

*Ensaio***VIDA E OBRA:
O AUTOR EM DOIS LUGARES OU EM NENHUM***Marcelo Peloggio**

RESUMO: Este estudo examina a relação entre autor, vida e obra a partir de uma perspectiva teórica integrada na estrutura geral de sua produção literária. No entanto, análises apenas genéticas, biográficas ou psicológicas são investigadas em suas contradições e omissões. O objetivo principal, portanto, é enfatizar a integridade estética do trabalho do autor, em vez de dissociar seus elementos constitutivos de forma abstrata.

PALAVRAS-CHAVE: Antinomia estrutural; Autor; Obra; Vida.

D)

Um dos problemas centrais da exposição unilateral, em qualquer ramo, é a clara perda de perspectiva do método de análise envolvido. Porque será sempre empobrecedora ou deformante, não raro, a abordagem que tome o todo por aquilo que ele não é: a expressão de suas partes; com efeito, ao se prescindir da organicidade do conjunto em nome de uma função mecânica, não só se oblitera nessas características, como se leva a deficiências incontornáveis, aluindo-lhe a integridade mesma.

O paroxismo de alguns modelos de observação, ao enfatizar no objeto, destacando do todo, um ou outro setor, como que legitimou a ideia de que mais vale as relações estruturais que a estrutura em si. Todavia, enfatiza Kant, “a representação dessa unidade não pode, pois, surgir da ligação; foi antes juntando-se à representação do diverso que possibilitou o conceito de ligação” (KANT, 2018, p. 131).

O procedimento analítico contrário fomentará uma série de abstrações, que afastam o ser estudado de si próprio em virtude de determinada “ligação”. E por tal maneira que esta passa a designar, em seu significado e valor, o mero resultado de uma extravagância teórica.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará (Ufce). Realizou estágio pós-doutoral em na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

O grau de objetividade de uma dada investigação não deixa de ter por isso um caráter individual, particular, definindo aí a natureza do todo observado. O caminho é portanto o da inversão: o estudo partirá sempre do sujeito em direção ao objeto, cuja validade no mundo da experiência dirá respeito, antes, a uma proposição formulada, fruto de um subjetivismo abstrato (de quem enxerga *para si*) ou de uma *abstração* (de quem enxerga *por si* mas *do alto*), a qual dilata e aprofunda a noção essencial de concretude.

Entendemos ser possível, sob essa última perspectiva, a abordagem e descrição da obra literária – esta em seus elementos virtuais, isto é, não mais como uma rede de associações autônomas, mas como síntese concreta de uma totalidade dada.

Em uma obra literária, como em qualquer objeto passível de análise, o conjunto é o que deve importar, antes do mais. Graças a este, e não o contrário, os elementos composicionais se podem mostrar organizados e indissolúvelmente associados, assim como indissolúveis são os liames que vinculam o fundo e a forma estética correspondente. Essa concepção orgânica de um romance, poema etc. é decisiva.

Com efeito, o princípio de determinação de um tal ângulo não valida uma unidade que seria apenas *externa*: o componente que garante, em si e para o outro, o acesso a uma dada conformação plástica; no caso da literatura, o elemento gráfico propriamente dito. A organização por capítulos, seções, partes, a quantidade de estrofes, versos, e assim por diante, dizem respeito a uma expressão material do texto, ou antes, a uma estética no âmbito do que está *dado* de modo puramente sensorial.

A contrapartida a todo esse conjunto de ordem, por assim dizer, fenomênica, mas igualmente complementar, e daí a antinomia estrutural da obra, é garantida por uma unidade *interna*, a qual se situa menos no campo do que pode ser pensado, em termos cognitivos, e mais no que será imaginado até a reflexão, à medida que se avança pela expressão escrita. Cuida de ser, pois, a estética do que está *dado* do ponto de vista espiritual.

Donde se conclui que, para que uma obra literária exista, é necessária a *real* presença de dois elementos, saber: o *dado externo sensível* e o *dado interno espiritual*. Indissolúvelmente associados, constituem ambos os componentes essenciais à estruturação estética de um romance, de um drama, de uma ode etc. Sem mais, não há dado sensível existente sem uma contrapartida espiritual, e, de igual modo, sem esta, nada daquele seria exequível, de vez que, se assim fosse, a realidade concreta de uma obra artística passaria a contar então entre o número das quimeras.

