à lenda literária uma identidade de criador que alimenta com sua própria existência.

É impossível, portanto, para o criador (posição em que se encontra o escritor na tentativa de definir sua própria trajetória à *sombra de lendas criadoras anteriores*), desvencilhar-se da gerência constante de sua própria “lenda em *vir-a-ser*”. O primeiro texto que o criador oferece ao público gera uma nova instância que o duplica (ele é autor de uma obra x) e, para além disso, ele passa a existir no arquivo literário por meio dos comentários feitos a seu respeito e de sua obra, e mais, “quanto mais um escritor publica, tanto mais o “autor” se enriquece de uma obra que aumenta” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 179). A coroação máxima ocorre quando de sua morte: o autor de x, y, z alcança a graça de sua

¹² É importante ressaltar que a acepção da palavra *lenda* no sentido empreendido por Maingueneau distancia-se (e não se reduz a) de um sentido dicionarizado. A noção de lenda deve ser tomada como um percurso da/pela memória, empreendido pelo criador no vasto arquivo literário de que dispõe e que recorta em concordância com a construção de seu posicionamento. Além disso, o criador tem que lidar com a gerência dessa lenda em vida, para que ela se concretize em plenitude quando de sua morte.

autonomia, e seu conjunto de marcas significantes, sua mescla de gestos e de textos servem como um “garante” por si só.

2.3 Discurso constituinte: inscrição e *midium*

O caráter constituinte de um discurso implica antes de mais nada em *inscrições*, já que o estatuto enunciativo de um discurso constituinte ultrapassa questões de enunciado, de texto ou de obra.

A noção de inscrição relaciona-se com a noção de posicionamento, que segue “os traços de um Outro invisível, que associa os enunciadores-modelo de seu posicionamento e, no limite, a presença da Fonte que funda o discurso constituinte: a Tradição, a Verdade. A Beleza...” (MAINGUENEAU, 2008, p. 47). Por isso, podemos dizer que uma inscrição é *radicalmente* exemplar, que segue exemplos e ao mesmo tempo os dá e, acima de tudo, que produzir uma inscrição não é falar em nome próprio e sim *seguir os traços do Outro...* Uma das características primordiais da inscrição, oriunda de uma característica também primordial dos enunciados dos discursos constituintes, é que, embora ela seja relativamente fechada em sua organização interna, ela é altamente citável, ou melhor dizendo, altamente *reinscritível*.

Alguns textos podem adquirir o estatuto de inscrição última ou *arquitextos*, como, no caso da filosofia, a *Ética* de Spinoza ou *A República* de Platão; para a literatura, *A Odisséia* ou *A Divina comédia*; no religioso o escrito dos padres da Igreja, Santo Agostinho, por exemplo. No entanto, é interessante notar que a legitimidade dos arquitextos é motivo de embate incessante entre os posicionamentos, que procuram cada um impor seu arquitexto, ou seu modo de interpretação dos arquitextos que são reconhecidos por todos.

Admitir a noção de inscrição implica, igualmente, em uma *referência à dimensão midiológica dos enunciados* (numa clara referência a Régis Debray), ou seja, às modalidades de suporte e transporte material dos enunciados. Não é possível, por exemplo, pensar, no caso da literatura, no surgimento de uma obra e em sua relação com o mundo de maneira separada de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação, visto que “a transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante de seu sentido”(MAINGUENEAU, 2006a, p. 212).

É, pois, nesse sentido, que Maingueneau (2008) enfatiza que o “suporte” não é um suporte, ou seja, o modo de veiculação não é exterior ao que ele supostamente veicula. Bem

entendido, então, superam-se as oposições de uma análise estritamente textual, e nessa perspectiva, as oposições entre ação e representação, fundo e forma, texto e contexto, etc.

2.4 Discurso constituinte: heterogeneidade discursiva

A análise de discursos constituintes lida com uma produção discursiva profundamente heterogênea e não apenas com textos privilegiados (as grandes obras, etc.) ou tipos de textos privilegiados (artigos científicos para cientistas e pesquisadores etc.). Caminham ao lado dos grandes textos (a alta teologia, a ciência nobre, a grande filosofia) os manuais escolares, os sermões dominicais ou revistas de divulgação científica. O que de fato ocorre é uma hierarquia entre textos “primeiros” e o que neles se apóiam para comentá-los, refutá-los, resumi-los, dentre outras operações. O discurso constituinte supõe essa interação de regimes diversos, que apresentam cada um seu funcionamento específico; é inerente ao discurso constituinte lidar com gêneros menos nobres, mas essenciais.

Maingueneau (2008) propõe uma distinção que esclarece esse funcionamento imbricado:

- i) os textos ou gêneros *primeiros* (ou *fontes*) e os gêneros *segundos*: há, de um lado, os discursos que supostamente produzem os conteúdos em sua “pureza” e, de outro, os discursos que se limitam a resumir, comentar, refutar etc. uma doutrina anteriormente constituída.
- ii) os gêneros de discursos *fechados* e o gêneros *abertos*: essa distinção é delicada, e diz respeito, de uma lado, aos discursos nos quais os leitores são escritores potenciais ou efetivos de enunciados do mesmo gênero (é o caso do discurso científico) e, de outro, aos discursos em que os leitores não estão em posição de escrever enunciados do mesmo gênero (é o caso de um jornal diário).
- iii) os textos *fundadores* e textos *não-fundadores*, distinção, que de acordo com o próprio autor, é ambígua, porque designa tanto os textos de pretensão fundadora, isto é, os que se apresentam como tais, quanto aqueles que a posteridade julgou fundadores. Cabe destacar que os enunciados fundadores são, por definição, minoria e pretendem definir uma nova maneira de fazer filosofia, física, de escrever romances, etc.

O que o autor busca construir com esse percurso é o pressuposto de que, em se tratando de discurso constituinte, é em um mesmo movimento que se instauram o texto a interpretar e seu comentário, justamente por não ser o texto um enunciado auto-suficiente, já que implica, automaticamente, um intérprete competente. Nesse sentido é que podemos falar da necessidade de que esse enunciado, oriundo de um discurso constituinte, seja tomado num quadro hermenêutico. Esse quadro age como uma espécie de garante de que determinado texto *deve* ser interpretado, ao mesmo tempo em que articula um quadro de hiperproteção a esse texto enunciado. Isso significa, entre outras coisas, que este texto é *singular*, que por meio dele uma *fonte* envia uma mensagem transcendente necessariamente oculta; não é possível uma leitura imediata do texto, é necessário decifrá-lo. Essa inscrição no quadro hermenêutico prescreve um modo muito particular de existência no interdiscurso, pois o texto

é um monumento, sempre além da contingência dos intérpretes que a ele se dedicam, e envolve um esforço de restituição e preservação de seu significante em sua “autenticidade”. É imprescindível que esse texto seja considerado “profundo” para se poder e dever submetê-lo à interpretação; mas é imprescindível que o texto seja submetido à interpretação para se poder dizer que ele é “profundo” (MAINGUENEAU, 2008, p. 73).

Um obra só é digna de interpretação se for interpretada e, quanto mais interpretada for uma obra, mais enigmática ela se tornará; o inverso também se faz verdadeiro, já que um texto que não mais for objeto de interpretação cessará de ser enigmático ou, nos termos de Maingueneau (2006a, p. 73), cessará “de revelar mensagens importantes para a coletividade”. Esse procedimento da crítica com a obra e, por conseguinte, da obra com a crítica, possibilita leituras múltiplas que não se esgotam, muito contrariamente, “cada nova leitura torna mais complexo o labirinto de interpretações ao encerrar o texto um pouco mais em seu próprio labirinto” (2006a, p. 73).

2.5 Discurso constituinte: a cena de enunciação

A cena de enunciação desempenha um papel crucial na atividade enunciativa, que não se reduz nem ao texto nem a uma situação de comunicação exterior que possamos descrever. Contrariamente, o locutor deve construir na sua enunciação o quadro de seu dizer, por meio de uma cenografia legítima que, à semelhança de uma volta de trezentos e sessenta graus, encerra uma nascente e um desaguadouro da obra.

Maingueneau (2006a, p. 70) afirma que, se há uma “constituição” nesses discursos, ela ocorre justamente “na medida em que a cena de enunciação que o texto traz legitima de uma maneira, em certo sentido, performativa o direito à fala que ele pretende receber de alguma fonte (a Musa, Deus...)”. O autor utiliza o termo *especular* para desdobrar esse processo que ocorre entre o discurso e a instituição, e esclarece, ainda, que este processo incide sobre três dimensões, a saber, na cenografia, no código de linguagem e no *ethos*:

- i) o investimento de uma cenografia faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciação;
- ii) o investimento de um código de linguagem, ao operar sobre a diversidade irreduzível de zonas e registros de língua, permite produzir um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta;
- iii) o investimento de um *ethos* dá ao discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado.

Trataremos, em poucas palavras, dessas três dimensões, iniciando com um exemplo do autor para ilustrar a construção da cenografia. Em Descartes, no *Discurso do método*, a cenografia construída mostra um sujeito que se apresenta

como simples detentor da razão, homem honesto desprendido de instituições religiosas e escolares, afirma a excelência do “método”, do encadeamento dos argumentos, para um leitor que ele pressupõe ter uma única qualidade: ser dotado de “bom senso”. O *Discurso do método* constrói, assim, sua legitimação ultrapassando as fronteiras que, na época, eram normalmente atribuídas ao discurso filosófico. Ele traz as pessoas honestas para a posição de árbitro autorizado [...]. não se pode, então, opor a cena de enunciação e o enunciado como a “forma” e o “conteúdo”: a cena de enunciação é uma dimensão essencial do “conteúdo”. O cartesianismo não é somente uma doutrina, é a instauração de certas cenografias através das quais é delineada a doutrina. (MAINGUENEAU, 2008, p. 52).

A construção de uma cenografia implica igualmente o investimento de um código de linguagem que lhe é indissociável. Quando nos atemos aos discursos constituintes, torna-se mais evidente que a língua não aparece como neutra, mas investida de uma adequação ao universo de sentido implicado por determinado posicionamento. É o que Maingueneau (2006) designa como uma *posicionamento na interlíngua*. Em relação ao discurso literário, por exemplo, o autor esclarece que

a literatura não tem relação natural com nenhum signo linguístico; mesmo quando a obra parece usar a língua mais “comum”, há um confronto com a alteridade da linguagem, vinculada a um determinado posicionamento no campo literário. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 188).

Para o autor, o “escritor não enfrenta a língua, mas uma interação de línguas e usos, aquilo que denominaremos interlíngua.” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 182). Ainda segundo o autor, “nenhuma língua é mobilizada numa obra pela simples razão de ser a língua materna do autor” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 180). Essencialmente, essa problemática quer dizer que não é na plenitude de uma língua materna que um autor escreve ou em uma espécie de língua suprema, ideal, mas em uma língua que se encontra na tensão entre a língua suprema e a língua materna. O *escritor* realiza uma (re)apropriação da língua mediante o trabalho criador.

Nesta mesma trilha, pode-se dizer que um posicionamento não implica apenas a definição de uma situação de enunciação e certa relação com a linguagem, há de se considerar a noção que permite articular corpo e discurso, uma voz associada à representação de um “corpo enunciante historicamente especificado”. Referimo-nos, aqui ao *ethos* que é, além de uma maneira de dizer, uma maneira de ser, protagonizado por um fiador *invisível e envolvente* que leva o destinatário a identificar-se com o movimento de um corpo constituído de valores historicamente especificados.

A articulação íntima entre os conceitos de cenografia, código de linguagem e *ethos* possibilita perceber o poder que a enunciação tem de suscitar a adesão de seu co-enunciador ao inscrevê-lo em uma cena de fala que é justamente a requerida e necessária para o universo de sentido que o discurso pretende promover.

Apresentado o quadro teórico que sustenta a possibilidade de uma Análise do Discurso Literário, tal como nos propomos a realizar nesta tese, passaremos, agora, ao Capítulo 2, que apresentará o conceito de autoria que assumiremos e a análise do manuscrito *De Profundis* de Oscar Wilde.

CAPÍTULO 2

AUTORALIDADE: O FUNCIONAMENTO DA AUTORIA

1. O autor-proprietário e a atribuição de autoria

A problemática da autoria é uma inquietação de diferentes disciplinas e pode ser resumida na pergunta aparentemente banal “*o que é um autor?*”, tão celebrenemente colocada por Michel Foucault.

A atribuição da autoria, ou seja, a necessidade de assinatura de um texto literário, denotativo da ideia de propriedade, é anterior à ascensão da burguesia. Segundo Chartier (2012, p.46):

Não é no final do século XVIII, mas no início, que emerge o conceito de autor-proprietário e de propriedade literária. Por sua vez, esta emergência não é a expressão possível de um novo direito burguês, mas um engajamento a serviço da perpetuação de um velho sistema de privilégio.

Ele nos mostra como, por meio do *Estatuto* da Rainha Ana, votado em 1709 pelo parlamento inglês, alteraram-se as práticas de publicação dos textos; nesse momento, ocorre a passagem do *right in copies* (direito de reprodução) para o *copyright* (direito sobre a obra), que, de uma forma ou de outra, assegurava aos livreiros o direito sobre o texto. A esse respeito, Chartier afirma que:

[...] não é tanto em função de uma aplicação particular da propriedade burguesa que nasce uma definição da propriedade literária, mas, ao contrário, se esta propriedade literária é uma das formas fundamentais de sustentação da construção de uma “função autor”, e nisso ele [Foucault] tem toda razão, é no interior da defesa do direito do livreiro editor, e não do autor, que ela se afirma. (CHARTIER, 2012, p. 42).

Essa reflexão vai na contramão da ideia corrente que associa a ascensão da burguesia à atribuição de autoria, uma vez que, dessa perspectiva, a atribuição de autoria não aconteceu com a formalização do campo literário no final do século XVIII e início do século XIX, período de ascensão da burguesia. Diferentemente, ela ocorreu concomitante ao momento em que a transgressão dos discursos tornou os textos passíveis de punição. Foucault e, posteriormente, também Chartier abordam essa questão. Chartier (1999) afirma que o interesse a respeito da autoria cresceu nesse momento. Foucault, por sua vez, destaca a questão da interdição, cunhando a expressão “apropriação penal dos discursos”, que serviu

por muito tempo como justificativa para a destruição dos livros e a punição de autores, editores e/ou leitores de obras consideradas subversivas no campo religioso e/ou político. O autor afirma que “os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos e das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (FOUCAULT, 2001, p. 274-275). É nesse sentido que Chartier (1999, p. 34) acrescenta que, “antes de ser o detentor de sua obra, o autor encontra-se exposto pelo perigo de sua obra”.

Um fato que poderia ilustrar esse fenômeno, tal como descrito por Foucault e Chartier, é o episódio relacionado à condenação de Oscar Wilde. No final do século XIX, o julgamento do autor, por crime de “indecência grave”, apresentou o livro *The Picture of Dorian Gray*, seu único romance, como prova incontestada da acusação para provar o comportamento “indecente” de Wilde.

Embora a problemática da atribuição de autoria seja anterior à ascensão e consolidação da burguesia, foi apenas no século XIX romântico que a noção de autoria se generalizou, associada à presença do indivíduo nas obras, o *autor-presença*¹³, noção que, posteriormente, será combatida pelos filiados marxistas e pelas correntes classificadas como formalistas, estruturalistas e pós-estruturalistas. É velho conhecido dos pesquisadores do tema o ensaio de Roland Barthes (1988), *A morte do autor*, em que a preconização da morte do autor remete ao desligamento e à perda da voz original ao se publicar um texto de “fins intransitivos”, como é considerado o texto literário. A morte do autor marca o nascimento da escritura.

Os marxistas assumem o autor como “uma unidade representada na contradição em que se refrata a divisão de classes no discurso”, de modo que considerar a autoria “implica incluir os modos historicamente determinados dos produtos culturais, concebendo-se a “recepção” não apenas como modelização retórico-poética do destinatário no contrato enunciativo do discurso”, mas, sobretudo, como processo determinante, como uma “apropriação empiricamente determinada, que ocorre como contradição de práticas assimétricas de consumo cultural que produz também a representação de *autor*”. (HANSEN, 1992, p.12)

¹³ cf. Hansen (1992).

Com essas correntes, há uma substituição da ideia de “metafísica da origem” e “presença” por conceitos tais como: estrutura, escritura, imanência do discurso, intertextualidade, textualização, etc;

No final da década de 1960, Michel Foucault, com seu dispositivo arqueológico-metodológico, contrapõe-se às correntes marxistas e também problematiza o que, para ele, havia sido deixado, esquecido nas correntes que analisavam a autoria e se valiam de conceitos como influência, interpretação, obra, tradição. De acordo com Hansen (1992, p.13):

Localizando na crítica contemporânea o tema da desaparecimento do autor, que se acompanha da transferência das análises para os próprios discursos, a operação de Foucault consiste em indagar o que a regra de desaparecimento permite estabelecer na lacuna. Não bastaria repetir a afirmação de que o autor desapareceu desde que seus avalistas, Deus e o homem, morreram juntos; importa marcar o espaço deixado vazio, observando-se a repartição dos silêncios e das falas para especificar a função que o desaparecimento faz surgir. Foucault recusa, por um lado, a “ideologia” da crítica marxista, que continua pressupondo a representação e a consciência e, por outro lado, o “significante” ou a “escritura”, que continuariam a operar com características empíricas do *autor-presença* transferindo-as para um anonimato transcendental do código.

Para Foucault, a função-autor, intrinsecamente ligada à sociedade em que circula, caracteriza-se por um modo de existência, de circulação de certos discursos. Desse modo, para o autor, a autoria não é uma categoria transhistórica, nem está fora da história, uma vez que pode estar “prevista como necessária para alguns discursos, como facultativa para outros, como inexistente para muitos” (HANSEN, 1992, p. 14).

No célebre texto *O que é um autor* (2001), Foucault, ao postular o conceito de *função-autor*, esclarece que não está propondo uma análise histórico-sociológica da figura do autor, ou seja, que o ponto de reflexão não remete a uma análise de trajetória biográfica, social ou cultural do autor, ou ainda, para nos reportamos a um outro conceito, que não se trata de sociologia do campo literário¹⁴. A *função-autor* de Foucault diz respeito a uma característica de alguns discursos que se caracterizam pela seleção e exclusão de textos, que seriam resultados de operações específicas no interior de uma sociedade. Nas palavras do autor, a construção da função-autor remete à “maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (FOUCAULT, 2001, p. 267). Essa função é igualmente marcada por um *nome próprio*, termo cunhado por Foucault, que não remete à subjetividade e não se confunde, em nenhuma medida, com o indivíduo real; para Foucault, o nome de autor é uma categoria do discurso, sem qualquer carga subjetiva; marca um

¹⁴ cf. Bourdieu (2010). Para o autor, o campo social da literatura reporta-se a um espaço relativamente autônomo e estruturado por agentes específicos e regras próprias, ancorados na práxis literária.

distanciamento entre o indivíduo empírico e o autor, isto é, entre o indivíduo empírico e a função-autor. Chartier (2012, p. 30), em seu livro *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, cita o exemplo de J. L. Borges para exemplificar o distanciamento entre o *eu* e o nome de autor:

Sempre me pareceu que um texto que Foucault poderia ter citado, por ser uma ilustração fulgurante da distinção entre eu empírico e a função discursiva, é aquele que fora publicado por Borges em 1960, dez anos antes da conferência de Foucault, [...], no qual Borges apresenta, à moda antiga, um apanhado de diferentes lições, e que tem por título *Borges e Eu*. Vocês se lembram, sem dúvida, de que a trama fundamental do início do texto é esse jogo que marca a absorção, a dissolução, a vampirização, poderia dizer, do Eu singular por uma identidade construída do autor: Borges, o outro, o nome próprio.

Assim, tanto Chartier, quanto Foucault, como Borges defendem a separação entre sujeito biográfico e sujeito autor, tomados como entidades distintas.

Nossa abordagem da autoria, neste trabalho, apesar de reconhecer a diferença entre o “eu singular” e o “nome próprio”, concebe essa distinção de outra maneira, calcada nas formulações de Dominique Maingueneau sobre o funcionamento da autoria. O autor fornece sua contribuição como analista do discurso e afirma em seus estudos que, independentemente do modo que se considerem “as formas de subjetivação do discurso literário, não se pode justapor sujeito biográfico e sujeito enunciator como duas entidades sem comunicação” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 136). Entendamos, um pouco, então, como o autor concebe essa problemática que, como podemos antever, inclui o componente biográfico em sua análise.

1.1 A autoria na perspectiva discursiva de Dominique Maingueneau: *pessoa, escritor e inscritor*

Em seus estudos, Maingueneau propõe uma varredura por um certo *léxico corrente*, como primeiro passo para se romper com a “abordagem de justaposições”. Ela tem início com a própria noção de *escritor*, como sendo, ao mesmo tempo, uma categoria imprecisa do registro das profissões e uma figura associada a uma obra. Em relação ao termo *autor*, esclarece que, comumente, refere-se “ao indivíduo como fonte e garante da obra” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 135). A noção de enunciator, por sua vez, não advém do uso comum, mas de um vocabulário linguístico recente, que oscila entre uma concepção de

enunciador como instância inerente ao enunciado e uma concepção segundo a qual “o enunciador é mais propriamente um locutor, o indivíduo que produz o discurso” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 135). Em relação a essa última noção, Maingueneau pondera que o simples fato de se propor a analisar em termos de evento enunciativo e/ou questionar a problemática da enunciação desestabiliza *tópicas* que opõem simplesmente um “dentro” e um “fora” dos textos:

O sujeito que mantém a enunciação, e se mantém por meio dela, não é nem o morfema “eu”, sua marca no enunciado, nem algum ponto de consistência exterior à linguagem: “entre” o texto e o contexto há a enunciação, “entre” o espaço de produção e o espaço textual, há a cena de enunciação, um “entre” que descarta toda exterioridade imediata. Não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais *se institui* o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. Na construção de uma cena de enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva se entrelaçam e se sustentam mutuamente (MAINGUENEAU, 2006a, p. 135).

Nessa perspectiva, o autor propõe que a questão da autoria seja considerada a partir de três instâncias discursivas, a saber: *a pessoa, o escritor e o inscritor*. *A pessoa* refere-se ao indivíduo dotado de estado social, de uma vida privada. *O escritor* é uma espécie de ator que traça um caminho e desempenha um papel na instituição literária. Por fim, Maingueneau (2006a, p. 136) esclarece que, em relação ao neologismo *inscritor*, “ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto (aquilo que vamos chamar de “cenografia”) e a cena imposta pelo gênero de discurso: romancista, dramaturgo...”. O autor afirma ainda que essa noção de *inscritor* valida-se tanto no oral como no escrito.

Não há, entretanto, um primeiro plano para *a pessoa*, seguida do “ator” literário, *o escritor*, que culminaria em seguida no *inscritor*, o sujeito da enunciação. Essas três instâncias não são cronológicas, estratificadas ou mesmo sequenciais, mas são atravessadas umas pelas outras, de modo que “cada uma das três sustenta as outras e é por elas sustentada, num processo de recobrimento recíproco que, num mesmo movimento, dispersa e concentra “o” criador” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 137). Todavia, podemos, para efeitos de análise, mostrar de que forma pode ocorrer a preponderância de alguma delas sobre as outras, o que não significa reduzi-las ou isolá-las. É, pois, nesse sentido que Maingueneau (2006a, p. 137) destaca que

a identidade criadora, seja qual for o ângulo a partir do qual a apreendemos, não se restringe a uma posição, uma substância ou um suporte. Essa dificuldade traduz a

dificuldade de responder à questão aparentemente mais banal: “*Quem é o autor dessa obra?*”.

Na esteira da “problemática da obra”, e com o intuito de deslocar a recorrente indagação do que seria literário ou não na produção de autor para a questão do funcionamento da autoria, assumimos, com Maingueneau (2006a) que a literatura mescla dois regimes: um regime *delocutivo* e um regime *elocutivo*. No regime delocutivo, o autor se oculta diante dos mundos que instaura; no elocutivo, o *inscritor*, o *escritor* e a *pessoa*, conjuntamente mobilizados, deslizam uns nos outros.

Maingueneau coloca como dominante, na apreensão do fato literário, as obras que ocultam, fundamentalmente, a *pessoa* e o *escritor*, isto é, o regime delocutivo de enunciação literária, embora a literatura não seja um espaço estável, uma vez que, cada vez mais, produções do regime de enunciação elocutivo têm sido alçadas à categoria de “cânone”, como é o caso do manuscrito *De Profundis* de Oscar Wilde, que analisaremos neste capítulo.

Uma outra questão relevante a ser considerada é que, embora possa parecer que haja uma independência entre esses regimes, eles se nutrem um do outro, segundo modalidades diversas que se configuram a partir de determinado momento histórico e, evidentemente, do posicionamento adotado pelos autores. Assim sendo, a abordagem do funcionamento desses dois regimes, o delocutivo e o elocutivo, seria, de fato, uma das formas de abordar o funcionamento da autoria e os processos de subjetivação que ela implica.

Para uma melhor apreensão do funcionamento do regime elocutivo, Maingueneau propõe uma ampliação de seu quadro teórico, postulando a existência de duas dimensões, a de *figuração* e a de *regulação*. Essas duas dimensões, embora distintas, são também inseparáveis. A primeira concentra a *encenação do criador*, por meio da qual o autor busca construir uma identidade criadora no mundo criado. Em relação à dimensão de *regulação*, podemos dizer que ela envolve a tentativa, por parte do criador, de inserir seu texto em um dado momento no campo e nos circuitos convenientes. Maingueneau (2006a, p. 143) destaca que um manifesto ou um prefácio tem, de modo geral, essa função reguladora de inserção das obras em conformidade com as normas, “seja para mostrar que seguem as normas existentes ou para propor soberanamente as do autor”.

Ampliando toda essa conceituação, Maingueneau (2006a) ainda destaca que um autor tem sua produção associada a dois *espaços discursivos indissociáveis*, que não se encontram, entretanto, em um mesmo plano, e convencionou chamá-los de *espaço canônico* e *espaço associado*.

Sobre o espaço canônico, o autor esclarece que ele abrange a maioria dos textos do regime *delocutivo* e que “ele não se reduz a um espaço em que mundos ficcionais teriam um “eu” referencialmente ao do autor” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 144), mas “repousa numa dupla fronteira: entre os actantes do mundo ficcional e o autor, de um lado, e entre “inscritor” e “escritor”-“pessoa”, do outro” (idem, ibidem, p. 144), sendo, assim, altamente ritualizado.

Em relação à natureza do espaço associado, ela varia de acordo com o espaço canônico, o que não significa que seja um adendo contingente que se adicionaria, a partir de fora, a esse espaço. Contrariamente, há um movimento de eterna negociação entre esses dois espaços, que implica indistinção das fronteiras que estruturam a instância enunciativa. É, pois, neste sentido que Maingueneau (2006a, p. 146) afirma que

o discurso literário não é um território compacto que gera simplesmente algumas dificuldades locais de estabelecimento de fronteiras, mas um espaço radicalmente duplo. Funciona com base num duplo movimento de *desconexão* (no espaço canônico) e de *conexão* (no espaço associado) das instâncias subjetivas.

Esses movimentos são complementares e contraditórios a um mesmo tempo, e é da impossibilidade de estabilizá-los que advém um dos propulsores da produção literária.

O conceito de autoria e a problemática que a ele se vincula mostram-se produtivos e relevantes não só para propor um novo tipo de abordagem do fato literário, mas também como uma contrapartida a análises que relacionam de forma direta a biografia de um autor e sua obra. Um fato que ilustra a recorrência desse último tipo de abordagem é a relação direta que inúmeros estudos estabelecem entre a biografia de Oscar Wilde e seus personagens, em especial, no romance *The Picture of Dorian Gray*. No ensaio “Dorian Gray as Symbolic Representation of Wilde’s Personality” de Terence Dawson, o autor busca demonstrar que as personagens do romance manifestam, de forma inconsciente, os desejos/medos de Wilde:

Basil and Lord Henry’s fascination with him (Dorian) represents Wilde’s obsession with a young dandy whose evasiveness and pseudo-aestheticism symbolize his own unconscious fears (DAWSON)¹⁵.

A análise de Dawson intenta sustentar uma interpretação segundo a qual Dorian seria um espelho dos desejos inconscientes de Wilde. O que vemos nesse tipo de análise é uma

¹⁵ “A fascinação de Basil e Lord Henry por Dorian representa a obsessão de Wilde com um jovem dândi cuja evasividade e o pseudo-esteticismo simbolizam seus próprios medos inconscientes” (tradução nossa). Talvez Dawson, neste artigo, tente desenvolver uma afirmação de Oscar Wilde, que se tornou emblemática: “Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what world thinks me: Dorian what I would like to be – in other ages, perhaps”. “Basil Hallward é o que eu penso que eu sou: Lord Henry é o que o mundo pensa que eu sou: Dorian é o que eu gostaria de ser – em uma outra época, talvez.” (tradução nossa).

correspondência direta entre a biografia de um autor e sua obra. Como argumentamos acima, não negamos o componente biográfico no texto de um autor, mas isso não implica, de maneira alguma, considerar que o autor possa ser explicado por uma de suas personagens.

Neste trabalho, assumimos a concepção de autoria proposta por Maingueneau porque ela nos permite demonstrar que o que está no texto de um autor, em nosso caso Oscar Wilde, diz respeito à *pessoa* de Wilde, tem relação com sua função de *escritor* no campo literário a partir de um determinado posicionamento e, ainda, diz respeito a uma criação estética, à obra em si, ao trabalho enunciativo de um *inscritor*.

Nossa proposta vai, portanto, na contramão de algumas perspectivas que assumem de maneira radical a ideia de morte do autor preconizada por Roland Barthes. A esse respeito, Possenti (2009) posiciona-se argumentando a favor da não-exclusão do componente biográfico. Partindo de um preceito crucial na AD, diz que os *sujeitos não são livres* e não estão na origem de seus discursos, mas, “se os sujeitos não inventam o jogo, não significa que não joguem. Além disso, não o fazem todos ou sempre da mesma maneira; há craques e pernas-de-pau” (POSSENTI, 2009, p. 63-64). Para Possenti, portanto, o autor não é somente uma função enunciativa ou uma posição sujeito. Citando uma formulação de Schneider (idem, ibidem, p. 69), esclarece, de forma interessante, como a prerrogativa da morte do autor não foi suficiente para calar outras questões que estão constitutivamente relacionadas à autoria:

Foi nestes termos (o autor seria uma velharia ideológica) que Barthes consagrou outrora um ensaio à morte do autor, algo imprudente em sua radicalidade (era uma época em que se morria muito: depois de deus, o homem, o sujeito, o autor...). Que pena! os fantasmas são duros na queda e o autor, momentaneamente apagado pelo estruturalismo, reaparece nos anos oitenta, com o retorno do subjetivo nos costumes e à história na literatura.

A concepção de autoria proposta por Maingueneau e já apresentada aqui, possibilita que a problematização da morte do autor seja recolocada, trazendo de volta aquilo que havia sido apagado. Na perspectiva do autor, não há como apagar o componente biográfico, o que não significa que a obra seja um reflexo da biografia de seu autor, ou de sua época (ou de ambos), e tampouco seja fruto de uma instância criadora auto-suficiente. Diferentemente, a abordagem de Maingueneau implica conceber as três instâncias (a *pessoa* – com sua biografia; o *escritor* – que tem que seguir e ter rituais do campo literário; e o *inscritor* – que é o que emerge do texto, relacionado diretamente com a questão textual e genérica) de forma imbricada, já que se afetam mutuamente.

Ao nosso ver, uma das contribuições mais significativa da proposta maingueneana de autoria é o tratamento dado ao singular, ao biográfico, sem entretanto, conferir a essa instância um caráter determinante. É justamente a confluência, a inextricabilidade e a fluidez das três instâncias que constitui o que o autor se refere como o funcionamento da autoria.

Outro ponto que torna, ao nosso ver, a abordagem do fenômeno literário mais operacional, conferindo mais substância à questão, diz respeito aos dois regimes de enunciação, o delocutivo e o elocutivo, que têm seu funcionamento imbricado, não prolongando a questão do enquadramento dos textos de um autor em termos literários ou não literários.

Para a Análise do Discurso Literário, não interessa a explicação da obra por seu autor, ou o caminho inverso. A questão de Maingueneau – e desta tese, portanto – remete ao funcionamento dos discursos. Todavia, para compreender tal funcionamento faz-se necessário agrupar princípios que sejam produtivos e explicativos dos discursos. É, pois, nesse sentido, que assumimos que analisar o funcionamento da autoria, como o faremos neste capítulo, e sua relação com a imagem de autor, como faremos no capítulo 3, é um caminho para a compreensão da literatura em termos de regimes de enunciação.

2. De *Profundis* e as instâncias autorais em constante deslizamento

Conforme já mencionado na discussão teórica, de acordo com Dominique Maingueneau (2006a), as instâncias que constituem a autoria – *a pessoa, o escritor e o inscritor* – deslizam-se umas sobre as outras, de modo que uma análise realizada dessa perspectiva não se centra apenas na figura da *pessoa*, como se a obra fosse seu predicado, ou na instância do *escritor*, que resultaria na consideração da obra apenas como resultado de uma trajetória no campo literário, ou, ainda, somente na instância do *inscritor*, o que implicaria a caracterização da obra com base, fundamentalmente, em suas engenhosidades estilísticas.

Neste capítulo, para maiores esclarecimentos a respeito desse modo de funcionamento da autoria, enlaçaremos questões teóricas a análises do manuscrito *De Profundis* de Oscar Wilde, um dos textos que constituem o *corpus* desta pesquisa. É possível que algumas reflexões se repitam. Entretanto, essa repetição tem como ensejo aprofundar a discussão teórica em torno de seu conceito mestre e, ao mesmo tempo, dar visibilidade à pertinência do *corpus* de análise sobre o qual pretendemos nos debruçar.

Apesar de, em geral, às cartas de um autor ser dado apenas um valor de documento ou testemunho biográfico (é este papel secundário, que muitas vezes é atribuído às

correspondências), a justificativa pela escolha em analisar *De Profundis* pode ser resumida pelo adjetivo “emblemático”. O manuscrito é emblemático em função do deslocamento desse texto no campo literário: ele deixa de ser caracterizado apenas como uma carta, uma correspondência, uma epístola, isto é, um gênero que, a priori, enquadra-se como gênero privado, e adquire o estatuto de texto canônico, de grande texto incorporado à Opus do autor. Em outras palavras, é um texto que adquire um estatuto de texto canônico e, que por isso mesmo, fica sujeito ao mesmo funcionamento dos comentários e retomadas que as outras produções desse espaço enunciativo.

A carta recebeu o título *De Profundis* (que em tradução literal do latim significa “das profundezas”) posteriormente. Trata-se de um nome atípico para uma correspondência, e isso parece ser um indício de que ela recebe um tratamento diferenciado, se comparado às outras cartas de Wilde. Afirmamos isso porque Oscar Wilde tem uma extensa produção epistolar, que foi toda compilada em uma edição comemorativa aos 100 anos de sua morte, no ano de 2000. A organização da compilação em questão será detalhada no capítulo 3; todavia, alguns aspectos serão aqui mencionados, a fim de esclarecer o porquê de uma análise privilegiada de *De Profundis*.

Nesta compilação constam mais de 200 cartas nunca antes publicadas, além da inclusão de partes omitidas de outras correspondências já publicadas. No total, tem-se mais de 1500 cartas, com temáticas diferentes e inúmeros destinatários, incluindo fãs, amigos, amantes, inimigos e adversários. Esses dados nos fazem indagar por que, dentre tantas correspondências, apenas *De Profundis* adquiriu esse estatuto de “texto da Opus”.

De Profundis foi um texto publicado pela primeira vez, em versão reduzida, por Robert Ross cinco anos após a morte de Wilde. Inicialmente, circulou como um texto autônomo e teve várias edições solo ao longo do tempo. Sendo uma carta, o texto traz, segundo nossa hipótese, um imbricamento forte entre as três instâncias autorais, abordando pontos nevrálgicos da obra de Oscar Wilde e figurando como uma espécie de texto último que faz uma releitura da trajetória de Wilde, legitimando sua obra. Isso explicaria, em grande medida, o porquê de *De Profundis* ser um texto que é sempre retomado, citado, empregado, quando se fala da produção desse autor. Evidentemente, essas retomadas, que não são isoladas e estão relacionadas a um contexto histórico, transformam-no em um texto-acontecimento, em um texto singular na obra do autor. Nesse sentido, *De Profundis* é exemplar de um texto

periférico que ascende ao centro¹⁶, uma vez que ganha estatuto de texto do espaço canônico, sendo referido como umas das grandes obras de Oscar Wilde.

Há, em relação a *De Profundis*, uma oscilação no que diz respeito ao estatuto conferido a esse texto, ora tido como sendo da esfera privada, ora como sendo da esfera pública, uma vez que, em publicações diversas, o texto é referido ora como *a carta que Wilde escreveu ao seu amante Douglas*, ora como a grande obra de Wilde.

Outra característica que confere a *De Profundis* um caráter emblemático é que a epístola acentua a paratopia do escritor, na medida em que há neste texto elementos que acabam por construir embreantes paratópicos que se configuram, entre outras coisas, por meio de um *ethos* que toma corpo na figura do artista perseguido, na medida em que, na carta, Wilde narra seus infortúnios diante de uma sociedade pautada na moralidade burguesa e incapaz de compreender a arte. Wilde encarna, assim, o mártir que defende sua arte e sua crença e que, por isso, termina na prisão. Esse *ethos* acaba por construir o estereótipo do escritor romântico encarnado, embora Wilde não se filie diretamente à estética romântica¹⁷.

A questão da homossexualidade, ainda que não tenha sido o termo cunhado na época de sua condenação, representa uma forma de paratopia bastante recorrente na literatura, justamente por configurar a situação de exílio, do não lugar, por ser lida como uma postura condenável, não-natural, uma perversão, uma imoralidade, culminando em isolamento não só físico, como também social.

Todas essas considerações em torno da especificidade de *De Profundis* explicam, em alguma medida, o porquê de ele ser um texto emblemático, bem como o porquê de sua produtividade para a análise do funcionamento da autoria, nos moldes propostos por Dominique Maingueneau. Antes, porém, de empreendermos a análise do referido texto, iremos apresentar, em linhas gerais, aspectos do posicionamento no qual Oscar Wilde se inscreve no campo literário da Inglaterra do final do século XIX. Para tanto, nos baseamos em Rodrigues (2009).

De acordo com Furtado e Malafaia (1992), no final do século XIX na Inglaterra – também conhecido como período vitoriano –, havia, grosso modo, duas maneiras de o artista relacionar-se com a sociedade: a partir da prerrogativa de que a intenção do artista é ver *o objeto tal como ele é*; ou considerando que a intenção do artista é *ver o objeto tal como ele é para si*. Segundo os autores, essas duas formas de relacionar arte e sociedade, originaram dois

¹⁶ A forma como essa ascensão se deu, e as implicações do seu processo de publicação serão mais bem abordados no capítulo 3, Imagem de Autor, quando analisarmos as edições de Obras de Oscar Wilde.

¹⁷ Camille Paglia (1992) classifica o movimento esteto-decadentista, ao qual Wilde se filia, como um romantismo tardio.

movimentos artísticos majoritários nesse período, a saber, o naturalismo/realismo e o decadentismo.

É possível compreender o decadentismo como um desdobramento do romantismo (Paglia (1992), por exemplo, classifica-o como um *romantismo tardio*), alimentado pela reação ao cientificismo que acompanha o desenvolvimento da sociedade industrial da segunda metade do século XIX. O decadentismo se posiciona firmemente contra as associações frequentes e genéricas entre a arte, o objeto e a técnica, bem como contra as inclinações naturalistas de parte da produção artística. Os decadentistas sublinham um ideal estético amparado na expressão poética e lírica.

De maneira geral, o posicionamento de Oscar Wilde conclama os valores decadentistas aliados aos ideais estetas¹⁸ (que valorizam os sentidos e exaltam a percepção), a partir dos quais se pretende libertar a literatura e as artes das convenções da moral burguesa. Esse posicionamento estético valoriza o cultivo do belo na vida e na arte como forma de busca pelo prazer, o que culmina no hedonismo, uma forma de satisfação regida pelos sentidos, um meio de exaltação do mundo sensível, do belo, uma postura de libertação do homem para o “usufruto” do mundo. O posicionamento literário de Oscar Wilde constitui-se, pois, com base em uma filosofia refinada de exaltação do sensível, do belo e do culto ao prazer, que acaba por adquirir nuances de rebeldia transgressora e provocativa contra a vulgaridade burguesa e a moral vigente. Nessa perspectiva, o posicionamento esteto-decadentista é, à sua maneira, um ideal estético-moral que se constrói embasado, fortemente, em ideais hedonistas, que consideram o prazer advindo da sensação e da percepção do belo (da vida e da arte) como o prazer supremo por excelência.

