

## Entrevistas com escritores e função autor<sup>1</sup>

Interviews with writers and author function

Daisi Vogel

Universidade Federal de Santa Catarina. R. Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, s/n, Trindade, 88040-900, Florianópolis, SC, Brasil. daisivogel@yahoo.com.br

---

**Resumo.** Entrevistas com escritores tornaram-se um gênero discursivo próprio, e de grande difusão, no âmbito do jornalismo. Os escritores de ficção, pelo menos aqueles que estão já associados a uma “obra”, têm nítido valor-notícia pela sua relevância cultural. A relação entre escritor/autor e obra, contudo, não é simples nem estável, na medida em que seus fundamentos são culturais e históricos. Este artigo procura pensar sobre o lugar que a entrevista com escritores ocupa na formação, afirmação e estabilização do campo literário moderno.

**Palavras-chave:** entrevista, jornalismo, literatura.

**Abstract.** Interviews with writers became a discursive genre, and widely circulated, as part of journalism. Fiction writers, at least those that are already associated to a “work”, have clear news value for their cultural relevance. The relationship between writer/author and work, however, is neither simple nor stable, insofar as its foundations are cultural and historical. This article tries to think about the place that the interview with writers occupies in the creation, affirmation and stabilization of the modern literary field.

**Keywords:** interview, journalism, literature.

---

Entrevistas com escritores apareciam já em periódicos franceses nas décadas finais do século XIX (Lyon, 1994, p. 75) e aos poucos foram ocupando espaço no ambiente das resenhas, reportagens e ensaios críticos sobre literatura. Ganham grande visibilidade na segunda metade do século XX, desde a estreia da *Paris Review*, em 1953, com sua famosa série “The art of fiction”. Tornaram-se mesmo uma espécie de gênero discursivo próprio, e de grande difusão, no âmbito do jornalismo.

O escritor de ficção, pelo menos aquele já associado a uma “obra”, tem valor-notícia pela sua relevância cultural – isso parece nítido. Nas publicações impressas, as entrevistas com escritores são com frequência transcritas em discurso direto, ou seja, no formato pingue-pongue. Há uma tópica reiterada nelas: como se tornou escritor, quais são seus autores de influência, quais são e como são seus

hábitos de escrita, como percebe sua relação com a crítica, como organiza e compreende sua obra. São também longevas, preservam seu interesse de leitura.

Quando fala em entrevista, a posição dêitica do autor, ou seja, o modo como emprega determinados signos (pronomes pessoais, advérbios de lugar e de tempo, p.ex.) se ancora na figura do escritor real. Pressupõe-se, em um certo quadro de regularidade, que, quando o escritor disser “eu” em entrevista estará falando por si, como pessoa real, e quando disser “ontem”, estará se referindo ao dia imediatamente anterior à realização da entrevista.

Isso é curioso pelo fato de que, na ficção (e isso inclui o que poderiam ser entrevistas ficcionais), não se pode remeter o dêitico “eu” imediatamente ao autor, mas sim, a um locutor fictício, por ele engendrado; o “ontem”, por sua vez, dirá respeito ao tempo interior da

---

<sup>1</sup> Artigo inscrito no Encontro da SPPJor 2014, Santa Maria (RS).

narrativa. Claro que todo texto fala de seu autor, porém, na ficção, essa relação não é assim direta. De todo modo, o autor em entrevista é muito provavelmente alguém treinado na condução de locuções fictícias.

A relação entre escritor/autor e obra, contudo, não é simples nem estável, na medida em que seus fundamentos são culturais e históricos; logo, se elaboram e reelaboram dentro dos campos discursivos. Em tempos passados, as narrativas e cantos e tragédias, que integram o que na modernidade se agrupou no conjunto da chamada literatura de ficção, eram apreciados independentemente de se associarem a um autor.

Foucault (2001, p. 267) observou que a noção do autor constitui “o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências”. E que a unidade “o homem e a obra” se constituiu como a categoria fundamental da crítica moderna. Segundo sua percepção, depois do século XVIII, o autor tem “o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial burguesa, do individualismo e da propriedade privada” (Foucault, 2001, p. 288).