II)

Assim é em relação ao leitor e à obra, que se tornam como que uma só e mesma coisa. O leitor confere à obra, via o conteúdo da mesma, uma tangibilidade possível, assegurando a cada elemento da composição, em uma ação puramente virtual, uma dada conformação plástica, seja de coisas sensíveis – uma taça, “toda de roxas pétalas colmada” (OLIVEIRA, 1997, p. 142) –, seja de coisas abstratas como, por exemplo, o amor, representado na experiência por meio de uma diversidade de elementos – pessoas, coisas, ambientes, palavras, gestos: “Passam as estações e passam as mulheres.../E eu tenho amado tanto! E não conheço o Amor” (BILAC, 1997, p. 154). Inclui-se também nesse mesmo processo, porque humano, as coisas ditas incognoscíveis: a imortalidade, Deus, o mundo das ideias, os cenários da *Divina comédia*, quer dizer, o cometimento altamente poético de se atribuir plasticidade a coisas materiais: “Tudo nas cordas do violão ecoa/e vibra e se contorce no ar, convulso” (SOUSA, 1997, p. 161).

Tangível aqui não significa dizer, de maneira alguma, sensível, do ponto de vista empírico. E não fosse o conteúdo plenamente realizado na forma, esta não teria como ser conhecida em sua virtualidade mesma: cenário, personagens, o elemento psicológico ou a estrutural global de uma obra. Por outro lado, um conceito qualquer nada é sem aquilo que lhe confere forma, ou melhor dito, a teleologia de um conceito não tem como ser apreendida ao evadi-lo daquilo que o “envolve”. Donde se diz que o leitor *vê* para além do que vê.

Na sentença “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema” (ALENCAR, 1965, p. 85), conteúdo e forma veem-se consubstanciados integralmente. As características fundamentais do gênero epopeico – chamemos esse a *forma estética global* – têm asseguradas aí uma tangibilidade possível por meio de uma conceituação muito própria; por sua vez, esta se objetiva à perfeição, digamos, a partir dos elementos composicionais, ou a *forma estética sensível*. Não fosse isso, e toda a carga conceitual da estrutura lendária achar-se-ia destituída de significado e valor. A ausência de uma base sensível adequada à ambiência mítica faria esboroar o arco brilhante do conjunto: o horizonte rasgado pelo azul das montanhas; com tal ambiência, as noções de uma inacessibilidade espaço-temporal a uma tal época (“além, muito além”), de um mundo arredondado, fechado, perfeito em si mesmo, e por isso inalterável (em razão de sua inacessibilidade), e seu caráter ciclópico, monumental, majestoso (a serra a azular em um horizonte sem fim), em suma, na inexistência de tais conceitos, o conteúdo não se realizaria.

III)

Tratamos do leitor, que em sua relação interna com o que denominamos *dado externo sensível*, ou o objeto literário em si, como que forma com este um *todo uno e coeso*. Num dado percurso textual, em que ergue uma rede de significações e valores, o leitor o faz conjugando a imaginação e o entendimento até um ato puramente reflexivo; designa, do ponto de vista estético, “o princípio vivificante no ânimo” (KANT, 2012, p. 170).

E por tal modo que confere à passividade material da obra, uma existência concreta, *tangível*, como síntese real do todo considerado.

Poder-se-ia indagar que o objeto *livro* traz consigo uma conformidade a fim que nos levaria a prescindir do ato de leitura, tomado o livro em seu *design* ou valor decorativo; todavia, arte alguma é expressão por si, e, sim e tão somente, expressão *para alguém*, como algo que seja extrínseco ao fenômeno e que portanto venha de nós (LALO, 1948, p. 3). Porque um livro fechado sobre uma mesa poderia atestar, de fato, uma arte como expressão *por si*, mas se fosse o caso de não existirmos; ora, uma tal condição é reveladora de um grande absurdo.