Feitas essas considerações, retornamos agora à problemática da autoria, questão central desta pesquisa.

Ao abordar a literatura em termos de regimes de enunciação, Maingueneau (2006a) quer de fato extinguir a oposição entre o que seria obra literária de um autor e o que não seria. Dito de outra forma, certas questões como “o que constitui a obra de um autor?”; “que tratamento dar às memórias, aos prefácios, às cartas, aos bilhetes, aos relatos de viagem?”; “devem estas produções ser incorporados ao conjunto da obra de um autor?” não ocupariam mais o centro de reflexão das pesquisas.

O deslocamento pertinentemente realizado por Maingueneau conduz a abandonar essa dicotomia pautada na diferenciação entre o que seria literário ou não na produção de um autor

¹⁸ Do termo estetismo, movimento artístico que pode ser compreendido como uma das correntes do decadentismo.

e pensar sobre a produção de um autor em termos de regimes enunciativos. A questão de pesquisa deixaria de ser “como traçar a fronteira entre o que é propriamente literário e o que estaria fora da literatura”, uma vez que, como o próprio autor esclarece, através

do *inscritor*, é também a *pessoa* e o escritor que enunciam; através da *pessoa*, é também o *inscritor* e o *escritor* que vivem; através do *escritor*, é também a *pessoa* e o *inscritor* que traçam uma trajetória no espaço literário [...]. Como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado *escritor* que vai ser *inscritor* de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o *inscritor* de uma obra? Como ser o *inscritor* de uma obra se não se enuncia através de um certo posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade?¹⁹ (MAINGUENEAU, 2006a, p. 139).

Nesse sentido, é a priori ilegítimo afirmar uma separação entre o que seria propriamente literário e o que estaria fora da literatura. Retomando a discussão já efetuada na fundamentação teórica deste capítulo, é mais produtivo admitir que a literatura mescla dois regimes: i) o delocutivo (predominante no campo literário), que se caracteriza por ocultar a *pessoa* e o *escritor* por meio dos mundos que ele instaura em sua enunciação – é o regime em que o contrato ficcional é respeitado; ii) e o elocutivo, cujo funcionamento implica o deslizamento incessante entre a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*.

Em relação ao texto do qual empreenderemos a análise, a epístola *De Profundis*, trata-se de uma carta que Wilde escreveu a seu amante Lord Alfred Douglas (o *Bosie*), no período em que o autor estava no cárcere, condenado pelo crime de *indecência grave*. Wilde levou três meses para escrevê-la e, quando finalizou, pediu aos comissários da prisão que a enviassem para Robert Ross, o tutor de sua obra, para que ele fizesse duas cópias da epístola e enviasse a original a Lord Douglas. Entretanto, como nos relata o neto de Wilde, Merlin Holland, a carta não foi enviada a ninguém e, na saída da prisão, foi devolvida a seu autor. O trecho a seguir oferece uma boa visão da problemática que envolveu esse escrito, até sua publicação completa em 1962:

Then early in 1897 he started on his letter to Douglas. Within three months it was completed and his intention was to send to Robert Ross, who was to have to typed copies made and send the original to Douglas. However, the Prison Commissioners flatly refused to allow the letter to be sent out and instructed Major Nelson, the

¹⁹ Mesmo nos atendo ao modo de funcionamento do discurso literário, parece oportuno acrescentar uma reflexão sobre um outro tipo de discurso constituinte: o discurso filosófico. Michel Onfray em seu livro *A potência de existir* (2010, p. 24) discute o papel, os fundamentos e a verdade da filosofia, afirmando sobre o filósofo que uma “obra escrita sem a vida filosófica que a acompanha não merece um segundo esforço. A sabedoria se mede nos detalhes: o que se diz, o que não se diz, faz e não faz, pensa e não pensa”. O que podemos perceber aqui é que há, no discurso filosófico (de natureza constituinte), traços do mesmo *modus operandi* do funcionamento da autoria proposto por Maingueneau em relação ao discurso literário, mesmo não havendo, na análise de Onfray, uma explicação discursiva desse funcionamento, mas apenas a ideia da inseparabilidade entre as instâncias, o que reforça a hipótese da invalidade do raciocínio que insiste em desmembrar a produção de um autor.

governor, to keep it and give it to prisoner on his release. [...] Ross, so he later testified, then kept the original and send one of the copies to Douglas [...]. In 1905, five years after his friend's death, Robert Ross felt that the time was right to give the world an expurgated version of the letter. [...] In 1909 after publishing a slightly enlarged version in the Collect Works, Ross deposited the manuscript in the British Museum with the proviso that it was to sealed for fifty years. [...] It was not until 1949, four years after Douglas's death, that my father was finally able to publish the work from the single typescript copy which Ross had kept and bequeathed to him. Even that was littered with errors and omissions and it was not until 1962, once the manuscript was open to the public, that the first complete and accurate version was published in *The Letters of Oscar Wilde*.²⁰ (HOLLAND, 2003, p. 911-912).

Para uma melhor apreensão de *De Profundis*, vamos dividi-la em três grandes eixos temáticos, identificados como: i) Bosie (apelido de Lord Alfred Douglas); ii) autorreflexão; iii) Deus. A opção por dividir o texto em eixos temáticos é para familiarizar o leitor com o texto analisado, fornecendo-lhe, ao mesmo tempo, uma visão geral da carta e do funcionamento da autoria. A sequência dos eixos temáticos não é aleatória, visto que busca manter-se fiel à sequência dos temas tais como eles são apresentados em *De Profundis*.

O primeiro grande eixo temático da carta, *Bosie*, é sobre o jovem e a relação que os dois, ele e Wilde, mantiveram por mais de três anos. A carta se inicia com *Dear Bosie*, seguida de um relato pessoal:

After long and fruitless waiting I have determined to write to you myself, as much for your sake as for mine, as I would not like to think that I had passed through two long years of imprisonment without ever received a single line from you, or any news or message even, except such as gave me pain. Our ill-fated and most lamentable friendship has ended in ruin and public infamy for me, yet the memory of our ancient affection is often with me, and the thought that loathing, bitterness and contempt should for ever take that place in my heart once held by love is very sad to me: and you yourself will, I think, feel in your heart that to write to me as I lie in the loneliness of prison-life is better than to publish my letters without my permission or to dedicate poems to me unasked [...]. I have no doubt that in this letter in which I have write of your life and of mine, of the past and of the future, of sweep things changed to bitterness and of bitter things that may be turned into joy, [...]. If you go complaining to your mother, as you did with reference to the scorn of you displayed in my letter to Robbie... (WILDE, 2000, p. 03).²¹

²⁰ “Em seguida, no início de 1897, ele deu início à sua carta a Douglas. Dentro de três meses ele a concluiu e sua intenção era enviar para Robert Ross, que teria que datilografar as cópias e enviar o original ao Douglas. No entanto, os comissários da prisão não permitiram que a carta fosse enviada e instruíram Nelson, o prefeito, a guardá-la e devolvê-la ao prisioneiro na ocasião em que fosse posto em liberdade. [...] Ross, mais tarde, declarou que manteve o original e enviou uma das cópias para Douglas [...]. Em 1905, cinco anos após a morte de seu amigo, Robert Ross percebeu que era o momento certo de dar ao mundo uma versão expurgada da carta. [...] Em 1909, após a publicação de uma versão ligeiramente ampliada na *Collected Works*, Ross depositou o manuscrito no Museu Britânico com a condição de que ele ficaria selado por 50 anos. [...] Foi somente em 1949, quatro anos após a morte de Douglas, que meu pai finalmente foi capaz de publicar o trabalho do único exemplar datilografado que Ross havia mantido e legado a ele. Mesmo que estivesse cheio de erros e omissões, foi somente em 1962, quando o manuscrito foi aberto ao público, que a primeira versão completa e exata foi publicada em *The Letters of Oscar Wilde*.” (tradução nossa).

²¹ Depois de uma longa e inútil espera, decido-me a escrever-te diretamente, tanto por ti como por mim, já que não me agrada pensar que passei dois intermináveis anos de reclusão sem receber nunca uma linha só de ti, sem notícias, nem tão-somente uma mensagem que não haja sido de um gênero que me entristece. Nossa desgraçada e lamentabilíssima amizade acabou para mim na ruína e na vergonha pública; não obstante, acompanha-me com frequência a lembrança de nossa antiga intimidade e a ideia de que o ódio, a amargura e o desprezo tenham de substituir em meu coração o

Neste excerto, a instância que sobressai no funcionamento da autoria é a *pessoa*. Trata-se de um relato pessoal, de uma conversa direta com um interlocutor real, Bosie. Wilde relata como se sentia em relação à amizade dos dois e de como enxergava o fato de nunca ter recebido uma carta de Bosie. Entretanto, embora a instância da *pessoa* sobressaia, em um olhar mais detido, podemos apontar a presença do *escritor*, que se mescla com a *pessoa*, em dois momentos: “Our ill-fated and most lamentable friendship has ended in ruin and public infamy for me”²²; “I lie in the loneliness of prison-life is better than to publish my letters without my permission or to dedicate poems to me unasked”²³.

No primeiro excerto, a ruína e a infâmia pública atingiram não só a *pessoa*, como também a instância do *escritor*, que traçou (e traça) um percurso no campo literário. Além disso, a questão levantada por Wilde de ter suas cartas publicadas sem autorização e poemas dedicados a ele, é relevante, pois revela a interferência da instância do escritor, uma vez que isso apenas ocorre em função da notoriedade e da condição de *escritor* bem sucedido na instituição literária.

A instância do *inscritor*, por sua vez, manifesta-se em alguns outros momentos, entrelaçando-se também à instância do *escritor*.

No início da carta, Wilde dedica-se a descrever a personalidade do jovem, ao mesmo tempo em que inicia seu processo de autorreflexão, como será possível perceber nos trechos que apresentaremos.

Do you still say, as you said to Robbie in your answer, that I “*attribute unworthy motives*” to you? Ah, you had no motives in life. You had appetites merely. A motive is an intellectual aim. [...] With very swift and running feet you passed from Romance to Realism. The gutter and the things that live in it had begun to fascinate you. [...] The real fool, such as the gods mock or mar, is he who does not know himself. I was such a one too long. You have been such a one too long. Be so no more. Do not be afraid. The supreme vice is shallowness. Everything that is realised is right. Remember also that whatever is misery you to read, is still greater misery to me to set down (WILDE, 2000, p. 03)²⁴.

lugar que ocupava outrora o afeto torna-se muito triste para mim. Tu também sentirás, creio eu, em teu coração, que seria preferível escrever-me enquanto permaneço na solidão desta prisão que publicar minhas cartas sem minha permissão ou dedicar-me poemas sem me consultar, [...].

Não duvido nem um momento que nesta carta que devo escrever-te, a respeito de tua vida e da minha, do passado e do futuro, das gratas coisas trocadas em amargura, amargura que poderá converter-se em alegria, [...]. Se vais queixar-te a tua mãe, como fizeste por causa do desprezo para contigo que exprimi em uma carta a Robbie... (WILDE, 2007, p. 1343).

²² “Nossa desgraçada e lamentabilíssima amizade acabou para mim na ruína e na vergonha pública.” (WILDE, 2007, p. 1343).

²³ “seria preferível escrever-me enquanto permaneço na solidão desta prisão que publicar minhas cartas sem minha permissão ou dedicar-me poemas sem me consultar.” (WILDE, 2007, p. 1343).

²⁴ Continuas dizendo, como disseste, respondendo a Robbie, que te atribuo “intenções indignas”? Ah! Não tiveste intenções na vida. Só tiveste apetites. Uma intenção é um objetivo intelectual. [...] Com a rápida marcha da carreira passaste da Ficção ao Realismo. A sarjeta e tudo quanto nela ferve começaram a seduzir-te. [...] O verdadeiro louco, aquele de quem os deuses zombam ou a quem perdem, é o que não conhece a si mesmo. Fui um desses demasiado tempo. Foste também um desses demasiado tempo. Deixa de sê-lo. Não temas. O supremo vício é a estreiteza de espírito. Tudo quanto alguém compreende está bem.

Lembra ainda assim de que, por muito que te doa ler isto, maior é ainda minha dor ao escrevê-lo (WILDE, 2007, p. 1344).

Embora o extrato anterior pareça privilegiar de maneira definitiva a instância da *pessoa*, seja pelo conteúdo temático, seja pela cenografia de correspondência íntima que se constrói, é possível perceber a instância do *inscritor* funcionando, pelo estilo que o trecho apresenta, especialmente pela presença da máxima “The supreme vice is shallowness” (O supremo vício é a estreiteza de espírito). Da mesma forma, o *escritor* também se manifesta, como observamos, respectivamente, nos trechos a seguir: “The real fool, such as the gods mock or mar, is he who does not know himself” (o aspecto dos deuses pagãos) e “Everything that is realised is right” (e a valorização a experiência para o autoconhecimento, preceitos claros do posicionamento esteto-decadentista de Oscar Wilde no campo literário). Esses aspectos podem ser observados em diversos trechos do romance *Dorian Gray*, do qual selecionamos uma conversa entre dois dos personagens centrais, Lord Henry Watton e o próprio Dorian Gray. Em relação aos deuses pagãos, Lord Henry manifesta-se dizendo: “Yes, Mr. Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away” (WILDE, 2003, p. 24)²⁵. No que diz respeito à valorização da experiência como forma de autoconhecimento, Lord Henry afirma a Dorian: “Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing... A new Hedonism – that is our century wants”(WILDE, 2002, p. 25)²⁶.

No trecho seguinte, Wilde em seu diálogo com Bosie, abre espaço para uma autorreflexão sobre essa amizade:

I will begin by telling you that I blame myself terribly. As I sit here in this dark cell in convict clothes, a disgraced and ruined man I blame myself. [...] I blame myself for allowing an unintellectual friendship, **a friendship whose primary aim was not the creation and contemplation of beautiful things**, to entirely dominate my life. From the very first there was too wide gap between us. You had been idle at your school, worse than idle at your university. You did not realise that an artist, and **especially such an artist as I am, that is to say, the quality of whose work depends on the intensification of personality**, requires for the development of his art the companionship of ideas, an intellectual atmosphere, quiet, peace, and solitude. You admire my work when it was finished: you enjoyed the brilliant successes of my first nights, and the brilliant banquets that followed them: you were proud, and quite naturally so, of being the intimate friend of an artist so distinguished: [...] ... my life, as long as you were by my side, was entirely sterile and uncreative. (WILDE, 2000, p. 04-05)²⁷. (grifo nosso)

²⁵ “Sim, Sr. Gray, os deuses lhe foram propícios. Mas o que os deuses dão logo tiram” (WILDE, 2002, p. 34).

²⁶ “Esteja sempre à cata de novas sensações. Nada tema...Um novo hedonismo...É isto que nosso século deseja.” (WILDE, 2002, p. 35).

²⁷ “Começarei por dizer-te que me censuro a mim mesmo terrivelmente. Sentando nesta sombria cela, com traje de presidiário, como um homem arruinado e desonrado me censuro. [...] Censuro-me por ter permitido que uma amizade não intelectual, **uma amizade cujo primordial objetivo não foi a criação e a contemplação de belas coisas**, dominasse por completo minha vida. Desde o princípio que existia entre nós um abismo demasiado grande. Havia sido folgazão no colégio, mais que preguiçoso na Universidade. Não compreendias que um artista, e especialmente um artista como eu o sou, isto é, em que a qualidade da obra depende da intensificação de sua personalidade, necessita de uma atmosfera intelectual de tranquilidade, de paz e de solidão. Admiravas minha obra, quando estava terminada; conhecestes os brilhantes êxitos de minhas estréias e os seletos banquetes que a elas se seguiam; sentias-te orgulhoso, coisa muito natural, de ser amigo íntimo de uma artista tão distinto; [...] ... minha vida, enquanto estiveste a meu lado, foi inteiramente estéril, nada criadora.” (WILDE, 2007, p. 1344 -1345).

Neste trecho, e como em inúmeros outros momentos da carta, é possível perceber a manifestação da instância do *escritor*, em um momento em que se tem a (falsa) sensação de que a instância da *pessoa* é a única que se manifesta. No excerto em questão, Wilde lamenta e se culpa, por ter permitido uma amizade, cujo objetivo principal não era a criação e a contemplação do belo, reafirmando sua inscrição como escritor esteto-decadentista. O preceito máximo desse posicionamento também é evocado no trecho, a saber, a transformação da vida em obra de arte que é materializada na frase: “the quality of whose work depends on the intensification of personality” (a qualidade da obra depende da intensificação da personalidade do artista).

O trecho também é significativo porque Wilde detalha a Bosie nuances de seu rito genético de criação (“companionship of ideas, an intellectual atmosphere, quiet, peace, and solitude”)²⁸, que o legitimam como autor e sem os quais é impossível ao autor fazer uma obra. Nesse contexto, a presença de Bosie era um fator limitador do cumprimento desses ritos, como ele próprio afirma: “my life, as long as you were by my side, was entirely sterile and uncreative”²⁹. Esse não é o único momento em que Wilde relata, ao mesmo tempo, sobre a interferência negativa de Bosie em seu trabalho e os ritos genéticos requeridos para que um *escritor* esteto-decadentista escreva seus textos.

Wilde utiliza um mecanismo discursivo interessante, já presente na citação que acabamos de apresentar, e que reaparece na citação a seguir. Nele, Wilde reconhece sua culpa, ele se culpa pelos acontecimentos e pelo rumo de sua vida. Todavia, esse reconhecimento ocorre através dos apontamentos dos defeitos de Bosie, como no trecho a seguir, em que Wilde se lembra da ocasião em que ele, Bosie, e a mãe de Bosie estavam juntos:

I blame myself again for having allowed you to bring me to utter and discreditable financial ruin. I remember one morning in the early October of '92 sitting in the yellowing Woods at Bracknell with your mother. [...] ... your mother began to speak to me about your character She told me of your two chief faults, your vanity, and your being, as she termed it, “*all wrong about money*”. I have a distinct recollection of how I laughed. I had no idea that the first would bring me to prison, and the second to bankruptcy³⁰. (WILDE, 2000, p. 07).

Temos o mesmo mecanismo: a assunção “I blame myself again” (“censuro-me”), seguida de uma acusação a Bosie, “I had no idea that the first would bring me to prison, and

²⁸ “[...] necessita de uma atmosfera intelectual de tranquilidade, de paz e de solidão.” (WILDE, 2007, p. 1344).

²⁹ “minha vida, enquanto estiveste ao meu lado, foi inteiramente estéril nada criadora.” (WILDE, 2007, p. 1345).

³⁰ Censuro-me por ter permitido que me levasse à ruína financeira total e desonrosa. Lembro-me de que numa manhã, em princípios de outubro de 92, estava eu sentado nos já amarelentos bosques de Bracknell com tua mãe. [...] ... tua mãe começou a falar-me de teu caráter. Apontou-me teus dois principais defeitos: tua vaidade e teu “absoluto equívoco” em matéria de dinheiro, como o qualificou. Lembro-me perfeitamente de que me fez rir muito. Não tinha ideia de que a primeira me levaria ao cárcere, e a segunda, à bancarrota (WILDE, 2007, p. 1346-1347).

the second to bankruptcy”³¹. Esse mesmo mecanismo é verificado duas páginas adiante: “But most of all I blame myself for the entire ethical degradation I allowed you to bring to me” (WILDE, 2000, p. 09)³².

Apresentar as características de Bosie contribui não somente para que o leitor entenda melhor o texto, como também reforça o caráter pessoal da carta e, embora a instância da *pessoa* possa parecer proeminente, pela própria cena genérica que assim favorece, a análise do texto nos mostra a inseparabilidade da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*.

A carta é cheia de detalhes da amizade dos dois, incluindo os gastos que Wilde tinha com Bosie, que foram explicitamente relatados para complementar o egoísmo e a superficialidade que Wilde impõe a Bosie na carta. Nesse momento, ao relatar os milhares de *pounds* que foram gastos, ocorre, sem dúvida, a proeminência da instância da *pessoa*, que, todavia, não apaga o *inscritor* que, no meio da querela financeira, escreve em grego e pontua a carta com máximas como: “Ultimately the bond of all companionship, whether in marriage or in friendship, is conversation” (WILDE, 2000, p. 13)³³. Outro ponto, que revela a presença da instância do *inscritor*, é a recorrência de palavras e expressões em francês como *moyen de vivre*, *attaché*, entre outras, presentes nos textos do espaço canônico de produção do autor como um traço de estilo. Como exemplo dessa ocorrência, podemos retomar o romance *Dorian Gray* e a personagem Lord Henry que, ao fornecer sua opinião sobre o sentimento da paixão, utiliza uma expressão em francês: “*A grande passion* is the privilege of people who have nothing to do” (WILDE, 2002, p. 48)³⁴. Contudo, a presença dessas mesmas palavras e expressões também revela traços da instância do *escritor*, que se posiciona na interlíngua, ao mesmo tempo em que constitui o código linguageiro da obra. É, pois, por meio das instâncias do *escritor* e do *inscritor* que o autor se posiciona na interlíngua e é capaz de produzir um código linguageiro próprio para sua obra. Maingueneau (2006a) diz que a língua é parte do complexo movimento por meio do qual uma obra se institui, mesmo que tenhamos que deslocar a questão da língua para a interlíngua. Quando Wilde escreve *Salomé* (1893), drama em um ato, em francês, ele conjura aspectos do seu posicionamento, mas, ao mesmo tempo, esse gesto literário reforça uma prerrogativa muito forte, de séculos anteriores ao XIX, da *universalidade da língua francesa*, uma língua legítima para a produção literária, integrando, assim, o restrito círculo de autores não franceses a escrever um livro em francês.

³¹ “Não tinha ideia de que a primeira me levaria ao cárcere, e a segunda, à bancarrota.” (WILDE, 2007, p. 1346-1347).

³² “Mas, por cima de tudo (sic), censuro-me pela completa degradação ética em que deixei que me afundasses.” (WILDE, 2007, p. 1348).

³³ “faço-o constar simplesmente como um fato que rege todas as relações sociais. Pois afinal de contas, a conversação é o nexo de todas, tanto no matrimônio quanto na amizade.” (WILDE, 2007, p. 1352).

³⁴ “Uma grande paixão é o privilégio das pessoas que não tem o que fazer.” (WILDE, 2002, p. 62).

Ainda em relação às análises do eixo I, é possível perceber que, em alguns momentos, a carta adquire um tom de tragédia, de drama, como quando Wilde descreve a tentativa, em vão, de não mais se encontrar com Bosie. Ele relata as cartas trocadas com a mãe de Bosie, com Bosie e, em uma das cartas trocadas com seu amante, faz o seguinte relato:

[...] you reminded me that for sake of seeing me even for one hour you had travelled six days and nights across Europe without stopping once on the way: you made what I must admit was a most pathetic appeal, and ended with what seemed to me a threat of suicide, and one not thinly veiled. You had yourself often told me how many of your there had been who had stained their hands in their own blood; your uncle certainly, your grandfather possibly, many others in the mad, bad line from which you come (WILDE, 2000, p. 17-18)³⁵.

São vários os momentos em que Wilde descreve a personalidade de Bosie por meio de seus comportamentos. Apresentar todas as caracterizações seria quase como reproduzir a carta em toda sua extensão. Ainda assim, iremos apresentar ao leitor mais alguns desses momentos, que tanto fazem realçar a instância da *pessoa*. Destacamos o relato de Wilde sobre quando Bosie estava doente e como Wilde tomou conta dele, mas logo em seguida, adquirindo, provavelmente por contágio, a *influenza* de Bosie, Wilde foi abandonado a sua própria sorte, com Bosie apenas aparecendo para pedir dinheiro e acusá-lo:

You accused me of selfishness in expecting you to be with me when I was ill; of standing between you and your amusements; of trying to deprive you of your pleasures. You told me, and I know it was quite true, that you had come back at midnight simply in order to change your dress-clothes, and go out again [...]. [...] At eleven o'clock you came into my room [...]. [...] I waited naturally to hear what excuses you had to make, and in what way you were going to ask for the forgiveness that you knew in your heart was invariably waiting for you, no matter what you did; [...] so far from doing that, you began to repeat the same scene with renewed emphasis and more violent assertion. I told you to leave the room: you pretend to do so, but when I lifted up my head from the pillow in which I had buried it, you still there, and with brutality of laughter and hysteria of rage you moved suddenly towards me. [...] After an interval of an hour, during which the doctor had come and found me, of course, in a state of absolute nervous prostration, [...] you returned silently, for money [...] (WILDE, 2000, p. 21)³⁶.

³⁵ [...] recordavas-me que para ver-me somente uma hora tinhas viajado seis dias e seis noites, atravessando a Europa, sem te deteres nem uma só vez; reconheço que teu apelo era dos mais patéticos; e terminavas com o que me pareceu uma ameaça de suicídio, seu tanto quanto pouco velada. Tinhas-me dito com frequência que em tua família, eram muitos os que haviam manchado suas mãos com seu próprio sangue: teu tio, com certeza, e teu avô, provavelmente, e outros vários do insensato e perverso ramo a que pertences (WILDE, 2007, p. 1355-1356).

³⁶ Acusaste-me de egoísta porque te havia rogado que estivesses ao meu lado, durante minha enfermidade; censuraste-me o interpor-me entre ti e tuas diversões, o tentar privar-te de teus amigos. Disseste-me, e sei que era verdade, que tinhas voltado à meia-noite somente para trocar de roupa e partir de novo para teus prazeres. [...] Às onze da manhã, entraste em meu quarto. [...] Como era natural, esperava eu ouvir as desculpas que devias alegar e tinha curiosidade de saber como te arranjarias para conseguir meu perdão, que, demasiado sabias, te concederia de bom coração. [...] Mas, muito pelo contrário, repetiste o escândalo da noite anterior, com maior raiva e violência possível. Finalmente, ordenei-te que saíesses de meu quarto. Fingiste fazê-lo; mas quando levantei a cabeça do travesseiro, no qual havia afundado, continuavas ali e, com a brutalidade da risada e o histerismo da raiva, avançaste para mim. [...] Passada uma hora, tendo chegado o médico, encontrou-me, naturalmente, num estado de completo abatimento nervoso [...]; silenciosamente, voltaste a buscar dinheiro (WILDE, 2007, p. 1358-1359).

Wilde estabelece um diálogo com Bosie, fazendo perguntas diretas (e retóricas!) a ele: “Need I to tell you ...?”; “is it necessary for me to state...?” (Wilde, 2000, p. 22)³⁷. Wilde também detalha as inúmeras tentativas que fez para se afastar de Bosie e como falhou em todas. Nesse momento, a instância da *pessoa* se manifesta pelo diálogo encenado na carta entre os dois. O interessante é que todas essas tentativas são descritas por Wilde da seguinte maneira: Wilde relata ter consciência do quão destrutiva é a amizade dos dois; segue-se a isso um relato de um comportamento inaceitável de Bosie em relação a Wilde; em seguida vem a determinação de Wilde em pôr fim a essa amizade, seguido pelo anticlímax, que é ele voltando atrás em sua decisão, em virtude de algum acontecimento triste ou por uma razão nobre, e concedendo a Bosie mais uma chance. Esse constitui-se como um segundo mecanismo discursivo que se constitui na carta: a apresentação de uma tentativa de rompimento, seguida da não concretização da ação.

É o que acontece no episódio em que relata a morte do irmão de Bosie, estampada em um jornal inglês, no exato dia em que Wilde estava decidido a escrever ao pai de Bosie, assegurando-lhe que jamais voltaria a se encontrar com seu filho. Todavia, diante da tragédia, como poderia ele ficar imune ao sofrimento de Bosie e de sua mãe? É o que Wilde diz: “What you had been to me in my sickness, I could not be to you in your bereavement” (WILDE, 2000, p. 24)³⁸. Esse excerto não só ilustra o mecanismo descrito, como também nos dá indícios de que Wilde busca construir um *ethos* de benevolência, de superioridade de espírito, em contraposição ao *antiethos* que busca construir para Bosie: “What you had been to me in my sickness, I could not be to you in your bereavement. [...] I felt that to abandon you at the particular moment, and formally through a solicitor, would have been too terrible for you.” (WILDE, 2000, p. 24)³⁹. Wilde ainda fornece indícios de uma corporalidade de Bosie condizente com o *antiethos* que busca construir: “[...] your low stature and inferior strenght...” (WILDE, 2000, p. 22)⁴⁰.

Em um dos inúmeros relatos das lembranças de Wilde sobre sua amizade com Douglas, um trecho é significativo por mostrar o papel desempenhado por uma outra correspondência. Trata-se da primeira carta que Wilde escreveu a Bosie, em razão de uma ajuda que este último tinha lhe solicitado para a apreciação de um poema. Nas palavras de Wilde:

³⁷ “Não necessito dizer...; “tampouco necessito dizer-te...” (WILDE, 2007, p. 1359).

³⁸ “Não podia portar-me contigo como fizeras durante minha enfermidade, diante daquela perda tão dolorosa que sofrias.” (WILDE, 2007, p. 1361).

³⁹ “Não podia portar-me contigo como fizeras durante minha enfermidade, diante daquela perda tão dolorosa que sofrias. [...] Pois me pareceu terrível deixar-te sozinho entre estranhos numa situação como aquela.” (WILDE, 2007, p. 1361).

⁴⁰ “... parecia esquecer de tua pequena estatura e da inferioridade de tua força...” (WILDE, 2007, p. 1360).

You send me a very nice poem, of the under graduate school of verse for my approval: I reply by a letter of fantastic literary conceits: I compare you to Hylas, or Hyacinth, Jonquil or Narcisse, or someone whom **the great god of Poetry favoured, and honoured with his love. The letter is like a passage from one of Shakespeare's sonnets, transposed to a minor key.** [...] It was, let me say frankly, the sort of letter I would, in a happy if wilful moment, have written to any graceful young man of either University who had sent me a poem of his own making, certain that he would have sufficient wit or culture to interpret rightly its fantastic phrases. Look at the history of that letter! It passes from you into the hands of a loathsome companion: from him to a gang of blackmailers: copies of it are sent about London to my friends, and to the manger of the theatre where my work is being performed: **every construction but the right one is put on it:** Society is thrilled with the absurd rumours that I have had to pay a huge some of money for having written an infamous letter to you: this forms the basis of your father's worst attack: I produce the original letter myself in Court to show what it really is: it is denounced by your father's Counsel as a revolting and insidious attempt to corrupt Innocence: ultimately it forms part of a criminal charge: the Crown takes it up: **the Judge sums up on it with little learning and much morality:** I go to prison for it at last. That is the result of writing you a charming letter (WILDE, 2000, p. 25-26)⁴¹. (grifo nosso).

Essa citação mostra não só o primeiro contato de Bosie e Wilde, como é explicativa do processo movido pelo Marquês de Queensberry, pai de Douglas, contra Wilde, que culminou em seu julgamento e posterior prisão. Wilde consegue, em poucas palavras, reproduzir o percurso da carta que escreveu para Bosie e que foi uma das provas contundentes para a abertura do julgamento por crime de indecência grave, pelo qual, posteriormente, ficaria enormemente conhecido. Além disso, esse trecho nos mostra também o papel relevante que as correspondências desempenhavam naquele contexto de produção, como modo privilegiado de comunicação.

O postulado do imbricamento constitutivo das instâncias da autoria, proposto por Maingueneau, mostra toda sua força em um trecho como esse, como buscaremos demonstrar.

Logo nas primeiras linhas, poderíamos nos colocar a seguinte questão: quando Bosie escreveu essa carta a Wilde, solicitando sua apreciação sobre um poema que ele havia escrito, ele se dirigia ao Wilde *escritor* ainda em ascensão; ao Wilde *inscritor* reconhecido pelos seus talentos com poemas, ou, ainda, ao reconhecidamente brilhante ex-aluno de Oxford? O leitor também se vê diante desse mesmo dilema quando lê *De Profundis*...

⁴¹ "Submeteste à minha aprovação um poema muito bonito da escola de estudantes. Respondi com uma carta cheia de fantásticos *conceits* literários: comparava-te com Hylas, com Jacinto, com Junquillo, com Narciso ou com alguns daqueles aos quais o Grande Deus da Poesia favoreceu e distinguiu com seu amor. A carta é semelhante a uma passagem dos sonetos de Shakespeare, transportado para um tom menor. [...] Era – permita que to (sic) diga francamente – o gênero de carta que, em um momento feliz, e até mesmo apeteído, teria escrito a qualquer amável jovem de uma Universidade que me tivesse enviado um poema desse estilo, na certeza de que teria suficiente engenho e cultura para interpretar adequadamente frases fantásticas. Vês a história dessa carta! De tuas mãos passou às de um repugnante companheiro; das deste às de uma quadrilha de chantagista; umas cópias dessa carta são enviadas a meus amigos de Londres e ao diretor do teatro onde se representa minha peça; dão-se-lhe todas as interpretações, menos a normal; circula entre as pessoas o absurdo boato de que tive de pagar avultada soma por haver-te escrito uma carta infamante, e isto constituiu a base da pior acusação de teu pai. Apresento eu mesmo a carta original perante o Tribunal para mostrar o que realmente é; o advogado de teu pai a denuncia como uma revoltante e insidiosa tentativa de corrupção de menor; a Coroa a utiliza; o juiz apóia-se nela com pouca erudição, mas com muita moralidade e por causa dela vou parar na prisão, finalmente. E é este o resultado de haver-te escrito uma carta encantadora." (WILDE, 2007, p. 1362-1363).

As primeiras linhas do trecho anterior revelam o posicionamento do *escritor* e os preceitos do movimento esteto-decadentista⁴², ao qual Wilde estava filiado, por meio da invocação das figuras mitológicas *Hylas*, *Hyacinth*, *Jonquil* e *Narcisse*, conhecidas pela beleza de sua juventude. Outro ponto que revela a instância do *escritor* neste trecho, relaciona-se com a correspondência com o paganismo românico e grego e com a invocação de um Deus que pode preterir um indivíduo ao outro e favorecer com seu amor um mero mortal, dando um dom especial a ele. Esse dom e presente a que Wilde refere-se é o dom de escrever uma poesia, um poema, e não qualquer outro gênero. Essa asserção nos revela o papel de destaque que a poesia e o poema tinham naquele período literário, tanto que o primeiro reconhecimento que Wilde obteve foi com seu poema *Ravena* (1878) que recebeu o Newdigate Prize.

Podemos destacar ainda outro traço do *escritor*, como quando Wilde estabelece como parâmetro para sua escrita os talentos de Shakespeare, reconhecendo-o como autor legítimo: “The letter is like a passage from one of Shakespeare’s sonnets, transposed to a minor key” (WILDE, 2000, p. 25)⁴³.

Algumas observações sobre a cenografia e o *ethos* nos parecem relevantes, no sentido de que a primeira, a cenografia, implicada por *De Profundis* se constrói por meio de uma crítica à sociedade inglesa, que pode ser representada pelo juiz que julga o caso de Wilde, com pouco conhecimento sobre arte e muita moralidade: “Judge sums up on it with little learning and much morality.”⁴⁴ (WILDE, 2000, p. 26). Essa cenografia se desenvolve apoiando-se em uma cronografia de inadequação do tempo, de não pertencimento. A topografia, por sua vez, firma-se no espaço da arte, que se contrapõe à sociedade inglesa do século XIX. O *ethos* que o autor busca construir e que emerge do texto apresenta os traços de um incompreendido, de um injustiçado pela sociedade e, na mesma medida, de um *connaissanceur* da arte. Em suma, trata-se de um *ethos* de alguém com valores diferentes dos da sociedade que o julga, de alguém com dons e valores artísticos, que metamorfoseia vida e arte e que, por isso mesmo, é condenado por essa sociedade. Tem-se um embate entre a arte e o ordinário; a sociedade não é capaz de compreender os signos artísticos, faz um julgamento moral, e, portanto incorreto: “every construction but the right one is put on it.”⁴⁵ (WILDE, 2000, p. 26).

⁴² Abordamos o posicionamento de Oscar Wilde, de forma mais detalhada em trabalho anterior (RODRIGUES, 2009) e fizemos breves apontamentos sobre esse posicionamento no início deste capítulo.

⁴³ “A carta é semelhante a uma passagem dos sonetos de Shakespeare, transposta para tom menor.” (WILDE, 2007, p. 1362).

⁴⁴ “o juiz apóia-se nela [na carta] com pouca erudição, mas com muita moralidade.” (WILDE, 2007, p. 1363).

⁴⁵ “dão-se-lhe todas as interpretações, menos a normal.” (WILDE, 2007, p. 1362).

No final do trecho encontramos marcas da ironia de Wilde com a afirmação “That is the result of writing you a charming letter.”⁴⁶ (WILDE, 2000, p. 26), que evidencia um traço recorrente não apenas do *inscritor*, como também da instância da *pessoa*, já que Wilde era reconhecido nos salões que frequentava pela fina ironia. A instância da *pessoa* se manifesta, durante o percurso da carta, em trechos de narrativa pessoal e de descrição de breves ou longos acontecimentos, como, por exemplo, quando Wilde, ao se dirigir a Bosie, queixa-se que o criado que ele aceitou, como um pedido especial de Bosie, para trabalhos no verão em Goring, serviu como testemunha de acusação em seu julgamento.

Ainda no eixo I, em momentos outros, o leitor pode ser guiado a apagar o pertencimento genérico, ou seja, “esquecer-se” de que está diante uma correspondência e encontrar-se, por meio da cenografia, diante de um ensaio, por exemplo:

[...]. But puppets themselves have passions. They will bring a new plot into what they are presenting, and twist the ordered issue of vicissitude to suit to some whim or appetite of their own. To be entirely free, and at the same time entirely dominated by law, is the external paradox of human that we realise at every moment; (WILDE, 2000, p. 28)⁴⁷.

O trecho ultrapassa a questão pessoal da correspondência, assim como também, nele, Wilde não se detém somente sobre questões de produção artística, como é comum na correspondência de outros escritores. Wilde exerce as propriedades do ensaio, acentuando não só suas habilidades de *inscritor*, mas também acentuando indícios de seu posicionamento como *escritor* ao criticar a ordem estabelecida, por meio de uma metáfora da condição humana: “To be entirely free, and at the same time entirely dominated by law, is the external paradox of human that we realise at every moment.”⁴⁸

Buscaremos, agora, analisar o eixo 2 da correspondência, que nomeamos como “*autorreflexão*”. Quando Wilde se dedica à “*autorreflexão*”, o autor reconhece o valor do sofrimento (da tristeza) como uma grande revelação que mudou sua visão de mundo, incluindo sua visão sobre a Arte. Nesses momentos, a interpenetração da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor* formam um emaranhado tão constitutivo que, quando buscamos apontar uma instância, encontramos todas ao mesmo tempo.

⁴⁶ “E é este o resultado de haver-te escrito uma carta encantadora” (WILDE, 2007, p. 1362-1363).

⁴⁷ Mas até os próprios fantoches têm paixões. Criarão eles um novo tema naquele em que são apresentados e, para satisfazer qualquer capricho ou apetite pessoal, envolverão em vicissitudes o final determinado. Ser completamente livre e estar ao mesmo tempo inteiramente dominado pela lei é o eterno paradoxo da vida humana, que realizamos a cada instante... (WILDE, 2007, p. 1364-1365).

⁴⁸ “Ser completamente livre e estar ao mesmo tempo inteiramente dominado pela lei é o eterno paradoxo da vida humana, que realizamos a cada instante...” (WILDE, 2007, p. 1365).

Nesse eixo, Wilde abre um espaço maior para ponderações existenciais, mas ainda mantém o mecanismo discursivo de reconhecer sua culpa para, em seguida, culpabilizar Bosie:

Hate blinds people. You were not aware of that. Love can read the writing on the remotest star, but Hate so blinded you that you could see no further than the narrow, walled-in, and already lust-withered garden of your common desires. **Your terrible lack of imagination**, the one really fatal defect of your character, was entirely the result of the Hate that lived in you. (WILDE, 2000, p. 32).⁴⁹ (grifo nosso).

