



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS (TEL)

CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - PORTUGUÊS

ANA PAULA GONÇALVES DE OLIVEIRA

**A GENEALOGIA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *DEVOÇÃO* DE PATTI
SMITH**

BRASÍLIA

2020

ANA PAULA GONÇALVES DE OLIVEIRA

**A GENEALOGIA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *DEVOÇÃO* DE PATTI
SMITH**

Artigo de conclusão de curso apresentado como exigência parcial para a obtenção do grau de licenciatura em Letras - Português, na Universidade de Brasília, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Fabricia Wallace Rodrigues.

BRASÍLIA

2020

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho aos indivíduos especiais que contribuíram com minha jornada. Dessa maneira, agradeço:

a Fabricia, por ser uma docente encantadora, e principalmente pelo carinho, responsabilidade e ensinamentos que dividiu comigo durante as orientações.

a Armando Braga, o maior exemplo de funcionário público que conheci, e uma mão amiga na jornada dos trâmites burocráticos universitários.

a minha mãe, por sonhar o que sonhou para mim, por me dar todas as condições que estão ao seu alcance e por ser o maior afeto da minha vida.

a meu Pai, por ser o artista da minha vida, e ter em suas composições musicais uma complexidade melancólica que toca minha alma.

a Renato Milano, que me abriu portas para um mundo de possibilidades culturais e me apresentou o Jazz.

a Lígia Loloca, por ser uma inspiração, inaugurar caminhos para o ensino superior e me provar que a Universidade me cabia.

a Cotinho, meu cachorro companheiro que me proporcionou tanto carinho nas recepções de volta ao lar e será sempre meu grande amor.

a Andrei Carmona Linhares, por ser meu apoio, minha escuta, e revisar meus textos com tanto amor e delicadeza.

a meus amigos, que fizeram os almoços no RU momentos inesquecíveis.

A GENEALOGIA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *DEVOÇÃO* DE PATTI SMITH.

Ana Paula Gonçalves de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo busca trilhar a genealogia da criação literária da obra *Devoção*, de Patti Smith. A análise se ancora em: mapear as engrenagens da inspiração; entender o processo mental de invenção da autora, que perpassa pela reconstrução da memória e pelo sonho; e identificar os recursos narrativos usados por Patti Smith no ato de sua criação, que envolvem a metalinguagem, a fotografia, e a mescla de gêneros narrativos. Os aspectos autobiográficos e autoficcionalizados também são discutidos, especialmente pelos estudos de Roland Barthes.

Palavras-chave: Criação-literária. Inspiração. Memória. Metalinguagem. Patti Smith.

1 INTRODUÇÃO

A incompreensão pode ser reveladora. E foi a partir de insólitos na obra de Patti Smith que muitas inquisições desse artigo surgiram. Alguns aspectos estruturantes nas obras publicadas da autora se mostram instigantes: o uso da fotografia como um recurso narrativo, uma vez que todas as suas obras têm fotografias em preto e branco como elemento essencial de suas composições; as constantes referências literárias, que envolvem desde memórias afetivas, até peregrinações obsessivas em visitar túmulos de escritores prodigiosos; e o seu processo no ofício de escritora, que em *Devoção* é narrado a partir das reflexões cotidianas e do detalhamento de suas inspirações, em que frequentemente o cenário que o emoldura são diferentes cafés pelo mundo, locais de afetividade e produção para a autora, mas que também se transformam em espaços composicionais de suas obras.

Uma indagação presente na obra *Devoção* se faz primordial: “Por que alguém se sente compelido a escrever?” (SMITH, 2019, p.119). Essa pergunta abre portas para outras questões: é possível investigar e trilhar os passos que um escritor percorreu na concepção de uma obra? É possível apreender os processos da criação literária? Pode-se mapear as

¹ Graduanda em Letras-Português pela Universidade de Brasília. E-mail: anapaulagoliveira.unb@gmail.com .

engrenagens da inspiração? São essas algumas das interrogações que norteiam o eixo de interesse dessa pesquisa, que se propõe a analisar a genealogia da criação literária em *Devoção*, a fim de compreender como se dá o desenvolvimento de escrita da autora, mapear suas inspirações que compõem o conto que integra a obra, e identificar os objetos narrativos usados na sua composição.

2 INSPIRAÇÕES CLANDESTINAS

A obra *Devoção* é dividida em quatro partes. A primeira, intitulada *Como a mente funciona*, conta, em uma espécie de relato, sobre a viagem que Patti Smith fez à França para falar de sua carreira de escritora em eventos literários. Em meio a trivialidades e acontecimentos cotidianos, são revelados os percursos de sua mente, as inspirações, as ideias e os processos no ato da escrita, que culminam na segunda parte da obra, um conto intitulado *Devoção*². No conto, se acessa a história de Eugênia, repleta de referências e elementos transformados, aos quais o/a leitor/leitora pôde acompanhar suas fontes de inspirações anteriormente. Em *Um sonho não é um sonho*, terceira parte da obra, retoma-se o estilo relato, no qual é narrado o restante da viagem da autora, em que ela visita a casa de Albert Camus, e reflete sobre alguns escritores e os motivações que levam alguém a se sentir compelido a escrever. A quarta parte, *Escrito num trem*, é composta por registros fotográficos do rascunho manuscrito do conto, e de momentos significativos da viagem.

O mapeamento da trilha de inspirações que compõem a obra e que são descritas pela autora é por onde esta análise se inicia. Para isso, a epígrafe é um elemento fundamental, pois mostra, por meio de uma linguagem poética e metafórica, uma síntese do processo de escrita explanado na obra:

A inspiração é a incógnita da equação, a musa que assola na hora oculta. As setas voam e não se percebe o impacto, nem se percebe que todo um elenco de catalisadores, uns independentes dos outros, reuniu-se de modo clandestino para formar um sistema singular, dissolvendo o indivíduo com as vibrações de uma doença incurável — ao mesmo tempo profana e divina. (SMITH, 2019, p.9)

² Devido à obra e o conto que a integra compartilharem o mesmo título, esclareço aqui essa repetição de nomes, e para evitá-la ao longo do artigo, usarei apenas conto para me referir a segunda parte da obra.