Situado em algum lugar no tempo, e assim historicamente considerado, o leitor atribuirá, por exemplo, a um romance ou drama, uma série de noções e categorias, ligadas indissoluvelmente à forma. É portanto na interação umbilical do leitor com a obra, como síntese reflexiva, que se confere concretude e significação histórica ao “mundo do conhecimento” e ao “ato ético” propriamente dito (BAKHTIN, 2010 p. 32). Logo, o universo *sui generis* de uma peça literária, e por isso sem se ver obrigado a uma função moral, científica, religiosa etc., não será menos efetivo do que a realidade concreta de onde deriva, em maior ou menor grau; ele concentra, condensa, exibindo-a de um modo muito próprio: vale-se de uma gama de conceitos, sem submetê-los, no entanto, a um contorno cediço, o que dá muito *o que pensar*, diria Kant. O mesmo se verifica na relação do autor com a obra; à exceção de um acréscimo, a saber, o papel que o primeiro desempenhará será todo ele de caráter originário e não necessariamente criador.

Por isso dizer que “o artista é a origem da obra”, e esta ser, por outro lado, “a origem do artista”; todavia, arremata Heidegger, o “originário da obra de arte e do artista é a arte” (HEIDEGGER, 2010, p. 37 e 145).

Nessa linha, digamos ser a arte literária o *todo uno* a que nos referimos, a renuir, de modo inseparável, e pela perspectiva interna, o *leitor* e a *obra*, quer dizer, a unidade sintética reflexiva de uma totalidade dada. Acrescendo-se aí o *autor*, o que leva à formação de uma

triade, ou sistema literário, conforme Antonio Candido (2009), e o *todo* pode se ver completamente formado internamente.

Com o autor, em verdade, não há obra possível, mesmo que seja tomado, muito que mecanicamente, como o seu elemento criador; e não tratamos aqui, claro, do objeto físico, o *livro*, mas do *dado externo sensível*: um soneto ou o grafismo jocoso do *Tristram Shandy*, por exemplo. A distinção da origem é, nesse ponto, decisiva e fundamental. Porque “o próprio ser que escreve não mantém talvez a sua existência senão pelo seu ato de escrever, fora do qual se dissolve” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 287). Ele – o “ser que escreve” – se situa menos na condição de criador do que de participante ou colaborador de todo o processo ficcional; isso talvez exija ou leve a um posicionamento mais modesto, todavia de fundamental importância, por parte de quem depende da intermediação que a obra é capaz de realizar, não como se costuma dizer entre o *médium* e o *público*, mas entre valores, carregados, concretamente, por emoções e pensamentos diversos. Sendo assim, a origem do objeto artístico não estaria no autor, apesar da opinião acertada de que este não se confunde com a própria obra, ainda que a tenha criado; nem seria esta, de resto, a designação de uma origem qualquer. Daí ter razão Heidegger: o ponto nevrálgico, aquele responsável pela visão corriqueira que localiza no autor a origem de uma obra e vice-versa, é a própria *arte*.

A assertiva de Bourneuf e Ouellet, de que “o escritor tem o sentimento de se fazer ao mesmo tempo que faz” (1976, p. 288), leva a uma consequência teórica de alcance significativo. A ser por essa forma, a figurada proeminente, de relevância exagerada, atribuída ao *médium*, se esboroa: por um lado, na qualidade de instrumento e mero revelador de essências, e, por outro, como senhor de si e acima do comum dos seres, coisa de “uns poucos afortunadíssimos praticantes das artes” (OSBORNE, 1974, p. 180).

O autor não se confunde com a ficção a qual ajuda a dar forma; e ante sua condição de sujeito histórico, concretamente situado no tempo e no espaço, soa equivocada, por exemplo, a posição de Marthe Robert, ao lançar mão de termos como “ilusão”, “mentira”, “falsidade”, atribuídos à esfera mesma do romance, que a estudiosa parece tomar então como algo isolado (2007, p. 27 e 28). Chamamos a isso *isolacionismo crítico*, à guisa dos que se empenham em insular, como fazemos com as engrenagens de uma máquina, os elementos fundamentais de uma unidade sintética reflexiva.

