



**ARQUIVOS PRÉ-TEXTUAIS E O *TEATRO DE IMAGENS*:
OS PREFÁCIOS AUTOGRÁFICOS DE DICKENS, HAWTHORNE E JAMES**

Geraldo Magela Cáffaro (UFMG)
Luiz Fernando Ferreira Sá (UFMG)

RESUMO: Neste artigo, discuto a construção de imagens autorais em prefácios de língua inglesa do século XIX. Meu objetivo é articular a escrita pré-textual com a teoria e a história literária, especialmente com o fenômeno da ascensão das escritas autógrafas a partir do século XVIII. Ao empregar os conceitos de arquivo e de *teatro de imagens*, pretendo demonstrar a multiplicidade e dialogicidade das figuras autorais forjadas no limiar da obra.

PALAVRAS-CHAVE: prefácios autográficos, arquivo, teatro de imagens

**PRE-TEXTUAL ARCHIVES AND THE *THEATRE OF IMAGES*:
THE AUTOGRAPHIC PREFACES OF DICKENS, HAWTHORNE AND JAMES**

ABSTRACT: In this paper I discuss the construction of authorial images in 19th century prefaces written in English. My intent is to articulate pre-textual writing with theory and literary history, especially the rise of autographic writings in the 18th century. By employing the concepts of archive and *the theatre of images*, I intend to demonstrate the multiplicity and dialogicity of authorial figures forged at the text's threshold.

KEYWORDS: autographic prefaces, archive, theatre of images

Introdução: re-pensar a escrita pré-textual

[...] em retrospecto, a história privada de qualquer trabalho sincero, não importa quão modestas suas pretensões, se agiganta em sua própria completude na rica e ambígua atmosfera estética, e parece ao mesmo tempo ganhar dignidade e marcar, digamos, uma posição.

(JAMES, 1934, p. 4. Tradução nossa)¹.

O comentário de Henry James (1843-1916), em seu prefácio a *Roderick Hudson* (1934), evidencia uma nova percepção sobre esses dispositivos paratextuais², não vistos como acessórios, redundantes, ou meramente protocolares – como temiam muitos escritores –, mas como peças legítimas dentro do empreendimento estético. De acordo com James, sua força se deve principalmente ao relato da história da obra que eles encerram, o qual lhes empresta uma “dignidade” e lhes permite marcar uma posição. A fixação de um espaço e o olhar retrospectivo que move o relato pré-textual são alguns dos elementos que nos levam a pensar em uma dimensão arquivística com relação a esse gênero discursivo. Contudo, se os prefácios nos convidam a observar as relações temporais que são estabelecidas entre o vivido/realizado (a experiência, a obra), e o futuro (o leitor), eles também podem nos ajudar a entender o seu uso, por escritores, como veiculadores de imagens autorais.

Além de Henry James, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e Charles Dickens (1812-1870) fornecem elementos valiosos para se pensar essas questões. Seus prefácios representam esforços elaborados e sistemáticos pela conquista de leitores e inscrição de marcas autorais. Mas a função retórica desses textos coexiste, e se (*con*)funde, com inclinações estéticas, autobiográficas e ensaísticas, o que os tornam objetos de grande complexidade

¹ Cf. o trecho original: “[...] as one looks back, the private history of any sincere work, however modest its pretensions, looms with its own ambiguous aesthetic air, and seems at once to borrow a dignity and to mark, so to say, a station.”

² Dispositivos paratextuais são aquelas produções que acompanham o texto literário e que ao mesmo tempo o “apresentam” e o “tornam presente”, incluindo não só prefácios, mas também títulos, ilustrações, dedicatórias, etc. (GENETTE, 1997, p. 1). Nesse texto, emprego o termo *pré-textual* para me referir exclusivamente a prefácios, introduções e notas.



para o crítico. Tomando o aspecto autobiográfico como foco nesse texto, argumentarei que os prefácios autográficos dos autores selecionados inserem-se dentro da tradição de escritas de si que ganhou força a partir do século XVIII. Por sua vez, tal argumento se expande para a ideia de que a articulação do eu se dá aí de forma múltipla, fragmentária e dialógica, por meio de imagens, papéis e relações construídos no texto. Assim, enquanto esses prefácios fundam um local de suporte para informações sobre a obra e a vida do escritor, configurando o que chamo de *arquivos pré-textuais*, eles também montam um “teatro de imagens” (MARQUES, 2012, p. 60), que dissipa o eu em diversas identidades e inscrevem o leitor nesse jogo ficcional.