Daí, por considerar a noção de “autor” o princípio de economia na proliferação do sentido, Foucault sugere que seja, enfim, mais uma vez subvertida a ideia tradicional do autor moderno, para que o sentido possa de novo proliferar – o que está de certa forma acontecendo na sociedade contemporânea. Ele vislumbra que a função autor, cuja forma e complexidade nunca foram constantes no curso da história,

*desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais à ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com um outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar”* (Foucault, 2001, p. 288).

Desde há alguns poucos séculos, porém, em nossa sociedade, o anonimato literário se tornou um problema, e a assinatura e a valorização do autor atuaram e ainda atuam fortemente no campo literário. É provável, por isso, que seja menos a genialidade dos temas e das opiniões dos escritores, e mais a sua tomada de posição como autor dentro de um campo

discursivo, que fez e ainda faz das entrevistas um lugar de estabilização e preservação do *status* autoral, e de tudo aquilo de que este se alimenta.

A entrevista com escritores ocupa, portanto, um lugar importante na rede de formação, distribuição, afirmação, reforço e estabilização do campo literário moderno. Ou seja, o jornalismo, que se definiu como o conhecemos no mesmo contexto de modernidade em que se definia a literatura e a função autor, é agente ativo no ordenamento e controle das posições no campo literário. Com o potencial de acesso ao público e aos seus desejos existente nos meios de comunicação massivos, as entrevistas com escritores se alimentam do jogo de disputa das posições e o realimentam.

## Autor/obra<sup>2</sup>

Diante de personagens tornados notícia pelo seu fazer literário, cria-se uma nova situação de produção discursiva: a entrevista produz um novo texto do escritor, pela ação do jornalista. Assim, a entrevista com escritores definiu-se como lugar de enunciação criativa e coautoral no âmbito de um meio de comunicação massivo, baseada em um encontro peculiar entre a literatura e a informação, bem como com o público que as consome.

A figura do escritor entrevistado é, por si, perturbadora. Ele comparece porque assinou seu livro, mas não é o seu livro que ali se dá a ler, e sim o escritor mesmo, em seu papel constituído. O que o escritor tem a dizer que já não tenha escrito? Como o que ele diz em entrevista se integra ao conjunto de sua obra? Em que medida vida e obra se articulam e o escritor não surge em público como personagem de si mesmo, em atitude teatral?

Essas questões apontam para a especificidade da entrevista enquanto lugar discursivo. Em uma descrição preliminar do que seria a cena da entrevista, vê-se que ela se funda sobre um tripé: o entrevistado, o entrevistador e o público, que se faz sempre presente. É na direção de um consumidor ativo que se orienta, afinal, o conceito da notícia como informação e comunicação civil.

No evento mesmo da entrevista, participam sempre ao menos dois enunciadores (eventualmente mais). Cabe ao entrevistado, em princípio, o centro da cena, porque possui um papel

<sup>2</sup> Uma primeira versão das ideias que seguem foi pré-elaborada por mim em artigo anterior: Vogel (2005, p. 123-132).

público e autoral já demarcado. Assim, por convenção tácita, ocupa a posição de personagem principal, a ele se dirigindo as perguntas e a expectativa maior de desempenho.

Com o lugar do entrevistado assim previamente atribuído, parece restar ao entrevistador o lugar do coadjuvante. Essa “hierarquia”, contudo, obscurece o fato de o desempenho de todo entrevistado depender das qualidades e habilidades de seu interlocutor.

Na abordagem conversacional proposta por Lorenza Mondada (1997, p. 59-86), sugere-se que a entrevista é uma construção coletiva, e não com um questionário de transparências. O entrevistador é, assim, formalmente valorizado. As perguntas, observações e intervenções do entrevistador, até a finalização do material, atuam na definição da *performance* e da imagem do entrevistado, de modo que o entrevistador é coautor da imagem pública, do *ethos* do entrevistado.