Wilde discorre sobre como o ódio cega as pessoas e de como o amor é um sentimento maior e nobre, capaz de elevar o ser humano e sua capacidade de percepção. Em seguida, ele aponta que Bosie estava cego pelo ódio, e isso gerava nele seu grande defeito: “Your terrible lack of imagination”⁵⁰. Essa expressão, que aparece mais de uma vez em *De Profundis*, é a mesma expressão utilizada em *The Picture of Dorian Gray*, pela personagem Lord Henry, para descrever um dos grandes defeitos da burguesia. O emprego da mesma expressão não nos parece desprovido de significância, em termos de funcionamento da autoria, figurando, ao nosso ver, como um indício da inseparabilidade das três instâncias.

As acusações a Bosie continuam, mas sempre mantendo o tom professoral e complacente, como podemos ver abaixo:

You see that I have to write your life to you, and you have to realise it. We have known each other now for more than four years. **Half of the time we have been together: the other half I have had to spend in prison as result of our friendship.** [...] you were the true author of the hideous tragedy did not occur to you. [...] I did not desire to be the one to tell you what your own heart should have told you, what it indeed would have told you if you had not let Hate harden it and make it insensate. Everything must come to one out of one's own nature. There is no use in telling a person a thing that they don't feel and can't understand. If I write to you now as I do it is because your own silence and conduct during my long imprisonment have made it necessary. (WILDE, 2000, p.35-36, grifo nosso)⁵¹

Quando Wilde relata sobre o tempo em que os dois, ele e Bosie, se conhecem, manifesta-se não só a instância da *pessoa*, com seu componente biográfico, mas também a instância do *inscritor*, perceptível pela presença do sarcasmo, da ironia como figura de estilo,

⁴⁹ O ódio cega a gente. Tu não o sabias. O amor pode ler na estrela mais longínqua; mas o ódio te cegava de tal modo, que não podias ver mais além do reduzido jardim, cercado e já seco pelo vício. Tua terrível falta de imaginação, o único defeito verdadeiramente fatal de teu caráter, era, absolutamente, o resultado do ódio que respirava em ti (WILDE, 2007, p. 1367).

⁵⁰ “Tua terrível falta de imaginação” (WILDE, 2007, p. 1367).

⁵¹ Como vês, não tenho mais remédio senão narrar tua vida diante de ti e para ti; assim compreenderás. Conheçemo-nos há mais de quatro anos; passamos juntos metade desse tempo e a outra metade tive de sofrê-la na prisão como paga dessa nossa amizade. [...] ... e não percebes que és o verdadeiro autor da terrível tragédia. [...] E não tinha eu o menor desejo de dizer-te o que deveria ter gritado teu próprio coração. O que, sem dúvida, te teria gritado se não o houvesse endurecido e embotado com ódio. Tudo tem de brotar na gente, espontaneamente. E torna-se por completo inútil querer dizer a alguém uma coisa que nem sente, nem pode compreender. Se agora te escrevo desta forma é tão-somente porque teu próprio mutismo, teu comportamento durante minha longuíssima reclusão assim o exige. (WILDE, 2007, p. 1370-1371).

como é possível observar no trecho anterior em negrito. Nesse trecho, ao comentar a duração da amizade, Wilde sarcasticamente divide a amizade dos dois em dois períodos equivalentes: o primeiro eles passaram juntos, o segundo ele passa na prisão como consequência dessa mesma amizade. O sarcasmo é recorrente em outros textos do autor, como por exemplo em *The Picture of Dorian Gray*: “It is silly of you, for there is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about” (Wilde, 2009, p. 15)⁵²; ou ainda, no mesmo texto, “You seem to forget that I married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception necessary for both parties” (Wilde, 2009, p. 18)⁵³. Nesse sentido, em função da recorrência, é que consideramos o sarcasmo como um traço da instância do *inscritor*.

Wilde se apresenta como o portador de um aprendizado que ele não gostaria de ensinar, mas que não lhe sobra outra alternativa, já que o ódio tinha tornado o coração de Bosie duro e insensato. Nesse mesmo momento, em que a instância da *pessoa* manifesta-se na forma de uma conversa franca com o outro, a instância do *escritor* ganha visibilidade por meio da exaltação da experiência (“There is no use in telling a person a thing that they don’t feel and can’t understand.”⁵⁴), uma vez que essa valorização é um traço do posicionamento esteto-decadentista, como buscamos apontar, minimante, em momento anterior deste capítulo.

Quando Wilde relata sua falência e perda de seus bens mais preciosos, que eram, em suas palavras, seus livros, sua edições luxuosas e limitadas, seus desenhos, enfim, sua biblioteca, observamos a constitutiva mistura entre as instâncias da *pessoa* e do *escritor*: sua biblioteca fazia parte do cenário relacionado aos ritos genéticos de Wilde (“the entire loss of my library, a loss irreparable to a man of letters, the one of all my material losses the most distressing to me” (WILDE, 2000, p. 38))⁵⁵.

Wilde, neste eixo, também irá enfatizar as tentativas frustradas de pôr fim à amizade com Bosie e como a não realização dessa ação culminou em sua ruína. Ao discorrer sobre sua história exposta, retomada e reapropriada, faz a seguinte reflexão:

My incessant attempts to break off a friendship that was so ruinous to me as an artist, as a man of position, as a member of society even, need not have been chronicled with the accuracy with they have been set down here. Nor would I have desired you to have described the scenes you used to make with such almost monotonous recurrence: nor to have reprinted your wonderful series of telegrams to me with their strange mixture of romance and finance; nor to have quoted from your

⁵² “Você é um tolo, pois há apenas uma coisa no mundo pior do que ser comentado e é ser ignorado.” (Wilde, 2009, p. 15).

⁵³ “Você parece esquecer que sou casado e que um encanto do casamento é fazer uma vida de enganos necessária a ambos os lados.” (Wilde, 2009, p. 18).

⁵⁴ “E torna-se por completo inútil querer dizer a alguém uma coisa que nem sente, nem pode compreender.” (WILDE, 2007, p. 1371).

⁵⁵ “a perda completa de minha biblioteca, a mais irreparável perda para um escritor, a mais desconsoladora de minhas perdas de tipo material.” (WILDE, 2007, p. 1373).

letters the more revolting or heartless passages, as I have been forced to do. Still, I thought it would have been good, as well for you as for me, if you had made some protest against your father's version of our friendship [...]. **That version has now actually passed into serious history: it is quoted, believed, and chronicled: the preacher has taken it for his text, and the moralist for his barren theme: and I who appealed to all ages have had to accept my verdict from one who is an ape and a buffoon. I have said, and with some bitterness I admit, in this letter that such was the irony of things that your father would live to be hero of a Sunday-school tract: that you would rank with the infant Samuel: and that my place would be between Gillez de Retz and the Marquis de Sade.** (WILDE, 2000, p. 44-45, grifo nosso)⁵⁶.

O início desse trecho configura-se como uma justificativa da escrita da carta, o porquê do fornecimento de certos detalhes, que Wilde não gostaria de fornecer, mas que se sentia forçado a expô-los em razão da ruína que sua vida havia alcançado como artista, como homem de posição social e pelo tom que a história de sua vida tinha adquirido. Nesse momento, podemos perceber a manifestação, ao mesmo tempo, da instância da *pessoa*, que se justifica e reclama da postura de Bosie, e da instância do *escritor*, que vê sua trajetória no campo deturpada pelos acontecimentos, ao afirmar que a grande ironia é o pai de Bosie ser visto como o herói de um folheto dominical, enquanto ele figuraria ao lado de autores considerados “malditos”, como Gillez de Retz e Marquês de Sade.

De Profundis é uma produção do espaço associado com a dimensão da figuração bem acentuada, mas, ao mesmo tempo, de maneira inseparável, nela, o autor busca construir uma trajetória singular em um conjunto, enriquecendo a sua *Opus* e situando-se diante do *archeion*. É possível perceber esse funcionamento no trecho a seguir, no qual Wilde faz uma autorreflexão sobre os rumos de sua vida, permitindo que se manifestem as três instâncias do funcionamento da autoria. É um trecho emblemático da carta, revelador não só do funcionamento da autoria, tal como postulado por Maingueneau, mas também de indícios da forma como o próprio Wilde via a trajetória de sua obra e como ele “administrava” a dimensão da figuração:

I must say to myself that neither you nor your father, multiplied a thousand times over, could possibly ruined a man like me: that I ruined myself: and nobody, great or

⁵⁶ “Não era necessário expor, com a clareza que aqui o faço, meus reiterados esforços para romper uma amizade que prejudicava minha arte, minha posição social e minha pessoa como membro da sociedade. Não queria eu tampouco que contasses aqueles escândalos repetidos com verdadeira monotonia, nem que publicasses a série de telegramas maravilhosos que me dirigiste com uma estranha mistura de romantismo e de interesse metalizado, nem que reproduzisses aqueles parágrafos tão revoltantes e cruéis de tuas cartas que me foi preciso suportar. Mas acredite que teria sido muito oportuno, tanto por ti como por mim, que te erguesses contra a interpretação que deu teu pai à nossa amizade [...]. Atualmente já está convertida em fato histórico, que se divulgou, em que todos crêem, que ficou como artigo de fê. O pastor a aproveita para tema de seus sermões e o moralista toma-a como base de suas inúteis prédicas. E eu, um homem reverenciado por todos, tenho de acatar a sentença de um cretino ou de um bufão.

Como digo antes nesta carta, e com certa amargura o reconheço, o mais irônico da questão é o fato de continuarem considerando teu pai como o herói de uma obra moral e a ti compararem com o menino Samuel e eu, em troca, ocupe um lugar entre Gilles de Retz e o Marquês de Sade...” (WILDE, 2007, p. 1378-1379).

small, can be ruined except by his own hand. [...] Terrible as what you did to me was, what I did to myself was far more terrible still.

I was a man who stood in symbolic relations to the art and culture of my age. I had realized this for myself at the very dawn of my manhood, and had forced my age to realize it afterwards. Few men hold a such position in their own lifetime and have it so acknowledged. It is usually discerned, if it discerned at all, by the historian, and the critic, long after both the man and his age have passed away. With me it was different. I felt it myself, and made others feel it. Byron was a symbolic figure, but his relations were to the passion of his age and its weariness of passion. Mine were to something more noble, more permanent, of more vital issue, of a larger scope.

The gods had given me almost everything. I had genius, a distinguished name, high social position, brilliancy, intellectual daring: I made art a philosophy, and philosophy a art: I altered the minds of men and the colours of thing: there was nothing I said or did that not make people wonder: I took the drama, the most objective form of known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or the sonnet, at the same time that I widened its range and enriched its characterization: drama, novel, poem in rhyme, poem en prose, subtle or fantastic dialogue, whatever I touched I made beautiful in a new mode of beauty: to truth itself I gave what is false no less than what is true as its rightful province, and showed that the false and the true are merely forms of intellectual existence. I treated Art as the supreme reality, and life as a mere mode of fiction: I awoke the imagination of my century so that it created myth and legend around me: I summed up all systems in a phrase, and all existence in an epigram.

[...] I amused myself with being a *flâneur*, a dandy, a man of fashion. [...] What paradox was to me in the sphere of thought, perversity became to me in the sphere of passion.

[...] Now I find hidden away in my nature something that tells me that nothing in the whole world is meaningless, and suffering least of all. That something hidden away in my nature, like a treasure in a Field, is Humility.

It is the last thing left in me, and the best: the ultimate discovery at which I have arrived: the start-point for a fresh development. It has come to me right out of myself, so I know that it has come at the proper time. It could not have come before, nor later. Had anyone told me of it, I would have rejected it. Had it been brought to me, I would have refused it. As I found it, I want to keep it. [...] I am far more of an individualist than I ever was. Nothing seems to me of the smallest value except what one get out of oneself. My nature is seeking a fresh mode of self-realisation. That is all I am concerned with. (WILDE, 2000, p. 57-59)⁵⁷

⁵⁷ Tenho de dizer a mim mesmo que nem tu nem teu pai, embora vos tivésseis multiplicado por mil, poderíeis ter aniquilado um homem como eu.

Necessito dizer a mim mesmo que tenho culpa de tudo, que ninguém se aniquila senão por sua própria vontade. [...] Se terrível foi o que o mundo me fez, muito mais terrível foi o dano que causei a mim mesmo.

Estava eu relacionado, de modo simbólico, com a arte e a cultura de meu tempo. Havia percebido isto no declive de minha vida e havia obrigado meus contemporâneos a aceitá-lo. Poucos homens chegam a alcançar em vida uma posição semelhante à minha. Em geral, são descobertos pelos historiadores ou pelos críticos depois que eles e com eles sua época desapareceram. Comigo foi absolutamente diferente. Byron foi uma figura simbólica, relacionada com a paixão e a lassidão de sua época. Eu aspirei a algo mais nobre, mais permanente, de resultado mais vital e de maior alcance. Os deuses tinham sido generosos comigo. Possuía gênio, um nome distinto, uma elevada posição social, brilho e audácia intelectual. Fazia da arte uma filosofia e da filosofia uma arte. Alterava as mentes dos homens e as cores das coisas. Não havia nada que eu dissesse ou fizesse que não maravilhasse as pessoas. Entreguei-me ao teatro, a forma artística mais objetiva que se conhece, e fiz do teatro um modo de expressão tão pessoal como a ode ou o soneto, ao mesmo tempo que ampliava seus domínios enriquecia sua caracterização. O teatro, o romance, o poema em prosa, o poema em verso, o diálogo sutil e fantástico, tudo quanto eu tocava embelezava-se com uma nova espécie de beleza; à própria verdade dei não só verdadeiro, mas também o falso, como província própria, e demonstrei que tanto o falso como o verdadeiro não são mais do que formas da existência intelectual. Considerei a arte como a suprema realidade e a vida como um simples modo de ficção. Alimentei a imaginação de meu século até criar o mito e a lenda em redor de mim. Reuni todos os sistemas em uma frase e toda a existência em um epigrama. [...] Divertia-me ser um *flâneur*, um dândi, um homem da moda. [...] O que foi para mim o paradoxo na esfera do pensamento, foi-o a perversidade no círculo da paixão.

[...] Agora descobri algo dentro de mim que me diz que tudo no mundo, inclusive o sofrimento, tem uma razão de ser, que há algo oculto no meu coração, como um tesouro, e que este tesouro é a humildade. É a última e a melhor coisa que me restou, minha derradeira descoberta, o ponto de partida de uma era nova. Surgiu do mais profundo do meu ser e chegou em tempo, nem antes nem depois do que era preciso. Se alguém mo tivesse dito, tê-lo-ia negado: se mo tivessem trazido, tê-lo-ia rejeitado. Como o encontrei quero conservá-lo... [...] Sou mais do que nunca individualista. Não há nada que alcance mais valor que aquilo que sai de nós mesmos. Estou procurando novo modo de auto-realização e isto é o que por ora me interessa (WILDE, 2007, p. 1388-1390).

As primeiras linhas revelam traços das instâncias da *pessoa* e do *inscritor*. A manifestação da primeira é perceptível quando Wilde, de maneira enfática, diz que nem Bosie, nem o pai de Bosie poderiam arruinar um homem como ele, colocando em cena um aspecto de sua biografia. Em relação à instância do *inscritor*, ela se manifesta logo em seguida na máxima: “nobody, great or small, can be ruined except by his own hand”⁵⁸, uma característica do modo de enunciar de Oscar Wilde no espaço de produção canônico, e já apontada em outros momentos nessa pesquisa. Outro ponto que podemos destacar no trecho selecionado é a referência a Byron. Essa referência é uma forma de Wilde relacionar-se com o *thesaurus* literário, denotando traços do posicionamento do *escritor*.

Ainda, neste trecho, é possível perceber o funcionamento das dimensões de figuração e regulação, que decorre do imbricamento das instâncias da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*. A construção da identidade criadora de Wilde (figuração) e a negociação desse autor para inserir sua obra num dado estado do campo (regulação) resultam, ao mesmo tempo, da “*pessoa*”, que possui “a distinguished name, high social position”⁵⁹, do “*inscritor*” que possui “brilliancy, intellectual daring”⁶⁰ e do “*escritor*” que, inscrito em um posicionamento esteto-decadentista no campo literário, defende um de seus grandes preceitos em relação à arte e à vida, a saber, “made art a philosophy, and philosophy a art”⁶¹. Esse funcionamento acaba por esbarrar na construção da lenda desse autor e, da mesma maneira, na inseparabilidade do posicionamento de Wilde e da auto gestão de sua lenda: “I awoke the imagination of my century so that it created myth and legend around me”⁶².

Ainda no mesmo trecho, Wilde resume algumas de suas características como *inscritor*: “I summed up all systems in a phrase, and all existence in an epigram.”⁶³ Ele revela igualmente traços das instâncias da *pessoa* e do *escritor* de maneira imbricada: “I amused myself with being a *flâneur*, a dandy, a man of fashion.”⁶⁴ Quando Wilde utiliza a expressão “I amused myself”, o uso do pronome pessoal “I” (eu) em uma correspondência em que se auto predica como *flâneur*, um dandy, um homem da moda, nos leva a relacionar as instâncias da *pessoa*, que se manifesta como uma forma de subjetivação, e do *escritor*, já que a figura do dandy encarna o posicionamento esteto-decadentista.

⁵⁸ “ninguém se aniquila senão por sua própria vontade.” (WILDE, 2007, p. 1388).

⁵⁹ “um nome distinto, uma elevada posição social” (WILDE, 2007, p. 1389).

⁶⁰ “brilho e audácia intelectual” (WILDE, 2007, p. 1389).

⁶¹ “fazer da arte uma filosofia e da filosofia uma arte” (WILDE, 2007, p. 1388).

⁶² “alimentei a imaginação de meu século até criar o mito e a lenda em redor de mim.” (WILDE, 2007, p. 1389).

⁶³ “Reuni todos os sistemas em uma frase e toda existência em um epigrama” (WILDE, 2007, p. 1389).

⁶⁴ “Divertia-me ser um *flâneur*, um dândi, um homem da moda.” (WILDE, 2007, p. 1389).

Com base nesses apontamentos, e considerando, em especial, o excerto anterior, é possível perceber a emergência de um *ethos* que configura um enunciador à frente de seu tempo e, por isso, incompreendido e injustiçado, mas que encontrou o objetivo maior da vida e a justificativa do porquê dos acontecimentos vividos, que não vieram nem antes nem depois, mas no momento certo: “It is the last thing left in me, and the best: the ultimate discovery at which I have arrived: the start-point for a fresh development. It has come to me right out of myself, so I know that it has come at the proper time”⁶⁵.

É nesse sentido, e considerando o eixo da autorreflexão, que o manuscrito *De Profundis* pode ser compreendido como uma espécie de “viagem interior”, evidenciando a condição paratópica do autor que, mesmo tendo sido encarcerado pela sociedade, é capaz de transfigurar os dois anos na prisão em um aprendizado interior, superando sua condição de preso e promovendo uma autotranscendência capaz, ela mesma, de tornar sua obra, sua arte ainda melhores.

Quando Wilde, em *De Profundis*, mergulha no que nomeamos como autorreflexão, o emaranhado das instâncias da autoria possibilita que se coloque a todo momento a questão: a quem se pode atribuir a voz que narra? No caso desse texto de Oscar Wilde, essa indeterminação de fronteiras pode se mostrar ainda mais generalizada, já que embora a carga da condenação seja imputada à *pessoa*, o *escritor* foi igualmente julgado e condenado, seu percurso no campo literário foi usado, no julgamento, como prova de sua perversão. Wilde encarnou o esteticismo-decadentista até as últimas consequências, e o postulado da transformação da vida em obra de arte foi um mantra aplicado com maestria:

when first I was put into prison some people advised me to try and forget what I was. It was a ruinous advice. It is only by realising what I am that I have found comfort of any kind. [...] To reject one's own experiences is to arrest one's own development. To deny one's own experiences is to put a lie into the lips of one's own life. It is no less than a denial of the Soul (WILDE, 2000, p. 62)⁶⁶.

Wilde reflete sobre o conselho que lhe foi dado de esquecer/apagar quem ele era (sua biografia? suas escolhas pessoais? sua postura diante da vida? seu posicionamento como *escritor* esteto-decadentista?), mas responde a esse conselho afirmando: “It is only by realising what I am that I have found comfort of any kind”⁶⁷. Em seguida, enuncia seu posicionamento para a coletividade, com ares de máxima, em plena concordância com os

⁶⁵ “É a última e a melhor coisa que me restou, minha derradeira descoberta, o ponto de partida de uma era nova. Surgiu do mais profundo do meu ser e chegou em tempo, nem antes nem depois do que era preciso.” (WILDE, 2007, p. 1389).

⁶⁶ Quando fui encarcerado, houve quem me aconselhasse o olvido de mim mesmo. Veio a ser um mau conselho, uma vez que somente dando-me conta do que sou, posso achar algum consolo. [...] O ter saudade das próprias experiências é atalhar a evolução de si próprio. Abjurá-las é colocar uma mentira nos lábios. É nada menos que renegar a alma (WILDE, 2007, p. 1392).

⁶⁷ “somente dando-me conta do que sou, posso achar algum consolo.” (Wilde, 2007, p. 1392).

postulados esteto-decadentistas: “To reject one’s own experiences is to arrest one’s own development.”⁶⁸

Um dos momentos marcantes da autorreflexão é quando Wilde estabelece um paralelo entre sua situação de presidiário e a dos outros presos e, novamente, por meio de um mecanismo discursivo dedutivo, que vai do particular para o geral, enuncia seu conhecimento de mundo:

[...] but for me “the world is shrivelled to a handsbreadth”, and everywhere there I turn my name is written on the rocks in lead. For I have come, not from obscurity into the momentary notoriety of crime, but from a sort of eternity of fame to a sort of eternity of infamy, and sometimes seem to myself to have shown, as indeed it required showing, that between the famous and the infamous there is but one step, if so much one. (WILDE, 2000, p. 64)⁶⁹.

Esse trecho ilustra um artifício muito empregado por Wilde nesta carta, a saber, a citação de trechos de outras obras suas. Neste caso, o autor cita o trecho “the world is shrivelled to a handsbreadth”, retirado da peça *A Woman of no Importance* (1893)⁷⁰. Isso nos parece ser, além de um traço de manifestação da instância do *inscritor*, uma forma de gerir o posicionamento na interlíngua; o mesmo se pode dizer das citações em latim e francês.

Quando Wilde reconhece o valor do sofrimento, da tristeza, ele não o faz de maneira desvinculada de seu posicionamento, contrariamente, ele aplica os elementos da melancolia também como uma forma de autoconhecimento, de experiência. O autor faz uma analogia entre sua vida e um jardim de árvores frutíferas, do qual ele diz que experimentaria todos os frutos, e assim o fez. Todavia, segundo ele, seu erro foi confinar-se nas árvores que estavam no lado do sol dourado e evitar o outro lado do jardim, por suas sombras e melancolias. Nessa autorreflexão realizada por meio de uma analogia, o autor, em um mesmo movimento, busca gerir o contexto de sua produção e legitimar e criar uma unidade para sua arte; para isso finaliza essa reflexão com um enunciado que justifica e, ao mesmo tempo, esclarece esse apreço pela melancolia, pelo outro lado do jardim: “Of course all this is foreshadowed and prefigures in my art” (WILDE, 2000, p. 70) (“Na realidade, tudo isso está simbolizado e

⁶⁸ “O ter saudade das próprias experiências é atalhar a evolução de si próprio. Abjurá-las é colocar uma mentira nos lábios. É nada menos que renegar a alma” (WILDE, 2007, p. 1392).

⁶⁹ “Eu, em compensação, aonde quer que vá, encontro meu nome escrito sobre todas as pedras do caminho. Porque vim, não da obscuridade para a notoriedade momentânea do crime, mas de uma espécie de eternidade da glória para a eterna infâmia. Por vezes creio ter demonstrado que entre esta e a fama medeia tão-somente um degrau” (WILDE, 2007, p. 1393).

⁷⁰ Na edição de *De Profundis* da Modern Library, que usamos como referência para este capítulo, existem 72 notas explicativas, dentre as quais, 47 esclarecem de onde foram tiradas as frases, que nem sempre aparecem na forma de citação e passam despercebidas para a maioria dos leitores, assim como fornecem traduções do latim, do francês e do italiano. Os autores dos quais Wilde se “apropria” e que são elencados pela edição são, além do próprio Wilde, na ordem em que aparecem no texto: o grego Aeschylus (525-456 AC); William Shakespeare (1564-1616); Dante Alighieri (1265-1321); William Wordsworth (1770-1850); Johann Wolfgang Goethe (1749-1881); Walter Pater (1839-1894); Aristóteles (384-322 AC); Matthew Arnold (1822-1888); Ralph Waldo Emerson (1803-1882); Charles Baudelaire (1821-1867); Isaiah 53:3 e 52:14 (versículo bíblico); Francis Bacon (1561-1626); John 3:8 e 10:11 e 10:14 e 19:30 (versículo bíblico); Matthew 6:28 e 6:25 (versículo bíblico); Mark 7:26-30 (versículo bíblico); Honoré de Balzac (1799-1850); Eurípides (480-406 AC); Théophile Gautier (1811-1872); John Keats (1795-1821).

previsto em meus livros.” (WILDE, 2007, p. 1398)), para em seguida citar alguns de seus textos que continham, às vezes de forma mais contundente, às vezes de forma velada ou nas entrelinhas, pitadas de melancolia e do valor do sofrimento.

Essa aura de sofrimento e tristeza, que é, todavia, transmutada em aprendizado, é a entrada para o que convencionamos chamar de eixo 3, “Deus”. Essa entrada se dá por meio da comparação do artista com Cristo (“I see a far more intimate and immediate connection between the true life of Christ and the true life of the artist...” (WILDE, 2000, p. 71)⁷¹), comparação que é, em seguida, aprofundada:

[...] and makes Christ the true precursor of the romantic movement in life, but the very basis of his nature was the same as that of the nature of the artist, an intense and flamelike imagination. [...] Christ’s place indeed is with the poets. (WILDE, 2000, p. 72)⁷²

Cristo seria o grande precursor do romantismo e, portanto, um verdadeiro *avant-garde*, do mesmo modo que, de acordo com o próprio Wilde, Cristo era um individualista, “the most supreme of Individualists” (WILDE, 2000, p. 75)⁷³. Para ele, “humility, like artistic acceptance of all experiences, is merely a mode of manifestation. It is man’s soul that Christ is always looking for” (WILDE, 2000, p. 75)⁷⁴. Wilde prega, em toda extensão da carta, no sentido mesmo de propagar um sermão, os preceitos do movimento esteto-decadentista (como a aceitação artística de todas as experiências). O paralelo entre Cristo e o verdadeiro artista, permeia toda a parte final da carta, havendo mesmo a afirmação:

If I ever write again, in the sense of producing artistic work, there are just two subjects in which and through which I desire to express myself: one is “Christ, as the precursor of the Romantic movement in life”: the other is “the Artistic life considered in its relation to Conduct” (WILDE, 2000, p. 82)⁷⁵.

Esse trecho também nos permite localizar a instância do *escritor* que projeta um percurso no campo, ao relatar seus planos de escrita: “If I ever write again [...] there are just two subjects in which and through which I desire to express myself.”⁷⁶

⁷¹ “Eu vejo uma conexão muito mais íntima e imediata entre a verdadeira vida de Cristo e da verdadeira vida do artista ...” (WILDE, 2007, 1399).

⁷² “E não só podemos discernir em Cristo essa íntima união de sua personalidade com a perfeição, que constitui a diferença real entre o movimento clássico e o movimento romântico na vida, mas também a própria base de sua natureza era a mesma da natureza do artista: uma imaginação intensa e fulgurante. [...] Sem dúvida alguma, o lugar de Cristo se acha entre os poetas.” (WILDE, 2007, p. 1399-1400).

⁷³ “Cristo, acima de tudo, é o supremo individualista” (WILDE, 2007, p. 1402).

⁷⁴ “A humildade, como aceitação artística de todas as experiências, é, simplesmente, um modo de expressão. O que Cristo sempre busca é a alma do homem.” (WILDE, 2007, p. 1402).

⁷⁵ “Se algum dia voltar a escrever, no sentido de produzir uma obra artística, existem dois temas precisamente a respeito dos quais desejo exprimir-me: um, é “Cristo como precursor do movimento romântico na vida”, e o outro, “A vida artística considerada na sua relação com a conduta (WILDE, 2007, p. 1407).

⁷⁶ “Se algum dia voltar a escrever, [...], existem dois temas precisamente a respeito dos quais desejo exprimir-me.” (WILDE, 2007, p. 1407).

Cristo, além do primeiro e maior individualista, era, também, segundo Wilde, o supremo poeta, por ser sua vida o mais belo poema. Novamente, Wilde concebe Cristo a partir do preceito base do posicionamento esteto-decadentista, a saber, o da inseparabilidade entre vida e arte, acentuando, novamente, a instância do *escritor*.

Derivando de cena genérica de uma correspondência, Oscar Wilde enuncia por meio de uma cenografia que se alterna entre uma epístola, um diário íntimo e um manifesto; o autor relata não só sua relação com Bosie, mas uma rede de lembranças que alcançam seu calvário na prisão, sua autorreflexão, a descoberta de Deus e a valorização de Cristo. A carta termina num tom de ensinamento para Bosie, quando Wilde diz:

You came to me to learn the Pleasure of Life and the Pleasure of Art. Perhaps I am chosen to teach you something much more wonderful, the meaning of Sorrow, and its beauty. Your affectionate friend Oscar Wilde. (WILDE, 2000, p. 118)⁷⁷.

Esse trecho revela de maneira privilegiada o funcionamento da instância da *pessoa*, uma vez que nele se relembra o motivo da aproximação entre Wilde e Bosie, e também em função da expressão “Your affectionate”⁷⁸, que denota o cunho íntimo da correspondência.

Após analisarmos a carta em três eixos e apontarmos, em cada um deles, o funcionamento da autoria, podemos perceber, igualmente, a emergência de um *ethos*, a construção de uma cenografia e um posicionamento na interlíngua que funcionam como embreantes por se configurarem como um modo de o texto gerir o contexto. Esclareceremos esse ponto a seguir.

O *ethos* é um embreante do posicionamento do *escritor*, visto que essa noção, tal como postulada por Maingueneau (2005), decorre da semântica de um discurso. Trata-se de uma figura de enunciador que não é o autor, é uma figura que emerge do texto, do discurso, do posicionamento, sendo, pois, uma categoria de enunciação. O *ethos* é, também, uma categoria que decorre da instância do *inscritor*, porque refere-se a um modo de enunciação e, em alguma medida, portanto, a um estilo. Também pode relacionar-se à instância da *pessoa*, basta considerar a corrente confusão em associar o *ethos* à pessoa do autor⁷⁹.

Considerando as análises feitas até aqui, é possível perceber, num momento inicial (eixo 1), a emergência de um *ethos* de injustiçado; em seguida, a emergência de um *ethos* de vanguarda, vinculado à figura de um homem à frente de seu tempo (*ethos* que se manifesta

⁷⁷ “Vieste a mim para aprender o gozo da vida e o gozo da arte. Talvez tenha sido eu escolhido para ensinar-te algo mais maravilhoso: a significação e a beleza da dor. Teu amigo que te quer, Oscar.” (WILDE, 2007, p. 1437).

⁷⁸ “Teu amigo que te quer, Oscar.” (WILDE, 2007, p. 1437).

⁷⁹ Abordamos essa confusão entre o *ethos* que emerge de um texto e a associação à *pessoa* do autor de maneira mais detalhada em Rodrigues (2009).

sobretudo no eixo 2); por fim, a emergência de um *ethos* messiânico (construído no eixo 3): ele foi julgado, castigado, crucificado injustamente, uma vez que não cometeu o pecado de que foi acusado, mas, ainda sim, após toda essa injustiça, transfigurou o encarceramento em uma experiência libertadora. A junção desses *ethé* acaba por aprofundar a paratopia do autor.

Sobre a cenografia, podemos dizer, considerando os apontamentos realizados anteriormente, que Oscar Wilde constrói uma cenografia de *via crucis*, ancorada em uma intertextualidade mostrada externa (referindo-se a textos de outro(s) campo(s)), com textos do campo religioso, o que, por sua vez, configura-se, como uma forma de interdiscursividade, pelo fato de fazer aliança com certo posicionamento). Essa cenografia que se constrói não é aleatória, ela emerge como a forma possível de transcendência do espaço físico da prisão:

I have got to make myself look on that with different eyes, to make the world look on it with different eyes, to make God look on it with different eyes. This I cannot do by ignoring it, or slighting it, or praising it, or denying it. It is only to be done by fully accepting it as an inevitable part of the evolution of my life and character. [...] But do not forget in what a terrible school I am sitting at my task. And incomplete, imperfect, as I am, yet from me you may have still much to gain (WILDE, 2000, p. 117-118)⁸⁰.

Do posicionamento do *escritor* na interlíngua tem-se como resultado o código linguageiro da obra, reconhecível por meio de certos traços de estilo (instância do *inscritor*). Todavia, no livro *Discurso literário* Maingueneau parece só se referir à interlíngua quando trata das produções ligadas ao espaço canônico. Entretanto, quando analisamos as produções do espaço associado no regime elocutivo, como é o caso de *De Profundis*, assumimos que, pela manifestação das instâncias do *inscritor* e do *escritor*, é possível falar de posicionamento na interlíngua nas produções desse espaço enunciativo, não sendo, pois, a interlíngua um conceito produtivo apenas às produções do espaço canônico.

Tendo em vista todas as considerações feitas neste capítulo, podemos dizer que o funcionamento da autoria, como concebido por Maingueneau, é a reafirmação do postulado de que o *texto é uma forma de gestão do contexto* e, nesse sentido, do caráter discursivo da literatura, que não é uma zona insular, e sim o resultado complexo de uma produção cultural também complexa, regida por normas de funcionamento próprias, ancoradas em processos históricos.

⁸⁰ “Cabe a mim mesmo contemplar êsse passado com olhos diferentes, para fazer com que o mundo o contemple com olhos diferentes também e para tentar que Deus o contemple igualmente com olhos diferentes. Não posso fazer isto desconhecendo-o, amesquinhando-o, louvando-o ou negando-o. Só posso fazê-lo integralmente, aceitando-o como uma parte inevitável da evolução de minha vida e de meu caráter. [...] Mas não esqueças em que terrível escola devo pôr mãos à minha tarefa. E por mais incompleto e imperfeito que eu seja, podes, contudo, aprender ainda muito de mim.” (WILDE, 2007, p. 1437).

CAPÍTULO 3

IMAGEM(NS) DE AUTOR: UMA CONSTRUÇÃO DINÂMICA E HISTÓRICA

1 Imagem de autor: não existe autor sem imagem

Até esse momento discutimos aspectos da literatura e nos posicionamos a favor de uma concepção de autoria que se opõe, sobretudo, a duas correntes: i) à concepção romântica do final do século XIX e seus prolongamentos, que assumiam o processo criativo com base em uma cisão fundadora que, em termos proustianos, definiria um eu social responsável pela comunicação e eventos ordinários, e um eu profundo, responsável pelo processo criativo e pela produção da verdadeira literatura; ii) à morte do autor, que remete ao desligamento e à perda da voz original ao se publicar um texto literário.

Propomo-nos, agora, a ampliar a problemática da autoria, abordando também a questão da imagem de autor. É com o estudo da imagem de autor que propomos uma das teses fundamentais dessa pesquisa, a saber, que o autor é autor de seus textos, mas não é o único gestor de sua obra.

O trabalho de construção de uma imagem de autor pode acontecer enquanto o autor é vivo ou apenas depois de sua morte. Todavia, comumente, é depois da morte do autor que esse trabalho de construção se intensifica, que a ação do que podemos chamar de interventores posteriores adquire toda sua dimensão de grandeza. Eles tornam-se os grandes articuladores da obra do autor, modificando-a, reduzindo-a, ampliando-a e mesmo criando novas obras. A literatura apresenta inúmeros exemplos desse funcionamento. Textos expoentes dessas manobras de interventores posteriores são as correspondências, um gênero a priori privado, que é incorporado à obra canônica de diversos autores. O estatuto privado é apagado, e o texto ganha o aparato de um quadro hermenêutico que lhe garante coerência na *opus* do autor.

Outra tese que buscamos defender nesta pesquisa é que a imagem de autor está intimamente ligada à ênfase ou predominância que os gestores da obra de um autor dão a uma ou outra(s) instância(s) de funcionamento da autoria, a saber, a *pessoa*, o *escritor*, o *inscritor*. Essa ênfase em uma ou outra(s) instância(s) está relacionada ao fato de a imagem de autor ser um conceito histórico, temporal, o que implica que determinados contextos podem conduzir os gestores a privilegiarem determinadas instâncias da identidade criadora. No caso de Oscar Wilde, no contexto atual do final do século XX e começo do século XXI, os indícios apontam

para a valorização positiva da instância da pessoa, no que tange à construção de uma imagem de autor.

Maingueneau (2010) apresenta o conceito de imagem de autor em um breve artigo, definindo-o em termos de consubstancialidade à enunciação, o que já o diferencia, em termos de análise, de estudos que consideram a imagem como fenômeno exterior à atividade literária. A análise do discurso é uma disciplina que trabalha na fronteira, nos entrecruzamentos; nessa perspectiva, a imagem de autor, que engloba aspectos diversos (a literatura, o campo literário, o autor, a apresentação que o autor faz de si e apresentação que o público faz dele, etc.) parece ser um terreno profícuo para análises que assumem os instrumentos teórico-metodológicos da análise do discurso.

Pensar em termos de imagem de autor é, mais uma vez, negar a cisão entre texto e contexto, entre o eu social e o eu profundo. A imagem de autor não é algo que possa ser apreendido pela oposição entre um fora e um dentro do texto, entre contexto e imanência. Trabalhar com imagem de autor ultrapassa essa distinção e implica considerar que “a encenação do escritor não é apreendida aí como um conjunto de atividades que permaneceriam fora do recinto sagrado do Texto, mas como uma dimensão constitutiva do discurso literário.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 140). Além disso, a imagem de autor não é um trabalho exclusivo do próprio autor, que se elabora na confluência de gestos e palavras, mas também dos comentadores que, inevitavelmente, contribuem para moldá-la.

O trabalho com e na imagem de autor no campo literário é significativo do funcionamento desse campo, uma vez que, por meio do trabalho de construção/reformulação de imagens de autores, alguns escritores, antes marginais, foram incluídos no rol dos grandes escritores, dos clássicos da literatura universal. Escritores como Rimbaud e mesmo Oscar Wilde só adquiriram esse estatuto depois da morte, justamente pelo trabalho de interventores posteriores. É o caso também de Blaise Pascal. Segundo Maingueneau (2010, p. 144), “trata-se de um “auctor” hoje maior, mas que, durante sua vida, foi garante de apenas uns poucos opúsculos científicos”. O caso de *De Profundis* de Oscar Wilde também é emblemático da ação de interventores posteriores. Trata-se de uma carta que (como já explicamos em momento anterior) adquiriu um estatuto de texto canônico sendo incorporado à obra e, ao mesmo tempo, adquiriu o estatuto de referência da doutrina estética do escritor Wilde, bem como fonte de conhecimento biográfico da pessoa Oscar Wilde. A incorporação da carta à *opus* deu-se gradativamente: ela figurava, de maneira um pouco marginal, em determinadas compilações; sua versão integral só veio a público cerca de 50 anos após a morte de Wilde; *De Profundis* não foi um título escolhido por Wilde, ele foi dado por Robert Ross, um

importante gestor da obra wildeana. Nessa perspectiva é que Maingueneau (2010, p. 145) afirma que o “poder” não está no texto, mas na “imagem que se tem do autor, e, ao fazer isso, na realidade, modifica-se a imagem do autor para o público.”

Uma compilação como *The Complet Letters of Oscar Wilde*, publicada em 2000 em comemoração ao centenário de sua morte, apresenta as cartas de Wilde em ordem cronológica, dando ao leitor a impressão de ter acesso a um tipo de biografia de Wilde escrita por ele mesmo. Todavia, a introdução do livro descreve claramente os tipos de intervenções que foram feitas para tornar a “obra” legível e corrigir erros de publicações anteriores. Tem-se aqui, pois, um caso de intervenção póstuma que reinterpreta “os traços de gestos ou de palavras deixadas pelo escritor.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 146). Discutiremos mais detalhadamente os aspectos da introdução dessa compilação e de outras na seção de análise deste capítulo.

Nessa mesma linha de pensamento, até o esquecimento de textos de um autor, uma forma radical de trabalho da imagem, é significativo, uma vez que o esquecimento permitirá eventuais descobertas/redescobertas, que nunca são desinteressadas. O trabalho com a imagem de Oscar Wilde não se encaixa num perfil de esquecimento, apesar de haver momentos de pequenos apagamentos: as primeiras compilações de suas cartas apareceram somente a partir de 1905; algumas compilações são tímidas, com um pequeno número de cartas; algumas falsificações são publicadas também no mesmo período.