1. Arquivos pré-textuais

O local de suporte ou o espaço físico aparecem na teoria derridiana como elementos imprescindíveis à constituição dos arquivos. Em sua conferência publicada com o título *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida liga esse princípio aos antecedentes da própria palavra “arquivo”, entre os quais estaria o *arkheion* grego: “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (2001, p. 12). Consequentemente, o princípio *topológico* (*topos* = lugar) se liga a outro princípio importante do arquivo: o princípio *nomológico*, “*ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade*” (2001, p. 11)³. À lei e à domiciliação soma-se – a partir da palavra *Arkhe* – o sentido de começo, identificado por Derrida com o princípio *ontológico*. Como operadores conceituais de uma teorização do arquivo, esses princípios devem amparar a abordagem dos prefácios proposta aqui.

O aspecto topológico da escrita paratextual se reflete em uma série de metáforas espaciais utilizadas tanto no pensamento teórico quanto nos textos dos autores selecionados. Gérard Genette, por exemplo, define o paratexto

³ Grifos no original.

como um *limiar*, uma *região* sem limites claros entre o dentro e o fora da obra (1997, p. 2), noção que se tornou paradigmática entre comentadores e críticos que lidam com o mesmo objeto. Dois outros exemplos de figuras espaciais são o “vestíbulo”, de Jorge Luis Borges (BORGES, 1975, *apud* GENETTE, 1997, p. 2), e a “zona intermediária”, de Antoine Compagnon (1996, p. 105), local ocupado pelo perigrafia⁴ e situado na periferia da cidade fortificada do texto literário. Passando a ocorrências na literatura, citemos o título do prefácio mais comentado de Nathaniel Hawthorne: “A Casa de Alfândega”, narrativa/ensaio de largo fôlego que precede o romance *A Letra Escarlata (1950)*. Na figura desse prédio que controla o que entra e sai de um país, podemos perceber o mesmo caráter transitório e liminar do paratexto de que falam Genette e Compagnon. Liminaridade presente também na imagem teatral do homem por detrás da cortina utilizada tanto por Hawthorne quanto por Dickens. Por fim, não podemos esquecer a ênfase dada por James aos locais de composição e de publicação de seus contos e romances nos prefácios escritos para a Edição de Nova York de suas obras. Figuras à parte, esses textos constituem um espaço demarcado – geralmente pelos títulos “Prefácio”, “Nota”, ou até mesmo pela assinatura do autor ao final– a partir de onde o autor, aquela voz elidida do texto “principal”, pode exercer a função de arconte do seu próprio arquivo.

Ao falar das circunstâncias que teriam motivado a escrita, ou ao tentar rastrear, por meio da consciência, os germes do processo criativo, os autores evocam não só o *nomos* (lei) de quem tem plenos poderes sobre aquele conhecimento, mas também o *ontos* (começo) da criação, esse momento mitificado e fetichizado no imaginário moderno com relação à figura do escritor. Do alto de sua autoridade, e com o respaldo do conhecimento “primeiro” e “verdadeiro” de tudo aquilo que não está presente no momento da leitura da obra, o autor pode conduzir o seu leitor e responder aos críticos, justificando escolhas, indicando direções, e tentando conter a proliferação de

⁴ O mesmo que o paratexto de Genette.



sentidos que a obra inevitavelmente produz. Como herdeiros da tradição pós-estruturalista que consagrou *a morte do autor*, tendemos a não ver com bons olhos esse tipo de intervenção autoral exercida no prefácio, já que ela se choca com nossa autonomia interpretativa. No entanto, se examinarmos algumas dessas intervenções com cuidado, podemos perceber fraturas na imagem de autor auto-centrado e arconte irreduzível; podemos observar momentos de ansiedade, deslocamentos identitários, rasuras, e tentativas de recodificar o prefácio como parte integrante da obra ou de fazer com que esse se desprenda da dependência com relação à mesma. Como observa Derrida a esse respeito, no meta-prefácio que abre o seu livro *Dissemination*:

Mas o simulacro também pode ser movido pelo jogo: ao fingir um movimento de retorno e um olhar para trás, o que ele faz é recomeçar, adicionando um extra-texto, complicando a cena, abrindo dentro do labirinto uma digressão suplementar, que também é um espelho falso que empurra a infinidade do labirinto em direção à especulação simulada – quer dizer, infinita. É a *restance* textual de uma operação, que não pode nem ser oposta nem reduzida ao chamado corpo “principal” de um livro, ao suposto referente de um posfácio, nem mesmo ao seu próprio conteúdo semântico (1981, p. 27. Tradução nossa)⁵.

Portanto, não se trata de conceber os *arquivos pré-textuais* como portadores de referentes externos a eles, como se eles comprovassem as intenções do autor, o sentido de uma obra, ou até mesmo a forma e o lugar onde ela nasceu. Trata-se de observar o modo como esses textos constroem seus referentes no ato mesmo do arquivamento⁶, transformando-os em figuras,

⁵ Cf. o trecho original: “But the simulacrum can also be play-acted: while pretending to run around and look backward, one is also in fact starting over again, adding an extra text, complicating the scene, opening up within the labyrinth a supplementary digression, which is also a false mirror that pushes the labyrinth’s infinity back forever in mimed – that is, endless – speculation. It is the textual *restance* of an operation, which can be neither opposed nor reduced to the so-called “principal” body of a book, to the supposed referent of the postface, nor even to its own semantic tenor.”