Assim, quando George Plimpton publica sua entrevista com Ernest Hemingway (*Paris Review*, 1958)<sup>3</sup>, faz uma abertura atraente, com uma sequência (editada, como indicam os colchetes) de três turnos de fala. Ali transcreve trecho de uma “Conversa num café de Madri, em maio de 1954”, como logo a identifica. Ou seja, estamos quatro anos antes na nossa entrevista por vir. Nesse trecho, a primeira fala é uma pergunta não de Plimpton, mas de Hemingway.

HEMINGWAY

*Você frequenta as corridas?*

ENTREVISTADOR

*Sim, às vezes.*

HEMINGWAY

*Então você lê as notícias do turfe. [...]*

*Nelas, você tem a verdadeira arte da ficção.*

A inversão de papéis entre entrevistador e entrevistado que nos é logo lançada sugere um certo estatuto da relação entre ambos, que se define depois aos poucos, quando lemos, ao longo do pingue-pongue, por exemplo, que Plimpton se dirige a Hemingway como “senhor”. E sugere também a economia peculiar de Hemingway ao falar da literatura.

Segue então o texto de abertura, em terceira pessoa, com 14 parágrafos – o que equivale a mais ou menos um sétimo de todo o texto, incluído o pingue-pongue. Ali basicamente se descreve a casa de Havana e os hábitos de es-

crita de Hemingway nessa casa. Os quartos, os ambientes, os objetos e o jeito particular do escritor, que “escreve de pé, ereto sobre seus mocassins folgados, sobre uma pele desgastada de cudo” (os ritos genéticos, como veremos em seguida). A descrição dos objetos é eloquente:

*O cômodo, entretanto, apesar de toda a desordem aparente à primeira vista, quando observado com atenção, indica um proprietário que é basicamente organizado, mas que não consegue jogar nada fora – em especial se valores afetivos se acrescentarem. O cimo de uma estante apresenta uma estranha coleção de lembranças: uma girafa feita de contas de madeira; uma tartaruga de ferro fundido; modelos pequenos de locomotiva; dois jipes e uma gôndola veneziana; um ursinho com uma chave nas costas; um macaquinho segurando um par de pratos; um violão em miniatura; e um pequeno modelo de um biplano da Marinha dos Estados Unidos (faltando uma roda), meio torto sobre uma base de palha – o tipo da coleção de bugigangas que sempre acaba relegada a uma caixa de sapatos no armário de um menino. No entanto, fica evidente que essas peças têm seu valor, assim como os três chifres de búfalo que Hemingway mantém em seu quarto de dormir têm um valor dependente não do seu tamanho, e sim do fato de sua aquisição ter ocorrido quando as coisas na mata corriam mal, mas acabaram bem. “Olhar para eles me alegra”, diz o escritor (in Lessing et al., 2011, p. 62).*

O mosaico de objetos forma um conjunto extraordinário de imagens. São desfiadas ao leitor, insinuadas para dentro da caixa de sapatos no armário de um menino, e depois recobertas pelo desfecho épico da aventura não explicitada na mata. Todos os objetos compõem – são fragmentos que compõem – a imagem de Ernest Hemingway ao leitor, sua diversidade mitificada pelo silêncio sobre o episódio dos chifres. Além do realismo urdido pelo *travelling* pelos objetos, parece que Plimpton se vale aqui do procedimento narrativo do *iceberg* definido pelo próprio Hemingway, de manter como elipse o que se sabe bem demais.

Assim, pela narrativa do entrevistador, formamos na leitura um quadro da figura autoral de Hemingway, que, naquele momento, era já um escritor laureado. Sua familiaridade com o turfe, as caçadas africanas, tudo reafirma a mística em torno do escritor, assim como reafirma, também, uma das percepções de Foucault (2001, p. 288):

<sup>3</sup> Cito as entrevistas da *Paris Review* conforme reeditadas em livro no Brasil, pela editora Companhia das Letras (Lessing et al., 2011).