Quando se problematiza uma imagem de autor que é construída em concomitância com a vida do autor, não se pode desconsiderar, como a problemática do *ethos* supõe, que, propositalmente ou não, o escritor constrói uma representação de si por meio de seus atos, sejam eles verbais ou não, apontando para o que ele considera, naquele momento, o que é ser um escritor, embasado em representações coletivas e estereótipos que circulam naquele contexto. Nesse movimento, o autor, conforme explica Maingueneau (2010, p.147), “produz inevitavelmente esses sinais ao levar em conta a imagem de sua pessoa e de sua obra elaborada por terceiros mediante seu discurso”. Tais sinais, que contribuem para dar forma à imagem de autor atuam em duas zonas, a saber, uma zona em torno do texto e uma zona em torno do ator.

A zona do ator atua em duas dimensões, implicando para ele um duplo trabalho que Maingueneau (2006a) nomeou, como já apresentado no capítulo anterior, de trabalho de *regulação* e de *figuração*. A dimensão de figuração é a encenação do criador no espaço literário e relaciona-se ao modo como o “ator se põe em cena como escritor: viaja ou não, vive afastado no campo ou no centro de uma cidade grande, aparece na TV ou se oculta”

(MAINGUENEAU, 2010, p. 147), com perspectivas variáveis de figuração, de acordo com o regime de literatura que prevalece ou, ainda, de modo mais específico, em função da forma de posicionamento desse autor no campo em determinado momento histórico. A dimensão de regulação relaciona-se com o modo pelo qual “o criador negocia a inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito da comunicação” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 143). A regulação torna possível reorientar a trajetória do conjunto em que se situa toda obra singular.

Considerando a imbricação das três instâncias de funcionamento da autoria como vinculada à zona em torno do ator, alguns aspectos que interferem na construção da imagem de autor merecem ser destacados:

- Alguns gestos significativos do ator são emblemáticos da construção da imagem de autor, como, por exemplo, a provocação de Wilde à sociedade inglesa pela sua maneira de vestir e viver, assim como pelos conhecidos paradoxos e epigramas com que animava essa mesma sociedade em jantares. A própria escolha editorial pode ser elemento construtor de imagem que é associada ao *escritor*: “ser publicado por pequenas casas editoriais de vanguarda ou por grandes editoras...” (MAINGUENEAU, 2010, p. 148).
- A instância da *pessoa* mantém relações de graus variáveis seja com o *escritor*, seja com o *inscritor*. Para um autor como Oscar Wilde, a “encenação da própria vida constitui a própria trama da obra” (MAINGUENEAU, 2010, p. 148), e a “contaminação” entre as três instâncias é visível em todas as produções do autor.
- Em função dessa “contaminação” entre as instâncias, bem como em função de elas não serem estáveis e de as inúmeras possibilidades de relação entre elas decorrerem, em grande medida, da diversidade das épocas e sociedades, Maingueneau (2010, p. 148) faz a seguinte reflexão:

“[...] desde o começo do século XIX, a atividade literária frequentemente se empenha em tornar imprecisa a fronteira entre a vida da pessoa, as estratégias do escritor e a criação da obra. Quanto a isso, como o vimos, o *Contre Sainte-Beuve* refuta a si mesmo; porque, tendo afirmado que não se tem de levar em consideração a vida de um autor para entender sua obra, Proust invoca elementos da vida de Nerval para modificar sua imagem e, assim, a maneira como convém ler sua obra”.

Tendo apontado alguns dos elementos que circundam a zona do ator, cabe-nos agora explicitar alguns elementos que rodeiam a zona do texto e que contribuem para moldar uma imagem de autor. Tais elementos não resultam diretamente nem da regulação nem da figuração. A proposta de Maingueneau e, por conseguinte, a desta tese, pauta-se na ideia de

que esses elementos da zona do texto sofrem uma “contaminação” do autor, contaminação essa que seria responsável por liberar traços do *ethos* que contribuiriam para consolidar uma imagem de autor. Dentre esses elementos da zona do texto, destacamos:

- **A personagem:** é recorrente um mecanismo de análise que relaciona, muitas vezes de maneira direta, um autor a sua personagem; como consequência, a vida do autor passa a ser representada por meio da personagem. O caso de Oscar Wilde e as personagens do romance *The Picture of Dorian Gray* é emblemático desse tipo de análise (cf. Rodrigues (2009), que busca desconstruir esse tipo de método de abordagem). Essa correspondência estabelecida entre os personagens deste romance com Wilde é tão forte e recorrente que essa obra foi usada no tribunal, por Lord Queensbery, como prova do homossexualismo de Wilde.
- **A cenografia:** é a instância da cena de enunciação que legitima a própria enunciação. A construção de uma cena, ancorada em uma cronografia e uma topografia, especifica e legitima um ambiente que pode ser relacionado, através de citações e reempregos, a um autor. Wilde e, por extensão, sua imagem, está relacionada às cenografias sempre aristocráticas, requintadas e anti-burguesas que emergem de suas obras.
- **Os gêneros:** eles estão implicados tacitamente com o “clima” construído pela cenografia e aliam-se, não aleatoriamente, ao posicionamento no qual o autor se inscreve. Em determinados gêneros, a “contaminação” texto/autor ocorre de maneira mais direta, em função também, obviamente, do posicionamento do autor no campo literário. Nesse sentido, a ideia de ritos genéticos, apresentada no capítulo anterior, é bastante pertinente, uma vez que determinados posicionamentos requerem determinados ritos que irão, por conseguinte, manifestar-se de maneira privilegiada em determinados gêneros. O processo de produção/circulação de *De Profundis* é um caso bastante ilustrativo do modo como a problemática do gênero interfere na construção da imagem de autor. Quando Wilde escreveu a carta – que foi por Robert Ross intitulada *De Profundis* e não pelo

próprio Wilde – tratava-se claramente de um gênero privado – o que implica uma relação delicada com a publicação –, com um destinatário específico (Lord Douglas, o Bosie). No momento em que essa carta é integrada à produção do autor Oscar Wilde, como uma contribuição à *Opus* desse autor, seu estatuto passa a ser completamente outro. Essa ação que é realizada por terceiros, por uma decisão editorial, contribui para uma construção de imagem de autor, atuando na zona em torno do texto. A imagem do autor é sempre histórica, configurando-se de maneiras distintas porque é afetada pelos diversos planos que constituem essa zona em torno dos textos. *De Profundis*, quando analisamos o autor Oscar Wilde a partir dessa imagem de autor que foi sendo construída ao longo do tempo, é um texto destinado a uma espécie de auditório universal que se propõe a conhecer a obra de Oscar Wilde. O gênero, antes específico no momento de sua produção (uma carta pessoal destinada a um interlocutor específico), passa a circular como texto que compõe a obra de um autor, enquadrando-se, assim, em contexto maior de autorialidade.

- **O autor-garante:** trata-se de uma instância restritiva que figura na capa de um livro à qual se atribui a responsabilidade pelo texto e pelo paratexto. O autor-garante congregaria, ao mesmo tempo: i) o *ethos* advindo da enunciação do texto propriamente dito, que envolve a questão de como o autor é percebido pelo leitor; e ii) o *ethos* discursivo advindo do paratexto (título, epígrafe, prefácio, posfácio...), que possibilita que se atribua determinadas características a um autor; iii) e o nome do autor propriamente dito, relacionado diretamente com o nome apostado à capa, e responsável por ativar imagens específicas na mente do leitor. Enquadram-se, nesta zona, eventos interessantes como a questão dos pseudônimos e heterônimos. Nesses casos, pode ocorrer que o nome do autor propriamente dito seja o grande construtor de uma imagem, ou pode ocorrer que o uso de pseudônimos, assim como o de heterônimos, a depender da conjuntura histórica, ative uma imagem diferente. Um caso celebre é o de Fernando Pessoa que, com suas heteronímias, construiu imagens diferentes para cada uma delas.

- **Ethos editorial:** trata-se de um aspecto ainda consideravelmente negligenciado, que remete, sobretudo, ao *ethos* da coleção em que o livro é publicado, mas também relaciona-se à qualidade do papel, aos aspectos da capa ou à linha editorial da editora que publica o livro. Na França e na Inglaterra, esse aspecto é mais proeminente no que tange às coleções, pela tradição de algumas delas, como a La Pléiade da Gallimard na França e a Cambridge Companion, na Inglaterra. O “peso” de figurar nessas coleções relaciona-se com o *ethos* a elas associados, criando uma tensão entre as representações do escritor e a imagem de clássico universal que essas coleções ativam.

A complexidade de se tratar de uma imagem de autor é que essas diversas instâncias apresentadas se misturam, e a forma como o leitor lida com elas não ocorre por meio de um processo linear ou sequencial, de modo que nada se tem de muito estável neste quesito. Além disso, sendo a imagem de autor radicalmente histórica, ela está sempre “na fronteira entre as posições de enunciação que um texto implica e as posições no espaço da produção simbólica de uma sociedade determinada” (MAINGUENEAU, 2010, p. 152).

Nesse sentido, tanto o funcionamento da autoria, abordada no capítulo anterior, como a imagem de autor, não são instâncias que se apreendam com facilidade e de forma definitiva, sendo ambas fluidas, porque sujeitas a diversas condições de produção. Em relação a isso, Maingueneau (2010) destaca que há diversos regimes autorais, variáveis de acordo com os locais e as épocas em questão e que, mesmo que o padrão de regime literário que se instaurou, sobretudo no século XIX, ainda domine as representações de literatura e escritor, é incoerente não tomar tanto o autor, como a imagem de autor como resultados de um equilíbrio instável em reconfiguração permanente.

Nos séculos XIX e XX, em função de uma conjuntura literária, ou ainda, em função da própria configuração do campo literário, a definição do que seria a “verdadeira” literatura pelos diferentes posicionamentos fez com que se proliferassem “os textos autobiográficos e os comentários de escritores sobre sua obra e sobre a Arte” (MAINGUENEAU, 2010, p. 152). Nesse sentido, aquilo que deriva do trabalho de figuração e de regulação experimenta um desenvolvimento como não visto antes. Isso implica que o regime discursivo da literatura, iniciado no século XIX – e que nos parece perdurar com algumas reconfigurações até hoje –, impôs ao *escritor* um trabalho constante de legitimação de seu processo criativo e de elaboração de uma imagem de autor à medida de sua obra. Apenas para ilustrar essa

permanente reconfiguração, nos séculos imediatamente anteriores, muitos autores, conforme analisa Maingueneau (2010), não assinavam prefácios, mas epístolas dedicatórias, uma vez que o estatuto do *escritor* necessitava de uma espécie de mecenas.

Em função dessa complexidade em lidar com a imagem de autor, falaremos em regimes de autorialidade, que culminam em imagens distintas, decorrentes da interação entre três instâncias ou pólos heterogêneos, que apresentaremos, a seguir. A consideração da interação entre eles contribui para a construção de uma imagem de autor.

1. **O polo da produção**, em que o criador “molda” sua trajetória em função de uma imagem de autor que não cessa de construir para o conjunto de sua obra.
2. **O polo do texto**, em que a formatação e a circulação dos textos de autor dependem da imagem de autor que é constantemente legitimada, ao mesmo tempo em que é construída.
3. **O polo da recepção**, em que a decisão (do leitor) de entrar em comunicação com um texto depende sobremaneira da imagem de autor que condiciona, inclusive, estratégias de interpretação.

A noção de imagem de autor exige uma sutileza de análise com manejo delicado, para que o analista não incorra no erro de tratar os três pólos apresentados como estáveis, em detrimento da profunda imbricação e interação entre eles.

Outro aspecto que reforça a necessidade de manejo e sutileza para lidar com a questão da construção da imagem de autor pode ser ilustrado pela reflexão que Kahan (2009, p. 12) faz na Introdução da revista francesa *Argumentation et Analyse du Discours*, em número dedicado ao tema *ethos* discursivo e imagem de autor (*ethos discursif et image d’auteur*):

L’auteur ne représente pas la source de l’œuvre mais l’un des moyens par lesquels l’œuvre signifie et la construction de son image est tout aussi dépendante de l’œuvre et de son statut dans la société que celle-ci dépend de l’image d’auteur qui en émane, et ces opérations varient selon les époques et les types du discours. (KAHAN, 2009, p.12)⁸¹.

Não sendo o autor a fonte da obra, mas um dos meios pelos quais a obra significa, a construção de sua imagem é igualmente dependente da obra e de seu estatuto na sociedade.

⁸¹ “O autor não representa a fonte da obra, mas um dos meios pelos quais a obra significa. A construção de sua imagem é de tal modo dependente da obra e de seu estatuto na sociedade, que ela mesma (a construção da imagem) depende da imagem de autor que emana da conjunção da obra e do estatuto do autor na sociedade, e estas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discursos.” (tradução nossa).

Ao mesmo tempo, em um duplo movimento, a construção de sua imagem depende da imagem de autor que emana da obra e do seu estatuto na sociedade. Ou seja, o autor, a obra e sua imagem são elementos que são mobilizados conjuntamente por meio de operações diversas que variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso.

No caso específico de Oscar Wilde, essa problemática é inquietantemente produtiva, porque a depender do contexto e da comunidade discursiva que gere a obra, a instância da identidade criadora à que é dada ênfase é a *pessoa*, seja em termos positivos ou negativos. Em outro momento, o foco desloca-se para uma outra instância, e assim pode ocorrer incessantemente. Essa movência, a nosso ver, está relacionada ao modo como é gerida a imagem do autor, como buscaremos demonstrar nas análises que faremos a seguir. Entretanto, seguramente, a forma de uma comunidade discursiva gerir as instâncias de funcionamento da autoria não é o único elemento que interfere na construção de uma imagem de autor, mesmo porque essa forma de gerência é condicionada por motivos outros, tais como: o que é selecionado para uma determinada compilação; quem é o prefaciador; qual o contexto de uma publicação, etc. No caso de Oscar Wilde, *De Profundis* apresenta-se como uma carta emblemática porque a forma como esse texto é incorporado à obra de Oscar Wilde é revelador de uma modificação da imagem do autor, que decorre, em grande medida, mas não somente, de como essas três instâncias do funcionamento da autoria são geridas pelo crítico, pelo prefaciador, pelo compilador.

Na abordagem da imagem de autor em relação a Oscar Wilde, consideramos, inicialmente, ser suficiente analisar os prefácios e/ou introduções de suas obras completas. Entretanto, após algumas considerações, esse recorte nos pareceu insuficiente para nosso objetivo, porque várias edições apresentavam os mesmos prefácios, praticamente sem alterações. Em função disso, introduzimos algumas compilações de ensaios, de poemas e os prefácios das obras *Salomé* e *De Profundis*. Para comparar à imagem que os prefácios dessas compilações buscavam construir, adicionamos ao *corpus* artigos de imprensa veiculados no período das primeiras publicações, assim como artigos contemporâneos a compilações mais recentes da obra do autor.

Esse processo acabou por se ramificar em quatro etapas que julgamos serem necessárias para uma apreensão mais global da imagem de autor. Trabalhamos com os prefácios e/ou introduções das obras inglesas; em seguida, com prefácios e/ou introduções de obras francesas; num terceiro momento com alguns artigos da imprensa inglesa; por fim, com artigos publicados na imprensa francesa. O recorte pelos espaços inglês e francês justifica-se

pelas relações privilegiadas que Oscar Wilde mantinha nos campos literários desses países no século XIX.

2. (A) imagem de autor e (o) funcionamento da autoria como conceitos relacionais

2.1 Imagem de autor em prefácios de obras completas e compilações em inglês

Iniciaremos a abordagem pelos prefácios em inglês e os apresentaremos em ordem cronológica de publicação da compilação, como disposto no quadro abaixo:

Quadro 1 – Compilações em Inglês

	COMPLETE WORKS	DE PROFUNDIS	CRITICAL WRITINGS	COMPLETE LETTERS
Ano Publicação	1909	1912	1992	2000
Editora	LAMB PUBLISHING	METHUEN & CO.	CHICAGO PRESS	4° STATE
Data Prefácio	1909	1907	1969	2000
Autor Prefácio	NÃO ESPECIFICADO	ROBERT ROSS	RICHARD ELLMANN	MERLIN HOLLAND
Ano Publicação	2003 ⁸²	2000		
Editora	COLLINS	THE MODERN LIBRARY		
Data Prefácio	1966	1987		
Autor Prefácio	VYVYAN HOLLAND	RICHARD ELLMANN		
Ano Publicação	2003			
Editora	COLLINS			
Data Prefácio	1994			
Autor Prefácio	MERLIN HOLLAND			
Ano Publicação	VOL. I - 2000 ⁸³			
Editora	OXFORD PRESS			
Data Prefácio	2000			
Autor Prefácio	IAN SMALL			
Ano Publicação	VOL. II - 2005			
Editora	OXFORD PRESS			
Data Prefácio	2005			
Autor Prefácio	IAN SMALL			
Ano Publicação	VOL. III - 2005			
Editora	OXFORD PRESS			
Data Prefácio	2005			
Autor Prefácio	JOSEPH BRISTOW			
Ano Publicação	VOL. IV - 2007			
Editora	OXFORD PRESS			
Data Prefácio	2005			
Autor Prefácio	JOSEPH M GUY			

Fonte: A autora.

⁸² A edição da Collins de 2003 traz os prefácios de 1966 e 1994.

⁸³ A organização das obras de Wilde pela Oxford University Press constitui uma importante contribuição para pesquisadores e estudantes de Wilde, pela acuidade das informações e notas críticas. Um novo volume – The Complete Works of Oscar Wilde: Volume V: Plays I: The Duchess of Padua, Salomé: Drame en un Acte, Salomé: Tragedy in One Act – foi publicado em junho de 2013.

O prefácio de 1909 de *The Complete Works*, publicado pela Lamb, já estabelece uma tentativa de restaurar a imagem de Wilde como um autor de qualidades admiráveis, que não pode ser apagado ou esquecido pelo escândalo de sua vida pessoal, e afirma que as tentativas dos últimos anos de preservar os vestígios literários de Wilde pediam por uma edição completa de seus trabalhos:

The reaction which has so steadily set in within the last year or two as regards the literary remains of Oscar Wilde calls persistently for a complete edition of his works. [...] and both England and America are waking to the fact that Wilde is among the immortals in literature whose works cannot be allowed to die” (p. ix)⁸⁴.

Como é possível perceber no trecho acima, os gestos para situar Wilde como um grande autor não são, necessariamente, sutis (“Wilde is among the immortals in literature”). Em outro trecho do prefácio, dá-se ênfase na instância da *pessoa*, ao invocar Shakespeare e uma famosa frase sua. Segundo o autor do prefácio, essa frase deveria ser, no caso de Wilde, invertida: “Shakespeare’s oft quoted couplet may be reversed: the good that he did lives after him, the evil is interred with his bones” (1909, p. ix)⁸⁵. Ou seja, no caso de Wilde o bem que ele fez foi enterrado com ele, enquanto que o “mal” sobreviveu a ele. O mal ao qual o texto se refere diz respeito ao escândalo que o comportamento de Wilde gerou na sociedade britânica do século XIX. Todavia, essa menção velada é acompanhada de uma *lenda* literária, que é Shakespeare. É importante notar que o comportamento de Wilde é alvo de reprovação, a indecência grave (leia-se homossexualismo) é ainda, à época, altamente reprovada na Inglaterra. O prefácio aponta para uma tentativa inicial de (re)estabelecer Wilde como um grande autor e, por isso, valoriza as instâncias do *escritor* e do *inscritor*, ao mesmo tempo que tenta apagar determinados aspectos de sua biografia, ou seja, enfraquecer a instância da *pessoa*.

Outro ponto que nos chama a atenção é a afirmação do autor do prefácio de que o material foi cuidadosamente selecionado (“in preparing this edition of the works of Oscar Wilde great care has been exercised in the selection of the material” (p. x)⁸⁶) e que vários textos foram atribuídos a Wilde após sua morte, mas que estes só foram incluídos na coletânea após um processo de verificação realizado por estudiosos de Wilde, pautando-se, também, em evidências internas (*sic*) do texto e do estilo do autor:

⁸⁴ “A reação firme e contínua durante o último ano ou os dois últimos anos no que se refere ao que resta da literatura de Oscar Wilde pede insistentemente para uma edição completa das suas obras. [...] e tanto a Inglaterra quanto a América estão acordando para o fato de que Wilde está entre os imortais da literatura cujas obras não podem morrer “. (tradução nossa)

⁸⁵ “O dístico frequentemente citado de Shakespeare pode ser revertido: Que o bem que ele fez à vida continue a viver e o mal seja enterrado com seus ossos.” (tradução nossa)

⁸⁶ “durante a preparação desta edição das obras de Oscar Wilde, tomou-se grande cuidado na seleção do material” (tradução nossa)

already a considerable amount of apocryphal literature has been accredited to Wilde, and in order to exclude this everything included in this edition has been carefully scrutinized by close students of the writings of Oscar Wilde. Wherever internal evidence of thought and style points to Wilde as the author, such work has been included in this edition. For it has been thought wiser to include writings which future scholarship, basing its conclusions upon external evidence not now available, may pronounce clever forgeries, than to take the chance of excluding work really by the hand of Wilde (p. x)⁸⁷.

Esse excerto nos mostra um pouco do funcionamento da gestão das obras de um autor no início do século XX, em que a autenticidade poderia ser auferida por meio de elementos que, hoje, muitos estudiosos julgariam insuficientes, como a suposta evidência interna de pensamento e estilo. De acordo com esse tipo de pensamento, era preferível que a obra fosse “atacada” posteriormente, como vítima de “falsificações inteligentes”, do que excluir, pela dúvida, um material que poderia verdadeiramente ter vindo das mãos do autor, neste caso, das mãos de Oscar Wilde.

Além disso, a obra, que é ilustrada, apresenta aspectos das peças de Wilde que, embora não fossem sucesso de crítica, tinham a benção do público e de escritores como G.B. Shaw. O prefácio ressalta a dificuldade de Wilde após a saída da prisão e de como todas as portas, antes abertas, encontravam-se fechadas.

Essa edição é interessante porque apresenta a reprodução integral de uma crítica, escrita nos primeiros anos de 1900, em relação a Wilde e sua obra, principalmente em relação a *De Profundis*. Tal crítica, publicada em 1906 na *Westminster Review*, aparecerá no nosso corpus de imprensa.

A edição da Collins de *The Complete Works* de Oscar Wilde apresenta, em uma mesma edição (2003), dois prefácios: o primeiro, publicado em 1966 e escrito por Vyvyan Holland, filho de Oscar Wilde; o segundo, publicado em 1994 e escrito por Merlin Holland, neto de Wilde. Embora tenhamos um salto de 57 anos entre a escrita dos dois prefácios, alguns aspectos foram mantidos, especialmente a insistência na separação entre vida pessoal e obra, ou seja, na separação entre a instância da *pessoa* de um lado, e as instâncias do *escritor* e do *inscritor* de outro.

Outro ponto que destacamos é que os textos de Vyvyan e Merlin não são descritos como prefácios, mas como *Introduction*. Um pouco desta nomenclatura justifica-se pelo

⁸⁷ “Uma quantidade considerável de literatura apócrifa já foi creditada à Wilde e, a fim de excluir o que foi incluso nesta edição, tudo foi cuidadosamente examinado por estudantes devotados aos escritos de Oscar Wilde. Onde quer que a evidência interna de pensamento e estilo aponte para Wilde como autor, tal trabalho foi incluído nesta edição. Pois se pensou ser mais prudente incluir escritos que pudessem ser objetos de futuros trabalhos acadêmicos cujas conclusões fossem baseadas na evidência externa não agora disponível a fim de pronunciarem falsificações inteligentes do que correr o risco de excluir o trabalho realmente feito pela mão de Wilde.” (tradução nossa)

caráter explicativo e biográfico das duas introduções, que recontam aspectos da família de Wilde, contextualizam suas obras e sua vida pessoal.

A introdução de Vyvyan apresenta trechos como “Oscar Wilde now entered into his final stage, the one for which he was destined, that of dramatist” (p. 10)⁸⁸, que introduzem suas últimas peças, assim como seus últimos anos antes do escândalo do julgamento em 1895. Ela também nos fornece alguns elementos do posicionamento da crítica em relação às obras de Wilde e relata que, em 1891, o lançamento do livro de contos *A House of Pomegranates* alvoroçou os críticos que “thought that the stories were meant for children and protested, quite rightly, that no child could understand them” (p. 09)⁸⁹.

Vyvyan não menciona o relacionamento do pai com Douglas, a não ser como uma amizade, e prefere não se ater sobre essa questão nem sobre a questão do julgamento de Wilde, por considerar que a história já foi suficientemente contada. No último parágrafo, ele faz o que nos parece ser uma tentativa de aproximar e moldar a imagem do pai a uma religiosidade, em especial, a católica: “All his life, my father had an intense leaning towards religious mysticism and was strongly attracted to the Catholic Church, into which he was received on his death bed in 1900” (p. 12)⁹⁰.

Em última instância, a Introdução de Vyvyan Holland busca recolocar a figura de Oscar Wilde como um autor honesto e de talento, ao mesmo tempo em que procura silenciar determinados aspectos da *pessoa*, visto que são evocados aspectos da biografia de Wilde, relacionando-os a uma possível religiosidade. A ênfase é dada nos talentos estilísticos do autor, e, portanto, na instância do *inscritor*.

Na introdução de 1994, Merlin Holland nos fornece, logo nos primeiros parágrafos, um panorama breve, mas eficaz, da relação entre Wilde, sua obra e a crítica. Ele começa fazendo referência a um seminário de 1993 sobre Wilde, em que um respeitado acadêmico e especialista em literatura inglesa-irlandesa coloca como questão, ao público, se “Is Oscar Wilde really a great writer?” (“Oscar Wilde é realmente um grande escritor?”); em seguida refere-se a uma crítica publicada no *Pall Mall Gazette* poucos anos após a morte de Wilde, que parece seguir o mesmo raciocínio da anterior: “Mr Wilde’s gifts included supreme intellectual ability, but nothing he ever wrote had strength to endure” (p. 01)⁹¹. Assim

⁸⁸ “Oscar Wilde agora se aproximava do seu estágio final, aquele para o qual estava destinado, que era o de dramaturgo” (tradução nossa).

⁸⁹ “pensavam que as histórias fossem feitas para crianças e protestaram, com razão, dizendo que as crianças que não iriam conseguir compreendê-las” (tradução nossa).

⁹⁰ “Por toda a sua vida, meu pai havia tido uma intensa inclinação para o misticismo religioso e fora fortemente atraído para a Igreja Católica, em que foi recebido em seu leito de morte em 1900” (tradução nossa).

⁹¹ “Os dons do Sr. Wilde incluíam uma capacidade intelectual suprema, mas nada que ele escreveu tinha força para emplacar” (tradução nossa).

prossegue Merlin Holland, apresentando outras críticas, algumas delas com algum atenuante, como a do *Times Literary Supplement* (1950): “apart from one perfect play, one memorable poem and *De Profundis*, Wilde left little with which, as literature, posterity need seriously concern itself” (p. 01)⁹².

Todavia, o ponto que Merlin defende é que, embora a crítica discorde, desde a época em que Wilde era vivo, até o final o século XX, o seu sucesso com o público se mantém. Diferentemente de prefácios anteriores e de críticas que tentavam construir uma imagem do autor Oscar Wilde separada da imagem da biografia de Wilde, ou seja, pautados em uma separação entre a *pessoa* de um lado e o *escritor* e o *inscritor* de outro, Merlin caminha, em 1994, para uma direção oposta:

This popularity in defiance of the critics is his ultimate, unanswerable paradox, throw down like a challenge from beyond the grave. His readers love him as much for his weakness and his fallibility as they do for his wit, his satire and his *fin de siècle* daring, and they remain endlessly fascinated by his outrageous behavior. **The same public which crucified him for his lack of conformity and respect for Victorian values in 1895, today holds him up as a martyr for individuality.** [...] Wilde’s life and his work survive side by side, in a symbolic relationship with each other, and despite all attempts by his critics to prise them apart and subject each to scrutiny, they remain more closely entwined than ever. (p. 01-02)⁹³.

O que vemos neste trecho é a mobilização confluyente, por parte do prefaciador, das três instâncias de funcionamento da autoria, na medida em que Merlin não as separa, nem confere destaque maior a uma ou a outra; contrariamente, ele atribui o sucesso de Wilde justamente ao emaranhado indecifrável entre as três instâncias.

Num contexto de final de século XX, o prefaciador se sente à vontade para afirmar que a obra de Wilde só poderia ser tomada da seguinte maneira: “the story of his life is, in a sense the one great play he lived out and never wrote” (p. 02)⁹⁴. Merlin Holland destaca a *pessoa*, com a história da vida de Wilde, e a instância do *escritor*, por retomar o postulado tão defendido de Wilde, a saber, a transformação da vida em arte. O intuito de Merlin é valorizar a obra, tomada como equivalente das instâncias do *escritor* e do *inscritor*, que muitas vezes são apagadas pela proeminência da vida pessoal de Oscar Wilde, associada à *pessoa*: “the great majority of books written about Wilde has concentrated on the man, and passed fleeting

⁹² “além de uma peça perfeita, um poema memorável e *De Profundis*, Wilde deixou pouco, em termos de literatura, para se preocupar em relação à necessidade de posteridade” (tradução nossa).

⁹³ “Esta popularidade em desafio aos críticos é o seu ultimato, o paradoxo irrespondível, recai como um desafio do além. Seus leitores o amam tanto por sua fraqueza e falibilidade como pela sua sagacidade, suas sátiras e seu ousado *fin de siècle* e assim permanecem eternamente fascinados por seu comportamento ultrajante. O mesmo público que o crucificou por sua falta de conformidade e respeito pelos valores vitorianos em 1895, hoje o consideram um mártir da individualidade. [...] A vida de Wilde e sua obra sobrevivem lado a lado, em relação simbólica uma com a outra e apesar de todas as tentativas por parte de seus críticos de premiá-las separadamente e sujeitar cada uma delas a um escrutínio distinto, elas permanecem mais intimamente entrelaçadas do que nunca” (tradução nossa).

⁹⁴ “a história da sua vida é, de certa forma, uma grande peça vivida e que nunca foi escrita” (tradução nossa).

over the works as being merely secondary expressions of his life as an art form, a problem for which he himself is partly to blame.” (p. 02)⁹⁵.

Merlin faz um interessante paralelo entre Wilde e um jovem jornalista do anos de 1990, a fim de demonstrar a determinação do autor em relação à realização de um percurso profissional:

Put him alongside any ambitious young journalist of the 1990s and compare their paths to success. A couple of youthful literary indiscretions, a period of probation as a critic and reviewer, the editorship of a national magazine and the *succès de scandale* of a first novel, and the whole liberally peppered with self-publicity –*plus ça change*. And if Wilde did not have the Power of radio and television to rely on, at least he had the lecture hall and the theatre to reach his public direct. (p. 03)⁹⁶.

Novamente, uma tentativa de construção de uma imagem de um autor sério e comprometido com o trabalho, o que contradiz, em grande medida, a própria imagem que Wilde propagava de si mesmo, como avesso ao trabalho, um *dandy, un bon viveur*. De acordo com Merlin, em sua introdução, há um movimento acadêmico comprometido em resgatar o trabalho de Wilde, separado dessa máscara de dandismo que ele mesmo criou:

But in the last thirty years, parts of the academic world have started to reassess Oscar Wilde on their own terms, digging beneath the veneer of superficiality and revealing a very different character to the one we thought we knew. All he old Magic remains but it is given an added dimension by seeing him occasionally without his mask. (p. 03)⁹⁷.

Logo em seguida, Merlin vai rebater as acusações de plágio na obra de Wilde. A questão do plágio em Wilde é um tema recorrente entre seus estudiosos e, obviamente, um assunto que a crítica enfatiza(va) em várias análises. Essa acusação decorre, em grande parte, dos preceitos do posicionamento esteto-decadentista, que preconizava a imitação, a *mimese*. Merlin recoloca a questão do plágio em termo de *borrowings* e, novamente, insiste na imagem de um escritor *hard-working* e, também, engajado:

The old arguments over whether his literary borrowings are plagiarism or not, have been reopened and are being reassessed. Wilde as the lightweight author of society comedies, a few memorable poems and some fairy stories may eventually have to make extra room for Wilde as a hard-working Professional writer, deeply interested

⁹⁵ “a grande maioria dos livros escritos sobre Wilde tem se concentrado sobre o homem, e passado fugazmente sobre as obras como sendo expressões meramente secundárias de sua vida como uma forma de arte, um problema, pelo o qual, ele mesmo é parcialmente culpado” (tradução nossa).

⁹⁶ “Coloque-o ao lado de qualquer jovem jornalista ambicioso da década de 1990 e compare seus caminhos para o sucesso. Algumas indiscrições literárias juvenis, um período de provação como crítico e revisor, a editoriação de uma revista nacional e o primeiro romance *succès de scandale*, e tudo deliberadamente salpicado com auto-publicidade –*plus ça change*. E se Wilde não tinha o poder do rádio e da televisão, pelo menos ele teve o salão de leitura e o teatro para alcançar diretamente o seu público (tradução nossa).

⁹⁷ “Mas, nos últimos trinta anos, parte do mundo acadêmico já começa a reavaliar Oscar Wilde em seus termos próprios, cavando por baixo do verniz de superficialidade e revelando um personagem muito diferente do que pensávamos conhecer. Toda a magia de antes permanece, mas uma nova dimensão é adicionada ao vê-lo de vez em quando sem máscaras” (tradução nossa).

by the issues of the his Day and carrying in his intellectual baggage something that we all too frequently overlook, a quite extraordinary classical and philosophical education. [...] His interest in social matters, in the Power of the theatre to question and criticise as well as to entertain, his belief in the importance of women's role in society and his own fragile position within it as an outsider, are all coming to light. (p. 04)⁹⁸.

Na introdução, Merlin ainda tece comentários sobre a importância das cartas (ele se refere às coleções de 1962 e 1985, ambas publicadas sob a tutela de Rupert Hart-Davis) para a construção de uma imagem de autor e de sua obra, hipótese que também buscamos sustentar nessa tese, em termos de relevância das produções do espaço associado de um autor:

Two collections have been published in 1962 and 1985, and if they helped to validate the view of him as a more profound writer, they have also added immeasurably to our knowledge of him as a man. Wonderfully fluent in style, when read aloud they must be the nearest we shall ever come to hearing that legendary conversation. (p. 04)⁹⁹.

Nesse trecho, Merlin faz considerações sobre as cartas de Wilde (*our knowledge of him as a man*), destacando aspectos que preconizam uma imagem positiva tanto do *escritor* (*profound writer*), quanto do *inscritor* (*Wonderfully fluent in style*), como da *pessoa* (*legendary conversation*). Merlin aproveita a oportunidade para dar ao leitor o que chama de *bonne-bouche*, uma pequena amostra da correspondência de Wilde, a reprodução de uma breve carta que Wilde escreveu a um amigo para parabenizá-lo pelo casamento.

Se analisarmos a introdução de Merlin em termos da relevância dada a cada uma das instâncias autorais, podemos dizer que há uma valorização da obra por meio da qual são evocados também aspectos da instância da *pessoa*, com proeminência, entretanto, das instâncias do *escritor* e do *inscritor*, uma vez que seu intuito é construir uma imagem de Oscar Wilde como um autor sério no campo literário.

Merlin ainda comenta as diferentes edições da Collins de publicações de *The Complete Works of Oscar Wilde*. Relata que os prefácios não sofreram alterações até 1966, mas que, com a edição de 1994, um grande trabalho de reformulação foi feito, de modo que passagens que ficaram perdidas por muito tempo foram reincorporadas a essa obra. Além

⁹⁸ “As velhas discussões sobre se seus empréstimos literários constituem plágio ou não, foram reabertas e estão sendo reavaliadas. Wilde como autor mediano de comédias sociais, de alguns poemas memoráveis e alguns contos de fadas, eventualmente possam ter que abrir espaço extra para Wilde como escritor sério e profissional, profundamente interessado pelas questões do seu dia e carregando em sua bagagem intelectual algo que todos nós com muita frequência ignoramos, uma educação clássica e filosófica extraordinária. [...] Seu interesse por questões sociais, pelo poder do teatro de questionar e criticar, bem como de entreter, sua crença na importância do papel da mulher na sociedade e sua própria posição frágil como um outsider estão todos vindo à tona” (tradução nossa).

⁹⁹ “Duas coleções foram publicadas em 1962 e 1985 e além de ajudarem a validar o ponto de vista de que ele era um escritor mais profundo, elas também incrementaram imensamente o nosso conhecimento sobre ele como homem. Maravilhosamente fluente em estilo, quando lidas em voz alta devem ser o que há de mais próximo de uma conversa com o lendário autor” (tradução nossa).

disso, aponta como uma necessidade (re)colocar os poemas de Wilde em ordem cronológica. A passagem a seguir, que apresenta essas considerações de Merlin, é interessante para refletirmos sobre o papel dos interventores posteriores e para reforçarmos a tese que defendemos, de que o autor é autor de seus textos mas não é o único gestor de sua obra:

The other change which I felt was timely was to put his poems into chronological order. When they were first published in 1881, **Wilde grouped them thematically. This sequence was followed in the edition of 1882 which was the last the author oversaw.** In the 1908 edition Ross included 24 previously unpublished pieces as well as *Ravena*, *The Sphinx* and *The Ballad of Reading Goal*. [...] All these additional poems were simply tacked on to the end of Wilde's original order. In the last Collins revision of 1966, for whatever reason, neither Wilde's nor Ross's order was respected, and since I have taken the liberty of including a number of poems discovered since then, it seemed sensible to present all the poetry in the order in which Wilde wrote it. [...] A final word needs to be said about the introduction which my father wrote in 1966. At the time it struck exactly the right note. It was a good balance between broad literary assessment and biography and if it skimmed over the reasons for Wilde's disgrace and imprisonment, it is understandable. Homosexuality in the United Kingdom was still a criminal offence (though legalized the following year) and, odd though it must sound today, it was an aspect of Oscar Wilde's private life which still made some of his readers distinctly uneasy. It is a sobering thought that the same prosecution could have been brought at the time my father was writing. (p. 06)¹⁰⁰.

As edições de *The Complete Works of Oscar Wilde* da Oxford Press¹⁰¹ são mais recentes, a primeira de 2001 e a última de 2007. Elas não apresentam prefácios, mas introduções. São obras de referência para pesquisadores e estudantes de Wilde e de literatura inglesa; são edições detalhadas com informações sobre os locais onde se encontram os manuscritos wildianos existentes, detalhes bibliográficos da história de cada texto, além de comentários que permitem identificar e esclarecer os contextos e as alusões a figuras e eventos que são mencionados nos textos.

O volume I aborda a variedade de formas poéticas nos poemas de Wilde, desde seu primeiro verso conhecido, escrito enquanto um estudante em Oxford, a sua obra final, *The Ballad of Reading Gaol*. A edição esforça-se para corrigir aspectos dos poemas que, segundo os organizadores, têm sido muitas vezes negligenciados. A introdução tenta mostrar ao leitor

¹⁰⁰ “A outra mudança que eu vejo como oportuna foi colocar seus poemas em ordem cronológica. Quando foram publicados pela primeira vez em 1881, Wilde os havia agrupado tematicamente. Esta sequência foi mantida na edição de 1882, a última a ser supervisionada pelo autor. Na edição de 1908, Ross incluiu 24 peças inéditas, tais como *Ravena*, *The Sphinx* e *The Ballad of Reading Goal*. [...] Todos estes poemas adicionais foram simplesmente anexados no final da ordem original de Wilde. Já na última revisão da Collins de 1966, por algum motivo, nem a ordem de Wilde e nem a de Ross foi respeitada, e desde que tomei a liberdade de incluir uma série de poemas descobertos desde então, parecia sensato apresentar toda a poesia na ordem escrita por Wilde. [...] Uma palavra final precisa ser dita sobre a introdução que meu pai escreveu em 1966. Na época, ele atingiu com precisão o objetivo almejado. Foi um bom equilíbrio entre uma ampla avaliação literária e sua biografia, e se ela elucidou as razões da desgraça e prisão de Wilde, é compreensível. Homossexualidade no Reino Unido ainda era um crime (embora tivesse sido legalizada no ano posterior) e, embora deva parecer estranho hoje, era um aspecto da vida privada de Oscar Wilde que ainda fez alguns de seus leitores se sentirem claramente desconfortáveis. É um pensamento arrogante achar que a mesma acusação poderia ter sido feita na época que meu pai estava escrevendo”.