A reflexão apresentada anuncia que a grandeza a ser descoberta na equação da escrita é a inspiração, e ela é apontada como a incógnita, a musa. Mas a musa inspiração divide espaço com outra musa: a mente.

Na primeira etapa da obra, *Como a mente funciona*, se evidencia justamente esses pilares: inspirações e mente. Ao destrinchar como as inspirações, de modo clandestino, revelam-se, torna-se claro que esse desenrolar se faz de forma concomitante entre inspirações e processo mental.

A correlação da inspiração como algo divino, dado ao poeta através das musas, é assunto constante na filosofia antiga. Essa discussão já se manifestava no diálogo platônico *Íon*, em que Platão inaugura sua crítica à poesia. Ao longo da história essa associação, que julga a inspiração como algo divino dado aos poetas, gerou caminhos de crítica distintos: por um lado, o poeta era visto como algo valoroso, pois teria esse contato direto com a divindade que o inspira, confirmando assim o valor da arte; por outro, essa ideia coloca o poeta em um papel passivo e não emancipado, onde sua função seria apenas ser um instrumento que transformaria a inspiração divina em arte.³

Compreender a complexidade na qual as inspirações se mostram na obra de Smith é primordial, pois Smith faz da revelação de onde as inspirações surgiram e de onde foram extraídas, um dos elementos centrais de sua obra. Tais inspirações são matéria viva de sua escrita, sendo as “Setas que voam” e o “elenco de catalisadores” que se reúne formando o que ela considera um “sistema singular” que dissolveria o autor, pois essas vibrações são apontadas como uma “doença incurável - ao mesmo tempo profana e divina”. Ao dissecar esse trajeto de inspirações, compreende-se o lugar da autonomia criadora que é de domínio de Smith, mas também o limite do que é possível acessar nessa busca.

2.1 Trilha de inspirações

O início da trilha de inspirações se dá a partir do trailer do filme estoniano *Risttuules*, traduzido no Brasil como *Na ventania*, que a autora revela ter conhecido de forma

³ Diana Klinger, no ensaio *O escritor fora de si, considerações sobre inspiração e autoria*, discute a questão da autoria, e as mudanças históricas de perspectiva sobre a habilidade criativa, que por muitos anos foi vista como inspiração divina.

despretensiosa em meio a outras pesquisas. Ao se deparar com esse trailer, Patti Smith presente que algo produtivo está por vir:

O cineasta criou um poema visual através de uma dramatização inédita, com atores percorrendo um cenário de quadros humanos imóveis. O tempo fica suspenso, mas ainda corre acelerado, espalhando imagens na forma de palavras arrancadas desse triste desfile. Um presente terrível, eu reconheço enquanto escrevo, fazendo força para verter as palavras. Mesmo assim, sinto que por trás delas algo mais se prepara. Sigo uma linha mental e encontro uma floresta de coníferas, um lago e uma casinha de tábuas. Era o começo de alguma outra coisa, mas naquele momento eu não sabia. (SMITH, 2019, p.9)

O longa-metragem, produzido em 2014 e dirigido por Martti Helde, relata, a partir da história da personagem Erna, a deportação em massa que os soviéticos, aos comandos de Stálin, submeteram a milhares de pessoas da Estônia, Letônia e Lituânia em 1941, causando a dor da separação entre familiares, a morte, o exílio e a reescrita desses destinos. O filme constrói sua narrativa em plano-sequência, onde a ação é construída por movimentos de câmera enquanto os atores ficam estáticos; as palavras na voz de Erna criam os movimentos do filme, a partir da narração suas de cartas escritas para o marido.

A voz de Erna, narradora do filme, passa a servir como uma espécie de voz divina que surge, em alguns momentos, na mente de Patti Smith:

[...]Aliviada, mergulho novamente na voz de Erna. Me imagino escrevendo um conto guiada pela atmosfera que a ressonância de uma determinada voz humana evoca. A voz dela. Sem uma trama em mente, apenas rastreando os tons da voz, seus timbres, e compondo frases, como que música, e sobrepondo essas frases, camadas transparentes, às dela. (SMITH, 2019, p.18)

Esta voz pode ser encarada como uma metáfora à voz divina, que na antiguidade acreditava-se ser o que guiava as inspirações de um escritor.

Risttuulles demonstra ser um eixo primordial de inspiração de Smith nesta obra, pois ela utiliza a vida dos protagonistas do filme e seu panorama histórico como fundadores dos personagens de seu conto, especialmente para sua protagonista, Eugenia. O destino familiar ameaçado é similar em ambas as narrativas, mas em contraste com o filme, em que a filha do casal, Eliide, morre de desnutrição ao ir para o campo de trabalho forçado com a mãe, na narrativa de Smith é criado outro destino para Eugenia, que escapa das tragédias, pois a pedido do pai, que pressentia o perigo iminente, é levada pela tia Irina e seu namorado, que fogem para outro país.

Nesse processo de criação Smith faz questão de revelar o mecanismo intertextual que é estabelecido entre seu texto e outras obras literárias, escritores e influências artísticas, pois vai citando e delatando de onde elas surgiram. A intertextualidade⁴ pode se dar na produção e na recepção de uma obra, pois cria-se uma relação de dialogismo entre o enunciado desta, e entre as influências e inspirações de outras obras, transformando esses intertextos em parte composicional dela.