*Temos o costume de dizer [...] que o autor é a instância criadora que emerge de uma obra em que ele deposita, com uma infinita riqueza e generosidade, um mundo inesgotável de significações. Estamos acostumados a pensar que o autor é tão diferente de todos os outros homens, de tal forma transcendente a todas as linguagens, que ao falar o sentido prolifera e prolifera infinitamente.*

Na continuação do texto de abertura da entrevista Plimpton/Hemingway, o entrevistador descreve o escritor naquilo que seria o seu caráter literário mais pessoal:

*O resultado é que, embora seja um admirável contador de histórias, um homem de rico senso de humor, que dispõe de uma impressionante bagagem de conhecimentos sobre os assuntos que o interessam, Hemingway acha difícil falar sobre a escrita – não por ter poucas ideias a respeito, mas antes porque sente com muita força que essas ideias devem permanecer ocultas, e que ser interrogado sobre elas o “ressabia” (para usar uma de suas expressões preferidas) a ponto de ele ficar quase sem expressão. Muitas das respostas a esta entrevista foram antes esboçadas por escrito em sua prancheta. O tom às vezes ríspido das respostas também faz parte dessa mesma sensação forte de que a escrita é uma ocupação privada e solitária que não depende de testemunhas até que o trabalho final se conclua (in Lessing et al., 2011, p. 62).*

Depois, Plimpton escreve:

*Em nenhum lugar se evidencia tanto a sua dedicação à sua arte do que em seu quarto de dormir, com suas lajotas amarelas, onde Hemingway desde cedo se dispõe com absoluta concentração diante do seu atril, movendo-se apenas para trocar de apoio, de um pé para o outro, transpirando muito quando o trabalho corre bem, excitado como um menino, aflito e amargurado quando o toque artístico por um momento desvanece – como o escravo de uma disciplina imposta por ele mesmo, que perdura até por volta do meio-dia, quando ele pega sua bengala nodosa e sai para a piscina, para cumprir sua meia milha diária de natação (in Lessing et al., 2011, p. 63).*

Define-se a imagem do escritor, com sua excitação de menino e todos os seus ritos de escrita, que fundamenta, em grande parte, o lugar particular que Hemingway ocupará na imaginação dos leitores (de entrevistas e de livros de ficção) e, assim, na interseção dos campos do jornalismo e da literatura.

E só então começa a entrevista de 1958 em discurso direto – ali, onde Plimpton definiu que fosse o começo da série em pingue-pongue.

Primeira pergunta: “São prazerosas as horas transcorridas no processo da escrita?”. Primeira resposta de Hemingway (escritor reconhecido como “mestre dos diálogos”): “Muito”.

É no escritor em entrevista, contudo, que se detém essa reflexão. Há um narrador em ação, que fala em primeira pessoa, relata eventos de sua vida e emite opiniões pessoais, mas a voz que fala é a da personagem pública, que já existe na relação anterior com sua obra, e cuja imagem é então coconstruída pelo entrevistador, pelo teor das perguntas, pelo espaço no veículo, pelas fotografias, pela edição, legendas e títulos.

Ou seja, a autonomia para a criação do personagem é cerceada e ao mesmo tempo ampliada por uma construção que é contextual e compartilhada. O cenário registrado na imagem fotográfica ou no vídeo, o título que orienta a leitura, tudo agrega expressão a quem diz. O personagem protagonista da entrevista pode desenvolver suas próprias estratégias de autorrepresentação e perder-se infinitamente dentro delas, mas em meio a um contexto institucional bastante demarcado.

Roland Barthes (1987, p. 49-53) também escreveu sobre a origem moderna do autor, época em que se descobriu o prestígio pessoal do indivíduo e este assumiu então um papel central no campo da literatura, reinando “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra [...]” (Barthes, 1987, p. 49).

O grifo é meu e enfatiza como, nessa passagem, em referência direta, se sublinha a posição que a entrevista assume como lugar de enunciação no qual a pessoa do escritor e a obra se encontram e onde se confirma e instaura a figura autoral.

Parece, assim, que, na entrevista, o autor senta às vezes na cadeira do escritor; ou seja, na entrevista, o autor se manifesta como um dos papéis do escritor, sendo fruto de uma construção discursiva anterior, cujos alicerces se encontram no imaginário de quem lê, de modo que a função autor é mesmo característica de um modo de existência, da circulação e do funcionamento de alguns discursos. Conforme Foucault (2001, p. 276), “os discursos ‘literários’ não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor [...]”.