¹⁰¹ Um ponto que nos parece merecedor de menção é o preço de cada volume dessa edição, em torno de 125 a 171 libras esterlinas.

que muitos dos poemas, escritos antes de Wilde ter alcançado a fama, e muitos dos textos posteriores do autor, em especial sua prosa e drama, apontam para uma unidade da obra que só agora é percebida pelos críticos. Essa forma de gerência dos textos nos parece bem característica do funcionamento da literatura enquanto um campo discursivo, já que Wilde, então no patamar de um grande autor, encontra uma comunidade discursiva, os comentadores, que legitima sua obra e lhe fornece uma coerência global. Trata-se de um dispositivo analítico assegurado por um quadro hermenêutico que garante um sentido (oculto ou não) aos textos do autor. Por meio desse processo, Wilde e sua obra são “revitalizados” e, por conseguinte, sua imagem, mas isso ocorre somente à medida que seus atos enquanto *pessoa* (seu comportamento, sua biografia) e enquanto *escritor* (sua forma de posicionamento no campo literário), não mais são um ponto nevrálgico para a sociedade.

De maneira geral, é possível resumir as introduções dos quatro volumes da Oxford Press como edições informativas exaustivamente detalhadas e que fornecem o contexto histórico para a compreensão da carreira de Oscar Wilde: informações sobre as condições em torno da publicação de cada texto e um importante panorama sobre o então atual ressurgimento do interesse acadêmico em torno do autor e sua escrita. De acordo com os organizadores, a publicação das *Obras Completas* confirmará a centralidade de Wilde no desenvolvimento do início do Modernismo no final do século XIX.

Todavia, destacaremos alguns pontos de cada edição que nos parecem relevantes para mostrar a fluidez da imagem de autor, em especial o segundo volume, dedicado exclusivamente a *De Profundis: Epistola in carcere et vinculis*. Foi neste volume que nos deparamos com o primeiro prefácio/introdução que trata o manuscrito como uma carta de amor (*one of the most famous love letters ever written* / uma das mais famosas cartas de amor já escritas), embora essa classificação seja logo em seguida abandonada, em favor de uma discussão sobre como tratar esse texto. Ian Small afirma que o manuscrito tem sido identificado, desde o começo dos anos de 1960, de duas formas bastante contraditórias: a primeira seria como uma carta, frequentemente uma carta de amor, inclusa em compilações das correspondências de Wilde; e a outra, a partir da edição da Collins (por nós já comentada) de 1966, como parte da produção literária de Oscar Wilde. Em nossos termos, poderíamos traduzir esse processo da seguinte maneira: trata-se de um texto do espaço associado da produção de Wilde, que adquire o estatuto de um texto do espaço canônico da produção do autor. Ian discute essa questão em termos de identidade textual ou identidade literária do manuscrito, o que se torna, por fim, uma justificativa para sua inclusão no *Oxford English*

Texts Complete Works, que se ocupa da produção do espaço canônico de um autor, da Literatura maiúscula.

O volume III da coleção apresenta *The Picture of Dorian Gray* em duas versões, a de 1890 e a de 1891, que, segundo o prefaciador, varia consideravelmente em tamanho e estrutura, uma vez que se destinam a públicos diferentes. De acordo com Bristow, o responsável pela introdução deste volume, em 1890,

the shorter edition of Wilde's story appeared in a popular literary magazine that reached large audiences on both sides of Atlantic, while the much-lengthened 1891 work was issued in small-paper and large-paper editions brought out in limited print-runs by a respected London publisher. (p. xii)¹⁰².

Esse trecho testemunha a força das decisões editoriais sobre o conjunto da obra de um autor, que influenciam na construção tanto da *Opus*, como na de imagem de autor. Além disso, o texto permite perceber que existe uma diferença de status em ser um autor de um livro publicado por uma casa de respeito, em papel especial e edições limitadas, e em ser publicado por uma revista literária popular.

O volume IV é dedicado aos ensaios e críticas e intitula-se *Criticism: historical criticism, Intentions, The soul of a man*. A edição destaca que Wilde fez cópias conscientes em seus trabalhos, assim como revela que cortes substanciais foram feitos em alguns ensaios de Wilde, sem seu consentimento, pelos editores com quem ele trabalhou. Novamente, é possível perceber aqui a força do trabalho dos editores na obra do autor.

Como já mencionado, as Introduções dessa coleção da Oxford são ricas em detalhes e, além disso, detêm-se sobre a autenticidade das publicações, sobre as questões editoriais e sobre a contextualização da produção, contrapondo-se a outras da mesma obra, a fim de demonstrar a pertinência das alterações empreendidas. Esse funcionamento discursivo parece direcionar o leitor para uma reflexão não a respeito do funcionamento da autoria em Wilde, mas sobre os percursos de edição. Nesse sentido, esse tipo de Introdução parece figurar mais com o intuito de legitimar e valorizar o trabalho do gestor da obra, ao mesmo tempo em que parece evidenciar que não é necessário que se legitime a autoria de Wilde.

Em relação aos prefácios de *De Profundis*, dois deles serão objetos de análise nesta tese. O primeiro é de Robert Ross, escrito em 1907, e publicado em 1912, pela Methuen & CO. LTD. Essa edição apresenta a particularidade de ser um prefácio-dedicatória, que muito

¹⁰² “a edição mais curta da história de Wilde apareceu em uma revista literária popular que alcançou grandes audiências nos dois lados do Atlântico, enquanto o longo trabalho de 1891 foi publicado em edições menores e maiores com um número limitado de tiragens por uma editora respeitada em Londres.” (tradução nossa).

nos remete a um antigo regime literário com a figura do mecenas. Todavia, Max Meyerfeld, a quem Ross dedica o prefácio, não é um mecenas, pelo menos não no sentido tradicional do termo. Meyerfeld é responsável por traduções dos textos de Wilde para o alemão.

Ross nos remete para as mesmas questões presentes nos prefácios analisados até aqui, a saber, a associação negativa que o nome de Wilde suscitava, relacionada à instância da *pessoa* (“Wilde’s name unfortunately did not bring very agreeable memories to English ears” (p. x)¹⁰³), e a dificuldade de separar o homem e o artista, isto é, de separar as instâncias da *pessoa*, de um lado, e do *escritor* e do *inscritor* de outro (“unable to separate the man and the artist” (p. x)¹⁰⁴). Ross ainda faz um paralelo com a publicação da obra de Wilde em outros países e afirma que “in Germany and France, where tolerance and literary enthusiasm are more widely distributed, Wilde’s works were judged independently of the author’s career.” (p. x)¹⁰⁵.

Outro ponto destacado por Robert Ross diz respeito à recepção de *De Profundis* e como ela contribuiu para o início de um novo *approach* para os textos de Oscar Wilde. Ele comenta que “english critics have shown themselves ready to estimate the writer, whether favourably or unfavourably, without emphasising their natural prejudice against his later career.” (p. xii)¹⁰⁶. Neste prefácio, Ross reconhece que foi ele que nomeou o manuscrito de Wilde como *De Profundis*.

O outro prefácio de *De Profundis* a ser analisado foi escrito em 1987 e publicado em 2000 numa edição da Modern Library¹⁰⁷. Este prefácio foi escrito por Richard Ellmann, responsável por outros títulos sobre Wilde, incluindo a reconhecida biografia *Oscar Wilde* (1987).

O prefácio de Ellmann adota uma linguagem direta e concisa sobre o comportamento de Wilde:

the closest he comes to the subject of homosexuality is to say, impenitently, that what the paradox was for him in the realm of thought, sexual deviation was in the

¹⁰³ “O nome Wilde infelizmente não trouxe lembranças consensuais aos ouvidos ingleses” (tradução nossa).

¹⁰⁴ “incapaz de separar o homem e artista” (tradução nossa).

¹⁰⁵ “Na Alemanha e na França, onde a tolerância e o entusiasmo literário são mais distribuídos, os trabalhos de Wilde foram julgados independentemente da carreira do autor” (tradução nossa).

¹⁰⁶ “os críticos ingleses mostraram-se prontos para estimar o escritor, seja favorável ou desfavoravelmente, sem enfatizar o preconceito natural contra a sua carreira mais tarde” (tradução nossa).

¹⁰⁷ Nesta edição, é relevante destacar que sua capa se difere consideravelmente de todas as capas de obras de Wilde a que tivemos acesso. Trata-se de uma capa que reproduz uma foto de um grafite, que cobre um muro no Soho em Nova York, e que inclui uma citação de Oscar Wilde retirada de *De Profundis*: “We are all in the gutter but some are looking at the stars...” (“Estamos todos na sarjeta, mas alguns estão olhando para as estrelas ...”). A foto é do fotógrafo David Robinson.

realm of conduct. More than half of *De Profundis* is taken up by his confession, not for his own sins, but of Bosie's (p. xii)¹⁰⁸.

Neste prefácio não há qualquer pretensão, qualquer intenção de separar o homem da obra ou qualquer justificativa ou menção por parte de Ellmann sobre o comportamento de Wilde. Em outras palavras, não há uma tentativa de separar as instâncias de funcionamento da autoria; o intuito parece ser discutir o texto de Wilde, citando partes de *De Profundis* e comentando:

De Profundis moves from the discovery of pain to the discovery of consolation. [...] Wilde not only describes Christ without recognizing his divinity, but blends Christianity with aestheticism [...] Christ appears here as the supreme individualist, uniting personality and perfection... (p. xiii)¹⁰⁹.

O ponto de ancoragem desse prefácio com outros é que Ellmann analisa *De Profundis* como uma carta de amor em dois momentos de seu breve prefácio: “the most important thing about *De Profundis* is that it is a love letter” (p. xiii)¹¹⁰; e “But as a love letter it has all consistency it needs, and must rank – with its love and hate, solicitude, vanity, and philosophic musings – as one of the greatest, and longest, ever written” (p. xiv)¹¹¹.

Richard Ellmann também é o responsável pela introdução (escrita em 1969) e edição de *The artist as critic: critical writings of Oscar Wilde*¹¹², publicado em 1992. Trata-se de uma compilação com os ensaios críticos de Wilde, publicado pela Chigago Press, que apresenta desde resenhas de livros, até trabalhos mais famosos do autor, como *The soul of a man under Socialism*, *The decay of lying*, etc... Ellmann inicia a Introdução da seguinte maneira: “Wilde is the one writer of the Nineties whom everyone still reads, or more precisely, has read. The mixture of frivolity and pathos in his career continues to arrest us.” (p. ix)¹¹³. Wilde é o escritor daquele período que todos ainda lêem ou leram, o que nos permitiria dizer que não se lê os outros do mesmo período, que se lê Wilde mais no final do século XX, e o que interessa ao público é essa mistura de frivolidade e paixão que constituem

¹⁰⁸ “o mais próximo que ele chega do tema da homossexualidade é dizer, sem reservas, que o paradoxo era para ele, no reino do pensamento, o desvio sexual era no reino de conduta. Mais da metade de *De Profundis* é ocupado por sua confissão, não por seus próprios pecados, mas dos de Bosie.” (tradução nossa).

¹⁰⁹ *De Profundis* desloca-se da descoberta de dor para a descoberta da consolação. [...] Wilde não só descreve Cristo sem reconhecer a sua divindade, mas mistura cristianismo com esteticismo [...] Cristo aparece aqui como o supremo individualista, unindo personalidade e perfeição ... (tradução nossa).

¹¹⁰ “o mais importante sobre *De Profundis* é que ele é uma carta de amor.” (tradução nossa).

¹¹¹ “Mas, como uma carta de amor ela tem toda a consistência que precisa, e deve ser classificada - com o seu amor e ódio, solicitude, vaidade e reflexões filosóficas - como um das maiores e mais longa, já escritas.” (tradução nossa).

¹¹² Identificado no quadro 2 como Critical Writings.

¹¹³ “Wilde é o escritor dos anos noventa que todos ainda lêem, ou mais precisamente, já leram. A mistura de frivolidade e pathos em sua carreira continua a nos prender.” (tradução nossa).

NT.: Com Nineties, o autor refere-se aos anos de 1890.

sua carreira, ou seja, é o funcionamento imbricado das três instâncias que garante o sucesso e interesse do leitor. Essa é uma postura já adotada por Ellmann, de não separar a vida de Wilde de sua atividade criadora, ou seja, Ellmann mobiliza as três instâncias da autoria para abordar a obra de Oscar Wilde.

A contracapa do livro nos dá um depoimento interessante sobre a imagem de Wilde:

Although known primarily as the irreverent but dazzlingly witty playwright who penned *The importance of Being Earnest*. Oscar Wilde was also an able and farsighted critic. He was an early advocate of criticism as an independent branch of literature and stressed its vital role in the creative process. Scholars continue to debate many of Wilde's critical positions.¹¹⁴

A contracapa é um texto não assinado, de modo que não se pode atribuí-la diretamente nem ao organizador, nem à editora. Entretanto, sem dúvida, ela marca o posicionamento tanto do organizador quanto da editora que publica a compilação. No caso da contracapa considerada, o que podemos apreender é que o comportamento de Wilde não mais precisa ser justificado ou desculpado, bem ao contrário, ele parece ser um elemento que dá um charme especial ao autor, que é descrito como irreverente e como um dramaturgo deslumbrantemente espirituoso que escreveu *The importance of being Earnest*. Nesse excerto, destacam-se as três instâncias que constituem conjuntamente a identidade criadora; tem-se a fusão da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor* nas primeiras linhas, que apresentam características que podem ser atribuídas às três instâncias: Quem é irreverente? A *pessoa*, o *escritor* ou o *inscritor*? Além disso, a irreverência não remove a sagacidade do *escritor* que é tanto um dramaturgo, quanto um crítico hábil e perspicaz, com um posicionamento no campo, o que faz com que, nos dias atuais, os estudiosos continuem a debater muitas de suas posições críticas. Nesse pequeno excerto ocorre, então, a legitimação do escritor Wilde, que não mais precisa afirmar a relevância de sua obra; que tem uma biografia que não mais precisa ser justificada; e que é um *inscritor* que tem suas qualidades asseguradas. Tem-se, também, a construção de uma imagem de autor visionário e possuidor de uma Obra respeitável. Esses elementos, como a relevância da obra e a caracterização de um autor *avant-garde*, são retomados na Introdução, como, por exemplo, quando se diz: “Wilde was one of the first to see that the exaltation of the artist required a concomitant exaltation of the critic” (p ix)¹¹⁵; ou “in protesting the independence of criticism, Wilde sounds like an ancestral Northrop Frye or Roland Barthes”

¹¹⁴ “Embora conhecido principalmente como o dramaturgo irreverente, mas deslumbrantemente espirituoso que escreveu *The Importance of Being Earnest*, Oscar Wilde também foi um crítico capaz e providente. Ele foi um dos primeiros defensores da crítica como um ramo independente da literatura e destacou seu papel vital no processo criativo. Estudiosos continuam a debater muitas das posições críticas de Wilde.” (tradução nossa).

¹¹⁵ “Wilde foi um dos primeiros a ver que a exaltação ao artista exigia uma exaltação concomitante ao crítico.” (tradução nossa).

(p. x)¹¹⁶; ou, ainda, quando, por meio de testemunhos de autoridade, afirma-se que “André Gide found Nietzsche less exciting because he had read Wilde, and Thomas Mann in one of his last essays remarks almost with chagrin on how many of Nietzsche’s aphorisms might have been expressed by Wilde, and how many of Wilde’s by Nietzsche.” (p. x)¹¹⁷, no que Ellmann completa com sua opinião pessoal

What I think can be urged for Wilde then, is that for his own reasons and in his own way he laid the basis for many critical positions which are still debated in much same terms, and which we like to attribute to more ponderous names. (p. x)¹¹⁸.

Novamente, ocorre a legitimação de Wilde como um autor cuja importância é indiscutível. Além disso, é possível perceber a veiculação de uma imagem de Wilde que não é apenas o dramaturgo espirituoso, nem só o literato irreverente, mas o pensador que deixou as bases para uma crítica moderna, dando, assim, destaque para as instâncias do *escritor* e do *inscritor* – que Ellmann vai precisar nas páginas seguintes.

A construção de uma imagem de Wilde como à frente de seu tempo permeia toda a Introdução: “Like Stendhal, Wilde thought of himself as a voice of the age to be, rather than of the one that was fading. Yet like anyone else writing criticism in the nineteenth century, he had to come to terms with the age that had been...” (p. xi)¹¹⁹. Ellmann mantém essa linha argumentativa em toda a Introdução, situando Wilde ao lado de outros autores e críticos, contemporâneos ou não, com afirmações que são categóricas e que não são cerceadas de explicações ou justificativas. Wilde é um autor que tem uma comunidade discursiva que o apoia e sustenta um quadro hermenêutico que encontra o sentido “oculto” de seus textos e o recolocam em conformidade com o *thesaurus* literário. É dessa perspectiva que, segundo Ellmann, há uma coerência global em seus textos, como atesta o trecho a seguir: “His only formal book of criticism, *Intentions*, has the same secret spring as his later plays and stories.” (p. xix)¹²⁰.

Ellmann não vê a conversão de Wilde ao catolicismo na noite anterior a sua morte como um sinal de redenção, de devoção ou mesmo de arrependimento. Ele confere uma outra

¹¹⁶ “reclamando a independência da crítica, Wilde soa como um ancestral de Northrop Frye ou de Roland Barthes.” (tradução nossa).

¹¹⁷ “André Gide achou Nietzsche menos emocionante porque ele tinha lido Wilde e, Thomas Mann observa, quase com pesar, em um de seus últimos ensaios, quantos dos aforismos de Nietzsche poderiam ter sido expressos por Wilde, e quantos de Wilde por Nietzsche.” (tradução nossa).

¹¹⁸ “O que eu acho que pode ser creditado a Wilde, então, é que, por suas próprias razões e, à sua maneira, ele lançou as bases para muitas posições críticas que ainda são muito debatidas nos mesmos termos, e que gostamos de atribuir a nomes de mais peso.” (tradução nossa).

¹¹⁹ “Como Stendhal, Wilde pensou em si mesmo como uma voz de uma época-a-vir, mais do que daquela que estava desaparecendo. No entanto, como qualquer outra pessoa a escrever críticas no século XIX, ele teve que entrar em acordo com a época que tinha sido ...” (tradução nossa).

¹²⁰ “Seu único livro formal de crítica, *Intentions*, tem a mesma fonte secreta que suas peças e histórias.” (tradução nossa).

aura a esse fato: “There is nothing to do but die, which accordingly he did.” (p. xxviii)¹²¹. Assim, Ellmann identifica Wilde com a figura paratópica do mártir romântico, sombrio e arruinado, com a grande apoteose da morte, seguida do seu grande e inesperado último ato: sua conversão ao catolicismo.

A última Introdução das obras em inglês está presente em *The Complete Letters of Oscar Wilde* – editado e organizado por Merlin Holland¹²² e Rupert Hart-Davis¹²³ – é uma compilação especial em comemoração aos 100 anos de morte do autor. Consideramos a compilação como um indício do prestígio do autor por dois motivos: o primeiro, em função da organização de uma grande compilação para celebrar o centenário de sua morte; e o segundo, mas não menos importante, é que se trata de uma compilação de cartas, perfazendo um total de 1270 páginas, incluindo o *index* de destinatários. A obra foi publicada em 2000, sem reedições, e encontra-se esgotada nas livrarias, sendo possível sua aquisição apenas de terceiros em sites de vendas como *Amazon* britânico e o francês *PriceMinister*. É uma publicação sem traduções para o português ou para o francês.

A publicação dessa compilação ficou a cargo da britânica Fourth Estate, uma editora jovem fundada em 1984 e adquirida pela HarperCollins em 2000. Assim a editora se apresenta em sua homepage:

Founded by Victoria Barnsley in 1984 and acquired by HarperCollins in 2000, 4th Estate is one of the most innovative and eclectic imprints in the industry, with a reputation for publishing a wide variety of critically-acclaimed and beautifully-produced titles¹²⁴.

A edição, conforme mencionamos, é de Rupert Hart-Davis e Merlin Holland. O primeiro foi o responsável pela primeira compilação sem censuras das cartas de Wilde, conforme atesta o texto abaixo, que nos fornece algumas informações sobre as transformações da imagem de Wilde após sua prisão no decorrer dos anos de 1950:

In was not until 1962 that the first major edition of Wilde’s letters appeared (1098 in all), meticulously edited by Rupert Hart-Davis. Naturally the question of expurgation was discussed, homosexuality in Britain still being illegal at the time

¹²¹ “Não há nada a fazer senão morrer, o que ele fez.” (tradução nossa).

¹²² Christopher Merlin Vyvyan Holland nasceu em 1946, em Londres. Ele é biógrafo e editor, além do único neto de Oscar Wilde. Holland tem estudado e pesquisado a vida de Wilde nos últimos 30 anos.

¹²³ Sir Rupert Charles Hart-Davis (28 de Agosto de 1907 – 8 de Dezembro de 1999) foi um *publisher* inglês, editor e homem de letras. Fundou a companhia Rupert Hart-Davis Ltd. Como biógrafo é reconhecido pela obra Hugh Walpole (1952), e como editor por *Collected Letters of Oscar Wilde* (1962).

¹²⁴ “Fundada por Victoria Barnsley, em 1984 e adquirida pela HarperCollins em 2000, a 4th Estate é uma das marcas mais inovadoras e ecléticas do setor, com reputação de publicar uma grande variedade de títulos aclamados e bem-produzidos.” (tradução nossa).

and I an impressionable young teenager at school. Many of Wilde's post-prison letters were quite explicit about his sexual inclinations and it led to much agonizing in the family about publishing them in their entirety. My father finally took advice of his old friend Rebecca West persuaded him that further suppression was pointless, [...] he agreed to their uncensored publication. As it turned out, his misgivings were totally unfounded and the first publication of so much autobiographical material gave an entirely new impetus to the study of Wilde and a much greater understanding of the complexities of his character. A supplement containing another 164 and entitled *More letters of Oscar Wilde* was published by Hart-Davis in 1985." (p.xv)¹²⁵.

Merlin Holland, por sua vez, é responsável pela edição e apresentação de muitas obras de Wilde, incluindo a apresentação dessas cartas. A obra foi dividida em 10 partes, que representam períodos da vida de Wilde, relacionando locais e datas e um epílogo com cartas de Robert Ross sobre a situação de Wilde. A obra é assim dividida:

Quadro 2 – Divisão da Correspondência de Oscar Wilde

Oxford	London I	America	London II	London III	Prison	Berneval	Naples	Paris	Epilogue
1875-1878	1878-1881	1882	1883-1890	1891-1895	1895-1897	1897	1897-1898	1898-1900	

Fonte: Adaptado de Holland e Davis (2000)

A introdução da compilação começa destacando as características de Wilde como orador, que o tornaram legendário, devido à sua habilidade em combinar inteligência e paradoxos, erudição e percepção, tudo “treated with the lightest of touches, though with an underlying seriousness of intent, were the qualities which held his listeners spellbound.” (p. xiii)¹²⁶. De acordo com Merlin Holland, essa publicação é o mais próximo que o leitor pode chegar da magia de ouvi-lo em pessoa. Ainda, segundo ele, essa compilação seria a autobiografia que Wilde nunca escreveu. Além disso, Merlin destaca que essa obra inclui “the most poignant and revealing letters of all, those which cover the five long years between his downfall and his early death in exile” (p. xiii)¹²⁷, dando ênfase ao período mais conturbado da biografia de Oscar Wilde.

¹²⁵ Foi somente em 1962 que surgiu a primeira grande edição das cartas de Wilde (1098 no total), meticulosamente editada por Rupert Hart-Davis. Naturalmente, a questão do expurgo foi discutida, a homossexualidade ainda era ilegal na Grã-Bretanha à época e eu, um adolescente impressionável na escola. Muitas das cartas após a prisão de Wilde eram bem explícitas sobre suas inclinações sexuais e isso levou a muita agonia na família em relação à publicação de todas elas. Meu pai finalmente aceitou o conselho de sua velha amiga Rebecca West que o convenceu de que o prolongamento daquela omissão era inútil [...], ele concordou com a publicação sem censuras. Por fim, seus receios se provaram ser totalmente infundados e a primeira publicação do volumoso material autobiográfico deu um impulso inteiramente novo aos estudos sobre Wilde e uma maior compreensão das complexidades de seu caráter. Um suplemento contendo outras 164 cartas intitulado “More letters of Oscar Wilde” foi publicado pela Hart-Davis, em 1985.

¹²⁶ “tratado com o mais leve dos toques, embora com uma seriedade de intenções subjacentes, foram as qualidades atribuídas pelos seus fascinados ouvintes.” (tradução nossa).

¹²⁷ “as cartas mais comoventes e reveladoras de todas, aquelas que cobrem os cinco longos anos entre sua queda e morte precoce no exílio.” (tradução nossa).

Holland faz um longo percurso sobre as publicações das correspondências de Wilde que antecederam essa edição, que é comemorativa do centenário da morte do autor, comentando falhas e acertos, dificuldades em organizar o material e relatando o conteúdo de cada compilação, além de exaltar o trabalho de Hart-Davis.

A maior parte dos comentários concentra-se em tratar do modo como essa edição foi organizada, fornecendo as justificativas para proceder de uma maneira e não de outra, além de agradecimentos a pessoas e instituições. Todavia, um comentário nas últimas páginas nos parece interessante porque nos dá indícios do valor de “mercado” de Wilde: “the disturbing new trend in keeping Wilde’s unpublished letters ‘unpublished’ for future commercial gain...” (p. xx)¹²⁸. Essa afirmação, além de nos mostrar a importância que os escritos de Wilde ganharam com o tempo, nos mostra igualmente uma das facetas do funcionamento do campo literário em relação à gestão das obras, no que tange à forma que norteia a publicação de determinados textos de um autor. A forma como ocorre essa gestão – e sua importância para o enriquecimento da obra de um autor – acaba por interferir nas instâncias da autoria que são afetadas por essa dinâmica. Nesse caso em específico, a instância da *pessoa* ganha proeminência, uma vez que a compilação seria a autobiografia que Wilde não escreveu.

Em consonância com a dinâmica de gestão dos textos, vale destacar um trecho que indicia como a inclusão de textos de um autor relaciona-se com a imagem de autor:

his decision [Hart-Davis] to publish Wilde’s letters nearly half a century ago, at a time when he was still as Christopher Millard put it ‘surrounded by a vague fog of obscenity’, has had far-reaching consequences. It has helped, above all, to put Wilde back into the position which he lost in 1895 as one of the most fascinating and charismatic figures in English literary history. (p. xxi)¹²⁹

De acordo com Merlin Holland, a decisão de publicar a primeira coletânea de cartas de Wilde com profunda acuidade, em um período em que o comportamento de Wilde suscitava, na maior parte da sociedade, estranhamento e indignação por seus ares de obscenidade, foi essencial para restabelecer Wilde em sua posição no campo literário antes do escândalo de 1895.

Com o intuito de apresentar, de forma mais esquemática, as instâncias que os responsáveis pelos prefácios e introduções das obras mobilizam da identidade criadora de Oscar Wilde, apresentamos o quadro a seguir:

¹²⁸ “a nova tendência preocupante em manter ‘inéditas’ cartas inéditas de Wilde para fins comerciais no futuro...” (tradução nossa).

¹²⁹ sua decisão [Hart-Davis] por publicar cartas de Wilde quase meio século atrás, numa época em que ele ainda era, como Christopher Millard o descreveu, ‘rodeado por uma vaga névoa de obscenidade’, teve consequências de longo alcance. Ajudou, sobretudo, a recolocá-lo de volta à posição que ele havia perdido em 1895, como uma das figuras mais fascinantes e carismática da história da literatura inglesa.

Quadro 3¹³⁰ – Mobilização das Instâncias da Autoria

ANO PUBLICAÇÃO/ANO PREFÁCIO	EDITORA	INSTÂNCIAS	PREFACIADOR
1909/1909	Lamb	↑P ↑E ↓I	Não assinado
1912/1907	Methuen&Co	↑P ↗E ↓I	Robert Ross
1992/1969	Chicago Press	↓P ↑E ↑I	Richard Ellmann
2000/1987	Modern Library	↗P ↑E ↗I	Richard Ellmann
2000/2000	4th State	↑P ↑E ↗I	Merlin Holland
2000/2000	Oxford Press	↑P ↑E ↑I	Ian Small
2003/1966	Collins	↓P ↑E ↗I	Vyvyan Holland
2003/1994	Collins	↗P ↑E ↑I	Merlin Holland
2005/2005	Oxford Press	↑P ↑E ↑I	Ian Small
2005/2005	Oxford Press	↑P ↑E ↑I	Joseph Bristow
2007/2005	Oxford Press	↑P ↑E ↑I	Joseph M. Guy

Fonte: A autora.

É necessário esclarecer que os símbolos utilizados no quadro 3 (e que serão retomados nos quadros 5, 6 e 7), para identificar a mobilização das instâncias, não refletem, em nenhuma medida, uma entonação positiva ou negativa, sendo usados apenas para identificar se a mobilização de cada instância ocorre de forma intensa, moderada ou baixa. No quadro anterior, agrupamos os prefácios e introduções por ano de publicação, para uma melhor apreensão do modo de mobilização das instâncias da autoria ao longo dos anos e do como essa mobilização influencia na construção de imagens de autor. A partir das análises feitas e do quadro apresentado, é possível relacionar o modo de mobilização das instâncias da identidade criadora com a construção de uma imagem de autor.

No caso de Wilde, foi possível perceber que, nas compilações em inglês, a instância da *persona* é sempre mobilizada e, na maioria das vezes, de forma intensa. Todavia, essa mobilização ocorre, ora em termos positivos, ora em termos negativos. Foi possível perceber que, nos prefácios/introduções do início do século XX, a instância da *persona* é mobilizada com restrições e com justificativas, visando construir uma imagem de autor que busca separar a vida pessoal, no que tange, especialmente, ao seu comportamento no terreno amoroso, da obra do autor. Nesse sentido, busca se construir uma imagem de autor para Oscar Wilde como

¹³⁰ Legenda: ↑ alta mobilização da instância ↗ moderada mobilização da instância ↓ baixa mobilização da instância
P pessoa E escritor I inscritor

um grande dramaturgo, enaltecendo suas peças e buscando acentuar seu estilo e dotes intelectuais.

Os prefácios/introduções que datam da segunda metade do século XX apresentam um comportamento semelhante, principalmente em relação à valorização do *escritor*. A instância da *pessoa* é mobilizada com intensidade que vai de baixa à moderada, sem qualquer intuito de justificar ou recriminar o autor. O prefácio de Vyvyan Holland, em específico, parece destacar os elementos de religiosidade de Wilde, como uma forma de construir um contraponto a uma outra imagem de autor construída e calcada, sobretudo, em uma certa aura de perversão.

Nos prefácios/introduções de 1969 e 1987, ambos escritos por Richard Ellmann, procura-se, sobretudo por meio da valorização do *escritor*, construir uma imagem de um autor à frente de seu tempo. Todavia, em nenhum dos prefácios Ellmann sustenta uma separação das instâncias da identidade criadora; contrariamente, a imagem que o prefaciador busca construir reside, mesmo que com uma maior valorização do *escritor*, na junção da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*, para construir e justificar a imagem de Wilde como um autor à frente de seu tempo.

Nesse sentido, nos quatro prefácios que datam da segunda metade do século XX, a imagem que se busca construir, por meio da mobilização das instâncias da identidade criadora de Oscar Wilde, é a de grande autor, com um respeitável percurso no campo literário inglês do século XIX, que não deve ter sua obra reduzida aos aspectos da sua vida pessoal.

Os prefácios/introduções dos primeiros anos do século XXI comportam-se de forma quase idêntica no que diz respeito à intensidade de mobilização das instâncias, todas com alta intensidade. As introduções da Oxford Press funcionam da mesma maneira, uma vez que mobilizam as instâncias de forma imbricada, e os aspectos ligados à instância da *pessoa* são mobilizados a todo tempo, mas de forma descritiva e elucidativa. Não há qualquer tentativa de opor uma instância à outra; diferentemente, busca-se afirmar o lugar de Oscar Wilde como um grande autor, com todos os méritos de qualquer outro grande autor e, por isso mesmo, um eleito para ter sua obra compilada em cinco extensos volumes da Oxford Press. Além disso, essa grande publicação feita por essa editora em diversos volumes, com capa dura, papel de alta qualidade e com preços relativamente elevados, implica uma questão forte de *ethos* editorial que ativa, por si só, a ideia de grande clássico universal.

O prefácio do ano 2000 para *De Profundis*, escrito por Merlin Holland, busca construir, por meio da valorização positiva das três instâncias, uma imagem de autor engajado para Oscar Wilde, sempre atento às questões de seu tempo, destacando seu intelecto e, de

maneira enfática, suas qualidades de escritor/inscritor que, muitas vezes, ficam apagadas, em função da proeminência da instância da *pessoa*.

Passaremos agora à análise dos prefácios/introduções de obras e compilações em francês.

2.2 Imagem de autor em prefácios de obras completas e compilações em francês

No início deste capítulo, ressaltamos que o intuito inicial seria trabalhar apenas com os prefácios das obras completas. No entanto isso se mostrou insuficiente. Essa constatação se deu porque os prefácios da maioria das obras a que tivemos acesso na *Bibliothèque Nationale de France* (BNF) foram feitos por Vyvyan Holland, Merlin Holland e Robert Ross. As compilações os repetiram à exaustão, mesmo nas traduções francesas que se privaram inúmeras vezes de apresentar prefácios próprios e reproduziram os prefácios de Vyvyan, Merlin e Ross, como atesta o prefácio da edição de 1914 de *Les Origines de la critique historique, et conférences sur l'art*, traduzido do inglês por Georges-Bazile, que no original apresenta o prefácio de Robert Ross.

Apresentaremos, como o fizemos na seção anterior em relação às obras inglesas, um quadro com o *corpus* das compilações em francês, mantendo a forma de apresentação por cronologia de publicação de cada título.

Quadro 4 – Compilações em Francês

	OEUVRES	DE PROFUNDIS	SALOMÉ	LES ORIGINES DE LA CRITIQUE HISTORIQUE	POÈMES EN PROSE	LES PENSÉES
Ano Publicação	2000	1991	2008	1914	1906	1992
Editora	LIBRARIE GÉNÉRALE	GALLIMARD	FONDATION MARTIN BADMER	MERCURE DE FRANCE	CHARLES CARRINGTON	FRANCE LOISIRS
Data Prefácio	2000					1992
Autor Prefácio	PASCAL AQUIEN	JEAN GATTÉGNO	CHARLES MÉLA	GEORGES- BAZILE	JACQUES DESROIX	E. HAYMANN
Ano Publicação	2003	2000				
Editora	LIBRARIE GÉNÉRALE	LE LIVRE DE POCHE				
Data Prefácio	2000	2000				
Autor Prefácio	PASCAL AQUIEN	PASCAL AQUIEN				

Fonte: A autora.

As compilações das obras completas do francês realizadas pela Librairie Générale Française apresentam ambas o mesmo prefácio de Pascal Aquien, sem qualquer alteração, nas edições de 2000 e 2003. Trata-se de um prefácio longo e detalhado, com elementos da biografia e da obra. O texto adquire, em alguns momentos, uma certa tônica de romance, como ao descrever os últimos momentos de Wilde, por exemplo. Da mesma forma, o autor do prefácio exprime, na apresentação de cada texto que compõe a compilação, análises refinadas e bem contextualizadas, recorrendo a outros estudiosos e a outros textos de Wilde para reforçar suas afirmações. No prefácio, Aquien compara Wilde ao filósofo Nietzsche, a quem ele retoma no final do prefácio para estabelecer a seguinte comparação: “l’écrivain Wilde est proche des penseurs de son temps, en particulier de Nietzsche, pour qui savoirs et discours ne sont que des interprétations” (p. 48)¹³¹.

Um ponto interessante é que Aquien escreve sem eufemismos sobre Lord Alfred Douglas, referindo-se a ele como *l’amant de l’écrivain* (o amante do escritor), prática que decorre da possibilidade em assumir e em se referir, na sociedade de seu tempo, embora não sem controvérsias, ao homossexualismo em diversos setores. Além disso, é categórico sobre a

¹³¹ “O escritor Wilde é próximo dos pensadores de seu tempo, em particular de Nietzsche, para quem saberes e discursos são apenas interpretações.” (tradução nossa).

intenção de Wilde de tornar pública a carta endereçada a Douglas e, para isso, faz uma referência à correspondência do autor com Robert Ross: “Wilde eut toujours l’intention de faire paraître *De Profundis* en dépit de son caractère prétendument ‘privé’. Sur ce point, voir la lettre du 1^{er} avril 1897 adressée à Robert Ross” (p. 10)¹³². Aquien, valendo-se da proteção de um quadro hermenêutico, também assegura, às duas últimas produções de Wilde, *De Profundis* e *La Ballade de la geôle de Reading*, um lugar na *Opus*, afirmando que esses dois textos são essenciais, já que neles “l’argumentation, la thématique et les principes d’écriture éclairent rétrospectivement l’œuvre de Wilde dans son ensemble.” (p. 10)¹³³. Aquien também parece se valer de seu estatuto de comentador legítimo para construir uma relação entre o título *De Profundis* e a temática do livro (como se Wilde tivesse assim o nomeado!), para ressaltar o valor de sua experiência na prisão, “le titre, tout d’abord, est significatif: la crise spirituelle est mise en avant et non pas le scandale social de la vie privée” (p. 10)¹³⁴. Todavia, é consenso entre os pesquisadores de Wilde, e mesmo afirmado por Ross em um prefácio, que o título *De Profundis* foi acrescido pelo próprio Ross à *Epistola: In Carcere et Vinculis*, este sim um título dado por Wilde.

De Profundis ocupa as primeiras páginas do prefácio, nas quais Aquien não se abstém de listar as características positivas da obra, como podemos constatar nos trechos a seguir: “*De Profundis* est ainsi justement remarquable pour sa qualité littéraire théâtrale, et restitue à merveille les innombrables scènes d’hystérie qui lui furent infligées par son amant” (p.11)¹³⁵ e “Ce texte lumineux reprend également un audacieux parallèle entre le Christ et l’artiste” (p. 12)¹³⁶. Aquien se vale de adjetivos como *remarquable* e *audacieux*, assim como da locução adverbial *à merveille* (maravilhosamente, primorosamente, com a maior perfeição) para qualificar a obra. Um aspecto a ser destacado é que o primeiro excerto registra mais uma das inúmeras ocorrências da sequência *son amant* no prefácio, e essa asseveração, que nos tempos atuais não causa constrangimento e nem tampouco é vista como uma afronta social – pelo menos para uma parcela considerável da sociedade –, não era mencionada nos prefácios anteriores a 1960, assim como não se mencionava o comportamento de Wilde sem que a isso se seguissem qualificativos como inapropriado, inconsequente e até mesmo patológico.

¹³² “Wilde sempre teve a intenção de publicar *De Profundis* apesar de seu caráter supostamente privado. Sobre esse ponto, ver a carta de 1º de abril de 1897 escrita a Robert Ross.” (tradução nossa).

¹³³ “a argumentação, a temática e os princípios de escrita iluminam retrospectivamente a obra de Wilde como um todo.” (tradução nossa).

¹³⁴ “o título, antes de tudo, é significativo: a crise espiritual tem destaque e não o escândalo social da vida privada.” (tradução nossa).

¹³⁵ “*De Profundis* é igualmente notável por sua qualidade literária teatral e reconstitui maravilhosamente as inúmeras cenas de histeria que lhe foram infligidas por seu amante.” (tradução nossa).

¹³⁶ “este texto luminoso retoma também um audacioso paralelo entre Cristo o artista.” (tradução nossa).

Da mesma forma, Aquien se esforça para dar visibilidade a elementos que permitem a aproximação desta obra com outras obras de Wilde, como demonstram os trechos a seguir: “fidèle au principe esthétique largement exploré dans *Intentions* selon lequel la vie imite l’art (p. 11)¹³⁷ ou em “cette certitude, ou cette formule, est illustrée par la fin du *Portrait de Dorian Gray* qui en est l’application romanesque” (p. 12)¹³⁸. No primeiro trecho, há uma aproximação, em termos de princípio estético, com a famosa compilação de ensaios de Wilde que recebeu o nome de *Intentions*¹³⁹. No segundo trecho, a aproximação ocorre em termos de fórmula ou convicção, e *De Profundis* seria a retomada de uma fórmula já presente no romance *O retrato de Dorian Gray*.