Além do diálogo estabelecido com filme *Risttuulles*, que é o pontapé inicial na intuição da criação literária, outros elementos vão se apresentando como inspiradores. Uma constante nas obras de Smith são as frequentes intertextualidades com livros, e autores, que são uma companhia em sua jornada, e que de diferentes modos vão se entrelaçando nas suas composições. Ao preparar sua mala e decidir às pressas que livros levaria para lhe acompanhar em sua viagem à França, ela escolhe uma biografia sobre Simone Weil, escolha essa que se torna instrumento fértil, como conta Smith: “O livro escolhido às pressas iria se provar mais do que útil, e a sua biografada, modelo admirável de uma imensidão de atitudes mentais.” (2019, p.18). Chegando ao hotel, e fazendo a leitura da biografia de Simone Weil, imagens dela vão se fixando na visão de Smith: “Rosto em forma de coração, cabelo projetando-se horizontalmente, olhos escuros e penetrantes atrás de óculos redondos de aro de metal.”. (2019, p.23). A imagem de Simone Weil, somada à imagem da jovem patinadora russa que Smith vê em um programa de patinação no gelo, que é exibido na televisão do hotel, irão se fundir:

Anunciam a última patinadora, uma russa de dezesseis anos, a mais jovem da competição. Embora eu esteja só meio acordada, lhe concedo toda a minha atenção. Uma mocinha entra no rink como se nada mais existisse no mundo. Sua determinação, sua combinação de arrogância inocente, graça desajeitada e coragem é de tirar o fôlego. Seu triunfo sobre as outras me leva às lágrimas. (SMITH, 2019, p.24)

Essa combinação, entre os fenótipos e trejeitos de Simone Weil e da patinadora russa, é o que molda e dá substância ao esqueleto do que se torna Eugenia, a protagonista de sua criação.

⁴ Mikhail Bakhtin criou o conceito dialogismo que está atrelado à percepção filosófica de que o homem se torna sujeito por meio do outro. Ao estabelecer essa relação de interdependência, Bakhtin afirma que o enunciado é sempre dialógico, ou seja, está em diálogo com outro. Partindo dos estudos de Bakhtin sobre dialogismo, surge o termo “intertextualidade”, cunhado por Júlia Kristeva em 1969, que se refere justamente a esse movimento de interligação e elo que uma obra tem com outras obras, fazendo menções, conscientes ou inconscientes, de outros textos.

2.2 O gênio e como as inspirações se manifestam

Outras minúcias na viagem da autora, que parecem irrelevantes, vão anunciando-se detalhes singulares para a construção da narrativa, como o formato de um prato de café da manhã que ela descreve como: “Os ovos são perfeitamente redondos, dispostos sobre um pedaço perfeitamente redondo de presunto. Fico admirada com as manifestações do gênio num prato de ovos ou no centro de um ringue de patinação.” (SMITH, 2019, p.24). Esse aspecto dos ovos é o que origina nela a ideia de um lago, que se faz um dos cenários principais do conto.

É importante observar que, quando a autora narra sua admiração às “manifestações do gênio”, ela demonstra uma perspectiva que associa ideias, inspirações e combinações às manifestações do gênio. Para compreender como o conceito de gênio se apresenta em sua obra, é necessário recuar alguns passos e observar que o conceito de gênio foi entendido de diferentes formas em dados períodos históricos. De acordo com o dicionário Michaelis, na acepção antiga *geniūs*⁵ era: “*Espírito benéfico ou maléfico que se acreditava influenciar o destino de uma pessoa desde seu nascimento*”. Ao escrever sobre como o conceito de gênio se aplica nas lições antropológicas de Kant, e traçar uma breve história do termo, Fernando Silva (2016) mostra que do século XVI ao século XVIII, o termo começou a passar por transições notadas a partir das mutações linguísticas e semânticas: “[...] uma fase em que o gênio é *dom*, para outra em que ele vem a ser *talento natural*, e por fim para outra em que ele se torna categoria *estética por excelência*.” (SILVA, 2016, p.679, *grifo do autor*). Na obra de Smith, apreender como esse conceito se manifesta é preciso, pois o que está em xeque é, mesmo que de forma indireta, embates teóricos acerca da criação artística. Assim, Fernando Silva aponta:

Por conseguinte, a partir do século XVIII, o *gênio*, enquanto *ingenium*, passava a ser não uma *contingência*, mas um *dom* ou *propensão naturais do espírito humano*: a saber, uma superior força do espírito humano, capaz de feitos inimitáveis, inaprendíveis, o que redundaria na *inscrição do conceito de gênio na paleta dos talentos humanos*. Pois antes mero espectador da criação (*gen*), o homem era agora, cada vez mais, *agente* na criação (*gigno*); isto é, o gênio, agora *ingenium*, agora *elevado a talento ou disposição inata do ser humano para a criação original*, era, ao invés de *passividade do ser humano perante a voz divina, fonte de individualidade e actividade do*

⁵ Definição retirada do dicionário online *Michaelis*. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/genio>>. Acesso em 10 ago. 2020.

homem; e portanto, ao passar de acto criado a acto criador – a poiein –, o génio ascenderia na cadeia das capacidades humanas, inscrever-se-ia entre elas, enquanto talento ou inclinação natural, e ganharia até entre estas um lugar de destaque. (SILVA, 2016, p.683, grifo do autor)

Em *Como a mente funciona*, o gênio aparece como algo externo a Smith (ela o aponta por meio da terceira pessoa), mas que de algum modo se fixa em sua mente, conduzindo-lhe a uma espécie de *insights* criativos, e produzindo combinações e regenerações. Essas transmutações criativas são, ao mesmo tempo, uma espécie de força externa que ultrapassa sua consciência, manifestando-se até mesmo na inconsciência do sono, mas paradoxalmente está intrínseca a ela, pois se expressa a partir de suas capacidades cognitivas. É um paradoxo que ora aponta essa substância criativa da autora como gerada por essa capacidade de gênio narrado como externo, ora pelas combinações de sua própria subjetividade criadora. Pode-se entender esse paradoxo a partir da ótica Hegeliana, que aponta:

[...]O gênio é a capacidade geral para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento dessa capacidade. Mas igualmente esta aptidão e energia são ao mesmo tempo apenas *subjetivas*, pois produzir [*produzieren*] espiritualmente apenas pode um sujeito autoconsciente, que estabelece para si como finalidade um tal produzir [*Hervorbringen*]. (HEGEL, 2001, p. 284)

Dessa maneira, e em uma perspectiva mais contemporânea, pois se faz necessária a releitura desse fenômeno às luzes de nosso século, é possível enxergar as manifestações do gênio na obra de Smith como sendo ele essa capacidade humana, e não mais divina, que se apresenta na oposição: um movimento exterior, mas que em contato com a subjetividade dela, e que a partir de sua energia produtiva, cria combinações frutíferas, como visto:

No meu sono o gênio produz combinações, regenerações. O determinado rosto-coração de Simone funde-se ao rosto da jovem patinadora russa. Cabelo escuro curtinho, olhos escuros que atravessam céus mais negros. Escalo o flanco de um vulcão entalhado no gelo, calor extraído do poço de devoção que é o coração feminino. (SMITH, 2019, p.24)

É necessário reconhecer esse tom contraditório na obra de Smith, que ora aponta para evidências práticas de sua autonomia criadora, ao indicar as pistas do que lhe vem a ser inspiração na composição do conto, mas que também usa elementos que dão um tom místico e enigmático para justificar o surgimento delas, formando esse ambiente nebuloso que não se pode acessar apenas pelas vias do raciocínio lógico.