Agente participante e efetivo da síntese concreta de uma dada totalidade, a posição do autor é também central no âmbito do processo reflexivo, engendrado em um *todo uno e coeso*. A ideia de ancestralidade, e em decorrência a de primazia, ancianidade, antecedência, e assim

por diante, do autor em relação à obra, e também, por meio desta, ao ato de leitura correspondente, levam a situações equivocadas ou absurdas.

O autor não se evade, em razão de sua autonomia e determinação, de forma alguma, da totalidade artística erigida; ainda que independente (em que pese todo determinismo implicado), ele, em seu modo de ser, mostra-se unido a esta de forma indissolúvel.

Do ponto de vista teórico, no que tange à realização estética, o autor pode incorrer no ato frívolo e pedante de se acreditar, ele mesmo, o todo formal consumado. Conforme Lavelle, “a representação artística rejeita por completo [tal] abstração”, sendo portanto “inseparável de uma criação ou de uma gênese” (2012, p. 88), de vez que o sentimento artístico “não pode ser confundido com aquele que o artista experimenta em sua vida real” (2012, p. 88); este último sentimento, com efeito, “permanece desprovido de valor estético, enquanto não é transposto e transfigurado” (2012, p. 89).

A sujeição do conjunto estético aos caprichos, obsessões e preconceitos de seu organizador, pode-se dizer, constitui um dos efeitos que melhor caracterizam o subjetivismo abstrato; de saída, empreendimento assaz danoso, porque empobrecedor e deformante, a converter a totalidade artística em um reflexo pálido de si mesma. Desfocada, envolta em uma carapaça de preceitos e valores exclusivistas, vê-se então ordenada para atender a certas exigências pessoais. A idealização e consecução de um mundo perfeito é a indicação clara do lado quixotesco dessa aventura, articulado não apenas pelo ressentimento, mas também pela negação, em certos casos, do momento histórico-filosófico correspondente, tal como revelado pelo anacronismo ou extravagância da *forma estética global*. Exemplo que se colhe à perfeição no bucolismo de Gessner (1802, p. 9) – “Você não viu o jovem pastor?”¹ –, alvo da censura de Hegel: “se nos aprofundarmos em tal vida, logo ela se torna para nós tediosa” (2001, p. 262).

Mudada em um repositório de queixas íntimas ou em cenário artificial e pueril, a obra literária deixa de se apresentar como uma unidade íntegra, resultado da seleção, reunião e condensação de elementos diversos – sociais, psicológicos, morais etc. Processo que dilata e aprofunda a particularidade de certas contradições dentro de limites formais precisos, quer via o conceito, quer via a imagem sensível. O que explica o fato de ser a obra inseparável de uma “gênese”, isto é, a representação estética em seu caráter configurador e unitário, podendo-se dizer com Bakhtin, em função disso, que “a arte é rica, ela não é seca nem especializada” (2010, p. 33).

¹ *Have you not seen the young shepherd.*

Gênese não pode designar outra coisa, em todo o seu conjunto, senão a riqueza da razão dialética de uma unidade originária, sintética e reflexiva. Daí que o ato configurador de uma obra literária não será simples nem linear; ele é fruto de um embate; por conseguinte, algo perene em seu estado de elaboração.

Correntemente ou por força do hábito, na falta de uma melhor expressão, chamamos ao artista *criador*. De fato, ninguém o negará: é por iniciativa sua e tão somente sua que uma obra qualquer ganhará vida; mas isso apenas do ponto de vista da expressão material de um dado objeto estético, ou como um *elemento externo puramente sensível*: metal, rocha, cor, palavra, notação musical. Esse âmbito é, sem mais, o do artesão, do artífice. Nesse plano, a dita “obra” não passa ainda de “coisa isolada”, na expressão de Schopenhauer (2003, p. 89), fenômeno, pura abstração, algo sem nenhum valor concreto, portanto.