Para citar mais um exemplo do esforço de Aquien em conferir uma coerência global aos textos de Wilde, apresentamos um fragmento significativo:

De plus, cette valorisation de la douleur dans l’expérience humaine rayonne sur des contes tels que *Le Prince heureux*, *L’Enfant-Étoile* et *L’Anniversaire de l’Infante*, voire sur *Le Fantôme des Canterville* et sur le personnage de Dorian Gray, en particulier lors de sa destructrice traversée des apparences à la fin du Roman. (p. 12)¹⁴⁰.

Nesse trecho, ele amplia a aproximação de *De Profundis* com um outro gênero de texto produzido por Wilde, a saber, os contos e, novamente, cita *O retrato de Dorian Gray*, a fim de retomar um elemento comum entre todos os textos citados. Esse mecanismo de constante (re)afirmação de *De Profundis* como um grande texto literário e coerente com o posicionamento de Wilde no campo literário é uma tentativa de alçar ao espaço canônico da produção do autor um texto do espaço associado de sua produção e que, por isso, precisa ser legitimado como parte da Opus.

O fato de Aquien colocar *De Profundis* como o primeiro texto a ser comentado, aliado ao seu intuito de fazer esse texto figurar como um dos grandes textos de Wilde e lhe conferir uma coerência com os demais textos do autor, reforça a hipótese de que o modo de funcionamento da literatura permite que um texto, figurante no espaço associado, seja alçado ao estatuto de texto do espaço canônico.

Nossa próxima análise recai sobre duas publicações de *De Profundis* que datam, respectivamente, de 1991 e 2000.

¹³⁷ “fiel ao princípio estético amplamente explorado em *Intention*, segundo o qual a vida imita a arte” (tradução nossa).

¹³⁸ “essa certeza, ou essa fórmula é utilizada para o fim de *Portrait de Dorian Gray*, que é sua aplicação romanesca” (tradução nossa).

¹³⁹ Posteriormente, a compilação *Intentions* foi renomeada para *The Decay of Lying and Other Essays*.

¹⁴⁰ “No mais, essa valorização da dor na experiência humana ilumina contos como *Le Prince heureux*, *L’Enfant-Étoile* e *L’Anniversaire de l’Infante*, veja em *Le Fantôme des Canterville* e no personagem de Dorian Gray, em especial na sua destruição através das aparências no fim do romance.” (tradução nossa).

A edição de 1991 apresenta, além de *De Profundis*, cartas sobre a prisão, e foi publicada pela editora Gallimard com tradução e introdução de Jean Gattégno. Assim como ocorreu em outras compilações, não nos foi possível identificar a data real da introdução (prefácio), que não necessariamente é concomitante com a data de publicação, como pudemos ver no quadro 2 das publicações inglesas.

A introdução de Jean Gattégno apresenta uma composição interessante, porque a história e a apresentação de *De Profundis* é feita com base em citações da correspondência de Wilde, das quais Gattégno se vale para construir seu texto e, num mesmo movimento, atestar sua legitimidade.

Diferentemente de Aquien, Gattégno prefere referir-se a Douglas como amigo de Oscar Wilde, pelo menos nas linhas introdutórias de sua introdução: “*De Profundis* est une lettre que rédigea à l’intention de son ami Alfred Douglas” (p. 09)¹⁴¹. Essa introdução traz informações interessantes sobre todo o processo de publicação, desde sua primeira aparição em 1905, em versão grandemente reduzida publicada por Robert Ross, até sua publicação integral em 1962 por Rupert Hart-Davis. Assim como ocorreu em outros prefácios ou introduções, uma tentativa de fornecer uma coerência global à obra e legitimar *De Profundis* no espaço canônico, aparece nos dizeres de Gattégno:

Tout n’apparaît pas la première fois, loin s’en faut, dans cette lettre: *Dorian Gray* aussi bien que *L’âme du l’homme*, avec les influences combinées de Huysmans, Walter Pater, et peut-être Emerson, avaient déjà balisé le terrain. Mais *De Profundis* reprend et durcit la comparaison centrale, que résume cette phrase: “La place de Jésus, en vérité, se trouve parmi les poètes (p. 21)¹⁴².

Trata-se de uma apresentação mais impessoal, sem adjetivos para qualificar ou desqualificar Wilde ou sua obra. Entretanto, Gattégno detém-se, com afínco, no que ele chamou de “la deuxième grande question que soulève *De Profundis*, que peut-on dire la ‘sincérité’ de Wilde pour ce qui concerne Douglas, ses relations avec lui et les responsabilités que Wilde lui attribue” (p. 240)¹⁴³. Ele apresenta inúmeros trechos de cartas de Wilde a amigos, assim como, correspondências de André Gide, para construir o argumento de que não há razão, ou prova suficiente, para afirmar que as acusações ou afirmações de Wilde sobre Douglas sejam falsas ou exageradas.

¹⁴¹ “*De Profundis* é uma carta escrita para seu amigo Alfred Douglas”. (tradução nossa).

¹⁴² “Tudo não aparece pela primeira vez, longe disso, nesta carta: *Dorian Gray*, assim como *L’âme du l’homme*, com as influências combinadas de Huysmans, Walter Pater, e talvez Emerson, já haviam calibrado o terreno. Mas *De Profundis* retoma e enrijece a comparação central que resume esta frase: ‘O lugar de Jesus, na verdade, está entre os poetas’.” (tradução nossa).

¹⁴³ “A segunda grande questão que releva de *De Profundis*, que podemos dizer ser a sinceridade de Wilde, no que concerne a Douglas, a suas relações com ele e as responsabilidades que Wilde lhe atribui”. (tradução nossa).

A edição de 2000 de *De Profundis*, com prefácio de Pascal Aquien (o mesmo autor do prefácio das obras completas apresentadas anteriormente) e publicado pela Le Livre de Poche, inicia reproduzindo, no próprio prefácio, a história do primeiro encontro entre Wilde e Lord Douglas, referindo-se a esse encontro por meio da expressão *aventures homosexuelles*, a fim de descrever essa faceta notória do comportamento de Douglas, ao que parece, bem conhecida e difundida na universidade de Oxford. Trata-se de um prefácio com uma estrutura interessante, dividido em tópicos que o autor nomeia em função do tema que pretende abordar. De certa maneira, Aquien o constrói com alguma linearidade, abrindo o prefácio com a citação de uma carta de Wilde a Robert Ross que conteria a justificativa e, ao mesmo tempo, a motivação de Wilde para a escrita da carta.

O segundo tópico, que recebe o nome de *Les trois procès* (Os três processos), dedica-se a esclarecer os acontecimentos que antecederam o processo e que levaram à condenação de Wilde. Esse tópico caracteriza-se como uma parte bem descritiva, em que Aquien refere-se a Douglas sempre como o amigo de Wilde (*Une lettre d'Oscar adressée à son ami; l'écrivain, poussé par son ami*)¹⁴⁴.

No tópico *Sources et forme*, como o próprio nome indica, o autor refere-se às fontes, aos modelos que teriam inspirado *De Profundis*, assim como faz uma discussão sobre o estilo de escrita adotado. Aquien insere *De Profundis* no conjunto do que ele classifica como *courant littéraire plus large* (corrente literária mais larga). Conferir esse estatuto ao texto de Wilde é reconhecê-lo como uma obra no campo literário e, de fato, Aquien irá referir-se a *De Profundis* como “obra” em diversos momentos do prefácio.

Em momento algum, no texto de Aquien, percebe-se qualquer necessidade de justificativa explícita para nomear Wilde como “o escritor”, “o autor”, “o literato”, “o artista”, e sobre sua vida pessoal não pesa qualquer ressalva. Ela é, sem dúvida, evocada a todo momento, mas apenas para servir de contextualizações e esclarecimentos.

No tópico intitulado *Publication et jugements*, Aquien aborda brevemente as primeiras publicações de *De Profundis*, desde a primeira, datada de 1905¹⁴⁵, uma versão consideravelmente reduzida, até a aparição do texto completo em 1962. Sobre a aparição da versão de 1905, ele retoma algumas críticas feitas sobre essa versão, as quais ele considera como exposições que viam o texto apenas como um ato de arrependimento e remorso:

¹⁴⁴ “uma carta de Oscar endereçada a seu amigo; o escritor dirigido por seu amigo.” (tradução nossa).

¹⁴⁵ *De Profundis* foi primeiramente traduzido para o alemão por Max Meyerfeld, a quem Robert Ross dedicou seu prefácio na edição inglesa publicado pela Methuen Co. também em 1905. Esse prefácio foi apresentado anteriormente no *corpus* em inglês.

À la parution de la version de 1905, bon nombre de commentateurs ne voulurent y voir qu'un acte de contrition, comme l'attestent les titres de la plupart des comptes rendus: *Un livre de pénitence* (Bookman, avril 1905) ou *Le réveil d'une âme* (Inquierier, 12 août 1905). [...] Ces lectures, qui insistent sur la dimension morale et repentante du texte, annoncent en partie l'analyse d'Albert Camus, qui souligne à son tour la dimension humaine, trop humaine de l'expérience existentielle de Wilde... (p. 10-11)¹⁴⁶.

Ao analisar a escrita de Wilde, Aquien constata uma facilidade para multiplicar as questões retóricas e as anáforas, a aparência de refrão de certas frases, o recurso constante a alegorias e a imagens que lhe são caras, assim como a constante analogia. Essas questões estilísticas são destacadas, para que, logo em seguida, o autor possa assumir o papel de comentador legítimo, autorizado, por um quadro hermenêutico, a tecer interpretações.

[...] chez Wilde la douleur et l'humilité de la victime l'emportent sur la gloire d'un dieu que l'écrivain est incapable d'intérioriser et qu'il maintient paradoxalement à l'extérieur de la religion, devenue à son tour pure forme esthétique, somme de rites mystérieux ou pure mise en scène liturgique. Dans l'univers wildien, le Père, en tant que figure symbolique, n'existe pas, et les fils, face à cette absence, n'a pour unique recours que d'esthétiser son état de déréliction, devenu exemplaire de la condition humaine. [...] La raison en est peut-être que, pour lui, comme pour Montaigne... (p. 18)¹⁴⁷.

Aquien coloca o texto de Wilde como um enunciado que deve ser interpretado, por congregar em si um aspecto singular (“chez Wilde la douleur et l'humilité de la victime l'emportent sur la gloire d'un dieu que l'écrivain est incapable d'intérioriser et qu'il maintient paradoxalement à l'extérieur de la religion, devenue à son tour pure forme esthétique, somme de rites mystérieux ou pure mise en scène liturgique”), e por remeter a questões relativas aos fundamentos, mobilizando referências últimas, como exemplar da condição humana (“Dans l'univers wildien, le Père, en tant que figure symbolique, n'existe pas, et les fils, face à cette absence, n'a pour unique recours que d'esthétiser son état de déréliction, devenu exemplaire de la condition humaine”). Além disso, Aquien confere ainda um outro grau de legitimidade a Wilde, ao aproximá-lo, em termos de mobilização de referenciais últimos, de Montaigne (“La raison en est peut-être que, pour lui, comme pour Montaigne”).

Um outro prefácio, que iremos considerar em nossas reflexões, foi escrito por Charles Mela e retirado da obra *Salomé*, publicada em 2008 pela Fondation Martin Bodmer.

¹⁴⁶ “A partir da publicação da versão de 1905, um bom número de comentadores o viam apenas como um ato de arrependimento, como atestam os títulos da maioria dos informes: *Um livro de penitência* (Bookman, abril 1905) ou *O despertar de uma alma* (Inquierier, 12 agosto 1905). [...] Estas leituras, que insistem sobre a dimensão moral e penitente do texto, anunciam, em parte, a análise de Albert Camus que, por sua vez, enfatiza a dimensão humana, demasiadamente humana da experiência existencial de Wilde...” (tradução nossa).

¹⁴⁷ “Em Wilde, a dor e a humilhação da vítima superam a glória de um deus que o escritor é incapaz de interiorizar e que ele mantém, paradoxalmente, exterior à religião, o que o faz tornar-se, por sua vez, pura forma estética ou pura encenação litúrgica. No universo wildeano, o Pai, como figura simbólica, não existe, e o filho, diante desta ausência, tem como único recurso estetizar seu estado de degradação, tornando-se exemplar da condição humana. [...] a razão disso é, talvez, para ele, como para Montaigne...” (tradução nossa).

O primeiro enunciado desse prefácio evoca dois grandes nomes do campo literário, que Méla utiliza para já fornecer a tônica de seu texto: “Ceux qui rendirent justice à Wilde s’appelaient Joyce et Borges” (p. 09)¹⁴⁸. Todo primeiro parágrafo destina-se a conferir uma coerência global à obra, evocando *Dorian Gray*, *Intentions* e *De Profundis*, para chegar à *Salomé*, todas essas obras abordadas sob a égide do argumento de James Joyce, de quem Méla se vale para tecer suas considerações. Em seguida, ele evoca Jorge Luis Borges, mais contemporâneo que Joyce, para uma proposição interessante. Além de dizer que duas frases que Borges elenca de Wilde – e que estão presentes em *The Ballad of Reading Goal* e *De Profundis* – tocam no essencial de sua vida como no de sua arte, Méla discute que a leitura de *Salomé* sob a luz dos acontecimentos da vida de Wilde, referindo-se, em especial, à sua saída da prisão, permite antever a nota de fatalidade que permeia *Salomé*:

[...] nous sommes légitimés de lire *Salomé* dans l’après-coup de la prison, comme d’y entendre résonner toute la lyre de l’âme et d’y pressentir encore la note de fatalité (*Doom*) qui traverse l’œuvre entière à l’instar du naufrage de sa propre vie, mais que n’empêche pas Borges de conclure ‘Sur Oscar Wilde’, dans *Autres inquisitions*: ‘Wilde un homme qui, malgré l’habitude du mal et de l’infortune, garde une invulnérable innocence’ (p. 10)¹⁴⁹.

Méla não dedica mais do que sete linhas para abordar o caso de Wilde com Douglas e seu posterior julgamento e condenação. Sua descrição da imagem de Wilde em sua época é como “l’homme du paradoxe dans la sphère de la pensée et de la perversité dans celle de la passion, l’inventeur de la Maison de beauté et de la décoration intérieure [...]. Devenu le paria de cette société.” (p. 12)¹⁵⁰.

Ele também discorre sobre a estética de Wilde, como quando diz: “la réalisation ultime de la vie artistique est d’être allé au bout de soi-même, de tout accepter de l’expérience” (p. 11)¹⁵¹, assim como aponta que obra de Wilde mobiliza referenciais últimos, isto é, questões de fundamento como o amor, ao mesmo tempo, em que legitima o comportamento de Wilde, considerando posicionamentos no campo literário e filosófico:

[...] cette grande affection d’un homme âgé pour un de ses cadets, semblable à celle qui existait entre David et Jonathan, à celle dont Platon fit la base de sa philosophie ou à celle que l’on trouve dans les *Sonnets* de Michel-Ange et de Shakespeare, une

¹⁴⁸ “Aqueles que fizeram justiça a Wilde, se chamavam Joyce e Borges” (tradução nossa).

¹⁴⁹ “[...] estamos legitimados a ler *Salomé* depois do episódio da prisão, e de escutá-la ecoar toda uma lira da alma humana, e ainda de pressentir a nota trágica de fatalidade que atravessa toda a obra, a exemplo do naufrágio de sua própria vida. Todavia, isso não impede Borges de concluir ‘Sobre Oscar Wilde’, em *Autres inquisitions*: ‘Wilde, um homem que, apesar da maldade e do infortúnio, guarda uma invulnerável inocência.’” (tradução nossa).

¹⁵⁰ “O homem do paradoxo na esfera do pensamento e da perversidade na esfera da paixão; o inventor da *Maison* de beleza e da decoração interior [...] Tornou-se paria dessa sociedade.” (tradução nossa).

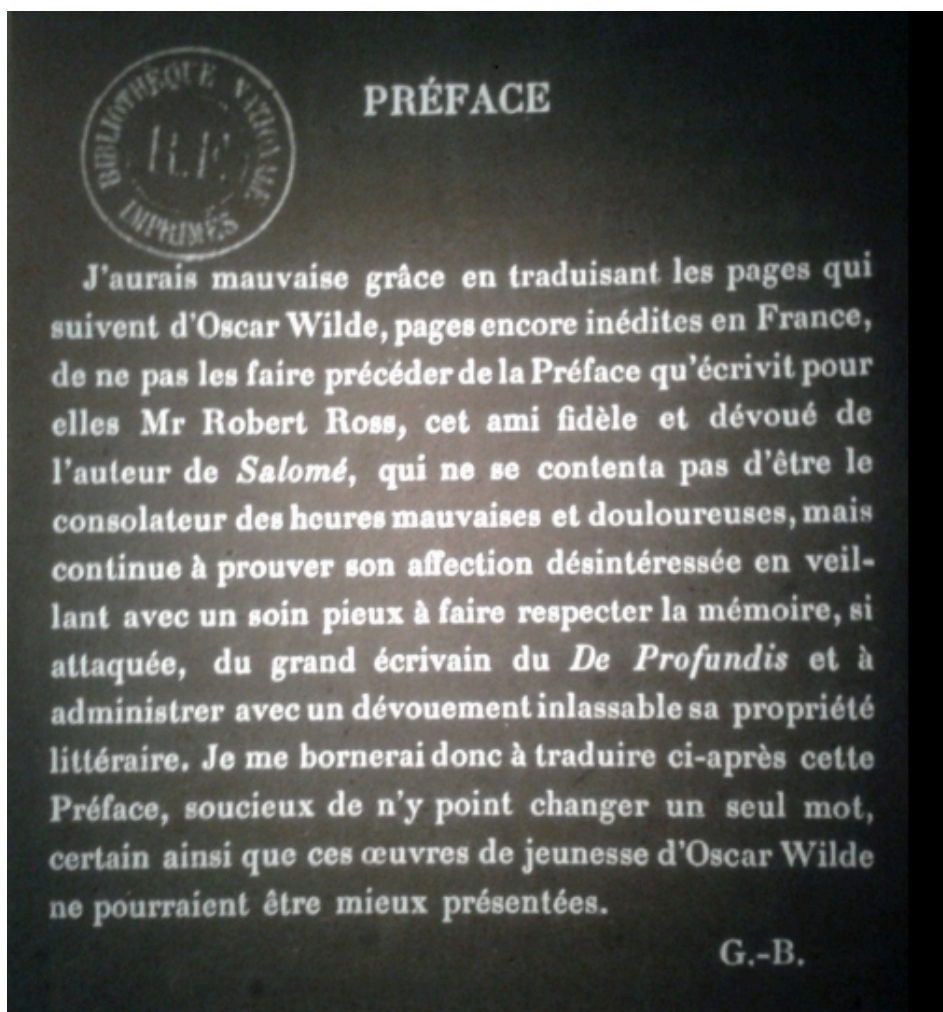
¹⁵¹ “O objetivo último da vida artística é de ter ido ao fundo de si mesmo, de aceitar toda a experiência” (tradução nossa).

affection profonde, spirituelle, qui dicté et imprégné de grandes œuvres d'art... (p. 13)¹⁵².

Todavia, o ponto que mais nos chama atenção é a frequência com que Méla cita *De Profundis*, não só para falar em relação à obra, mas para fazer uma analogia entre a relação de Wilde e Douglas de um lado, e a de Salomé e Iokanaan, de outro. A retomada constante de *De Profundis* atesta seu lugar de destaque na produção de Wilde. Sem dúvida, *De Profundis* é inicialmente um caso intermediário de auto-regulação no espaço associado, que, com o passar dos anos, passa a figurar plenamente no espaço canônico. Esse funcionamento evidencia também a dinamicidade do campo literário, reafirmando sua radicalidade histórica.

Outra compilação, *Les Origines de la critique historique, et conférences sur l'art*, publicada em 1914 pela Mercure de France, foi traduzida do inglês por Georges-Bazile, que manteve o prefácio original em inglês de Robert Ross, acrescentando a esse um breve prefácio seu. Reproduziremos o prefácio de Bazile na íntegra, logo a seguir, por se tratar de um texto bastante relevante. Nele, Bazile reconhece Wilde como o autor de *Salomé*, obra escrita em francês, que tem, por isso, grande apreço dos franceses. Além disso, Bazile o reconhece como o grande escritor de *De Profundis*. Isso nos parece ser um indício da construção de uma imagem de um autor inglês, que escreveu, na França, uma obra em francês, além de conferir a *De Profundis* o estatuto de uma grande obra escrita por um grande autor. Essa construção de uma imagem de autor é significativa, considerando o período em que o prefácio foi publicado (no ano de 1914); mesmo após a condenação de Wilde, o texto dirige o leitor para uma imagem de autor que está para além de uma figura vinculada ao escândalo que pontuou sua vida. Bazile reconhece igualmente a amizade de Ross por Wilde e também, como afirma, que as apresentações das obras de Wilde enquanto jovem não poderiam estar assinadas por ninguém melhor. A seguir, reproduzimos o prefácio de Bazile em sua íntegra.

¹⁵² “[...] esta grande afeição de um homem mais velho por um mais novo, semelhante àquela que existia entre David e Jonathan, àquela na qual Platão fez a base de sua filosofia ou àquela que encontramos nos *Sonnets* de Michel-Ange e em Shakespeare, uma afeição profunda, espiritual, que ditou e impregnou grandes obras de arte....” (tradução nossa).



O prefácio de *Poèmes en Prose*, publicação de 1906 da Charles Carrington Librarie Editeur, é assinado por Jacques Desroix. Já nas primeiras linhas o tom de defesa do texto coloca-se claro, e a imagem de um Wilde injustiçado é mobilizada:

[...] poète et patricien de l'art, rêveur dédaigneux du réel et dont l'erreur fut de le croire d'une matière docile aux fantaisies de l'intellect et d'une idéale plasticité, dans un siècle hypocrite [...]. [...] ce fut le charme de cet homme, puisque jamais, nous dit-on, le langage humain n'a fleuri lèvres plus éloquentes. (p. vii-viii)¹⁵⁴.

Até o momento, este prefácio é o que adota o tom mais inflamado na defesa de Wilde e, ao mesmo tempo, no ataque à puritana sociedade vitoriana. Desroix nos apresenta Wilde

¹⁵³ “Eu teria sido indelicado em traduzir as páginas que se seguem de Oscar Wilde, páginas ainda inéditas na França, e de não as fazer preceder pelo Prefácio que foi escrito para elas por Robert Ross, este amigo fiel e devotado do autor de *Salomé*, e que não se contentou de ser o ombro amigo das horas difíceis e dolorosas, mas que continua a provar sua afeição desinteressada velando com cuidado piedoso ao fazer respeitar a memória tão atacada do grande escritor de *De Profundis*. Além de administrar com uma dedicação incansável sua propriedade literária. Limitarei-me, portanto, a traduzir, logo em seguida, esse prefácio, atento de não mudar uma única palavra, certo de que dessa forma as obras da juventude de Oscar Wilde não poderiam ser melhor introduzidas.” (tradução nossa).

¹⁵⁴ “[...] poeta e patriarca da arte, sonhador desdenhoso do real, que o erro fatal foi de crer-se de uma matéria dócil as fantasias do intelecto e de um ideal de plasticidade, pagão perdido em um século hipócrita [...]. [...] isso foi o charme desse homem, pois jamais, nos dizem, a linguagem humana floresceu em lábios mais eloquentes.” (tradução nossa).

como um poeta e fidalgo da arte, um homem de intelecto e charme, e afirma que a linguagem humana não floresceu em lábios mais eloquentes que os dele. Todavia, ao mesmo tempo, apresenta Wilde como um pagão perdido em um século hipócrita.

As linhas de abertura reproduzem a inscrição da então lápide de Oscar Wilde – antes de ser transferido para o famoso cemitério parisiense Père-Lachaise, onde sua tumba passou por algumas reformulações. A inscrição é em latim: *Verbis méis addere nihil audebant et super illos stillabat eloquium meum*, que na versão francesa de Jacques Desroix é assim traduzida: “Ils n’osent rien ajouter à mes paroles et, sur eux, se distillait mon verbe.” (p. vii)¹⁵⁵. Desroix diz que os versos estão no seu lugar correto, porque trata-se do túmulo de Oscar Wilde: “Il y est à sa place, puisque ce tombeau – encore délaissé, mais déjà moins obscur – est celui d’Oscar Wilde...” (p. vii)¹⁵⁶.

Desroix ainda faz um agradecimento especial a M. Charles Grolleau pela tradução fiel que possibilita que os leitores de Wilde “escutem” a música de seus poemas, destacando o que seriam as passagens mais interessantes de sua obra.

O prefácio tem um tom dramático, evocando que a morte não é suficiente para apagar as palavras de Wilde, fornecendo grande destaque para o que ele considera tão *merveilleux* quantos os poemas: *la Causerie* (a conversação). Wilde é ainda descrito como um grande “conversador” (“le causeur idéal” (p. ix)¹⁵⁷). Em seguida, Desroix pontua com grande sutileza aspectos da vida privada de Wilde quando fala das obras, os quais ele nomeia como “des accidents de la vie de leur auteur” (p. xi)¹⁵⁸, classificando-os com “une tonalité particulière, une lumière inattendue, une ombre quelquefois.” (p. xii)¹⁵⁹.

Mesmo em se tratando de uma compilação de 1906, o prefácio revela sua dimensão de regulação (que não é, entretanto, realizada pelo próprio autor dos textos, no caso, Oscar Wilde), porque busca construir para estes textos, os poemas em prosa, uma unidade em relação à obra do autor.

O último texto, que abordaremos nessa seção, *Les Pensées*, publicado pela France Loisirs em 1992, tem o prefácio de Emmanuel Haymann. Como tem sido comum, encontramos nessa compilação não um prefácio, mas uma introdução sobre Wilde e sua obra.

Essa introdução adota um tom de humor e descontração para detalhar a vida de Wilde, no tocante à sua modernidade frente à reacionária moral vitoriana. Essa defesa estende-se

¹⁵⁵ “Eles não se atrevem a acrescentar nada às minhas palavras, e sobre eles, se destilava meu discurso.” (tradução nossa)

¹⁵⁶ “O verso está no seu devido lugar, já que este túmulo – ainda abandonado, mas já menos obscuro – é o túmulo de Oscar Wilde...” (tradução nossa).

¹⁵⁷ “o conversador ideal” (tradução nossa).

¹⁵⁸ “acidentes da vida do autor” (tradução nossa).

¹⁵⁹ “um tom particular, uma luz inesperada, uma sombra às vezes.” (tradução nossa).

tanto para a vida, como para a obra de Wilde, embora um grande destaque seja dado à sua personalidade, ao seu *savoir-vivre* que encantava essa mesma puritana sociedade londrina.

É uma introdução interessante, porque se vale de um paralelo com Speranza, pseudônimo da mãe de Wilde, pelo fato de ela também buscar o refúgio na arte, além de pontuar, ainda na esfera familiar de Wilde, que um escândalo envolvendo o pai do escritor teria sido a razão para que ele fosse estudar longe de Dublin. O autor faz isso, ao nosso ver, para sustentar seu ponto de vista de que escândalos sempre cercaram a família Wilde. Ele nos diz:

... Voilà. La vie d'Oscar Wilde est à peine ébauchée et la fatalité du génie est inscrite dans son devenir. Procès, provocations, extravagances, il a déjà vécu ce que seront les grandes lignes de son existence. Désormais il ne fera que parachever l'œuvre parentale, allant plus loin dans le scandale, plus loin dans le malheur. (p. 16)¹⁶⁰.

Para enfatizar que a personalidade do autor sempre despertou a atenção do público, Haymann diz: “en 1881, pour justifier sa popularité, Wilde publie un premier recueil de poésie. La critique est sévère mais l'opuscule s'arrache et connaît cinq éditions successives. La curiosité pour l'auteur attire le lecteur” (p. 21)¹⁶¹.

Com o intuito de apresentar, de forma mais esquemática, as instâncias da identidade criadora mobilizadas pelos prefaciadores das compilações francesas, apresentamos o quadro a seguir:

¹⁶⁰ “Voilà. A vida de Oscar Wilde está apenas esboçada e o destino de gênio está consagrado no seu futuro. Julgamento, provocações, extravagância, ele já experimentou o que serão as grandes linhas de sua existência. Agora ele só vai completar o trabalho dos pais, indo mais fundo no escândalo, mais fundo no infortúnio.” (tradução nossa).

¹⁶¹ “em 1881 para justificar sua popularidade, Wilde publica um primeiro livro de poesias. A crítica é severa mas o pequeno livro deslancha e recebe cinco edições sucessivas. A curiosidade em torno do autor seduz o leitor.” (tradução nossa).

Quadro 5¹⁶² – Mobilização das Instâncias da Autoria

PUBLICAÇÃO/ANO PREFÁCIO	EDITORA	INSTÂNCIAS	PREFACIADOR
1906/ ?	C. Carrington	↑P ↑E ↓I	Jacques Desroix
1914/ ?	Mercure de France	↗P ↑E ↓I	Georges Bazile
1991/ ?	Gallimard	↑P ↑E ↗I	Jean Gattegno
1992/1992	France Loisirs	↑P ↑E ↓I	E. Haymann
2000/2000	Librarie Générale	↑P ↑E ↑I	Pascal Aquien
2000/2000	Le Livre de Poche	↑P ↑E ↑I	Pascal Aquien
2003/2000	Librarie Générale	↑P ↑E ↑I	Pascal Aquien
2008/ ?	Fondation Martin Badmer	↑P ↑E ↑I	Charles Méla

Fonte: A Autora.

No quadro acima, assim como foi feito no quadro 3, agrupamos os prefácios e introduções por ano de publicação, para uma melhor apreensão do modo de mobilização das instâncias da autoria ao longo dos anos e do como essa mobilização influencia na construção de imagens de autor. A partir das análises feitas e do quadro apresentado, é possível relacionar o modo de mobilização das instâncias da identidade criadora com a construção de uma imagem de autor.

Nas compilações em francês a instância da *pessoa* é sempre mobilizada, assim como foi possível perceber, igualmente, no caso das compilações em inglês e, sempre de forma intensa. Nos prefácios/introduções do início do século XX a instância da *pessoa* é mobilizada com cuidado, mesmo para a construção de uma defesa, destacando alguns aspectos da biografia e silenciando outros, mas sempre buscando construir a imagem de grande autor para Oscar Wilde, por meio, sobretudo, da valorização da instância do *escritor*.

Nos dois prefácios da segunda metade do século XX, mais precisamente, dos anos 1990, busca-se, por meio da valorização das instância da *pessoa* e do *escritor*, construir uma imagem de autor sério e com grandes qualidades e, ao mesmo tempo, uma imagem de autor à frente de seu tempo e popular, desde sempre, na sociedade londrina. O prefácio de 1992 mobiliza a *pessoa* de forma altamente positiva para construir essa imagem de popularidade e de *avant-garde* para Oscar Wilde.

¹⁶² Legenda: ↑ alta mobilização da instância ↗ moderada mobilização da instância ↓ baixa mobilização da instância
P pessoa E escritor I inscritor

Os prefácios do início do século XXI são consideravelmente dominados por um único prefaciador, a saber, Pascal Aquien que, no entanto, é o único prefaciador que busca construir, considerando nosso *corpus*, uma imagem de autor dando grande destaque à instância do *inscritor*. A direção argumentativa que Aquien adota legitima a imagem de Wilde como um grande autor, profundo, com riquezas estilísticas admiráveis e permanentes. A instância do *escritor* é mobilizada para a construção de uma imagem de autor versátil em diversos gêneros. A instância da *pessoa* é mobilizada a todo momento, sem nenhuma ressalva ou julgamento, mas apenas para destacar uma rica biografia. Méla, em seu prefácio de 2008, busca assegurar uma imagem de grande autor para Oscar Wilde, valorizando, sobretudo, a instância do *escritor*, conferindo uma unidade aos textos de Wilde por meio do interessante paralelo entre *De Profundis* e *Salomé*.

Apresentados os prefácios e introduções das obras e compilações dos textos de Wilde, partiremos, a seguir, para a análise de críticas publicadas na imprensa.

2.3 *Corpus* de imprensa

Os textos de imprensa tem, no nosso *corpus*, o intuito de evidenciar o posicionamento de uma outra comunidade discursiva em relação à construção de uma imagem de autor de Oscar Wilde. Embora tanto nos prefácios e introduções, como nos artigos de imprensa tenhamos, na perspectiva de um quadro hermenêutico, a posição de comentadores para esses textos, eles representam posicionamentos diferentes em campos literários diferentes, não só geograficamente como também historicamente.

Nessa seção, discutiremos, assim como foi feito com os prefácios e introduções, textos de imprensa produzidos no contexto inglês e francês, concomitantes ou próximos às publicações de Wilde, bem como alguns textos mais recentes.

Em relação aos textos que se aproximam cronologicamente da publicação das obras comentadas, tomamos como referência para o *corpus* de imprensa inglesa, os artigos publicados nos britânicos *The Guardian* e *Observer*, enquanto que, para os textos mais recentes, consideramos, além dos jornais já citados, alguns outros da imprensa britânica.

Para o *corpus* de imprensa em francês, selecionamos publicações disponibilizadas pelo acervo da *Bibliothèque Nationale de France* (Bnf), assim como outros veículos de imprensa, no que tange às publicações mais recentes.

2.3.1 Imprensa inglesa

Em 1891 o *The Manchester Guardian* publicou na seção *reviews* uma breve apreciação sobre o recém lançado *The Picture of Dorian Gray*. Nesse texto, a crítica (não assinada) enfatiza a instância do *inscritor*, ao destacar a qualidade dos paradoxos, presentes, sobretudo, no prefácio do livro. Além disso, detém-se em elencar os talentos e as “fraquezas” do autor: “he writes charmingly, and sometimes even wittily. He can describe a dramatic situation with effect” (1891, s/p)¹⁶³. Entretanto, ao descrever a história do romance, ao falar da moral da história, coloca em cena o posicionamento do *escritor* (“art and beauty are real and morals are a fiction” (1891, s/p))¹⁶⁴, embora, de maneira bem sutil, descreva um certo talento para o plágio em Wilde. O único momento em que a instância da *pessoa* é mobilizada é para qualificar Wilde como um homem esperto.

Em 1888, o mesmo jornal *The Manchester Guardian* publica uma crítica sobre *The happy Prince and other tales*. Nessa crítica, as características dos textos de Wilde, quando não apreciadas, são comentadas com uma certa simpatia; por sua vez, as qualidades do texto são ressaltadas, destacando a instância do *inscritor*: “the stories are not very strong as to plot, but the style is delightful” (1888, s/p)¹⁶⁵. O crítico apresenta os contos de *The happy Prince*, sem mobilizar a instância da *pessoa* ou mesmo do *escritor*, de maneira acentuada.

Em um curto período após a morte de Wilde, inúmeros livros sobre o autor foram lançados, e Robert Ross, então gestor da obra wildiana, organizou inúmeros lançamentos. Essas publicações fornecem vários indícios da construção de uma imagem de autor.

O artigo da *Westminster Review*, publicado em 1906 e escrito por Wilfrid M. Leadman, é um texto consideravelmente longo, que aborda a vida e a obra de Oscar Wilde, e, portanto, mobiliza as instâncias da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*. Esse artigo detém-se, em especial, em *De Profundis*. É um texto que, embora o posicionamento do autor seja em defesa de Wilde, apresenta argumentos que desmerecem sua conduta, como por exemplo, a afirmação de que pesquisas da patologia humana seriam capazes de explicar e mesmo desculpar sua conduta (“Let it be granted that pathological research will explain and even excuse much of his conduct.” p. 286-287)¹⁶⁶. Trata-se de um argumento para justificar a tônica

¹⁶³ “ele escreve encantadoramente, e às vezes até espirituosamente. Ele pode descrever uma situação dramática com efeito.” (tradução nossa).

¹⁶⁴ “arte e beleza são reais e a moral é uma ficção.” (tradução nossa).

¹⁶⁵ “as histórias não são muito fortes, como trama, mas o estilo é delicioso.” (tradução nossa).

¹⁶⁶ “Que seja concedido que a pesquisa patológica explique e até mesmo desculpe muito de sua conduta.” (tradução nossa).

que percorre todo o texto, a saber, a separação absoluta da instância da *pessoa* das instâncias do *escritor* e do *inscritor*.

É interessante observar que este artigo acompanha uma das primeiras compilações da obra de Wilde, feita em 1909 pela Lamb Publishing (cf. quadro 2). A reprodução na íntegra desse artigo, na compilação, nos permite dizer que o autor do prefácio (que não é identificado), embora não apresente os mesmos argumentos adotados pelo artigo para “explicar” o comportamento de Wilde, os considera em alguma medida, visto que na apresentação que precede o artigo, o autor de prefácio se vale das seguintes palavras: “The article is reproduced here because it should be ready by all readers of Wilde’s works.” (1906, p. 278)¹⁶⁷.

O artigo faz, logo em seu início, algumas ponderações sobre a literatura, a justiça literária e a opinião pública. É um percurso interessante que o autor faz para situar Oscar Wilde no meio da querela; reconhecendo a injustiça em relação a Wilde, começa por situá-lo: “His whole literary work (plays, poems, essays, and fiction) in vain cried out for just criticism – prejudice, misconception, and a strained sense of respectability refused it.” (LEADMAN, 1906, p. 280)¹⁶⁸. Ainda, de acordo com Leadman (1906, p. 282), a influência do autor sobre o campo literário era limitada, mas ele arrisca fazer uma aposta no futuro: “his influence was limited to very few, but it existed, and will expand further in the time to come.”¹⁶⁹

Todavia, Leadman destaca a importância de Wilde como um dos poucos que ajudaram a libertar a teoria da arte na Inglaterra da tirania rígida da tradição, abrindo caminho para a liberdade sem restrições da originalidade, embora seja esse mesmo ponto, segundo Leadman, a razão da resistência do inglês médio em relação às doutrinas de Wilde: “to the average English mind his doctrines could only suggest the bizarre and the unnatural” (p. 282)¹⁷⁰. Nesse momento, é possível perceber que o crítico se detém sobre o *escritor*, destacando sua doutrina, ou seja, um dos aspectos do posicionamento de Wilde no campo literário inglês do século XIX.

De Profundis tem lugar de destaque no artigo:

[...] that interesting posthumous book has been the cause of a partial change of the public attitude. We are once more allowed to discuss Wilde’s book without hearing a shocked “hush”, or being suspected of loose views on moral matters. Whatever one’s opinion may be as to the genuineness of the repentance shown in “De

¹⁶⁷ “O artigo é reproduzido aqui porque ele deve ser lido por todos os leitores das obras de Wilde.” (tradução nossa).

¹⁶⁸ “Toda a sua obra literária (peças de teatro, poemas, ensaios e ficção) clamava em vão por uma crítica justa - preconceito, equívoco e um pretenso senso de respeitabilidade a recusaram.” (tradução nossa).

¹⁶⁹ “sua influência foi limitada a muito poucos, mas ela existiu, e irá expandir com o passar do tempo.” (tradução nossa).

¹⁷⁰ “para o inglês médio, suas doutrinas só poderiam sugerir o bizarro e o artificial.” (tradução nossa).

Profundis”, one may at any rate be deeply thankful for what it has undoubtedly done toward the rehabilitation of its author. He is no longer under a ban. He may eventually receive a high place in English literature. (p. 283-284)¹⁷¹.

De Profundis nos parece ter, desde o início, um papel importante para a imagem de autor de Oscar Wilde; como o próprio texto atesta, ele foi o início da construção de uma nova imagem de autor, pois “this book has struck the public imagination” (p. 293)¹⁷². Não nos valeremos da expressão “uma jogada editorial” para descrever o contexto da primeira publicação da carta, mas, sem dúvida, a exclusão de todas as passagens com referências, diretas ou indiretas, a Lord Alfred Douglas e sua família, foram decisivas para o ressurgimento de Oscar Wilde.

Após abordar *De Profundis*, Leadman explicitamente apresenta seu ponto de vista, não sem antes se pronunciar sobre o “comportamento lamentável” de Wilde. A esse respeito, ele diz que as pessoas perderam o poder de desconectar duas coisas absolutamente diferentes, chamadas arte e vida privada:

Those who see “an undercurrent of nasty suggestion” in some of his literary productions must surely be so obsessed by their knowledge of his unfortunate behavior as to lose all power of **disconnecting two absolutely independent things, namely, his art and his private life.** (LEANDMAN, 1906, p. 284)¹⁷³.

É possível perceber nessa crítica uma defesa “clivada” de Oscar Wilde, em que a *pessoa* é condenada e o *escritor* e o *inscritor* são ressaltados. Em seguida, Leadman aponta a dificuldade do público britânico de assumir essa “separabilidade”.