Como é possível notar, a trilha de inspirações é ampla, e é possível identificar muitas delas ao longo da obra. Mas para finalizar essa seção de mapeamento das inspirações que são essenciais, inclui-se o título da obra, que também nomeia o conto, e tem seu surgimento através de uma lápide, como mostra a figura.

Figura 1 — Patti Smith, *DEVOUEMENT*.⁶



Lápide, Sète, França.

Ao visitar o cemitério da cidade Sète, em busca do túmulo do poeta Paul Valéry, Smith afirma: “Seduzida por uma lápide ainda mais antiga, noto a palavra DEVOUEMENT gravada na extremidade da pedra, na diagonal. Pergunto a Alain o que ela significa. — Devoção — ele responde, sorrindo.” (2019, p.32). Se em termos religiosos a devoção está ligada ao conceito de entrega a uma experiência mística de veneração do divino, que requer dedicação, empenho e práticas religiosas, aqui o título parece servir como uma luva a esse livro. Não há devoção sem uma junção de dois elementos: o místico e indecifrável sobrenatural, e a prática humana, e o texto de Smith parece se ancorar nesses mesmos fundamentos.

⁶ Fotografia retirada da obra *Devoção* (2019), autoria de Patti Smith.

3 SONHO E MEMÓRIA: UNIVERSOS FRUTÍFEROS

Se o primeiro aspecto abordado da “genealogia da criação” foi a inspiração, o segundo aspecto que se faz essencial nessa trilha é a mente e seus ambientes de criação. Ao destrinchar a narrativa, fica evidente que, assim como a inspiração, a memória e o sonho são universos frutíferos no procedimento mental de invenção.

Em vários momentos da narrativa, Smith é tomada por uma espécie de abstração mental, como o trecho ilustra:

[...]Enquanto circulo por ali, uma vertigem inesperada, apesar de bem conhecida, toma conta de mim, uma intensificação do abstrato, uma refração da atmosfera mental. Céu de um verde-claro, a atmosfera liberando um fluxo ininterrupto de imagens. Eu me refugio num banco protegido por sombras. Respirando mais devagar, desenterto caneta e caderno da bolsa e começo a rabiscar, meio involuntariamente. [...] No trem continuo a escrever alucinadamente, como **se tivesse ressuscitado de um mar de lembranças**. (SMITH, 2019 p. 32-33, grifo meu)

O “mar de lembranças” é uma constante na primeira e terceira partes da obra, que são guiadas pelo recontar. E as lembranças também são fundamentais na composição dos personagens criados por Smith no conto. Para a protagonista, Eugenia, restaram poucas recordações de seus pais, e ela se apegava a um cobertor feito pela mãe, que abrigava um bilhete escrito por seu pai, e às poucas lembranças que lhe foram contadas por terceiros. Apesar dessas recordações lhe serem muito estimadas, a personagem daria tudo para obter mais peças dessa colcha de retalhos de seu passado, e esse desejo por lembranças se manifesta frequentemente em forma de sonho:

Tudo que tinha era um sonho recorrente, com um fotograma móvel de um filme granuloso — sua mãe protegendo os olhos do sol e lençóis desfraldados num varal. Apesar de terem sido separadas cedo demais para que essa lembrança pudesse ser real, Eugenia se apegava a ela como se fosse. E ia cosendo todo e qualquer retalho de lembranças, qualquer recordação, toda faceta nova de uma história velha, pedindo que Irina lhe oferecesse algum pedacinho novo para a frágil colcha que perfazia a sua personalidade. (SMITH, 2019, p.73)

Os sonhos são concebidos na obra como espaço de simbolizações, manifestações de desejos, de angústias, e até de presságio de acontecimentos. O caráter enigmático do sonho demanda algo a ser desvelado, e esse desvelamento das “telas” da mente, figuradas no sonho,

abre espaço também para leituras subjetivas, ao se associar à teoria freudiana, que foi transformadora para o mundo moderno, por inaugurar a visão do sonho como um espaço de realização alucinada dos desejos e das expressões ocultas do subconsciente.

Em *Oráculo da Noite*, Sidarta Ribeiro, ao retratar seus estudos acerca da história e da ciência do sonho, defende: “Na verdade, quase não existe literatura sem que o sonho participe de alguma forma do enredo ou do método criativo.” (2019, p.294) Ele afirma: “[...]por ser tão diverso e imprevisível, o sonho se tornou um recurso narrativo de imensa utilidade prática, pois permite abordar qualquer assunto, por mais insólito que seja.”(2019, p.291). Smith, ao usar o sonho como recurso, emprega esse enlace da representação do onírico como a expressão dos desejos dos sonhadores. No conto, os sonhos de Eugenia estão atrelados a essa busca por lembranças, por isso seu sonho mais recorrente é com a figura materna: “Sonhou o sonho de sua mãe. Sol, lençóis num varal e uma mulher, não muito diferente de Irina, mas com cabelo mais curto e mais escuro, protegendo os olhos do sol.” (SMITH, 2019, p.86). Já Alexander, colecionador e vendedor de objetos de valor artístico, tem no sonho uma espécie de prenúncio da angústia de um desejo que não poderá ser realizado. Ao sonhar com o fantasma de Eugenia usando um vestido vermelho e rodopiando, enquanto ele observava os giros dela se acelerarem, ele escuta:

— Ela jamais será sua de verdade — sussurrou a mulher que o servia. Ele olhou firme para ela. — você disse alguma coisa? — perguntou, algo contrafeito. — Não, monsieur — ela disse, sem nenhum vestígio de emoção. Ele acordou sentindo-se inexplicavelmente cerceado, uma vaga sensação de raiva. (SMITH, 2019, p.66)

Esse prenúncio se concretiza, pois Eugenia, ou Filadélfia, como ele a chamava, simboliza um berço de liberdade, do qual ele não consegue ter domínio.