⁶ Continuando o diálogo com Derrida sobre o arquivo, inspiro-me aí na premissa de que “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua realização com o futuro” (2001, p. 29. Tradução nossa).

e de interrogar até que ponto essas figuras convidam o leitor a participar de jogos de identificações e suplementações.

No caso de James, suplementações são suscitadas a partir de reflexões do autor sobre a escrita de ficção. Como mencionei antes, os prefácios autográficos de James foram todos escritos para a edição de luxo de suas obras (A Edição de Nova York), publicada em 24 volumes em 1907, e que tinha sido concebida como uma espécie de coroação de uma longa carreira literária. James teria dedicado cinco anos de sua vida à escrita dos prefácios. Reunidos postumamente em um único volume em 1934, esses textos são um caso à parte na história desse gênero, uma vez que ganharam *status* de tratado sobre a teoria do romance⁷. No entanto, tal “teoria” é pontuada por elementos romanescos em uma narrativa autobiográfica sobre o surgimento e desenvolvimento das estórias. O que torna esses textos interessantes sob o ponto de vista de uma teoria do arquivo é que James se vale da memória para construir seus relatos, descrevendo o processo de rememoração de forma poética e crítica ao mesmo tempo.

Enquanto a memória é um tema privilegiado na escrita pré-textual de James, nos prefácios de Hawthorne o principal assunto é a autoria. Embora não tenham sido reunidos em um único volume, esses textos formam um *corpus* de extensão considerável: são 12 prefácios, sendo que Hawthorne escreveu um prefácio para cada um de seus romances (com exceção de *Fanshawe*, 1828). A relação conflituosa que Hawthorne mantinha com o público, as posições estéticas assumidas em relação ao incipiente campo literário americano da época, além de lampejos da tão celebrada imaginação histórica do autor, justificam porque muitos especialistas têm se voltado para esses arquivos pré-textuais como fonte para estudos de diversas naturezas.

Assim como Hawthorne e James, Dickens também utilizou o prefácio para expressar posições estéticas. Mas esse canal expressivo também lhe

⁷ Cf. a discussão de Marcelo Pen sobre a fortuna crítica desses prefácios em sua Introdução à versão brasileira de *The art of the novel*. In: JAMES, Henry. *A arte do romance* – antologia de prefácios. Tradução, organização e notas: Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.



serviu de outras formas: como suporte para críticas de cunho político e social, como forma de inscrever uma continuidade em meio à economia serial a que estava submetido, e como meio autobiográfico por excelência. Entre os três escritores, Dickens parece ter sido o que adotou o tom mais explicitamente pessoal em seus prefácios. O autor frequentemente se dirigia aos leitores de forma direta e calorosa, tentando forjar um espaço de intimidade e uma relação de confiança. Como veremos a seguir, o estabelecimento desse tipo de relação já aponta para a política de construção de imagens de si praticada também pelos outros dois escritores aqui contemplados.

2. O prefácio do século XIX como escrita de si: Dickens e Hawthorne

Narrativas centradas no eu já estavam amplamente difundidas no século XIX, período em que viveram Dickens, Hawthorne e, em grande parte, James. Como afirma Leonor Arfuch no seu livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*:

Efetivamente, é no século XVIII, com a consolidação do capitalismo e da ordem burguesa, que começa a afirmar a subjetividade moderna, por meio de uma constelação de formas de escrita autógrafa, que são as que estabelecem precisamente o cânone (confissões, autobiografias, diários íntimos, memórias, correspondências), e do surgimento do romance “realista”, definido justamente como *ficção*. (2010, p. 28).

Entre as características dessa escrita autógrafa estariam a busca pelo “efeito de verdade”, a adoção da sinceridade como garantia da autenticidade do relato, e a “crescente visibilidade do íntimo/privado” (2010, p.28). É importante notar que Arfuch não busca, em seu livro, apresentar uma definição rígida para a escrita autobiográfica, como fizera Lejeune com as noções de *pacto* e *espaço autobiográficos*. Sua visão, de inspiração bakhtiniana, é a de que o *espaço biográfico* congrega uma vasta gama de gêneros discursivos, os quais teriam na dialogicidade e na interdiscursividade sua razão de ser pragmática (2010, p. 67). Assim concebido, o *espaço*

biográfico abrangeria também a escrita pré-textual, gênero não incluído entre as formas canônicas de escrita autobiográfica, mas que no século XIX incorporou alguns dos artifícios típicos dessas formas. Antes de examinarmos alguns exemplos, será ainda útil levar em conta o conceito de *valor biográfico*, “heroico ou cotidiano, fundado no desejo de transcendência ou no amor aos próximos” (2010, p. 56), e que, de acordo com Arfuch, deveria conferir ordem à experiência de fragmentação do indivíduo moderno.