Separar essas duas dimensões foi uma tentativa de desvencilhar, para uma parcela da crítica, que via com bons olhos os textos de Wilde, mas não seu comportamento, a obra e a vida do autor.

Apenas para ilustrar a busca pela legitimação dessa divisão, reproduzimos o trecho a seguir:

Certain unfortunate impressions received in 1895 cloud his honest judgment in the matter of Wilde’s position in literature. Now this is not the place to discuss the pathological aspects of Oscar Wilde’s conduct, but I may be permitted to say his

¹⁷¹ “Este interessante livro póstumo tem sido a causa de uma mudança parcial da atitude do público. Estamos autorizados a discutir os livros de Wilde sem ouvir um chocante aviso de “silêncio”, ou sem a suspeita de que estamos emitindo opiniões soltas sobre questões morais. Seja qual for a opinião de alguém sobre a tamanha genuinidade (verdade) do arrependimento mostrado em “De Profundis”, pode-se, de qualquer modo, ser profundamente grato pelo que ele, sem dúvida, tem feito para a reabilitação de seu autor. Ele não será mais banido. Talvez ele, finalmente, receba um lugar de destaque na literatura inglesa.” (tradução nossa).

¹⁷² “este livro atingiu a imaginação do público.” (tradução nossa).

¹⁷³ “Aqueles que vêem “uma subcorrente de sugestão desagradável” em algumas de suas produções literárias devem certamente ser tão obcecados pelo conhecimento de seu comportamento lamentável a ponto de perder todo o poder de desligar duas coisas absolutamente independentes, ou seja, sua arte e sua vida privada.” (tradução nossa).

restitution – to be permanent – must depend on a fuller knowledge of an obscure branch of morbid pathology. (LEANDMAN, 1906, p. 286)¹⁷⁴.

O parágrafo final do texto de Leadman assume um tom profético, ao assegurar que o lugar de Oscar Wilde esta garantido na posteridade:

Anyhow, when the haze of Time has finally covered all trace of the human frailties of Oscar Wilde, his genius, now slowly forcing its way upward through many clogging obstacle, will rise resplendent and glorious before the eyes of an understanding posterity. (LEANDMAN, 1906, p. 296)¹⁷⁵.

Um artigo de novembro de 1907, publicado no *The Observer*, na seção *Notes on new books*, aborda a publicação do livro *Oscar Wilde* escrito por Leonard Cresswell Ingleby. Os primeiros enunciados do artigo são para afirmar que nada deve ser dito sobre os escritos de Oscar Wilde: “The time has not yet come to criticism to be able to deal dispassionately with the work of Oscar Wilde. His writings should have been left for a generation to make they way appreciation” (1907, s/p)¹⁷⁶. A opinião do autor do artigo é assumida logo em seguida, quando ele discute porque tantas pessoas ainda publicam livros sobre a personalidade e os escritos de Wilde, “one of the unhappiest figures in our literary annals” (1906)¹⁷⁷, afirmação que pode referir-se a qualquer uma das instâncias da autoria, já que o articulista não explica em que sentido Wilde é uma figura infeliz, nos anais literários ingleses.

No ano seguinte, em janeiro de 1908 o *The Manchester Guardian* também tratará, a exemplo do *The Observer*, do livro de Leonard Cresswell Ingleby sobre Wilde, todavia, o tom difere um pouco. O artigo presente na seção *New Books* é assinado por C.H.H, que mobiliza rapidamente a instância da *pessoa* para configurar uma crítica ao excesso de lançamentos sobre Wilde: “after being unduly disparaged, Wilde is now in danger of suffering from insidious vindication.” (C.H.H, 1908, s/p)¹⁷⁸.

O crítico procura destacar os “talentos” de Wilde, evidenciando aspectos que emergem do texto wildiano: “Wilde cared far more for beauty, and had a finer instinct for it. [...] his voluptuous and sensuous effects are rarely without insidious taint, and indefinable aroma of

¹⁷⁴ “Certas impressões infelizes recebidas em 1895 encobrem um julgamento honesto na questão da posição de Wilde na literatura. Esse momento não é o lugar para discutir os aspectos patológicos da conduta de Oscar Wilde, mas se me é permitido dizer, sua restituição - para ser permanente - deve depender de um conhecimento mais completo de um ramo obscuro da patologia mórbida.” (tradução nossa).

¹⁷⁵ “De qualquer forma, quando a névoa do tempo finalmente cobrir todos os vestígios das fragilidades humanas de Oscar Wilde, seu gênio, agora forçando lentamente seu caminho para cima através de muitos obstáculos, subirá resplandecente e glorioso diante dos olhos do entendimento de uma posteridade.” (tradução nossa).

¹⁷⁶ “Ainda não chegou o tempo em que a crítica seja capaz de lidar de forma desapassionada com o trabalho de Oscar Wilde. Seus escritos deveriam ter sido deixados para uma geração fazer sua própria apreciação.” (tradução nossa).

¹⁷⁷ “uma das figuras mais infelizes em nossos anais literários.” (tradução nossa).

¹⁷⁸ “depois de ter sido indevidamente desacreditado, Wilde está agora em perigo de sofrer de defesa traiçoeira.” (tradução nossa).

corruption and decay.” (C.H.H, 1908, s/p)¹⁷⁹. Entretanto, embora destaque aspectos da instância do *inscritor*, eles aparecem intrinsecamente ligados aos aspectos do posicionamento de Wilde (uma vez que decorrem do esteto-decadentismo) e, nesse sentido, coloca-se em cena, também, a instância do *escritor*.

Ainda no ano de 1908, Robert Ross organiza uma compilação com os trabalhos de Wilde. A compilação ganha destaque nas páginas do *The Manchester Guardian* em uma crítica assinada por C.E.M.. A construção da crítica é essencialmente positiva, com base no funcionamento das instâncias do *escritor* e do *inscritor* e com o apagamento da instância da *pessoa*.

if you thought of Wilde's work before this edition come out as the sum of a great many very bright flashes all separated flashes - flashes of wit in the plays, of quickness in critical essays, of beauty in some of the verse, and a spiritual insight in parts of "De Profundis - you find here the impression was not accidental. [...] his verse is often beautiful with the beauty of a tangle of climbing flowers with no trellis to climb up [...]. "De Profundis" itself you are constantly amazed by the freshness of illumination. (C.E.M., 1908, s/p)¹⁸⁰.

Como é possível perceber no excerto anterior, o crítico se dedica a exaltar as qualidades da escrita de Wilde em todos os gêneros nos quais ele escreveu – teatro, ensaios, versos e *De Profundis*. *The Picture of Dorian Gray*, seu único romance, é citado no final do texto como merecedor de uma nova publicação. Nesse sentido, a crítica parece funcionar como uma espécie de “ode” aos talentos de *inscritor*, focando em ressaltar aspectos do texto. Ao fim, aspectos relevantes do *escritor*, em especial, seu posicionamento contra a burguesia, são mobilizados, com o intuito de fortalecer o *inscritor*, que se valeria dessa crítica como uma forma de enriquecer ainda mais suas qualidades textuais, dentre elas o paradoxo e a ironia. A instância da *pessoa*, por sua vez, é mobilizada de maneira enviesada e dispersa, quando o crítico, ao fazer uma defesa declarada do talento de Wilde, situa como tolas e velhas, para efeitos de contextualização no tempo, as tentativas de desacreditar o autor: “no one could well read a few volumes of this edition and not feel that Wilde had great powers, and that old attempts to dismiss him as a literary mountebank, or a mere immoralist [...] were mere blunders.” (C.E.M.; 1908, s/p)¹⁸¹.

¹⁷⁹ “Wilde se importava muito mais com a beleza e tinha um instinto mais fino para isso. [...] seus efeitos voluptuosos e sensuais são raramente desprovidos de uma mácula traiçoeira e um aroma indefinível de corrupção e decadência.” (tradução nossa).

¹⁸⁰ “se você pensou que a obra de Wilde antes desta edição saíria como a soma de um grande número de flashes muito brilhantes todos separados - flashes de humor nas peças de teatro, de rapidez de ensaios críticos, de beleza em alguns dos versos, e uma visão espiritual em partes de "De Profundis - você verá, aqui, que a impressão não foi acidental. [...] seus versos frequentemente bonitos, com a beleza de um emaranhado de flores de escalada sem treliça para subir [...]. Ao ler "De Profundis", você está constantemente admirado com o frescor de iluminação.” (tradução nossa).

¹⁸¹ “ninguém poderia ler alguns volumes desta edição e não sentir que Wilde tivesse grandes potências, e que as repetidas tentativas de demiti-lo como se ele fosse um charlatão literário, ou um mero imoral [...] eram meras tolices.” (tradução nossa).

Em uma breve nota sobre uma nova encenação de *The Importance of Being Earnest*, o jornal de *The Observer*, em fevereiro de 1913, ressaltou a qualidade do texto, qualificando-o como “the wittiest and most ingenious of all modern English farces” (1913, s/p)¹⁸², e contextualizando-o, entre os outros dramas de Wilde, como o mais perfeito. Nessa crítica coloca-se em evidência o *inscritor*, por meio da valorização da qualidade do texto.

Em 1949, o público tem acesso, pela primeira vez, à versão integral de *De Profundis*. A publicação, feita pela Methuen, recebe uma crítica no *The Manchester Guardian* assinada por L.H.. A crítica é relativamente impessoal e curta e começa destacando o processo de edição de *De Profundis*, descrito como uma carta para Lord Alfred Douglas. Nessa crítica, L. H. coloca duas questões, que, em realidade, constituem sua opinião sobre o livro:

How an intelligent man like Wilde could have allowed himself to be imposed on by Douglas to the extent of his never having been able to write a single line when Douglas and he were together. And secondly, how such a stylist could have written on the same page (sometimes in the same paragraph) terse, vigorous prose of which any writer might be proud and shoddy, purple patches that would have been blue-pencilled in an undergraduate's essay. (L.H., 1949, s/p)¹⁸³.

O crítico indaga como Wilde, um homem inteligente, submeteu-se aos caprichos de Douglas, e como alguém, com tal estilo, conseguia misturar em uma página, às vezes em um mesmo parágrafo, características tão díspares. É um trecho que destaca a instância da *pessoa*, pelo aspecto biográfico, e a instância do *inscritor* pelas questões propriamente textuais, tais como a prosa vigorosa ou a má qualidade do texto.

Em 1962 Harold Nicolson escreve no *The Observer* um artigo intitulado *Wilde's nine lives*, em ocasião da compilação organizada por Rupert Hart-Davis, *The Letters of Oscar Wilde*.

Trata-se de um texto com tom pessoal e memorativo, mobilizando, na maior parte de sua extensão, a instância da *pessoa*, por meio de histórias da vida pessoal de Oscar Wilde. Nicolson dedica muitas linhas para comentar sobre a edição e o trabalho de Hart-Davis e para expor suas memórias com Wilde e com o próprio organizador da compilação.

Algumas poucas linhas são destinadas para ressaltar outros aspectos de Oscar Wilde: “In Mr. Hart-Davis's *The Letters of Oscar Wilde*, the true Wilde emerges again for us,

¹⁸² “a mais espirituosa e mais engenhosa de todas as farsas do inglês moderno.” (tradução nossa).

¹⁸³ “como um homem inteligente como Wilde poderia ter permitido ser imposto por Douglas sem nunca ter sido capaz de escrever uma única linha quando Douglas e ele estavam juntos. E em segundo lugar, como tal estilo poderia ter sido escrito na mesma página (por vezes no mesmo parágrafo) em forma de concisa e vigorosa prosa, da qual qualquer escritor poderia se orgulhar, e conter trechos de má qualidade que teriam sido eliminados se estivessem em um ensaio de graduação.” (tradução nossa).

elegant, witty, paradoxical and touchingly kind.” (NICOLSON, 1962, s/p)¹⁸⁴. Nesse pequeno excerto, é possível perceber que o crítico mobiliza a instância do *inscritor*, se creditarmos os adjetivos como predicativos do texto. Todavia, esses mesmos predicativos podem ser atribuídos à *pessoa*, ainda mais se nos atermos à uma questão genérica, já que estamos diante de correspondências, que são, a priori, produções que destacam a instância da *pessoa*.

Em 1980, Malcon Bradbury comenta, em crítica no *The Guardian*, duas compilações de Oscar Wilde: a primeira, *Oscar Wilde: interviews and recollections*, editada por E.M. Mikhail, 2vols; e a segunda, *The complete shorter fiction of Oscar Wilde*, editada por Isobel Murray.

O texto dedica muito mais tempo à primeira compilação, que traz entrevistas que servem de ponto de partida para destacar aspectos da vida pessoal de Oscar Wilde, como seus amigos e períodos de estudos em renomados colégios. Em um breve momento, Bradbury enlaça esses aspectos com o posicionamento de Wilde, ao dizer que ele “enacted aestheticism and decadence”¹⁸⁵, dando, assim, um breve destaque à instância do *escritor*.

Sobre *The complete shorter fiction of Oscar Wilde*, a crítica é reduzida a um único parágrafo que descreve a edição e que faz referência ao posicionamento de Wilde, ao dizer que as fábulas mostram suas raízes profundas (deep roots) nos períodos de estetismo do autor.

Uma crítica publicada em imprensa inglesa é a que comenta a publicação de *The Complete Letters*, organizada por Merlin Holland e Rupert Hart-Davis, uma compilação comemorativa do centenário de morte de Oscar Wilde, cujo prefácio já foi abordado neste capítulo. A crítica, escrita por Philip Hoare foi publicada no *Observer Review* (publicação conjunta do *The Guardian* e *The Observer*) em 05 de novembro de 2000. Essa crítica apresenta um título e um subtítulo e, posteriormente, segue para a apresentação do texto. O título e o subtítulo apresentam a obra da seguinte forma: “*The original man who fell to earth: Oscar Wilde was a fin de siècle literary celebrity. The publication of his 1,500 extant letters make the case for his status as contemporary icon*”¹⁸⁶. Em uma tradução livre, o título diz “O homem original que caiu por terra” e remete à originalidade de Wilde e a sua vertiginosa queda, relatando um percurso de queda e sua ascensão ao status de ícone contemporâneo.

¹⁸⁴ “Em Mr. Hart-Davis The Letters of Oscar Wilde, o verdadeiro Wilde surge novamente para nós, elegante, espirituoso, paradoxal e comoventemente amável.” (tradução nossa).

¹⁸⁵ “promulgou o estetismo e a decadência.” (tradução nossa).

¹⁸⁶ “O homem original, que caiu por terra: Oscar Wilde foi uma celebridade literária fin de siècle. A publicação de suas 1.500 cartas existentes fazem jus para o seu status como ícone contemporâneo.” (tradução nossa).

Hoare inicia citando *De Profundis* (“his prison tract of exquisitely arrogant contrition” (2000, p. 01)¹⁸⁷) e conclui seu primeiro parágrafo afirmando que a publicação das cartas são o novo julgamento de Wilde para posteridade: “Complete Letters constitute posterity’s retrial of Oscar Wilde” (2000, p. 01)¹⁸⁸. Trata-se de uma crítica breve, que refaz alguns percursos da vida de Wilde, de sua ascensão a sua queda, com um tom relativamente impessoal. Não há defesas apaixonadas nem acusações, mas a afirmação, sem estardalhaços, de que se trata de um escritor original, que conheceu a queda e merece o lugar de ícone que conquistou. Nesses momentos, Hoare mobiliza conjuntamente as instâncias da *pessoa* e do *escritor*, porque dá destaque a elementos da vida privada de Wilde, em especial a sua esposa Constance, e, ao mesmo tempo, ressalta questões relativas ao percurso do *escritor* no campo e sua inscrição como um esteta definitivo. Hoare termina dizendo que as cartas compiladas seriam a possibilidade de o leitor conhecer o lado humano da lenda Wilde: “and yet, somehow, more real – and Oscar would hate me for saying it – more ordinary. These letters give us the human side of Wilde’s legend and its human cost.” (2000, p. 04)¹⁸⁹. Nesse momento, dá-se destaque à instância da *pessoa*, como uma forma de valorizar o *escritor* e o *inscritor*.

Em abril de 2001, o *London Review of Books* também publica uma crítica sobre o lançamento de *The Complete Letters*, intitulada *Love in a Dark Time*, e assinada por Colm Tóibín. O próprio título do texto fornece indícios de que os aspectos da vida pessoal de Wilde terão destaque na crítica. Tóibín faz um panorama da vida de Wilde, recontando episódios de Wilde e Douglas, Wilde e André Gide, Wilde e George Alexander Wilde e o Marques de Queensberry, pai de Douglas. Após esse percurso, o crítico diz que tudo isso está documentado em cartas que compõem a compilação. Outros episódios são abordados, como a presença de personalidades nas estreias das peças de Wilde, bem como questões sobre a família de Wilde, mas as observações não ultrapassam esse mérito e se restringem a evidenciar a instância da *pessoa*.

Uma última consideração que faremos nesta seção recai sobre a crítica do *The Guardian*, publicada em abril de 2011, por ocasião do lançamento da versão “sem censuras” de *The Picture of Dorian Gray*. A crítica é assinada por Alison Flood, que faz uma retomada do processo de publicação do texto na Inglaterra do século XIX. Flood (2011, p. 01) faz referência a essa nova reedição “sem censura”, comentando que, enfim, “over 120 years after

¹⁸⁷ “seu trato de contrição requintadamente arrogante na prisão.” (tradução nossa).

¹⁸⁸ “Complete Letters constituem em um novo julgamento na posteridade de Oscar Wilde.” (tradução nossa).

¹⁸⁹ “e, portanto, de alguma forma mais real – e Oscar me odiaria por dizer isso – mais comum. Estas cartas nos mostram o lado humano da lenda que foi Wilde e do seu custo para um homem.” (tradução nossa).

it was condemned as ‘vulgar’ and ‘unclean’¹⁹⁰”, o texto integral de Wilde chega as mãos do leitor. A nosso ver, nesse momento, Flood mobiliza, por meio da retomada do processo de edição e das características atribuídas ao livro, a instância do *escritor*, uma vez que aborda aspectos referentes aos preceitos do movimento esteto-decadentista, que foram condenados pela sociedade inglesa do século XIX, por serem vistos como vulgaridade. Além disso, o texto de Flood apresenta também vários trechos que foram “cortados” pelo editor de Wilde, bem como trechos que foram alterados para uma linguagem menos explícita, como, por exemplo, o caso da pergunta que Lord Henry faz a Dorian Gray sobre sua relação com Sibyl Vane: “Is Sybil Vane your mistress?¹⁹¹” foi alterada para “What are your relations with Sibyl Vane?¹⁹²”. Aspectos como esse relaciona-se, em alguma medida, à problemática do estilo e, dessa perspectiva, portanto, à instância do *inscritor*. Flood mobiliza, então, em sua crítica, tanto a instância do *escritor*, quanto a do *inscritor*.

Para apresentar, de forma mais esquemática, as instâncias que a crítica publicada na imprensa inglesa mobiliza da identidade criadora de Wilde, apresentamos o quadro a seguir:

¹⁹⁰ “mais de 120 anos depois que ele foi condenado como ‘vulgar’ e ‘impuros’”. (tradução nossa).

¹⁹¹ “Sybil Vane é sua amante?” (tradução nossa).

¹⁹² “Qual é sua relação com Sybil Vane?” (tradução nossa).

Quadro 6¹⁹³ – Imprensa Inglesa

ANO	INSTÂNCIA	CRÍTICO
1888	↓P ↗E ↑I	Não assinado
1891	↓P ↑E ↗I	Não assinado
1906	↑P ↑E ↑I	Leadman
1907	↑P ↗E ↗I	Não assinado
1908	↓P ↑E ↑I	Não assinado
1908	↓P ↑E ↑I	C.E.M
1913	⊙P ⊙E ↑I	Não assinado
1949	↓P ⊙E ↗I	L.H
1962	↗P ⊙E ⊙I	Harold Nicolson
1980	↑P ↗E ⊙I	Malcon Bradbury
2000	↑P ↓E ↓I	Philip Hoare
2001	↑P ⊙E ⊙I	Colm Tóibín
2011	⊙P ↑E ↑I	Alison Flood

Fonte: A autora.

Tendo apresentado de que modo a crítica publicada na imprensa inglesa mobiliza as instâncias da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*, resta-nos agora relacionar esse modo de mobilização com a construção de imagem(ns) de autor.

A crítica inglesa, diferentemente dos prefaciadores ingleses e franceses, é capaz de não mobilizar uma ou mais instâncias nas construções de seus discursos. Isso pode ser explicado, talvez, pela brevidade de alguns textos e pela não necessidade, às vezes, de ter de posicionar-se de forma explícita sobre Oscar Wilde. Todavia, alguns aspectos são interessantes. Por exemplo, as duas críticas ainda do século XIX e anteriores à eclosão do escândalo na sociedade inglesa, mobilizam fortemente a instância do *inscritor* para construir uma imagem de autor com qualidades e talentos de estilo para Oscar Wilde.

Nos primeiros anos do século XX as instâncias da identidade criadora de Wilde são mobilizadas de forma bem semelhante, construindo uma imagem de autor de talento e versátil, mobilizando as instâncias do *escritor* e do *inscritor*, que seriam injustiçadas pela proeminência da *pessoa*, sendo esta última instância mobilizada apenas para ser separada da obra. A *pessoa* é mobilizada e silenciada ao mesmo tempo: mobilizada para ter os aspectos da vida de Wilde abordados como ressalvas e reprovações; silenciada ao não pontuar algumas

¹⁹³ Legenda: ↑ alta mobilização da instância ↗ moderada mobilização da instância ↓ baixa mobilização da instância ⊙ mobilização inexistente da instância
P pessoa E escritor I inscritor

questões que seriam controversas. Buscar construir a imagem de autor de talento e respeitável para Wilde implica, nesse momento, para a crítica inglesa, silenciar aspectos relativos à instância da *pessoa*.

As críticas de 1913, 1949 e 1962 mobilizam, de forma acentuada, a instância do *inscritor* para construir uma imagem de autor para Wilde focada em aspectos textuais. Essas três críticas parecem tentar silenciar qualquer vestígio da *pessoa*, e mesmo do *escritor*, que pelo posicionamento de Wilde mescla-se constantemente com a *pessoa*. Trata-se, a nosso ver, de uma tentativa de fazer renascer Wilde por meio de uma imagem de autor desvinculada de sua biografia.

A partir dos anos de 1980, a instância da *pessoa* é mobilizada de forma a ser reabilitada; busca-se construir uma imagem de autor original para Oscar Wilde, valorizando de forma positiva as três instâncias do funcionamento da autoria, como responsáveis pelo grande autor que seria Oscar Wilde.

Passaremos agora às considerações sobre a crítica publicada na imprensa francesa.

2.3.2 Imprensa francesa

Nesta seção, buscaremos também abranger, em um recorte cronológico, as críticas publicadas na imprensa francesa sobre Wilde, indo de críticas publicadas enquanto ele ainda era vivo, até as publicadas em contextos mais contemporâneos.

A primeira crítica, publicada em 1884 na revista *La Société Nouvelle*, ainda no começo da carreira de Oscar Wilde e, portanto, anterior ao processo de *gross indecency* ao qual o autor foi submetido, trata-se de uma nota muito breve, mas que julgamos importante para construirmos uma ideia de como Oscar Wilde era apresentado e abordado no contexto de seus primeiros lançamentos, que foram anteriores ao seu julgamento. Reproduzimos a nota em sua íntegra. Ela é assinada por Maurice Gauchez e aparece sob a rubrica “Literatura”.

Nouveaux Essais de Littérature et d'Esthétique, par Oscar Wilde (Paris, P.-V. Stock ; prix : 3 fr. 50). — Les nouveaux essais, traduits par A. Savine, donnent au lecteur français toute l'œuvre de journaliste du poète anglais, de janvier 1886 à juin 1887. Les traducteurs de Balzac, les étudiants que mettent en scène les beaux drames de Shelley, Ben Jonson, Keats, Dickens, William Morris, Pater et ses portraits imaginaires, lui ont inspiré de fort jolies pages ; peut-être est-il plus intéressant encore, plus verveux et plus mordant, quand il cingle les poètes médiocres et prosaïques, les mauvais écrivains, les amateurs sans modestie qui se hasardent dans les plates-bandes de la littérature.

MAURICE GAUCHEZ.

194

Gauchez apresenta Wilde como um poeta que tem sua produção de jornalista compilada – produção que o crítico relaciona ao gênero ensaio. Ao citar Balzac, Shelley, Keats, Dickens, William Morris e Pater, como temáticas dos ensaios de Wilde, Gauchez evidencia a instância do *escritor* que se posiciona em relação a outros autores do campo literário, assim como também destaca o *inscritor* tanto ao qualificar os textos de Wilde (“de fort jolies pages” / “páginas extremamente belas”), como ao pregar que o texto do autor é mais interessante, mais inspirado e mais mordaz quando ele verve seu estilo para criticar os poetas mediocres e mordazes, os maus escritores e os amadores. É possível perceber que há, por parte do crítico, uma simpatia e uma apreciação positiva pela obra de Oscar Wilde e, ao assim posicionar-se, coloca em evidência as instâncias do *escritor* e do *inscritor*.

Em uma crítica sobre o então recém lançado *The Picture of Dorian Gray* (1891), publicada na revista *La Plume* (1889-1914) e assinada por Sainte Claire, indaga-se sobre a “moral” do livro e faz-se uma breve observação sobre o “*prière d’insérer*”¹⁹⁵, enviado junto à tradução francesa: “Eh bien, je le regrette pour la ‘*prière d’insérer*’ jointe au volume, je n’ai

¹⁹⁴ “Novos ensaios de Literatura e de Estética, por Oscar Wilde (Paris, P.-V. Stock: preço : 3 fr. 50). — Os novos ensaios, traduzidos por A. Savine, dão ao leitor francês toda a obra de jornalista do poeta inglês, de janeiro de 1886 a junho de 1887. Os tradutores de Balzac, os estudantes que encenam os belos dramas de Shelley, Ben Jonson, Keats, Dickens, William Morris, Pater e seus retratos imaginários, inspiraram Wilde belíssimas páginas; talvez, ele seja ainda mais interessante, mais inspirado e mais mordaz, quando ele ataca os poetas mediocres e prosaicos, os maus escritores, os amadores sem modéstia que se aventuram nos canteiros da literatura.” (tradução nossa). NT. A expressão “*marcher sur les plates-bandes*” significa invadir o terreno, a terra de alguém e “*marcher sur les plates-bandes de quelqu’un*” significa uma tentativa de se mostrar superior em uma área que a pessoa não domina.

¹⁹⁵ um *prière d’insérer*, neste caso, é um adendo que os editores enviam junto aos livros para os críticos, os jornalistas, a fim de se promover a obra e o autor.

point vu, entre le cas du trop célèbre auteur de *Salomé* et celui de son personnage, de similitude...” (Sainte Claire, 1891, p. 407).¹⁹⁶No “*prière d’insérer*” estabelece-se um paralelo entre a personagem de Dorian Gray e o célebre autor de *Salomé*. A esse respeito, Claire afirma não ter enxergado a relação de semelhança.

O crítico foca sua análise em discutir aspectos do romance que acabam por destacar o posicionamento de Oscar Wilde no campo literário (a busca pelo belo, por exemplo), como quando destaca o momento em que a personagem Basil Hallward, o pintor (e, portanto o artista) encontra a beleza e vê sua arte se transfigurar, relacionando isso, implicitamente, à visão de Wilde sobre a arte: “Un peintre (dans la pensée de l’auteur, n’importe quel artiste) rencontre une forme de beauté (réalisée par Dorian Gray) si parfaite que tout son art en est transfiguré” (Sainte Claire, 1891, p. 407)¹⁹⁷. Nessa perspectiva, coloca-se em destaque a instância do *escritor*.

O crítico destaca ainda o simbolismo da obra, que ele qualifica como um pouco obscuro, e faz uma breve ressalva para o que ele denomina como “afeminização” muito acentuada em Dorian, mas, em momento algum, estabelece alguma comparação com essa personagem e o autor Wilde, não dando, assim, destaque à instância da *pessoa*.

Em 01/12/1926 a *Revue de France* publicou um extenso artigo sobre uma nova edição de *De Profundis*, assinado por Léon Pierre Quint. O crítico inicia destacando o processo de edição da obra, que foi publicado ao longo dos anos de maneira mutilada e que, mesmo assim, foi sempre procurado pelos leitores: “*De Profundis* est un des ces livres que les libraires considèrent comme appartenant à leur “fonds”, c’est-à-dire qui continue, depuis des années, à être demande par les acheteurs.” (QUINT, 1926, p. 551)¹⁹⁸.

Nessa crítica, que revela que *De Profundis* se trata de uma carta com um destinatário específico¹⁹⁹, mobiliza-se, em diversos momentos, a instância da *pessoa*, mas no sentido de recriar determinados momentos que justificam certas passagens da carta, como por exemplo, nos trechos a seguir: “Wilde, dans sa prison, vient de découvrir et de comprendre la douleur”

¹⁹⁶ “Bem, eu lamento pela ‘*prière d’insérer*’ acrescida ao volume, eu não vi, entre o caso do célebre autor de *Salomé* e este de sua personagem, semelhança...” (tradução nossa).

¹⁹⁷ “um pintor (nas ideias do autor não importa qual tipo de artista) encontra uma forma de beleza (encarnada em Dorian Gray) tão perfeita que toda sua arte transfigura-se.” (tradução nossa).

¹⁹⁸ “*De Profundis* é desses livros que os livreiros consideram como pertencentes ao seu “patrimônio”, isso quer dizer que ele continua, com o correr dos anos, a ser procurado pelos compradores.” (tradução nossa).

¹⁹⁹ Naquele momento, já se sabia que se tratava de uma carta escrita por Wilde para Lord Alfred Douglas (Bosie) – que é identificado como “seu amigo” –, e algumas passagens, como o vocativo (*Dear Bosie*) e a despedida (*Your affectionate*), tornaram-se públicas, assim como as passagens que continham o nome de Bosie foram recortadas e reordenadas para que se mantivesse uma coerência geral. Todavia, Quint diz que a ausência dessas partes não tem nenhuma importância para a unidade da obra.

(QUINT, 1926, p. 552)²⁰⁰; “Ayant fait cette découverte personnelle, il l’applique aussitôt dans ses rapports de sentiment avec Alfred Douglas” (QUINT, 1926, p. 552)²⁰¹.

Trata-se de um texto relativamente extenso para uma crítica, contabilizando 10 páginas, em que Quint defende Wilde, descrevendo-o como um poeta (instância do *escritor*) e como alguém que descobriu o valor da dor e do sofrimento pelo tempo na prisão (instância da *pessoa*). Ele retoma aspectos da biografia do autor ou para elencar algumas de suas características ou para relatar acontecimentos: “Wilde avait forcé la société de son temps à le reconnaître comme flâneur, dandy, homme à la mode, triomphateur” (QUINT, 1926, p. 554)²⁰²; “Quelle que soit la hauteur où l’homme est placé, ses titres, ses honneurs, sa sécurité est vulnérable toujours en un point, et si, enivré ou aveuglé, sa volonté se relâche un instant, sa chute est certaine. Exactement comme chez les anciens, Wilde devient l’enjeu d’une implacable haine de famille entre un père et son fils [...]. (QUINT, 1926, p. 555)²⁰³. A crítica acaba por reconstruir o percurso biográfico de Wilde que, em virtude de sua amizade com Bosie, foi levado à prisão. Por meio de citações de *De Profundis*, reconstrói-se o contexto de condenação de Wilde, fornecendo informações sobre os três julgamentos e sua condenação devido à “imoralidade” de suas obras e de uma carta em tom poético que Wilde escreveu a Douglas²⁰⁴.

Quint, ao analisar a nova edição de *De Profundis*, mobiliza de maneira muito intrincada as instâncias da *pessoa* e do *escritor*. Contudo, ao fim do artigo, o crítico, ao mobilizar o *escritor*, acaba por destacar os talentos do *inscritor*, a saber, os paradoxos, a erudição, o sarcasmo, como é possível perceber no trecho adiante:

Le grand critique, auteur d’*Intentions*, l’érudit qui s’était nourri des Grecs qui avait écrit : *Le Portrait de M.W.H.*, le dramaturge qui s’était moqué avec un esprit incisif de toute la société anglaise, le brillant et paradoxal causeur qui avait réussi *Dorian Gray* [...]. (QUINT, 1926, p. 560).²⁰⁵

La Revue Mondiale publicou, em 15 de janeiro de 1931, um artigo assinado por Léon Lemonnier, intitulado *La Condamnation d’Oscar Wilde et l’Opinion française* que, como o

²⁰⁰ “Wilde, na sua prisão, acaba de descobrir e compreender a dor” (tradução nossa).

²⁰¹ “Tendo feito essa descoberta pessoal, ele a utiliza rapidamente em relatos sentimentais com Alfred Douglas” (tradução nossa).

²⁰² “Wilde forçou a sociedade de seu tempo a reconhecê-lo como *flâneur*, dandi, homem da moda, vitorioso” (tradução nossa).

²⁰³ “Qual que seja a altura onde o homem está, seus títulos, suas honras, sua segurança é sempre vulnerável em um ponto, e se intoxicado ou cego, sua determinação se afrouxa um instante, sua queda é certa. Exatamente como os antigos, Wilde se torna o objeto de um implacável ódio familiar entre um pai e seu filho [...].” (tradução nossa).

²⁰⁴ Essa carta a qual Quint se refere, nós nos referimos igualmente quando da análise do funcionamento da autoria em *De Profundis* (ver capítulo 2 desta tese).

²⁰⁵ “O grande crítico, autor de *Intentions*, o erudito que se alimentou dos gregos e que escreveu *The Portrait of M.W.H.*, o dramaturgo que ridicularizou veementemente a sociedade inglesa, o brilhante e paradoxal conversador que garantiu o sucesso de *Dorian Gray* [...].” (tradução nossa).

próprio título sugere, dá ênfase no processo e condenação de Oscar Wilde e na forma como a opinião francesa lidou com essa questão. Lemonnier destaca o tratamento nada amistoso que a crítica francesa dedicou a Wilde durante seu julgamento e após sua condenação. Nesse sentido, ele nos fornece alguns elementos interessantes sobre a postura dos jornais franceses e ingleses diante do autor Oscar Wilde, julgado e condenado. Lemonnier destaca que a maioria dos jornais foi implacável, e que o autor foi atacado em todos os flancos; mesmo os autores que conheciam e se relacionavam com Wilde, não o defenderam, nem mesmo do ponto de vista literário. Essa postura dos jornais pode ser entendida como um ataque às três instâncias de uma identidade criadora, ou seja, à *pessoa*, ao *escritor* e ao *inscritor*. Os ataques consistiam em expressões do tipo: “le drolatique porte-fanion des esthètes” (p. 140); “ce traducteur infatigable, dont tout l’art était fait de plagiat” (p. 140); “on nous demande, de différents côtés quels étaient les gens qui fréquentaient Oscar Wilde durant ses séjours à Paris” (p. 140); “Si j’ose l’écrire, un cochon artiste n’en pas moins un cochon. Il n’est pas très sûr qu’Oscar Wilde soit un artiste. Reste le cochon.” (p. 140)²⁰⁶. Lemonnier destaca que a opinião francesa se indignava com a pena infligida a Oscar Wilde pelo sistema penal inglês, mas que ela não se posicionava em momento algum a favor de Wilde: “Le journaliste parisien ne méprisait point seulement la personnalité de Wilde, mais aussi son œuvre.” (p. 140)²⁰⁷. De acordo com o crítico, o nome Oscar Wilde era usado apenas como pretexto para atacar o sistema penal inglês, e foram pouquíssimos os jornais que demonstraram uma mínima “simpatia” por Wilde. Assim, conforme é possível perceber por meio das críticas da imprensa que Lemonnier apresenta em seu texto, o destaque recai sobre a instância da *pessoa* (pelos insultos a Wilde), mas também enfoca as do *escritor* e do *inscritor* (pelas constantes acusações de plágio em suas obras).

A crítica de J. Joseph Renaud, publicada no *Carrefour* e intitulada *A propos d’un fin et d’une réédition – Oscar Wilde tel que je l’ai “entendu”*, refaz o percurso de calvário de Wilde, enfatizando, dessa forma, a instância da *pessoa*. Todavia, a instância que ganha maior destaque é a do *escritor*, que tem seu percurso no campo literário valorizado e o conjunto da obra enaltecido: “Oscar Wilde est devenue un classique mondial” (RENAUD, 1944, p. 25)²⁰⁸.

Renaud descreve Wilde como um célebre esteta, um erudito, características que podem ser atribuídas às instâncias da *pessoa* e do *escritor*; mas o crítico também exalta seu

²⁰⁶ “o cômico porta-bandeira dos estetas”; “este tradutor incansável, cuja toda arte foi feita plágio”; “nos perguntamos, de diferentes formas, quais seriam as pessoas que freqüentavam Oscar Wilde e durante sua estada em Paris”; “Se me atrevo a escrever que um porco artista não deixa de ser um porco. Não é muito seguro que Oscar Wilde seja um artista. Permanece o porco.” (tradução nossa).

²⁰⁷ “O jornalista parisiense menosprezava não só a personalidade de Wilde, mas também sua obra.” (tradução nossa).

²⁰⁸ “Oscar Wilde tornou-se um clássico mundial” (tradução nossa).

talento como *inscritor*, destacando suas expressões “profondes, légères, pittoresques” (REANUD, 1944, p. 26)²⁰⁹. Além disso, mais adiante, ainda enaltecendo os talentos estilísticos e, ao mesmo, tempo sua versatilidade como autor, ele diz: “cette perfection de phrase d’un grand auteur dramatique qui serait en même temps un grand poète.” (REANUD, 1944, p. 26)²¹⁰. Em relação a esse aspecto, Renaud ainda relata a oportunidade que teve, durante um *déjeuner littéraire* em Paris em homenagem a Oscar Wilde, de ouvir o próprio Wilde falar (daí o nome do artigo).

É possível dizer que neste artigo de 1944, embora a instância da *pessoa* tenha sido mobilizada, é, todavia, a instância do *escritor* e a do *inscritor* que são mais evidenciadas pelo crítico.

Em um artigo de 1946, publicado no periódico *Le Magazine de l’Ordre*, o crítico Lucien-Georges Graves procede a uma crítica que valoriza Wilde em sua peça *Salomé*, sem deixar de citar, entretanto, inúmeras outras críticas negativas que desmerecem, não apenas *Salomé*, mas também outras obras de Oscar Wilde. Seu texto, intitulado *Oscar Wilde devant l’opinion française*, foca na recepção de *Salomé*, reproduzindo as críticas negativas que a peça recebeu, e comentando-as com menções do tipo: “La critique, à vrai dire, n’avait pas fait très bon accueil à l’œuvre du prisonnier de Reading.” (Graves, 1946, s/p)²¹¹. Nota-se que Wilde carrega o estigma de prisioneiro, sendo Reading a última prisão pela qual ele passou. Nessa perspectiva, mais do que discutir os textos de Wilde, Graves foca, como o próprio título evidencia, na maneira como a opinião francesa reagiu à condenação de Oscar Wilde. Nesse sentido, coloca em evidencia a instância da *pessoa*.

Um artigo de 1948, escrito por André Billy (membro da *Academie Goncourt*) para o *Le Figaro Littéraire*, e intitulado *Oscar Wilde et le mal “fin de siècle”*, constitui-se, em grande medida, evocando toda uma crítica anterior. Ao fazer referência a críticas anteriores, Billy se posiciona de uma forma particular em relação a elas, uma vez que ele busca levantar, ao longo do seu texto, elementos que possibilitam atribuir a Oscar Wilde o estatuto de um decadentista. O que nos interessa destacar é que, embora se mobilizem aspectos da instância da *pessoa*, o foco dessa crítica relaciona-se mais ao posicionamento do autor e, portanto, à instância do *escritor*.

Deslocando um pouco no tempo, gostaríamos, por fim, de fazer referência a uma crítica de maio de 2011, publicada no *L’Express.fr* e assinada por Emmanuelle Alféef, sobre a

²⁰⁹ “profundas, leves, pitorescas” (tradução nossa).

²¹⁰ “essa perfeição de frase de um grande autor dramático que seria ao mesmo tempo um grande poeta” (tradução nossa).