Quando o sonho aparece atrelado à figura de Patti Smith-personagem, ele aparece não como sonho em si, mas por meio de um questionamento acerca do processo de historicidade no qual um sonhador está inserido. Apesar de parecer um campo sem barreiras, já que tantas vezes no campo literário o universo onírico é associado ao das previsões e adivinhações, e ancorado na ótica da experiência alucinatória, não se pode ignorar que o campo dos sonhos está atrelado à influência da historicidade. E esses questionamentos entre a influência da historicidade na mente do sonhador são uma questão para Smith, que devaneia sobre o Voltaire e Cristo sonhavam:

Lembro de ter visto o gorro de Voltaire num mostruário de vidro de um museu qualquer. Um gorrinho de renda cor de pele e muito humilde. Desejei intensamente aquele gorro, com um estranho fascínio que não me abandonou, junto com a ideia supersticiosa de que quem usasse aquela peça poderia ter acesso a vestígios dos sonhos de Voltaire. Tudo em francês, claro, tudo da época dele, e naquele momento me ocorreu que as pessoas que sonharam através dos tempos sonharam com gente de sua época. Os gregos antigos sonhavam com seus deuses. Emily Brontë, com as charnechas. E Cristo? Talvez ele não sonhasse e mesmo assim soubesse tudo que podia ser sonhado, cada combinação, até o fim dos tempos. (SMITH, 2019, p.38)

A negação *A dream Is not a dream* (Um sonho não é um sonho) intitula a terceira parte do livro. Nela, Smith apresenta algumas indagações e respostas, entre elas: “Qual sonho? Escrever algo bom, que fosse melhor do que eu sou, e que justificasse minhas tribulações e indiscrições. Oferecer prova, por meio de palavras reordenadas, de que Deus existe.” (SMITH, 2019, p.127). O sonho aqui não é apenas uma imagem onírica, mas a expressão clara de um desejo do campo consciente de Smith.

3.1 A construção pela reconstituição da memória

O pedaço temporal da vida de Smith, a viagem à França, é o espaço em que se passa a maior parte da narração. Mas a matéria composicional principal da obra não parece ser sua viagem, nem mesmo contar sua biografia. Veja, é preciso aqui estabelecer uma separação, pois Patti Smith desempenha duas funções: a de autora de *Devoção*; e dentro da obra, a função de escritora-personagem. Para conceber esta obra, em que a centralidade temática está nas reflexões acerca dos processos da escrita, não parece existir personagem mais adequado para retratar tal processo que não seja ela própria. Pelas vias da memória, a autora usa seus biografemas⁷ para desenvolver a narrativa. E esse procedimento de sua escrita cria essa dualidade: ao mesmo tempo em que é uma narrativa de reflexões sobre os mecanismos da escrita, a contação desse processo se faz por si parte da constituição da obra. Visto que, ao conceber a obra por meio de uma voz narrativa que rememora e relata seu processo no ofício da escrita, esse ofício se transforma sincronicamente em produção e objeto.

⁷ “O neologismo “biografema” passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significativo que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade.”. Definição retirada dicionário *E-Dicionário de Termos Literários*, Disponível em: < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografema/>>. Acesso em 27 Ago. 2020.

Mas se ela usa sua experiência pessoal de escritora para compor parte da narrativa, é possível questionar: trata-se de um relato biográfico ou ficcional? Esse questionamento aponta também para embates acerca das categorizações literárias, dado que as categorizações já existentes, como livro de memória, diário, autobiografia, romance autobiográfico, romance autoficcional, não parecem dar conta das minúcias e da complexidade do objeto literário elaborado por Smith. Umberto Eco, em *Seis passos pelos bosques da ficção*, promove reflexões acerca das diferenciações entre texto ficcional e verdade histórica. Ao pensar certos protocolos ficcionais, ele afirma:

E, assim, é fácil entender porque a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. (ECO. p.137.)

Reconhecer as especificidades e o viés paradoxal que constitui a obra é necessário, pois existe uma mescla primorosa de elementos autobiográficos e autoficcionais. Se, por um lado, uma possibilidade de compreensão é enxergá-la como um relato íntimo biográfico, essa hipótese parece não dar conta de sua complexidade. Mas, no outro extremo, a produção autoficcional também não parece comportá-la, já que, como exemplo, a ambiguidade referencial (é ou não é o autor?), que é apontada como fundamental na formação da autoficção, não é presente aqui, Smith não a emprega. Está bem claro desde o início que ela se faz personagem-de-si na primeira e terceira partes da obra. A partir desse impasse categorial, uma tentativa de nomeação, e não de categorização, que pode ser lida como possibilidade é: relato metaficcional de si. Para explicar essa hipótese, justifico o que julgo poder passar despercebido a um leitor/leitora desatento: os aspectos ficcionais.

Os aspectos que apontam o caráter autoficcional, presentes no primeiro e terceiro capítulos da obra de Smith, são dois: a estruturação narrativa pela memória, e a centralidade temática. Sobre o primeiro aspecto, em consonância com o pensamento de Umberto Eco, nota-se que a ferramenta que Smith utiliza é a estruturação do passado a partir da narração de memórias no presente, em que ela aponta os passos que seu eu-escritora-personagem percorreu. Mas a consciência da fecundidade desses passos só se dá após um distanciamento temporal acontecer. “Era o começo de outra coisa, mas naquele momento eu não sabia.”(SMITH, 2019, p.13). Smith elabora, seleciona, e compõe quais são as memória

relevantes para mostrar ao/a leitor/leitora, e ao fazer isso ela tece uma cronologia de acontecimentos com uma precisão de detalhes que só por meio da ficção seria possível preencher as lacunas da memória. Como por exemplo: “O pão ainda está quente. A caminho do trem verifico uma vez mais o conteúdo da minha bolsa. Caderno, Simone, roupa de baixo, meias, escova de dentes, uma camisa dobrada, câmera, minha caneta e óculos escuros.” (SMITH, 2019, p.31) A temperatura do pão, e os utensílios que estavam na bolsa, não parecem simbolizar nenhuma relevância, a não ser a de detalhes que servem de adorno para a prosa. Mas Barthes, ao teorizar sobre o *Efeito do real*, questiona: “qual é, definitivamente, se assim se pode dizer, a significação dessa insignificância?” (BARTHES, 2004, p.184). A estes objetos que parecem insignificantes, Barthes aponta que eles não falam mais do que: “*somos o real*; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada;” (BARTHES, 2004, p.190). Desse modo, o valor dos objetos aparentemente insignificantes está no caráter de verossimilhança que eles evocam e significam, mesmo que na verdade sejam um “inverossímil inconfessado”. E são, esses adornos, mais uma pista da preocupação estética e da elaboração ficcional de Smith com sua escrita.