Ao contrário do que se costuma pensar, a criação não constitui o fato estético consumado (escultura, pintura, versos, melodia), mas o modo pelo qual esse se consumou, ou o seu processo próprio de elaboração, que nada mais é que a conjugação do *dado externo sensível* com o seu contrário, o elemento *interno* ou *espiritual*. E assim, em referência a uma obra artística em sua efetividade, se transitará da abstração do fato para a real concretude de sua gênese, como um *todo vivo, uno e coeso*. Ou seja, o ato criador não guarda qualquer relação com o que é simplesmente visto ou ouvido, mas com o que, a partir daí, se imagina e reflete, efeito então de um primeiro embate em seus desdobramentos respectivos.

O autor cria *à medida* que compõe, isto é, nem *antes* nem *depois*, selecionando, reunindo e associando os elementos estruturantes de uma dada obra: é isso que deve ser buscado em uma realidade artística consumada. Não se trata de indagar, em momento algum, o modo como foi feito ou por que se fez (algo próprio do biografismo ou da crítica genética), mas de especular com base no que está realizado, ou como enfatiza Bilac: “E, natural, o efeito agrade/Sem lembrar os andaimes do edifício” (1997, p. 156). Essa consciência é de tal ordem que nos leva à hipótese incompreensível de alguém que enxerga um objeto diante dos olhos sem vê-lo.

É nesse momento, o da composição, que se notabiliza o embate entre a vontade do autor e a matéria resistente a uma maleabilidade que se lhe impõe. Não é o caso aqui de andaimes à vista, de forma alguma, mas de uma tensão ricamente configurada; nas palavras de Cláudio Manuel da Costa: “vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução” (2002, p. 48).

À luz disto, a obra passa a ser o próprio *ato criador*, não pelo fato de estar realizada, mas por constituir o produto de um embate sem fim.

Em sua natureza mesma, a razão dialética originária, ou o princípio geral à conformação de um *todo uno e coeso*, não comporta, ou senão rechaçará, a presença do dado solipsista.

O autor, e não poderia deixar de ser, baseia-se em reminiscências e experiências pessoais, e também em convicções, crenças e ideologias, que defenda ou com as quais se simpatize, em seu diálogo com o mundo a que vai dando forma. Ainda que abrace, por outro lado, a tese de um objetivismo máximo, tal como observado no fastígio naturalista, só o faz por causa de uma decisão que é única e exclusivamente *sua*, nas linhas da emoção e do pensamento.

Todo esse componente de jaez particular, íntimo, confessional, à luz da razão dialética, vê-se pois transfigurado mediante um processo de filtragem ou burilamento; do contrário, viabiliza-se como ferramenta da atitude isolacionista, quer anulando de vez a personalidade do autor (vertente panfletária), apartando-o assim da própria obra, quer o transformando na razão de ser da totalidade enformada (vertente solipsista), e, neste caso, negligenciando o leitor.

Sem o diálogo com a realidade ficcional, a qual elabora sob um grau de tensionamento, e com o leitor, que a enfrenta, o autor não passa de uma simples abstração, portanto, sem lugar para enraizar-se. Sua existência se define pelo mesmo motivo em que é possível constata-la em uma dada obra: no devir do embate do leitor com a configuração desta, ou antes, na índole indissolúvel dessa relação como síntese originária e real de um *todo vivo, uno e coeso*. Isto é, passa-se “a criar o que, na verdade, é um romance dentro do romance escrito pelo autor” (LUBBOCK, 1976, p. 14).

IV)

A atitude isolacionista na crítica é tão ou mais equivocada e danosa que a do ficcionista que atue sob uma tal inspiração. O isolacionismo crítico é ao mesmo tempo credor e devedor, podemos dizer, da fidedignidade panfletária em seu determinismo, e igualmente do seu contrário, o gesto autobiográfico. Ora, o traço íntimo da personalidade literária deve ser considerado, então, no que de fato é: como o componente da síntese de um processo, e não como o seu agente ou princípio diretor.