O valor biográfico nos prefácios de Dickens tende mais para o afetivo, para o “amor aos próximos” de que fala Arfuch. Porém, como as “confissões” feitas pelo autor dizem respeito principalmente à sua relação com a obra, ou seja, à parcela de sua vida dedicada à escrita, podemos notar um valor heroico se insinuando em alguns momentos desses relatos. Talvez a obra em que o afetivo e o heroico estejam mais fortemente imbricados seja *David Copperfield* (2004). No prefácio de 1850, Dickens se dirige aos leitores em primeira pessoa para falar do sentimento de concluir o romance. O autor confessa estar dividido entre “satisfação e pesar – satisfação em finalizar a árdua tarefa, e pesar em ter que [se] separar de tantos companheiros [...]” (2004, p. 13. Tradução nossa)⁸. A seguir, o autor expressa temor em cansar o leitor com essas confissões de natureza pessoal. O prefácio continua como se fosse uma correspondência a esse leitor, a quem o autor se refere como “o leitor que eu amo”. Finalmente, a emotividade manifesta dessa carta ao leitor é reforçada pela ideia de sacrifício, tanto o sacrifício de ter dedicado dois anos de sua vida à composição da obra, quanto o sacrifício de “doar parte de si mesmo” para o mundo no ato da publicação. No prefácio à Edição Charles Dickens, 19 anos depois, o autor repete quase que integralmente o texto de 1850, acrescentando que ele se sente como “um pai amoroso de todos os filhos de [sua] imaginação” (2004, p. 15. Tradução nossa)⁹, embora *David Copperfield* seja o filho mais querido.

⁸ Cf. trecho original: “pleasure and regret – pleasure in the achievement of along design, regret in the separation from many companions”.

⁹ Cf. trecho original: “a fond parent to every child of my fancy”.



Como podemos ver, Dickens convoca figuras circunscritas às esferas pessoal e doméstica (“companheiros”, “pai”, “filho”), num movimento que cria a ilusão de proximidade com o leitor. Esse, por sua vez, é colocado na posição privilegiada do amigo que pode ouvir as confidências do autor. É por meio dessa *captatio benevolentia* (já que não podemos esquecer a função retórica do pré-texto), que a imagem de homem de letras dedicado, sério, e afetuoso, pode ser transmitida. Essa imagem, acrescida do verniz heroico sugerido não só no prefácio, mas também pela trajetória do personagem Copperfield, iria contribuir para a manutenção da popularidade do escritor na Inglaterra Vitoriana. Com efeito, o Vitorianismo, com sua valorização da domesticidade e da produtividade, pode ser visto como um subtexto no prefácio a *Copperfield*. Por outro lado, não podemos deixar de sublinhar a vinculação desse texto à tradição oitocentista de escritas autógrafas, de *Robson Crusoe* (DEFOE, 1719), forte presença no romance de Dickens, às *Confissões* (1781), de Rousseau. Essa tradição, por sinal, teve um papel decisivo na formação da sociedade moderna. O que Ângela de Castro Gomes diz a respeito da relação entre essa sociedade e as escritas de si nos ajuda a entender o contexto maior do qual participa Dickens:

[...] é na cultura desse tipo de sociedades que novas relações de convivência se tornaram possíveis, ao serem autorizadas a vivência e a expressão de sentimentos, como os da amizade e do amor, de forma mais próxima, efusiva, informal. Assim a sociedade da sinceridade é também a da intimidade, havendo transposições frequentes entre tais noções, pois foi esse indivíduo que se tornou sincero/verdadeiro em suas ações e emoções, que conquistou a possibilidade de expressá-las para si e para outros. Uma sociedade onde o coração, até mais que a razão, passou a simbolizar a ideia de produção e expressão de um “eu” profundo, subjetivo, autêntico [...]. (2004, p. 16).

Se alguns se mostraram à vontade nessa cultura da sinceridade, outros parecem ter percebido a demanda por depoimentos autobiográficos como um fardo. Esse é o caso de Hawthorne, cujos prefácios atestam uma luta constante entre ter de assumir um tom pessoal para se dirigir ao público e uma natureza avessa à exposição. É por isso que os prefácios de Hawthorne trazem



novamente à tona essa característica marcante da produção de si na modernidade: a percepção de que o “eu” “não é contínuo e harmônico” (GOMES, 2004, p. 13). Como Ângela de Castro Gomes argumenta, essa experiência de disjunção identitária vivida pelo indivíduo é o que torna o relato necessário. É ele que cria a “ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida [...]” (2004, p.13). Contudo, o que Hawthorne faz na maioria de seus prefácios é justamente enfatizar a disjunção, ao invés de tentar saná-la. Isso não elimina a angústia e a retomada, a cada nova obra, do contato com o leitor. E, mesmo que essas retomadas acabem por delinear uma continuidade e “coerência” do autor, elas não impedem que novas figuras autorais sejam forjadas.