²¹¹ “A crítica, a bem dizer, não acolheu muito bem a obra do prisioneiro de Reading” (tradução nossa).

publicação da versão integral (com as partes censuradas até então) de *Le Portrait de Dorian Gray*. Nela, a autora não tece nenhum comentário explícito sobre a biografia de Wilde, todavia, escreve, abaixo de uma foto do autor estampada nas páginas dessa crítica, o seguinte enunciado: “Oscar Wilde, trop en avance sur son temps”²¹². Esse enunciado parece, a nosso ver, poder ser lido como referindo-se às três instâncias da autoria, uma vez que a expressão “à frente de seu tempo” pode ser atribuída à instância da *pessoa*, pelo comportamento não convencional de Oscar Wilde na sociedade de seu tempo; à instância do *escritor*, pelo seu posicionamento esteto-decadentista no campo literário, também visto como pouco convencional; e à instância do *inscritor*, pelo estilo e pela cena de enunciação construída no/pelo romance, que acabam por remeter aos traços do posicionamento de Wilde mencionado acima.

A crítica atem-se a relatar os principais acréscimos e os processos de edição que o texto sofreu tanto por parte do editor como por parte do próprio Oscar Wilde. O foco recai sobre o *escritor* quando se aborda os aspectos mais acentuados do esteto-decadentismo, que haviam sido extraídos da primeira versão.

Com o intuito de apresentar, de forma mais esquemática, as instâncias que a crítica publicada na francesa mobiliza da identidade criadora de Wilde, apresentamos o quadro a seguir:

Quadro 7²¹³ – Imprensa Francesa

ANO	INSTÂNCIAS MOBILIZADAS	CRÍTICO
1884	⊙ P ↑E ↑I	Guachez
1891	↓P ↑E ↗I	Sainte-Claire
1926	↑P ↑E ↑I	Quint
1931	↑P ↓E ↓I	Lemonnier
1944	↓P ↑E ↑I	Renaud
1946	↑P ⊙E ⊙I	Graves
1948	↓P ↑E ⊙I	Billy
2011	↗P ↗E ↗I	Alféef

Fonte: A Autora.

²¹² “Oscar Wilde muito à frente de seu tempo” (tradução nossa).

²¹³ Legenda: ↑ alta mobilização da instância ↗ moderada mobilização da instância ↓ baixa mobilização da instância ⊙ mobilização inexistente da instância
P pessoa E escritor I inscritor

Tendo apresentado de que modo a crítica publicada na imprensa francesa mobiliza as instâncias da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*, resta-nos agora relacionar o modo de mobilização com a construção de imagem(ns) de autor para Oscar Wilde.

A crítica francesa, assim como a inglesa, é capaz de não mobilizar uma ou mais instâncias nas construções de seus discursos. As duas críticas escritas ainda no século XIX, anteriores a eclosão do escândalo na sociedade inglesa, não dão destaque à instância da *pessoa*, mas mobilizam fortemente a instância do *escritor*, destacando as obras de Wilde, sua versatilidade nos diversos gêneros e pontuando alguns aspectos do *inscritor*, para construir uma imagem de autor com qualidades e talentos de estilo para Oscar Wilde.

Em 1926 a instância da *pessoa* é mobilizada para efeitos descritivos e de contextualização, sendo a do *escritor* e do *inscritor* as instâncias mais efetivamente mobilizadas para construir uma imagem de autor de talento, com destaque para os paradoxos, a erudição e a fina ironia.

Por focar em sua condenação, a crítica de 1931 acaba por construir, inicialmente, uma imagem de autor injustiçado, mobilizando sobretudo aspectos da *pessoa*; posteriormente, ao mobilizar elementos do *escritor*, busca construir uma imagem de grande dramaturgo.

As críticas dos anos de 1940, levam em alta conta a instância da *pessoa*, todavia com nuances diferentes. Em 1944, não se busca separar a *pessoa* do *escritor*, uma vez que a imagem que se busca construir é tecida com elogios à vida de Wilde, destacando-o como um clássico universal e, um autor versátil. Já em 1946, a *pessoa* é mobilizada para construir uma imagem de autor que é estigmatizado, pelo escândalo e condenação, porém, reconhecido como grande autor. Em 1948, as instâncias da *pessoa* e do *inscritor* são mobilizadas conjuntamente para a construção de uma imagem de autor decadentista para Oscar Wilde.

Por fim, a crítica de 2011 referenda o talento de Wilde e sua imagem de grande autor, que terá seu único romance relançado com as partes antes censuradas na então puritana Inglaterra do século XIX.

À guisa de conclusão, apresentaremos, na seção a seguir, um percurso que realizamos no início do desenvolvimento desta tese a fim de dar a conhecer como chegamos à constituição final do *corpus* de análise.

3. Indícios de uma imagem de autor que circula atualmente: breves notas

Nesta seção vamos apresentar um breve comentário sobre a edição das Obras Completas de Oscar Wilde no Brasil, mesmo ela não figurando como núcleo de nosso *corpus*

de análise. Nosso intuito é mostrar que as decisões editoriais sobre os textos de um autor são distintas em espaços literários diferentes, como por exemplo, no Brasil e na Inglaterra. Além disso, discorreremos brevemente – apenas para efeitos ilustrativos e para demonstrar que a imagem de autor é multifacetada – sobre como campos não literários, por meio de veículos de mídia impressa, mobilizam imagens de autor de Oscar Wilde.

Essa discussão nos parece relevante, pois fornece uma ideia mais global do fenômeno da imagem de autor e de como ela mantém uma relação privilegiada com o trabalho dos comentadores. A imagem de autor, assim como o *ethos*, não é algo que se possa analisar como exterior à enunciação, mas também não é algo que se encerra nela. É uma construção instável, fluida e histórica.

Para exemplificar como decisões editoriais se diferem em espaços literários diferentes, faremos um breve paralelo entre uma organização da obra de Oscar Wilde no Brasil e na Inglaterra. Na edição brasileira da obra completa de Oscar Wilde, publicada em volume único pela editora Nova Aguilar²¹⁴, a nota editorial esclarece que as edições de base para a compilação foram *The Works of Oscar Wilde* (organização GF Maine, 1948, sob a tutela da Editora Collins) e a quarta edição da Editora Aguilar de Madri (organizada por Julio Gomez de La Serna).

A edição brasileira organiza a obra de Wilde em cinco partes: Romance; Estórias e Contos; Teatro; Poemas e Vária, esta última incluindo poemas em prosa; conferências, ensaios, artigos e comentários, páginas de autocritica e, por último, *De Profundis* e outros escritos, que são, em realidade, as cartas que Wilde produziu durante o período em que esteve na prisão.

O prefácio da edição brasileira supracitada apresenta uma pequena nota editorial que faz uma breve exposição de uma outra nota, que se segue na publicação, qualificada pela edição brasileira como “Ensaio biográfico-crítico”²¹⁵, de autoria de James Laver²¹⁶. O texto de Laver pauta-se, sobretudo, no relato da biografia de Wilde, com apontamentos precisos sobre as obras, mas, não necessariamente, aprofundados no tocante ao movimento literário no qual Wilde se inscreve.

As primeiras linhas desse ensaio nos fornecem elementos de como circula e como é construída a imagem de autor de Wilde na Inglaterra na primeira metade do século XX:

²¹⁴ Primeira edição datada de 1961 – exemplar consultado: sétima reimpressão da primeira edição, 2007.

²¹⁵ De acordo com a própria edição, esse texto foi publicado por Longmans Green para o British Council, sob o título de Oscar Wilde (Revised edition: London; 1956), com o número 53 da série “Writers and Their Works”.

²¹⁶ James Laver foi um escritor inglês, crítico, historiador de arte e curador do Victoria and Albert Museum entre 1938 e 1959. Laver foi também um importante e pioneiro historiador de moda.

Oscar Wilde é ainda uma figura controvertida. Na Europa continental, permanece a sua reputação tão elevada como sempre foi, e seu nome, depois do Shakespeare, é provavelmente o mais conhecido da literatura inglesa. Os ingleses mostram-se inclinados a julgar exagerado esse apreço, e vários deles já chegaram ao ponto de sugerir que Wilde, hoje em dia, estaria esquecido, não fosse “o escândalo”. (LAVER, 1956, p. 13).

Laver ainda cita outros críticos que atacam a qualidade da obra e a originalidade de Wilde, como Osbert Burdett que afirmava que o livro escrito por Frank Harris em 1925, intitulado *Vida do dramaturgo*, seria o último e definitivo livro sobre Wilde, posição que o próprio Laver desacredita, ao citar outras quatro publicações posteriores que tratam da vida de Wilde. São elas *Vida*, de Hesketh Person; o estudo do julgamento feito por Montgomery Hyde na série *Notable British Trials*; a edição preparada por Vyvyan Holland (filho de Wilde) do texto integral de *De Profundis*; e o estudo *Oscar Wilde and the Black Douglas*, do Marquês de Queensberry.

Essas publicações, que são anteriores a 1956, mostram que a biografia de Wilde despertava a atenção e a curiosidade dos ingleses, o que, certamente, influenciou diretamente na construção de imagem que se teria do autor naquela época e influenciaria nas decisões editoriais para a compilação de uma obra.

O texto de Laver figura na edição inglesa da Collins de 1948 e aparece pela primeira vez no Brasil em 1961, o que mostra uma defasagem de 13 anos na publicação brasileira. Além disso, o texto de Laver ainda figura na última reimpressão de 2007 da compilação brasileira, enquanto que a edição inglesa da Collins, de 2003, suprimiu o texto de Laver e acrescentou Introduction to the 1994 Edition by Merlin Holland e Introduction to the 1966 Edition by Vyvyan Holland.

Merlin Holland (p. 05) faz uma observação interessante sobre as edições Collins:

The Collins *Complete Works of Oscar Wilde* has remained unchanged since 1966 and as it has now been entirely reset, I felt it important to add what I believe to be the best of both his journalism and his lectures. They have hardly been seen at all since their appearance in the first collected works of 1908, brought out by Wilde's literary executor, Robert Ross, and quite apart from the important role which they played in Wilde's life, they contain some memorable passages which have been 'lost' for too long.²¹⁷

²¹⁷ “As edições da Collins de *Complete Works of Oscar Wilde* permaneceram inalteradas desde 1966, essa edição foi totalmente remodelada. Eu senti que era importante adicionar o que acredito ser o melhor de seu jornalismo e de suas palestras, que dificilmente foram vistos desde sua aparição na primeira coletânea de trabalhos, publicada em 1908, por Robert Ross (o executor literário de Oscar Wilde), e muito distante do importante papel que eles tiveram na vida de Wilde. Eles contêm passagens memoráveis que ficaram perdidas por muito tempo.” (tradução nossa).

Inicialmente, essa afirmação nos mostra que pouco de material autobiográfico foi adicionado nas compilações da Collins e da Nova Aguilar²¹⁸.

Em relação à outra questão que apontamos no início dessa reflexão, a saber, como campos não literários, por meio de veículos de mídia impressa, mobilizam imagens de Oscar Wilde, apresentaremos textos aleatórios e com diferentes abordagens, que mencionam Wilde e/ou sua obra em alguma medida. Esses elementos nos fornecem indícios de como e de que maneira a imagem de Oscar Wilde é retomada.

Consideremos o semanal francês, de distribuição gratuita, *A Nous Paris*, que em sua edição de 29 a 04 de novembro de 2012, em uma reportagem na sessão fixa *Dans l'air tendance*, intitulada *Le Dandy, homme fantasmé?*, trata do estilo de vida e vestuário do homem moderno. Evidentemente, esse não é ponto em que desejamos reter a atenção, mas aqui o mobilizamos para mostrar que a partir desse mote a reportagem evoca o dandismo, associando essa palavra a Oscar Wilde. No início do texto, há uma breve contextualização histórica do conceito, esclarecendo aos leitores: “Le mot est anglais, bien sùre. Son origine est assez obscure, et Il est aussi difficile à définir que l'élégance.” (p. 08)²¹⁹. Logo adiante, depois de citar sites e exposições, sobretudo franceses, sobre o tema, diz: “mais on a tort de penser que le dandysme est juste une question d'habit. Le dandy a aussi, et surtout, de l'esprit. D'ailleurs, parmi les stars incontournables du genre, on compte bon nombre d'écrivains avec en tête Baudelaire et Oscar Wilde.” (p. 08)²²⁰. Esse pequeno excerto indicia que a imagem de Wilde é ainda altamente relacionada ao estereótipo do dandy, associação que era assumida pelo próprio Wilde em sua época, tanto em sua vida privada como em seu percurso como *escritor*.

Na Inglaterra, o nome de Wilde é recorrente em publicações de contextos distintos. Em 30 de agosto de 2012, o britânico *The Reporter* deu destaque à peça de Neil Armfield, estrelada por Rupert Everest, sobre a vida de Oscar Wilde. A peça tem o sugestivo nome *The Judas Kiss*. Tim Lamden assim descreve Wilde e seu legado:

Since his death in 1900, Oscar Wilde's literature has continued to enthrall generation upon generation the world over. There is no doubting his body of work

²¹⁸ Se tomamos não apenas as compilações de obras completas, mas uma compilação como a organizada por Richard Ellmann, encontramos a inclusão de outros textos que não figuram nas obras completas. O livro a que nos referimos *The artist as critic – critical writings of Oscar Wilde* (1982), tem sua primeira publicação em 1969. Ellmann, como biógrafo notório de Wilde, faz uma introdução aos ensaios ou estudos críticos de Wilde de forma precisa, com o mesmo tom adotado na biografia escrita por ele *Oscar Wilde*. Nessa compilação temos a inserção de cartas, mas não de quaisquer cartas. São cartas dirigidas à imprensa, na forma de reposta a alguma crítica e de reviews não assinados, principalmente, para o *Pall Mall Gazette*. Destacamos que se trata de uma publicação sem tradução para a língua portuguesa.

²¹⁹ “A palavra é inglesa, com certeza. Sua origem é bastante obscura e ela tão difícil a definir que a elegância.” (tradução nossa).

²²⁰ “Mas nos enganamos se pensarmos que o dandismo é simplesmente uma questão de estilo. O dandy tem também e, sobretudo, alma. Além disso, entre as estrelas incontornáveis do gênero, conta-se um bom número de escritores, tendo na linha de frente, Baudelaire e Oscar Wilde.” (tradução nossa).

stands the test of time but it is his extraordinary life story, particularly his ill-fated love affair with aristocrat Lord Alfred Douglas, which generates most intrigue (p. 01)²²¹.

A ligação entre a vida e a obra de Wilde é recorrente, e essa inseparabilidade é preconizada pelo próprio posicionamento do escritor no campo literário e reconhecida pelo diretor da peça em questão, que esclarece: “It’s one of the greatest stories in English culture, the way that Wilde’s life kind echoed the predictions of his art. I think subconsciously he turned his life into a work of art.” (p. 02)²²². O diretor pontua que, de maneira subconsciente (*sic*), Wilde transformou sua vida em obra de arte. Do posicionamento esteto-decadentista, essa transformação é esperada e legítima.

Como já dissemos, esses discursos que circulam em diferentes espaços contribuem para construir e difundir uma imagem de autor que é posterior às publicações da obra de Wilde e ao seu julgamento por *Gross indecency* no final do século XIX na Inglaterra.

Outro ponto que podemos destacar em relação ao autor Oscar Wilde é que os últimos dez anos parecem ser um momento de mudança na construção de uma imagem de autor, que vem, ao longo do tempo, sendo reconstruída e renovada.

Há alguns momentos significativos desse movimento de reconstrução e renovação de uma imagem de autor. O primeiro se deu no ano de 2000 com o lançamento da compilação das correspondências de Wilde escritas desde 1875 em Oxford até o momento de sua morte em 1900, o já apresentado *The Complete Letters of Oscar Wilde*. O segundo momento é o lançamento, em 2012, de uma reedição do romance *The Picture of Dorian Gray*, intitulada *The Uncensored Picture of Dorian Gray: A Reader's Edition*. Mais de 120 anos depois da primeira versão ter sido submetida ao crivo do editor do *Lippincott's Monthly Magazine*, o público tem acesso a todo material removido do romance pelo editor. Decisões editoriais como essas são frutos de (re)configurações do campo literário e de um contexto histórico que revigora aspectos da obra de um autor ao mesmo tempo em que apaga outros.

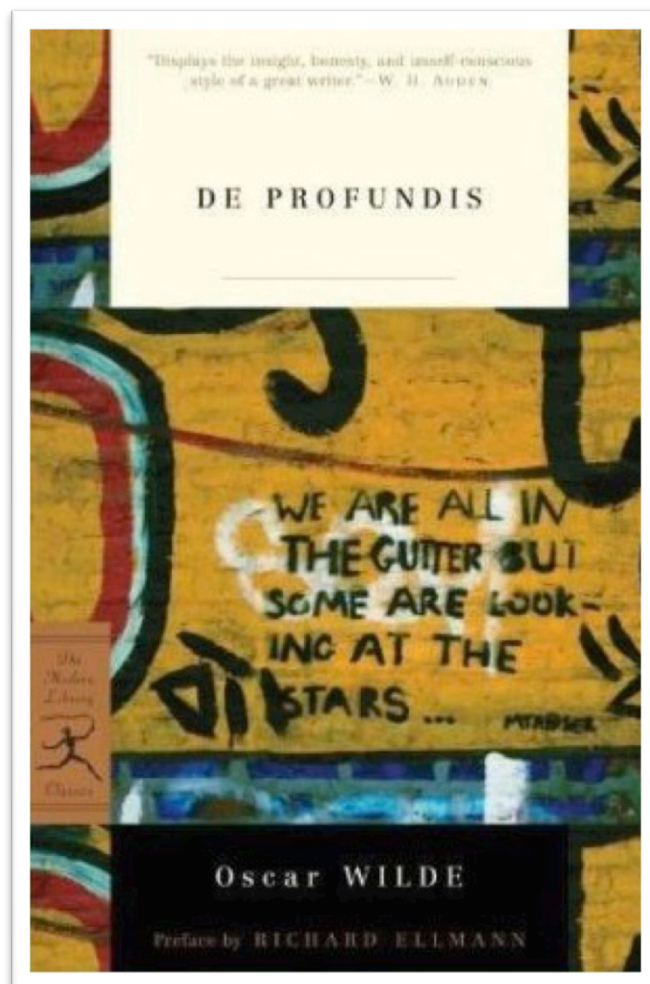
Outro ponto que destacamos é a capa da edição de 2000 de *De Profundis*, publicada pela *The Modern Library*, com prefácio de Richard Ellmann e notas de Fason Tougaw. A capa é, minimamente, curiosa, para uma obra wildeana, uma vez que se contrapõe, em alguma medida, ao *ethos* que emana das obras de Wilde. Dizemos isso porque Oscar Wilde está associado a um *ethos* aristocrático, à figura do dandy, e a capa em questão é urbana, moderna

²²¹ “Desde sua morte, em 1900, a literatura de Oscar Wilde continuou a encantar gerações e gerações em todo o mundo. Não há dúvida que sua obra resiste ao teste do tempo, mas é sua história de vida extraordinária, especialmente, seu caso de amor malfadado com o aristocrata Lord Alfred Douglas, o que gera mais intriga.” (tradução nossa).

²²² “É uma das maiores histórias da cultura inglesa, a maneira que a vida de Wilde ecoou as predições de sua arte. Acho que, subconscientemente, ele transformou sua vida em uma obra de arte.” (tradução nossa).

e mesmo *underground*, considerando que se trata de uma foto de um grafite de um muro em Nova York. O enunciado do grafite é um trecho de *De Profundis*. Reproduzimos a capa a seguir:

Figura 1 – Capa de *De Profundis*, publicada pela Modern Library, 2000



Fonte: Modern Library Editora. Foto do Grafite de David Robinson.

Essas breves considerações tiveram o intuito de, minimamente, mostrar um percurso de pesquisa que realizamos no início do desenvolvimento desta tese, bem como apresentar algumas considerações sobre as edições das Obras Completas de Oscar Wilde em espaços literários distintos, além da força das decisões editoriais sobre a obra e, por conseguinte, sobre a imagem de autor de Oscar Wilde.

CONCLUSÃO

Neste item iremos sintetizar a análise da construção de uma imagem de autor em torno de três eixos, que apresentaremos adiante. Além disso, apontaremos alguns resultados que concernem à tese como um todo. Nossa última empreitada será discutir alguns direcionamentos e aberturas que esse trabalho possibilitou.

O *corpus* selecionado para a análise da construção da imagem de autor, tanto nos prefácios como na crítica, configuram-se como posicionamentos que se formam em torno da figura de Oscar Wilde ao longo do tempo e que, em virtude disso, vão mobilizar as instâncias do funcionamento da autoria da maneira que lhes convier. Nesse sentido, destacamos:

1. Os posicionamentos que defendiam veementemente Oscar Wilde nas primeiras décadas do século XIX valiam-se de uma defesa “clivada”, baseada na separação da *pessoa* das instâncias do *escritor* e do *inscritor*. A valorização da obra, nesses textos, é sempre acompanhada de uma retratação e/ou desculpa, ou mesmo acusação de inadequação em relação ao comportamento de Oscar Wilde na vida privada, ou seja, em relação a aspectos que se relacionam à instância da *pessoa*. Esse funcionamento de defesa clivada ocorre tanto nos textos dos prefácios e introduções, como na maioria nos textos da crítica publicada na imprensa.
2. A mudança da defesa clivada para um outro tipo de defesa ocorre em concomitância com outros movimentos, não só no campo literário, como em outros campos, como o político. Essa nova forma de defesa configura-se apagando os traços da *pessoa* e valorizando as instâncias do *escritor* e do *inscritor*. Isto porque não há mais a necessidade de desculpar ou justificar o comportamento de Oscar Wilde. Todavia, a temática à qual remete seu comportamento, a saber, a do homossexualismo, ainda é considerada um discurso interdito, um discurso velado que não ascendeu ao centro das discussões.
3. O terceiro momento começa a ocorrer nos anos de 1980, sendo simultâneo aos movimentos da *Queer Theory* e da *Gay Literature* que reivindicam um lugar no centro do campo literário. Nesse momento, não se nega, não se esconde nem se justifica o comportamento de Wilde (aspectos da instância da *pessoa*) para que seja possível legitimar o artista (instâncias do *escritor* e do *inscritor*). O tema passa a ser abordado com mais naturalidade, e a defesa passa a ser em torno da inseparabilidade da *pessoa*, do *escritor* e do *inscritor*, ou seja, da vida e da obra.

As imagens de autor de Oscar Wilde que se configuram ao longo do tempo, parecem se ancorar fortemente sobre esses três tipos de abordagem que se formaram em torno da figura de Wilde.

Além disso, gostaríamos de destacar, de maneira mais específica, três questões:

1. A proeminência da mobilização da instância da *pessoa* é, definitivamente, marcada na construção de uma imagem de autor para Oscar Wilde. Ela é, na maioria das vezes, mobilizada, seja para separá-la das duas outras instâncias, seja para ressaltá-la, seja para contextualizar, seja para elogios e, por último, seja para definir a identidade criadora de Wilde, por meio da construção de uma imagem de autor, que mobiliza conjuntamente a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*.
2. Os posicionamentos favoráveis a Wilde, anteriores ao século XXI, buscam construir para ele uma imagem de grande autor, com muitos talentos e extremamente versátil, mas que tem, todavia, tais qualidades apagadas e/ou esquecidas pela proeminência de aspectos relacionados à instância da *pessoa*.
3. Os prefácios/introduções em francês apresentam uma preocupação constante (diferentemente do que ocorre nos prefácios/introduções em inglês), a saber, a de construir uma coerência à obra de Oscar Wilde. Tais textos buscam sempre estabelecer uma unidade entre os textos de Oscar Wilde, por meio de comparações e retomadas que apontam para uma linha imaginária que liga, em alguma medida, os textos do autor.

Um outro ponto essencial a destacar é que *De Profundis* configura-se como uma obra chave de Oscar Wilde. É o texto que é sempre retomado nos prefácios e introduções, seja das compilações do início do século XX, seja das compilações do século XXI. O mesmo ocorre nos artigos de imprensa, que sempre colocam o manuscrito em destaque. Em grande medida, esse texto beneficiou-se de seu processo parcial de publicação. Os prefaciadores e críticos buscam, a todo custo, legitimar *De Profundis* como uma produção do espaço canônico; nesse sentido, é possível perceber um longo trabalho, envolvendo diversos agentes do campo literário. As constantes retomadas desse texto nos prefácios/introduções das obras de Oscar Wilde, as recorrentes tentativas de demonstrar elementos presentes nesse texto de Wilde e a sua unidade com os outros textos do mesmo autor; suas inúmeras publicações, sejam elas “solo”, sejam nas obras completas do autor; o fato de ser um texto que é sempre retomado e,

em grande medida, sempre apreciado pelos críticos – tudo isso legitima *De Profundis* como um texto central na opus do autor.

Gostaríamos, ainda, de destacar alguns pontos que se configuraram ora como resultado de nosso trabalho, ora como propostas de encaminhamentos e desdobramentos dessa pesquisa.

Conceber a literatura como um campo é, igualmente, assumir sua radicalidade histórica. Isso quer dizer, entre outras coisas, que algumas categorias, como as condições de emergência de modalidades de paratopia, por exemplo, estão em constante reconfiguração e, assim, figuras antes paratópicas em determinados contextos, podem perder esse estatuto. É o que nos parece estar ocorrendo com a figura paratópica do mártir homossexual. O homossexualismo ainda é um tema delicado em vários setores, mas sua circulação é ampla nos diversos campos discursivos; inúmeros homossexuais ocupam posições de destaque e são aceitos por diversos setores, com direitos assegurados juridicamente. Assim sendo, falar em mártir homossexual nesses dias atuais soa um pouco anacrônico. Os mártires homossexuais parecem ter seu lugar assegurado em tempos passados, não muito distantes, mas passados. Apenas para comparar, uma outra figura que perdeu seu estatuto paratópico atualmente é a *femme fatale*, que, de acordo com Maingueneau foi (2006b, p. 168)

dans un monde entre deux mondes, dans la cadre paradoxal d'une société bourgeoise qui a détruit le monde traditionnel mais aspire à un ordre stabilisé, dans ce monde où est sans cesse menacée l'honnêteté des femmes honnêtes, qu'ont prospéré les figures de la femme fatale et de l'artiste: le monde était suffisamment stable pour qu'on puisse s'y opposer, mais suffisamment instable pour que l'artiste et la femme y définissent des zones d'autonomie. [...] La paratopie créatrice va devoir s'inventer d'autres modalités.²²³

A *femme fatale* não mais coloca problemas, ao menos no mundo ocidental, que tragam questões capazes criar zonas de autonomia que se caracterizem pela condição paradoxal de pertencimento e não pertencimento à sociedade.

Uma questão que se colocou como extensão à discussão que fizemos nessa pesquisa, remete ao conceito de obra e como ele pode ser problematizado a partir da perspectiva que assumimos. Ao nos indagarmos, mesmo que de maneira breve, sobre a questão, fomos levados a pensar sobre os processos editoriais, mesmo que de maneira enviesada, quando abordamos a questão da gestão das obras e o trabalho de interventores posteriores. Todavia,

²²³ em um mundo entre dois mundos, no quadro paradoxal de uma sociedade burguesa que destruiu o mundo tradicional mas deseja uma ordem estabilizada, nesse mundo onde é sem cessar ameaçada a honestidade das mulheres honestas, que prosperaram as figuras da *femme fatale* e do artista: o mundo estava suficientemente estável para que eles pudessem se opor a este mundo, mas suficientemente instável para que o artista e a *femme fatale* definissem zonas de autonomia nesse mundo. [...] A paratopia criadora deverá se reinventar em outras modalidades.

isso abre flancos para se refletir sobre a questão dos direitos autorais e dos processos de edição na contemporaneidade. Esse flanco se abre por termos trabalhado com textos produzidos no século XIX, mas geridos século XX e início do século XXI. Como lidar com questões como essas que remetem, em alguma medida, a questões legais? Peter Jaszi (1994, p. 31), em um artigo intitulado *On the author effect: contemporary copyright and collective creativity*²²⁴, faz um panorama sobre o que ele define como “specific link-ages between the ideology of “authorship” and the formation of particular doctrinal structures in the law of copyright²²⁵”. O artigo é interessante por vários motivos, mas o que nos chama a atenção é como um aspecto da literatura, a autoria, é ponto de partida para discussões no espaço jurídico, o que reforça, a nosso ver, o estatuto constituinte que a literatura ainda mantém e, além disso, como essa discussão relaciona-se como o autor-proprietário que evocamos no capítulo 2 dessa tese.

Ainda sobre a problemática da autoria, podemos vislumbrar algumas perspectivas de pesquisa. Maingueneau se debruçou sobre textos literários, ligados a um espaço de produção e a um campo determinados, assim como fizemos. Todavia, diante de tantas reconfigurações no espaço social, novas tecnologias, novas formas de produzir textos e novos espaços de circulação, essa proposta de funcionamento da autoria pode ser ampliada se mantivermos claras as diferenças de espaço, campo e arquivo, conforme afirma Salgado (2010, p. 249): “penso que a proposta de Maingueneau, elaborada fundamentalmente num estudo dos textos literários, vale para textos em geral, respeitadas as diferenças que caracterizam os *espaços*, *campos* e *arquivos* em cuja dinâmica cada texto se inscreve, ou seja, dá-se a ler.”

²²⁴ “Sobre o efeito-autor: direito autoral contemporâneo e criatividade coletiva” (tradução nossa).

²²⁵ “links específicos de ligação entre a ideologia da ‘autoria’ e a formação de determinadas estruturas doutrinárias na lei de direitos autorais” (tradução nossa).

Referências

ALFÉEF, Emmanuelle. Le portrait de Dorian Gray: enfin la version inédite non censurée. In: **Lexpress.fr**. Paris: 2011.

AQUIEN, Pascal. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Oscar Wilde: Oeuvres**. Paris: Librairie Générale, 2000.

_____. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Oscar Wilde: Oeuvres**. Paris: Librairie Générale, 2003.

_____. Préface. In: WILDE, Oscar. **De Profundis: suivi de La Ballade de la geôle de Reading**. Paris: La Librairie Générale, 2000.

_____. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Oscar Wilde: Oeuvres**. Paris: Librairie Générale, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAZILE, Georges. Préface. In: WILDE, Oscar. **Les origines de la critique historique et conférences sur l'art**. Paris: Mercure de France, 1914.

BILLY, André. Oscar Wilde et le mal "fin de siècle". In: **Le Figaro littéraire**. Paris: 1948.

BOOKS OF THE WEEK. **The Manchester Guardian**. London: 1888.

BOOKS OF THE WEEK. **The Manchester Guardian**. London: 1891.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia Brasileira, 2010.

BRADBURY, Malcon. Aesthete to order. In: **The Guardian**. London: 1980.

BRAIT, Beth. **Literatura e outras linguagens**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2010, v. 1. 235p

BRISTOW, Joseph. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Complete works of Oscar Wilde**. New York: Oxford University Press, 2005, v. 3.

C.E.M.. New Books. **The Manchester Guardian**. London: 1908.

CHARAUDEAU, Patrick. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 01-23, Dezembro 2011.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

_____. **O que é um autor: revisão de uma genealogia**. Tradução de Luzmara Curcino. São Carlos: Edufscar, 2012, 90 p.

C.H.H.. New Books. **The Manchester Guardian**. London: 1908.

DAWSON, Terence. **Dorian Gray as a symbolic representation of Wilde's personality**. Revisado em junho de 2007. Disponível em: <<http://www.usp.nus.edu.sg/victorian/authors/wilde/dawson16.html>> acesso em 19 de nov. de 2008.

DESROIX, Jacques. Préface. In: WILDE, Oscar. **Poèmes en prose**. Charles Carrington Librarie Editeur: Paris, 1906.

FERNANDES, Cleudemar Alves . Literatura e Foucault: lugares da Análise do Discurso. **Signótica**, v. 2, p. 49-62, 2006.

ELLMANN, Richard. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Critical writings of Oscar Wilde**. New York: Chigaco Press, 1992.

_____. Preface. In: WILDE, Oscar. **De Profundis**. New York: The Modern Library, 2000.

FERNANDES, Cleudemar Alves ; KHALIL, Marisa Martins Gama . Michel Foucault e a literatura: entre sereias e espelhos, espaços heterotopicamente infinitos. In: Eliane Mara Silveira. (Org.). **As Bordas da Linguagem**. 1ed. Uberlândia: EDUFU, 2011, v. 1, p. 377-389.

_____.; GAMA-KHALIL, M. M.; ALVES JR., J. A.. (Org.). Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas. 1ed. São Carlos: Claraluz, 2009.

FLOOD, Alison. Uncensored picture of Dorian Gray published. In: **TheGuardian.com**. London: 2011. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2011/apr/27/dorian-gray-oscar-wilde-uncensored>. Acesso em: 06 set. 2012.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, M.. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, v. 3, p. 264-298.

FURTADO, Filipe; MALAFAIA, Maria Teresa. Introdução. In: _____. (Org.). **O pensamento vitoriano**: uma antologia de textos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992, p. 9-40.

GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução a obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp, 1997.

GATTÉGNO, Jean. Introduction. In: WILDE, Oscar. **De Profundis**: suivi de lettres sur la prison. Paris: Gallimard, 1991.

GAUCHEZ, Maurice. Nouveaux essais de littérature et d'esthétique. In: **La société nouvelle**. Paris: 1884, p. 105.

GRAVES, Lucien-Georges. Oscar Wilde devant l'opinion française. In: **Le magazine de l'ordre**. Paris: 1946.

GUILHAUMOU, Jacques. Aonde vai a análise do discurso? **Línguas e Instrumentos Linguísticos**. Campinas, 2005, v. 16, p. 09-42

GUY, Josephine M. In: WILDE, Oscar. **Complete works of Oscar Wilde**. New York: Oxford University Press, 2007, v. 4.

HANSEN, João Adolfo. O autor. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-44.

HAYMANN, Emmanuel. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Les pensées**. Paris: France Loisirs, 1992.

HOARE, Philip. The original man who fell to earth: Oscar Wilde was a fin-de-siècle literary celebrity [...]. In: **The Observer Review**. London: 2000. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2000/nov/05/biography.classics2/print>. Acesso em: 05 ago. 2012.

HOLLAND, Vyvyan. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Complete works of Oscar Wilde**. London: Collins, 2003[1966].

HOLLAND, Merlin. Introduction. In: WILDE, Oscar. **The complete letters of Oscar Wilde**. London: Fourth Estate, 2000. 1270 p.

_____. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Complete works of Oscar Wilde**. London: Collins, 2003[1994].

INTRODUCTION. In: WILDE, O. **The works of Oscar Wilde**. New York: Lamb Publishing, 1909, p. ix-x.

JASZI, Peter. On the author effect: contemporary copyright and collective creativity. In: WOODMANSEE Martha; JASZI, Peter. **The Construction of Authorship**: Textual Appropriation in Law and Literature. Durham: Duke University Press, 1994, p. 29-56.

KAHAN, Michèle Bokobza. Introduction. In: **Argumentation et Analyse du Discours**. 2009. Disponível em: <http://aad.revues.org/658>

LAMDEN, Tim. Preview: Rupert Everett stars as Oscar Wilde in play telling writer's extraordinary life story. In: **The Reporter**. Disponível em: http://www.gravesendreporter.co.uk/what-s-on/theatre/preview_rupert_everett_stars_as_oscar_wilde_in_play_telling_writer_s_extraordinary_life_story_1_1498114

L.H.. New Book. In: **The Manchester Guardian**. London: 1949.

LAVER, James. Ensaio biográfico-crítico. In: WILDE, Oscar. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

LEADMAN, Wilfrid M.. Oscar Wilde. In: WILDE, O.. **The complete works of Oscar Wilde**. London: 1906.

LEMONNIER, Léon. La condamnation d'Oscar Wilde et l'opinion française. In: **La revue mondiale**. Paris: 1931, p. 139-151.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003. 110 p.

MAINGUENEAU, Dominique. Análise do discurso e literatura: problemas epistemológicos e institucionais. Tradução de Roberto Leiser Baronas e Samuel Ponsoni. In: **Revista Linguagem**. 2010. Disponível em: http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_01.php

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 1997.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006a.

_____. **Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature**. Paris: Belin, 2006b.

_____. **Cenas da enunciação**. 2ª ed. Org. Sírío Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. Un réseau de concepts. **Interférences littéraires/Littéraire interferences**, nº 8, mai 2012, p. 203-221. Entrevista concedida a Reindert Dhondt & David Martens.

MÉLA, Charles. Préface. In: WILDE, Oscar. **Salomé**. Paris: Fondation Martin Bodmer, 2008.

MUSSALIM, Fernanda. **Análise do discurso literário: o funcionamento da autoria na produção epistolar de Mário de Andrade**. Projeto de pesquisa financiado pelo CNPq – categoria de bolsa Pesquisador Produtividade nível 2, 2013.

_____. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, Fernanda, BENTES, Anna Christina (orgs.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**. v. 2. 8ª edição revista e ampliada. São Paulo: Cortez, 2012a. p. 113-165. (capítulo ampliado)

_____. Tendências em Análise do Discurso: objetos e conceitos. **Estudos Linguísticos**. São Paulo: 2012b, v. 41(3), p. 948-958.

_____. Análise do discurso literário: delimitações. In: FERNANDES, C. A.; GAMA-KHALIL, M. M.; ALVES JR., J. A.. (Org.). **Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas**. 1ed. São Carlos: Claraluz, 2009, v. 1, p. 45-53.

_____. Análise do Discurso. In: _____; BENTES, A. C.. (Org.). **Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos**. São Paulo: Cortez, 2009, v. 2, p. 101-142.

NICOLSON, Harolds. Wilde's nine lives. In: **The Observer: books of the year**. London: 1962.

NOTES ON NEW BOOKS. **The Observer**. London: 1907.

ONFRAY, Michel. **A potência de existir: manifesto hedonista**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PAGLIA, Camile. **Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PÊCHEUX, Michel. (1983). **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1990.

PERRONE-MOISES, Leila. Prefácio. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

POSSENTI, Sírio. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola, 2009.

_____. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda, BENTES, Anna Christina (orgs.). **Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos**. v. 3. São Paulo: Cortez, 2004. p. 353-392.

QUINT, Léon P.. [Crítica]. In: **Revue de France**. Paris: 1926, p. 551-560.

RENAUD, Joseph. A propos d'un fin et d'une réédition: Oscar Wilde tel que je l'ai "entendu". In: **Carrefour**. Paris: 1944, p. 25-26.

RODRIGUES, Kelen Cristina. **Cenografia, ethos e autoria: uma abordagem discursiva do romance The Picture of Dorian Gray de Oscar Wilde**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, 2009. (Dissertação de Mestrado)

SAINT-CLAIRE. [Crítica]. In: **La Plume**. Paris: 1891, p. 407.

SALGADO, Luciana Salazar. O autor e seu duplo nos ritos genéticos editoriais. **Eutomia**: 2008a, Recife, v. 1, p. 525-546.

_____. O autor e seu texto ou o texto e seu autor?. **Todas as Letras**. São Paulo: 2008b, v. 10, n. 2, p. 120-126.

_____. Leitores, autores, leituras. **Cadernos de Letras da UFF**. Rio de Janeiro: 2009, v. 1, p. 217-238.

_____. Escrita e leitura, elemento da autoria. In: RIBEIRO, E. et al. **Leitura e escrita em movimento**. São Paulo: Petropolis, 2012, p. 244-266.

SMALL, Ian. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Complete works of Oscar Wilde**. New York: Oxford University Press, 2000, v. 1.

_____. Introduction. In: WILDE, Oscar. **Complete works of Oscar Wilde**. New York: Oxford University Press, 2005, v. 2.

ROSS, Robert. Preface. In: WILDE, Oscar. **De Profundis**. London: Methuen & Co.. 1912.

THE OBSERVER. London: 1913.

TÓIBÍN, Colm. Love in a dark time. In: **London review of books.** London: 2001, v. 23, n. 08, p. 11-17. Disponível em: <http://www.lrb.co.uk/v23/n08/colm-toibin/love-in-a-dark-time>. Acesso em: 12 out. 2012.

WILDE, Oscar. **Complete works.** New York: Lamb Publising, 1909.

WILDE, Oscar. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

_____. De Profundis: epistola in carcere et vinculis. In: _____. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

_____. De Profundis: epistola in carcere et vinculis. In: _____. **Complete Works of Oscar Wilde.** London: Collins, 2003.

_____. De Profundis: epistola in carcere et vinculis. New York: Modern Library, 2000. 136 p.

_____. **O retrato de Dorian Gray.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 251 p.

_____. **O retrato de Dorian Gray.** Ed. bilíngue. São Paulo: Landmark, 2009. 224 p.

_____. **The picture of Dorian Gray.** London: Penguin Books, 2003. 304 p.

_____. **The complete letters of Oscar Wilde.** London: Fourth Estate, 2000. 1270 p.