É curioso observar a dissonância profunda que pode haver entre a apreciação crítica e o objeto literário, quando se toma as teses de um dos ramos do isolacionismo como parâmetro – o psicologismo. Neste, o que mais importa frisar em uma análise estética é a presença ostensiva da vida pessoal do autor na própria obra. Orientação essa que Álvaro Lins (1982) mostra ter no seu importante estudo acerca do perfil literário de Graciliano Ramos. De saída,

assevera o crítico: “Existem homens que explicam as suas obras, como há obras que explicam os seus autores. No caso do sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem” (1982, p. 128); ou, em uma palavra: “a interpretação da sua figura psicológica através dos seus romances” (1982, p. 129). O que importa em uma empresa dessa ordem, portanto, é o acesso às “raízes da vida do romancista” (1982, p. 137), de forma a se ter “o conhecimento psicológico do autor” (1982, p. 138). Esse domínio explicaria a impiedade de Graciliano Ramos com os seus personagens: o autor estaria “projetado neles” (1982, p. 137).

Ainda que possa ter razão, o método psicologista leva a efeito um seguinte quadro, a saber: no todo ou em parte, depaupera-se, e muito, a integridade do caráter unitário de uma síntese concreta originária de uma dada totalidade. Apartam-se em um conjunto uno e coeso os elementos que, na razão dialética desse, encontram-se indissolivelmente associados, apesar da autonomia de cada qual: o autor e a obra². Assim, qualquer acontecimento na obra, portanto interno, é mecanicamente associado a episódios da intimidade do autor; de acordo com Lins, “a autobiografia [*Infância*] do sr. Graciliano Ramos explica o caráter áspero e sombrio da sua obra de romancista” (1982, p. 142).

Já tivemos a oportunidade de referir ao tipo de abstração o qual um movimento desses é capaz de produzir, desatando a obra do que lhe é próprio, transformando-a, em todo o seu conjunto, no reflexo pálido do que a constitui; não à guisa, todavia, de um “romance dentro do romance”, conforme Lubbock, mas de um espectro de si mesma erigido a partir *de fora*. Nesse caso, o autor deixa de ser encarado como participante ou colaborador de todo o processo ficcional; com efeito, torna-se uma espécie de intruso, um elemento estranho à própria obra; ou é convertido, no caso em questão, em um colaboracionista involuntário de certa agenda crítica.

V)

Mas essa unilateralidade nada tem de perene, de forma que pode ser afastada, tendo como motivo do revés a atuação do próprio autor; mas este agora em sua consciência ética.

O diálogo entre o autor e o mundo da obra dá-se sob uma nova perspectiva: em uma condução aberta, franca, em que recorrerem-se um ao outro (o autor em direção à obra, na busca de material a configurar, está resistindo àquele, isto é, impondo-se por meio de recursos

² Como diria Croce (2008, p. 117): “Consinta-se que cada afastamento e cada isolamento dos dois termos da relação não poderia ser mais do que obra de abstração”.

dotados de autonomia e força). E de modo que asseguram o espaço de uma síntese concretamente considerada para que possam, antes do mais, *ser*.

Em sua obra de cunho autobiográfico, *Memórias do cárceres*, Graciliano Ramos reduz a voz narrativa a níveis toleráveis de expressão: por sua posição ética, o autor impõe limites rígidos ao narrador, levando a uma configuração que pode ser denominada, em razão do quadro geral, *artística*. Daí dizer o autor-narrador: “Desgosta-me usar a primeira pessoa” (RAMOS, 1984, p. 37); e acrescenta: “Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário” (RAMOS, 1984, p. 37). Ou seja, cuidasse de ser um romance, e o narrador seria encarado como uma instância do conjunto estético moldada pelo autor, que não toma as rédeas da voz narrativa e nem lhe assume o lugar, sob o risco, como vimos, de desaparecer. Ser “mais ou menos imaginário” é algo próprio, portanto, de todo sujeito ficcional, já que esse traz junto a si, devidamente filtrados, alguns traços da vida íntima do autor de mistura com outros tantos de natureza externa, exibindo aí uma dada conformação plástica, ou antes, se personagem, o aspecto físico, a personalidade, o tipo social. O que revela uma “coerência mais apurada” (GOLDMANN, 1967, p. 19), efeito de uma “relação arbitrária” que se estabelece com o mundo exterior (CANDIDO, 2000, p. 13). Assim, e de modo assaz objetivo, exagera-se ou acentua-se, na busca de um efeito qualquer, a demarcação usual (teleológica) dos elementos composicionais, chegando-se mesmo às raias da deformidade absurda: o olho de Polifemo, o inseto *kafkiano*, *Grendel*, o “demônio destruidor” do *Beowulf*, e assim por diante.