Em relação ao segundo aspecto, a centralidade temática da obra mora nas reflexões acerca dos processos da escrita, e não no seu processo individual. Mesmo que paradoxalmente ela utilize o recontar de seu próprio fazer literário para conceber os caminhos de reflexão, ela os utiliza para apontar para o caráter enigmático do fazer literário, e um dos fatores que confirmam isto é seu fascínio ao conhecer e folhear o manuscrito inacabado de Albert Camus. “Por que alguém se sente compelido a escrever” (SMITH, 2019, p.119) Assim, não são seus dados biográficos que importam como o cerne da obra.

Ainda sobre o conceito de autoficção, Anna Faedrich, ao falar sobre as fronteiras entre obra autoficcional e autobiográfica, e ao tentar demarcar os enquadramentos conceituais da autoficção, aponta:

O movimento da autobiografia é da **vida** para o **texto**, e da autoficção, do **texto** para a **vida**. [...]Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si. (FAEDRICH, 2015, p.47-48, grifo da autora.)

A reconstituição e o entrelaçamento da memória são fundamentais na construção dos biografemas. E é justamente como estratagema literário que Smith cria essa habilidosa

metaficção de si, que revela em várias camadas, e por diferentes artifícios narrativos, os mecanismos de produção utilizando a reconstrução da memória. Por meio da narração em primeira pessoa, Smith rememora os fatos de um passado próximo que compõem a obra.

As memórias da infância e da juventude também têm grande relevância para Smith, associadas a um lugar de afetuosidade, são citadas em alguns momentos. Seja na lembrança de visitar um local que esteve com a irmã: “Sento no mesmo banco em que sentei com minha irmã na primavera de 1969. Tínhamos vinte e poucos anos, aquela idade em que tudo, inclusive a cabeça sentimental do poeta, era uma revelação.” (SMITH, 2019, p.21); ou na de ver um show de patinação no gelo com o pai: “Lembro de assistir a competições como essa com meu pai, sentada no chão aos pés dele enquanto ele escovava meu cabelo embaraçado. Ele admirava as patinadoras atléticas e eu, as graciosas, que pareciam incorporar o balé clássico.”(SMITH, 2019, p.23). As recordações estão ali, aparecendo como flechas sugestivas e direcionais para a escritora. E ela tem ciência disso, pois no terceiro capítulo, em que reflete sobre a escrita ao visitar a casa de Albert Camus, afirma: “Precisamos escrever, mas não sem um esforço consistente e não sem certa dose de sacrifício: para dar voz ao futuro, visitar a infância e para dar rédea curta às loucuras e aos horrores da imaginação antes de oferecê-la a uma vibrante raça de leitores.”. (SMITH, 2019, p.119)

Em “A preparação do romance”, obra que transcreve um curso ministrado por Roland Barthes nos anos 1978-1979, ele interroga e reflete acerca de questões pertinentes à prática da escrita, e afirma: “Notar que a perturbação da memória é diversa: não existe Memória pura, simples, literal, toda memória já é *sentido*. Na verdade, não é a memória que é criadora (de Romance), é sua *deformação* (cf. Bacharelard: a imaginação é o que *desfaz* as imagens).” (2005, p.32, *grifos do autor*). Essa visão de Barthes vai a encontro de uma passagem em que Patti Smith, no início da manhã, desperta e tenta lembrar uma panorâmica do filme (*Naventania*), mas ao voltar no mesmo trecho do filme não encontra a cena. Eis que ela questiona: “Será que sem querer eu criei essa projeção? Deixo de lado o computador e lanço minha sentença ao gesso irregular do teto: saqueamos, adotamos, não sabemos.” (2019, p.15.). Em consonância com o pensamento de Barthes, sobre a deformação da memória, pode-se interpretar que a cena que Smith acha estar lembrando, mas que não existe, é na verdade a deformação da memória que gerou uma cena inexistente.

Mas Patti Smith não recorda apenas suas glórias no processo de escrita; o movimento criador visto como uma concepção árdua se concretiza após um longo processo de inscrição,

experimentação, releitura e reescritura. A mente improdutiva também faz parte do desenvolvimento da escrita, e a dificuldade em manter a assiduidade da palavra também é uma questão para a autora, que de forma irônica aponta isso, pois coincidentemente no mesmo dia em que ela pega um voo para Paris, para participar de eventos literários, a inabilidade para produzir se apropria dela: “Meu caderno permanece intocado. Uma escritora que não escreve preparando-se para ir falar com jornalistas sobre escrita. Que sabichona, eu me repreendo.” (SMITH, 2019, p.16) Assim, colocar holofotes que evidenciam a improdutividade torna ainda mais íntegro um relato sobre o ato da escrita.

4 FOTOGRAFIA, CARTA E POESIA: TRANSGRESSÕES NARRATIVAS

Patti Smith é uma artista multifacetada, faz de suas produções artísticas mesclas imprevisíveis de poesia, prosa, música, fotografia e artes plásticas. Nos anos 70, ela lia poesia acompanhada do guitarrista Lenny Kaye, e criava canções para o disco *Horses*, que é um álbum tido como expoente na inauguração do movimento musical punk rock. Esses fatos biográficos, que são marcas relevantes de sua carreira de artista, demonstram variadas formas de expressão e a aptidão em transitar entre diferentes universos, indicando também caminhos de transgressões que conduzem suas criações literárias. Ao mapear as engrenagens da inspiração, e desbravar seu processo mental de invenção, partimos para a identificação dos recursos narrativos usados por Smith no ato de sua criação.