A que chama mais atenção é, coincidentemente, uma das primeiras. Em 1844, antes de se tornar um escritor conhecido, Hawthorne se mostra insatisfeito com a impopularidade de suas estórias no prefácio ao conto “Rappaccini’s Daughter”. Mas, o que poderia vir em forma de uma escrita autógrafa, em primeira pessoa, é deslocado para a *persona* do escritor M. de l’Aubépine. Uma outra voz autoral apresenta o que seria o perfil desse escritor desconhecido: situado entre os Transcendentalistas e os autores de apelo mais popular; um “amante inveterado da alegoria” e criador de ficções nada realistas; um produtor incansável embora sem sucesso (1982, p. 975-6). O prefácio termina com a lista dos trabalhos publicados do autor com títulos em francês. Esses títulos, a referência à corrente filosófica americana chamada “Transcendentalismo”, e o próprio significado da palavra “aubépine” – próximo ao de “hawthorne”, ou espinheiro, em português – não deixam dúvidas sobre a identidade velada sob o nome de M. de l’Aubépine: temos aí o perfil do próprio Hawthorne, que iria reforçar algumas daquelas marcas autorais em prefácios subsequentes.

Algumas observações devem ser feitas a respeito desse prefácio. Em primeiro lugar, ele ilustra a tensão entre figuração e referencialidade numa narrativa que não se apresenta como autógrafa. Em segundo lugar, o fato de



que M. de l'Aubépine é apresentado por um crítico põe em evidência o trabalho de “edição” das informações relatadas. Por extensão, o “autor” estaria aí figurado como “editor”, algo previsto no texto de Gomes sobre a escrita de si, e que nos redireciona para o aspecto arquivístico do pré-texto. Citando mais uma vez a autora: “É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, arranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa” (2004, p. 16). Assim, o autor que Hawthorne talvez buscasse construir no texto como sendo “o princípio de uma unidade de escrita” (FOUCAULT, 2009, p. 53) se divide em pelo menos três identidades: a do editor, a do escritor de nacionalidade francesa, e a do “autor” implícito velado sob essas duas figuras. Esse último, naturalmente, não deve ser visto como um dado; como efeito de um jogo, ele depende do lance interpretativo do leitor para ser desvelado, ou melhor: (des)figurado.

Outros jogos e outras imagens seriam enredados em “The Old Manse”, um prefácio mais claramente autobiográfico escrito para a coletânea *Mosses from an Old Manse*, de 1846. Nesse texto, o autor assume o papel de anfitrião de um velho solar (presbitério), antiga residência de um clérigo e que se tornara sua moradia e local de composição de “estórias indolentes” (1982, p. 1124). O tratamento que o “Autor” reserva a esse local, povoado por espíritos de outras gerações de homens ilustres, e que no futuro também abrigaria a sua memória, prefigura a fetichização dos espaços ocupados por intelectuais na contemporaneidade, incluindo não só as casas transformadas em museus, mas também as reproduções dos gabinetes de escritores, como as que podemos ver no Acervo de Escritores Mineiros situado na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais. O narrador do prefácio deixa claro desde o início o papel que o leitor deve assumir para aproveitar tudo que a visita pode oferecer: “[...] o leitor – que eu só posso considerar como meu hóspede no velho Solar [...] merece toda a cortesia prevista para um passeio

turístico [...]” (1982, p. 1125. Tradução nossa)¹⁰. À figura do anfitrião se sobrepõe a do guia, que a partir daí deverá mostrar aos visitantes os arredores da velha casa. Cada sítio é acompanhado de explicações e de longas digressões autobiográficas, nas quais o autor fala de seus antepassados e de situações vividas em diferentes momentos de sua vida. Finalmente, ele volta ao tema da autoria, mencionando novamente o pequeno número de leitores, aos quais ele se refere como “um círculo de amigos” ao invés de um “público” (1982, p. 1149). A última parada é o seu próprio gabinete, de onde ele pede a atenção dos leitores para o manuscrito contendo os contos, um ato de “inospitalidade” até mesmo para com seu pior inimigo, e do qual “ele nunca tinha sido acusado” (p. 1149). O estranho percurso retórico desse *tour* põe em cheque os paradigmas de escrita autógrafa organizados em torno do eixo heroico/afetivo. Na verdade, Hawthorne parece se apoiar em anti-valores como a obscuridade, a instabilidade, a incoerência e a auto-depreciação como forma de alcançar simpatia, marcar uma posição, ou até mesmo como forma de se defender de críticas. Mesmo assim, esse drama autoral encenado nos prefácios do autor não deixa de intrigar, envolver e provocar o leitor.