Mas há um dado de grande destaque em tudo isso, por seu sentido e alcance – a atitude ética de Graciliano Ramos, decisiva na filtragem e confecção da obra autobiográfica: porque longe da lide ficcional propriamente dita, torna-se algo “desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo” (RAMOS, 1984, p. 37). Articula-se aí, com esse juízo, o contrário do que defende Álvaro Lins, a saber: em um libelo de teor confessional, o autor de *Vidas secas* ajusta a voz narrativa, inexoravelmente, às exigências de uma consciência ética e artística irretocável, para que dessa forma, cedendo em seu tamanho, o homem dê voz à humanidade inteira: “Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se” (RAMOS, 1984, p. 37).

A “coerência mais apurada”, que se deve buscar na culminância do ato criador, nada mais é do que a pura expressão de um consórcio, isto é, da ética com a arte em um só e mesmo plano: o de uma unidade sintética efetiva de uma dada totalidade. O que afasta, de modo decisivo, a atitude isolacionista ou exclusivista.

No plano filosófico, essa medida de contensão do “eu” (desse “pronomezinho irritante”) é adotada abertamente por Cícero em seus estudos sobre a amizade, ou em um “gênero de exposição, posta sob a autoridade de homens do passado” (2013, p. 74). Conforme Cícero: “Gostaria que, por um momento, desviasse teu espírito de mim, que imaginasses ouvir discorrer o próprio Lélío” (2013, p. 74).

Podemos concluir dizendo que a conjunção dessas duas forças, a ética (impondo limites ao “eu”) e a arte (enquanto um *todo uno e coeso*), é fundamental para a determinação da objetividade e, por extensão, da concretude mesma de uma unidade sintética reflexiva. E assim realçam ou vivificam os elementos da expressão literária, associando de forma indissolúvel, para que *sejam* no mundo, o autor, a obra e o leitor.

LIFE AND WORK: THE AUTHOR IN TWO PLACES OR NONE

ABSTRACT:

This study examines the relationship between author, life and work from an integrated theoretical perspective in the general structure of their literary production. Genetic, biographical or psychological analyses alone however are investigated in their contradictions and oversights. The main goal therefore is to emphasize the aesthetic integrity of authors' work rather than dissociate its constitutive elements abstractly.

KEYWORDS: Author; Life; Structural antinomy; Work.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernardini *et alii*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BILAC, Olavo. A um poeta. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). *Clássicos da poesia brasileira*. São Paulo: O Globo/Klick Editora, 1997, p. 155-156.
- _____. Última página. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). *Clássicos da poesia brasileira*. São Paulo: O Globo/Klick Editora, 1997, p. 154.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.
- _____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.

- CÍCERO, Marco Túlio. *Saber envelhecer e A amizade*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- COSTA, Cláudio Manuel da. A poesia dos inconfidentes. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *Obras*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 41-305.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Tradução de José Serra. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CRUZ E SOUSA, João da. Violões que choram. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). *Clássicos da poesia brasileira*. São Paulo: O Globo/Klick Editora, 1997, p. 161-163.
- GESSNER, Salomon. *The works of Salomon Gessner*. Translated from the German. Liverpool: J. M'creery, v. II, 1802.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, v. I, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- _____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- LALO, Charles. *Notions d'esthétique*. 3ème éd. Paris: PUF, 1948.
- LAVELLE, Louis. *Ciência estética metafísica: crônicas filosóficas*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.
- LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 48ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1982, p. 127-155.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1976.
- OLIVEIRA, Alberto de. Vaso grego. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). *Clássicos da poesia brasileira*. São Paulo: O Globo/Klick Editora, 1997, p. 142.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. 2ª ed. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 19ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, v. 1, 1984.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Recebido em: 30/09/2021.

Aprovado em: 13/12/2021.