No Brasil, quatro obras da autora foram publicadas: *Só Garotos*, *Linha M*, *Devoção* e *O ano do macaco*. Em todas elas, a fotografia em preto e branco está presente como elemento composicional. Em *Devoção*, 10 fotografias estão distribuídas entre as primeiras três partes da obra. A quarta e última parte da obra, *Escrito num trem*, é composta apenas por fotografias, sendo a maioria o registro do manuscrito do conto e outras que registram: um manuscrito e mesa de Lalanne; a fotografia de uma paisagem de inverno; a lápide que tem a palavra que originou o título da obra; e a lápide de Albert Camus.

Tais fotografias, em sua maioria de autoria de Patti Smith, se dispõem como uma espécie de autentificação de vivências, indo em encontro ao que Roland Barthes, em *A câmara clara*, afirma: “A vidência do Fotógrafo não consiste em “ver”, mas em estar lá.” (1984, p.76) A primeira fotografia da obra é a de sua mesa de trabalho em Nova York, em que estão dispostos, de modo cuidadoso, seu caderno de manuscritos com a caneta ao centro, a

fotografia de uma casinha envolta por uma paisagem de inverno, um copo e outros objetos. A última fotografia é a da lápide de Albert Camus. É como se Smith criasse, por meio das disposições fotográficas, uma narração sutil que vai da mesa de trabalho de um escritor, entrecortada por momentos de vivências, alguns deles registros de itens inspiradores para sua produção, e terminasse no túmulo de um escritor, com a figuração do fim, da morte.

A narrativa pela fotografia se diferencia das outras linguagens, pois “[...] o referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação.” (BARTHES, 1984, p.114) E apesar do tom de relato, ora memorialístico ora metaficcional que a obra tem, a fotografia cria um espaço de veracidade do “Isso-foi” que a linguagem sozinha não pode atestar. Pois o noema da fotografia, para Barthes é:

Isso-foi ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: “*interfuit*”: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator*, ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. O verbo *intersum* que dizer tudo isso. (BARTHES, 1984, p.115)

Smith desenvolve, então, vários níveis de representação entre o jogo do narrado por palavras, que amalgama o fictício e o autêntico, mas também pelo caráter tautológico do “Isso-foi” que está presente na fotografia.

Outro ponto da genealogia da criação a ser analisado é a mescla dos gêneros discursivos. Especialmente na segunda parte da obra, o conto. Nele, um narrador onisciente vai guiando o leitor/leitora em uma prosa reflexiva, mas em alguns momentos outros gêneros discursivos se apresentam. Os gêneros do discurso são definidos por Bakhtin como os tipos relativamente estáveis de enunciados que cada campo de utilização da língua elabora. Ele os divide em gêneros discursivos primários e secundários. Os enunciados artístico-literários estão inseridos na categoria de gêneros secundários, pois Bakhtin aponta:

No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, ao integrarem os complexos, nestes se transformam, e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. (BAKHTIN, ano p. 15)

O estilo multiforme da artista reflete no tom que ela dá à forma de sua obra. Bakhtin aponta que o estilo individual do falante (ou de quem escreve), e os “[...] diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos dessa individualidade.” (2016, p.17). A escolha dos gêneros que compõem uma obra já é, por si, uma escolha estilística. E Smith mescla gêneros discursivos diferentes em sua composição.

A averiguação desses gêneros discursivos utilizados se inicia pela escrita diarística de Eugenia, menina patinadora do conto, que é revelada em um momento no qual a protagonista lê seu diário. Nesse capítulo, a voz dela diferencia-se da voz do narrador onisciente por meio do uso do itálico, transformando-se em narrativa em primeira pessoa, em que Eugenia lê sua história, pelo seu próprio ponto de vista.

A carta e a poesia também são utilizadas nesse processo de heterogeneidade textual. Esses recursos aparecem ligados à revelação de aspectos da história e dos afetos da personagem. Por meio de carta, a tia Irina revela os motivos pelos quais abandonou a menina, informações sobre quem eram seus pais, sobre a sua nova trajetória de vida, seu casamento e filho; e a carta-bilhete do seu pai, que contém apenas a frase: “As qualidades que vão lhe ser úteis para viver você recebeu de mim. As que vão fazê-la bem-vinda no céu, da sua mãe.” (Smith, 2019, p.109). A aparição dessas outras vozes é feita por meio de transformações de gêneros discursivos, que cria um texto com diferentes camadas de acesso, de ponto de vista, e de estética. A carta, então, que é tida por Bakhtin como um gênero primário, por se constituir em comunicação discursiva imediata, aqui é incorporada à narrativa, convertendo-se em gênero discursivo secundário, pois, como mostrado pelo teórico, quando os gêneros primários “passam por uma elaboração ficcional, perdem o vínculo imediato com a realidade concreta”, transformando-se em um “fatos” da vida real dentro da matéria ficcional.

A poesia, outro elemento dessa multiplicidade narrativa, se faz por meio do poema “Flores Siberianas”. Variações de um mesmo trecho desse poema são descritas várias vezes por Patti Smith durante as partes da obra em que ela está falando de seu processo criativo. O trecho vai sendo apresentado em diferentes versões: “[...] *o rosto do amor é somente a saia larga e os saltos lustrosos dos sapatos do inverno.*” (SMITH, 2019, p.14), “*E o rosto do amor é apenas o branco do inverno cobrindo os galhos de árvores caídas buracos abaixo, céus sem cor.*” (SMITH, 2019, p.18). Essas versões revelam o processo de experimentação inventiva da autora, apontam e relembram o leitor/leitora que Smith é a deusa-criadora de

Eugenia, inclusive por possuir a autoria dos escritos íntimos de sua protagonista. É mais uma forma de denunciar, de forma crua ao leitor/leitora, seu papel de escritora, e seus processos de elaboração. No decorrer do conto, o narrador revela que o poema é escrito e reescrito várias vezes por Eugenia em seu diário, assim como por Smith, e somente após o desfecho do conto o leitor/leitora tem acesso à versão integral da poesia. Outro poema, *Ashford*, atrelado à fotografia da lápide de Simone Weil, está incluso na obra. O poema leva nome da cidade, na Inglaterra, onde o túmulo de Weil se localiza.