3. O *teatro de imagens* e os prefácios de James

O drama autoral em Hawthorne e a correspondência amorosa de Dickens podem ser vistos como duas manifestações distintas de outro fenômeno com raízes no século XVIII. Esse fenômeno, retomado por Reinaldo Marques em seu texto “O arquivo literário e as imagens do escritor”, fez com que o homem de Letras, a partir do Iluminismo, se tornasse “o porta-voz” da nação, e passasse a ter de assumir uma imagem pública e dar satisfações sobre si à sociedade (2012, p. 64). Isso teria provocado uma mudança de atitude com relação ao escritor, ou, como nos relata Marques:

¹⁰ Cf. trecho original: “[...] the reader – whom I cannot help considering as my guest in the Old Manse, and entitled to all courtesies in the way of sight-showing – [...]”.



Opera-se então uma substituição decisiva no imaginário coletivo: sobrepondo-se a antigas figuras do herói, o escritor passa a ser visto como figura superior do grande homem. Com a institucionalização do meio literário e a expansão da República das Letras, acelera-se a difusão das imagens públicas dos homens de letras na imprensa e nas academias. (2012, p. 64).

Nesse cenário, proponho que os prefácios do século XIX, examinados aqui, serviram como suportes para exercícios de adequação à demanda por imagens. Além disso, considerando-se que a demanda por imagens também vinha de mercados literários cada vez mais competitivos, pode-se especular sobre alguns dilemas enfrentados por escritores em suas tentativas de adequação, como, por exemplo: como conciliar a volátil imagem artística, produto de escolhas estéticas e das respostas do público à obra, com a imagem do *homem comum*, cujo universo privado e intimidade deveriam atestar essa condição? Como emitir opiniões de interesse público, posicionar-se diante de questões polêmicas, sem comprometer a imagem artística já consagrada? Ou até mesmo: como agradar ao público, conquistar leitores, manter uma carreira literária, e se relacionar com a tradição e com produtores “rivais”? Esses e outros dilemas explicam, em parte, a multiplicidade das imagens veiculadas nos prefácios.

É por isso que o epíteto: “usinas de produção de representações do escritor” (2012, p. 63), usado por Reinaldo Marques para qualificar os arquivos literários, aplica-se tão bem a esses textos – os quais, lembremos, são também expressões de um impulso arquivístico. No entanto, o “teatro de imagens”, outro termo usado pelo autor, parece se ajustar melhor ao caráter dialógico da escrita pré-textual, que, como vimos, trabalha com papéis e figuras em interação com o leitor. Como postula Marques na abertura de seu texto: “Só existimos se submetidos à potência do ícone, como partícipes de um inescapável teatro de imagens” (p. 59). Essa máxima, tão pertinente ao nosso mundo marcado pela onipresença de ferramentas de mediação, já estaria, no século XIX e até antes, conduzindo os mecanismos de produção de imagens dos autores em suas escritas pré-textuais.

James estava bem afinado com essa lógica, como podemos ver em seus prefácios. Ele não só herdou de Hawthorne o hábito de explorar ao máximo as possibilidades expressivas desse gênero, mas conferiu-lhe uma importância e sofisticação sem precedentes. Seu teatro de imagens reforça a impressão, transmitida no próprio desenvolvimento de suas formulações autobiográficas e teóricas, de um escritor acadêmico, profissional e incansável. A encenação de figuras em James faz parte, como já discuti, de um projeto de monumentalização de si mesmo e de sua trajetória. Assim, parece natural que figuras ligadas às artes estejam presentes. Mas além delas, a figura do herói aparece aqui logo no primeiro desses textos – o prefácio a *Roderick Hudson* –, indicando o princípio organizador dessa vida dedicada à literatura.

Como *Roderick Hudson* foi seu primeiro romance, o autor sente como se tivesse se lançado ao mar, após ter se agarrado à costa durante um tempo para ganhar experiência “nas águas rasas e enseadas arenosas do *conto*” (1934, p. 4. Tradução nossa)¹¹. A imagem marítima continua regendo seu relato e o autor emerge como figura deslocada, ou melhor, como personagem do romance da escrita:

O tema de “Roderick” delineou para mim vividamente esse emprego de vela, e eu não esqueci, mesmo após esses longos anos, como o mar azul setentrional pareceu se desdobrar diante de mim e de como o hálito das Ilhas Molucas parecia ainda soprar na brisa. Porém, já naquela época comecei a sentir as pontadas de medo, que se tornariam tão familiares, bem como inevitavelmente induzidas e seguidas por “desdobramentos; [...]” (1934, p. 5. Tradução nossa).¹²

O efeito desse trecho é o de ampliação da dramaticidade da experiência, que ganha o sentido de aventura, de processo de descoberta e superação de apreensões. Sob um ponto de vista estratégico, esse enredamento se assemelha

¹¹ Cf. trecho original: “in the shallow waters and sandy coves of the ‘short story’”.