No conto, um conflito entre tradição e inovação perpassa a estrada de Eugenia. Maria, sua treinadora, quer que ela se aprimore em movimentos clássicos da patinação. Já Eugenia quer improvisar.

— Maria não entende como eu trabalho. Como improviso lances no meu tabuleiro de xadrez. — Talvez ela suspeite que você pensa demais. — Toda ideia se depura em sentimento. Patinar, para mim, é sentimento puro, não um portal para satisfação. — Ela quer que você tenha sucesso. — Ela quer que eu atue num modelo tradicional, que eu represente histórias que não parecem naturais. — Você tem suas próprias histórias. Você pode transmiti-las com seu próprio estilo, com seus gestos. Os braços de uma mamãe, sem uma criança o colo, por exemplo. — A minha mãe. (SMITH, 2019, p.90)

Essa necessidade de transgressão entre tradição e inovação, presente na vida da protagonista, parece espelhar o conflito de Patti Smith quanto ao resultado dessa obra. Ela confessa:

Quase sempre a alquimia que dá origem a um poema ou a uma obra de ficção fica escondida na própria obra, se não incrustada nas serpenteantes cordilheiras da mente. Mas nesse caso eu podia rastrear uma plethora de provocações, uma floresta de bétulas, o corte de cabelo de Simone Weil, cadarços brancos de uma bota, um saquinho de parafusos, a arma existencial de Camus.

Posso examinar como, mas não por quê, escrevi o que escrevi, ou por que desviei de modo tão obstinado do meu caminho inicial. Será que alguém consegue, depois de perseguir e de capturar um criminoso, finalmente compreender a mente infratora? Será que de fato conseguimos separar o como do porquê? Alguns poucos momentos de autointerrogação me forçaram a reconhecer o estranho remorso que senti depois de ter escrito este texto. Fiquei pensando, como era eu quem tinha dado à luz meus personagens, se estava de luto por eles. Também considerei ser esse um traço da idade, pois quando jovem eu escrevia com total entrega a respeito de qualquer tema sem um fiapo de preocupação moral. Deixo que “Devoção” se defenda como está. Foi você que escreveu, eu me disse, e você não pode lavar as mãos como Pilatos. Elaborei essas filosóficas, quiçá, psicológicas, questões. Talvez “Devoção” seja meramente o que é, livre de amarras de uma visão de mundo. Ou, talvez, uma metáfora sacada do ar que não deixa marcas. É minha conclusão final, totalmente desprovida de sentido. (SMITH, 2019, p.43-44)

As particularidades do caráter transgressivo dessa obra se fazem na temática, que de algum modo tenta relatar ao leitor os processos de inspiração e criação mental, mas sem negar o espaço de misticismo inexplicável presente no ato da escrita; e principalmente na forma que Smith requisita e conduz um espaço de experimentação. Talvez o remorso que sente Smith, ao terminar essa obra, esteja no fato de que sua criação tateia novos caminhos narrativos, e o novo às vezes se faz incômodo. Por fim, *Devoção* parece ser mesmo o que a autora explica: “Talvez “Devoção” seja meramente o que é, livre de amarras de uma visão de mundo. Ou, talvez, uma metáfora sacada do ar que não deixa marcas.” (SMITH, 2019, p.44)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vasculhar uma genealogia significa tentar acessar e reconstruir os dados de sua trajetória e desenvolvimento até chegar à origem. Quando se fala de literatura, existem múltiplos caminhos que se pode trilhar para tentar alcançar a genealogia de uma obra. A investigação em *Devoção* se fez ainda mais proveitosa porque a intencionalidade de Smith em confidenciar seu processo desmatou os caminhos da trilha que examinei. É possível mapear as engrenagens de uma obra, as intertextualidades, os recursos narrativos e estéticos, e às vezes, a depender da maneira que a narração se faz, até mesmo rastrear intenções de um/uma autor/autora, a partir de suas escolhas temáticas, posicionamentos e escolhas estilísticas.

Patti Smith afirma que “o poder decisivo de uma obra singular é o chamado à ação.” (2019, p.125). E a autora inova em *Devoção* porque faz do cerne da obra a revelação de sua criação, que é confessada por meio desse relato metaficcional de si, nomeação que criei na tentativa de amenizar os impasses categoriais em que a obra está inserida. E essa inovação transborda na forma que se adéqua às transgressões que uma artista como Patti Smith requer.

Constatai, portanto, que é possível investigar os passos que um escritor/escritora percorre na concepção de uma obra. Entretanto, após esse exame minucioso, cheguei à conclusão de que, no processo criativo de um artista, existe algo enigmático que é impossível compreender, pois é ambiente do inabitável, mas que, sobretudo em *Devoção* Patti Smith faz um convite para o/a leitor/leitora refazer esse percurso, e pensar a gênese de uma obra. Em contraponto, as lentes de recepção e conexão que um/uma leitor/leitora guarda em si ao se

relacionar com uma obra também possui seu caráter inabitável. Dessa maneira, talvez seja esse campo do irrastrável que solidifique o aspecto único e singular das obras e de suas diversas recepções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora, 34, 2016.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v.1.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FAEDRICH, Anna. *O Conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea*. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética I*. 2ª Ed.rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- KLINGER, Diana. *O escritor fora de si: considerações sobre inspiração e autoria*. Revista Criação & Crítica, (17), 3-14. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p3-14> . Acesso em: 30 mai. 2020.
- NA Ventania. Direção: Martti Helde. Produção: Allfilm. Estônia: Zeta Filmes, 2014.1 Blu-ray (87min).
- PLATÃO. *Ion*. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SMITH, Patti. *Devoção*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SMITH, Patti. *Linha M*. Trad. Claudio Carina. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SMITH, Patti. *Só garotos*. Trad. Alexandre B. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SILVA, Fernando M.F. *O conceito de gênio nas lições de antropologia de Kant*. *Kriterion* [online]. 2016, vol.57, n.135, pp.677-702. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-512x2016n13505fmfs..> Acesso em: 03 Jun. 2020.