¹² Cf. trecho original: “The subject of “Roderick” figured to me vividly this employment of canvas, and I have not forgotten, even after long years, how the blue southern sea seemed to spread immediately before me and the breath of the spice-islands to be already in the breeze. Yet it must even then have begun for me too, the ache of fear, that was to become so familiar, of being unduly tempted and led on by “developments”.



ao sacrifício de Dickens, ou seja, ele serve para conquistar a admiração do leitor.

Além do explorador, destaco, apenas para ficar nesse primeiro prefácio, as figuras do desenhista, do “pintor da vida” (p. 14), do “Dramatista” (p. 15), e do arquiteto (p. 17). O domínio da pintura, um dos mais recorrentes, fornece ao autor a metáfora para uma das passagens mais sugestivas do texto, sobre a qual gostaria de comentar brevemente a título de conclusão. Ao falar do reencontro do autor com a obra após tê-la escrito muitos anos antes, ele formula a comparação com a pintura nos seguintes termos:

O pintor que passa sobre sua velha tela a esponja úmida que lhe mostra o que ainda pode re-surgir de lá torna sua apreciação essencialmente ativa. Após ver, enquanto seu olhar momentâneo se fixa, que a tela manteve alguns segredos enterrados, e passando a repetir o processo com o devido cuidado munido de uma garrafa de verniz e uma escova, o pintor está “voltando a viver”, como digo, no máximo de suas possibilidades; [...] Eu já me senti, ao olhar para produções passadas, como o pintor fazendo uso repetido de sua esponja úmida. A superfície danificada parou sem dúvida de responder aqui e ali; os segredos enterrados, as intenções, estão a uma profundidade muito grande para vir à tona novamente, [...] Isso não se dá, porém, quando a tela úmida pulsa obscuramente, sugerindo o uso imediato da garrafa de verniz. (1934, p. 11. Tradução nossa)¹³.

Essa passagem é, assim como a citada na epígrafe, uma clara meta-referência. A esponja úmida e a garrafa de verniz medeiam a re-descoberta da obra assim como o prefácio o faz. Essa re-descoberta, em ambos os casos, não é um mero resgate de algo que está lá como fora no passado. Trata-se de um processo ativo, nunca exaustivo, e que não consegue apreender o objeto (ou a

¹³ Cf. trecho original: “The painter who passes over his old sunk canvas the sponge that shows him what may still come out again makes his criticism essentially active. When having seen, while his momentary glaze remains, that the canvas has kept a few buried secrets, he proceeds to repeat the process with due care and with a bottle of varnish and a brush, he is “living back,” as I say, to the top of his bent, is taking up the old relation, so workable apparently yet, and there is nothing logically to stay him from following it all the way. I have felt myself then, on looking over past productions, the painter making use again and again of the tentative wet sponge. The sunk surface has here and there, beyond doubt, refused to respond: the buried secrets, the intentions, are buried too deep to rise again, [...] Not so, however, when the moistened canvas does obscurely flush and when resort to the varnish-bottle is thereby immediately indicated.”



lembrança do objeto) em sua totalidade. Poderíamos acrescentar, a partir da leitura dos prefácios, que esse é um processo criativo e poético, um processo de edição e suplementação. Se “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural chamada memória” (DERRIDA, 1995, p. 22), esse lugar pode bem ser o do suporte da tela, ou do paratexto. E se esses suportes não se cansam em produzir imagens é porque, como os arquivos, eles não são nunca a origem ou a unidade plena de um gênio. Eles são, pelo contrário, sintomas de desejos, inquietações, e fragmentações.

Considerações finais

Nesse texto, procurei desenvolver uma reflexão que confrontasse diferentes relatos, teorias, autores e contextos, em torno da escrita pré-textual. Esse confronto se mostrou produtivo na medida em que viabilizou leituras desse tipo de escrita tendo como eixos principais as ideias de *arquivos pré-textuais* e *teatro de imagens*. Enquanto a teoria do arquivo derridiana nos ajudou a entender o aspecto autoritário e demarcatório do pré-texto, o *teatro de imagens* nos permitiu observar a encenação de papéis nesses limiares textuais.

O recorte histórico do trabalho consistiu em uma articulação de fenômenos do século XVIII, como a ascensão das escritas autógrafas e o surgimento de uma demanda por imagens públicas do homem de Letras, com textos e motivações do século XIX. Assim, procurei defender uma filiação dos prefácios desse século a formas de escrita autobiográficas como a carta, o diário, o romance de formação etc. Vimos que, no limiar entre o retórico e o autobiográfico, entre o referencial e o ficcional, várias figuras autorais são produzidas nos textos de Dickens, Hawthorne, e James, cuja produção pré-textual é notavelmente diferenciada.

A multiplicação dessas figuras nos textos examinados aponta para a dialogicidade das escritas pré-textuais. Nesses textos, o endereçamento ao leitor é explicitado, tematizado e circunscrito a jogos nos quais o leitor deve



assumir papéis. Por outro lado, a ideia de autoria como sendo uma origem e uma unidade não se sustenta diante dessas figuras. Como os exemplos de Hawthorne e James mostram, essas figuras colocam em cena o elemento de perigo inerente à autoria. Perigo de não ser compreendido, de não ser reconhecido, de não conseguir re-juntar identidades e agendas em desarticulação.

Embora, no caso de Dickens, as figuras autorais entrem numa política de domesticação do leitor e exaltação da imagem canônica (pelo menos no prefácio discutido), o que fica claro também é o esforço desesperado (indício do perigo), e a fragmentação do indivíduo do relato autobiográfico. Esse, a propósito, se mostrou aí uma categoria frágil e muitas vezes indecível.

Esse texto deixa algumas possibilidades de análise em aberto. Uma correlação entre as situações discutidas e a ideia de tomada de posições em campos literários pode, no futuro, complementar e expandir as discussões apresentadas. Além disso, a ideia da intrusão do *espaço biográfico* na escrita de prefácios merecerá, em outra ocasião, um tratamento mais apurado. Nesse sentido, pode-se imaginar uma investigação que não só utilize o arquivo como figura, mas que combine a consulta a fontes primárias (cartas, manuscritos, entrevistas, etc.) e a leitura dos prefácios em um trabalho de comparação de imagens autorais em diversos suportes.

Referências

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: mapa do território. *In: O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010. p. 35-83.

COMPAGNON, Antoine. A Perigrafia. *In: O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Dissemination**. Trad. Barbara Johnson. Chicago: Chicago University Press, 1981.

_____. **Mal de arquivo**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.



DICKENS, Charles. Preface. In: **David Copperfield**. London: Collector's Library, 2004. p. 13-14.

_____. Preface to the Charles Dickens Edition. In: **David Copperfield**. London: Collector's Library, 2004. p. 15-16.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernandes Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2009.

GENETTE, Gérard. **Paratexts: thresholds of interpretation** (literature, culture, theory). Trad. Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 1997.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de Prólogo. In: **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 7-24.

HAWTHORNE, Nathaniel. Rappaccini's daughter. In: **Tales and sketches**. New York: The Library of America, 1982. p. 975-1006.

_____. The Custom-House. In: **The scarlet letter**. New York: Dover Publications, Inc., 1994. p. 1-31.

_____. The Old Manse. In: **Tales and sketches**. New York: The Library of America, 1982. p. 1123-1150.

JAMES, Henry. Preface to Roderick Hudson. In: **The art of the novel: critical prefaces, with an introduction by R. P. Blackmur**. London: Charles Scribner's Sons, 1934.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida M. de (Org.). **O futuro do presente**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. P. 59-89.

PEN, Marcelo. Introdução. In: JAMES, Henry. **A arte do romance** – antologia de prefácios. Tradução, organização e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003. p. 17-109.

Recebido em 15/01/2013.

Aceito em 20/04/2013.

Geraldo Magela Caffaro

É graduado em Língua Inglesa, mestre em Literaturas de Expressão Inglesa e doutorando em Literaturas de Expressão Inglesa pela Faculdade de Letras da UFMG (2010). Em 2013 desenvolveu pesquisa de doutorado na University of Southern California, Los Angeles (USA). Atua como professor de inglês e tradutor em Belo Horizonte. Suas áreas de pesquisa incluem: literatura norte-



americana, paratextos e diários de escritor, literatura, história e memória cultural, e poéticas da modernidade. Realizou intercâmbio cultural e acadêmico pela Wayne State Universty (Detroit-EUA), de setembro a dezembro de 2005.

E-mail: gmcaffaro@yahoo.com

Luiz Fernando Ferreira Sá

Possui mestrado em Estudos Literários: Literaturas de Expressão Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996), doutorado sanduíche em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela Columbia University (2002), e pós-doutorado na PUC-MINAS (2006). Atualmente é professor associado 2 da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas em Inglês e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: John Milton, poesia renascentista inglesa, pós-modernismo, pós-colonialismo e Salman Rushdie. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2.

E-mail: saluiz@terra.com.br