Novamente, aqui, se manifesta a sutileza da posição enunciativa do escritor em entrevista, porque, quando ele diz “eu” remete a si

como pessoa real, mas, no teatro do mundo, esse locutor é já reconhecido como autor de outro discurso. Na entrevista, vida e obra andam de mãos dadas.

## Bio/grafia

Alguns dos lugares comuns de toda entrevista são as perguntas sobre eventos da vida do entrevistado, suas recordações de infância, sua relação com os pais, aspectos referentes à formação educacional formal, as influências dos amigos etc. Se, porém, a biografia pode ser tomada como um discurso sobre uma existência, em que muitas vezes o biógrafo tenta apresentar como absoluta uma história de vida que é de fato um discurso sobre o possível, a entrevista se produz como clivagem.

O biógrafo potencial existente no entrevistador não possui domínio pleno do discurso que se forma acerca daquela existência, como tampouco o entrevistado possui. A imagem que se pode formar de uma existência, a partir de entrevistas reproduzidas tais como aconteceram (o que elimina da paisagem de nossa leitura aquelas entrevistas que dão origem a textos biográficos posteriores, nos quais há um apagamento das vozes do intercâmbio oral e uma finalização conclusiva por parte de quem escreve) estão sempre imunizadas contra um total arredondamento. É uma imagem pontuada por vácuos, formados entre a projeção de quem pergunta e a expectativa de quem responde, que deixam entrever a impossibilidade de totalizar o indivíduo.

Há, por isso, uma dupla escrita em elaboração na entrevista. Se, quando fala, o personagem entrevistado vive e escreve, em seu exato sentido, parte de sua biografia, é, ao mesmo tempo, sempre questionado acerca de outros eventos de sua vida, chamado a fazer os seus relatos pessoais e, no caso do escritor, falar de seus ritos de escrita.

Assim, por um lado, é lugar comum que se pergunte acerca da infância, dos estudos, das relações com a família, dos brinquedos infantis, dos desejos da adolescência, dos amigos, das aventuras amorosas, das predileções domésticas. As entrevistas vêm pontuadas por relatos de memórias e reminiscências da vida pessoal, da realidade do escritor, como nessa resposta de Jorge Luis Borges:

*Los países son falsos, los individuos quizás no lo sean, si es que el individuo es el mismo al cabo de*

*muchos años. Yo no sé si soy el mismo que aquel niño que se crió en Palermo y vivió en Adrogué. Sin embargo, de algún modo lo soy; yo recuerdo cosas que sólo aquel niño puede recordar. Habrá un “yo” que persiste a todos los cambios (in Bravo e Paoletti, 1999, p. 102-103).*

Não poucas vezes, essas memórias se insinuam também através da obra anterior, apontando para coincidências insuspeitas entre a vida e a obra. As entrevistas com Gabriel García Márquez são especialmente ricas nesse tipo de depoimento:

– *E qual a imagem visual que serviu de ponto de partida para Cem anos de solidão?*

– *Um velho que leva um menino para conhecer o gelo, exibido como curiosidade de circo.*

– *Era o seu avô, o coronel Márquez?*

– *Sim.*

– *O fato é tirado da realidade?*

– *Não diretamente, mas está inspirado nela. Lembro que, sendo muito criança, em Arataca, onde vivíamos, meu avô me levou para conhecer um dromedário no circo. Outro dia, quando lhe disse que nunca tinha visto gelo, levou-me ao acampamento da companhia bananeira, ordenou que se abrisse uma caixa de pargos congelados e me fez meter a mão lá dentro. Dessa imagem parte Cem anos de solidão inteiro.*

– *Você associou, então, duas lembranças na primeira frase do livro. Como diz exatamente?*

– *“Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía haveria de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo” (García Márquez, 1982, p. 29).*

Detalhes da biografia do escritor vêm à tona, entremeadas no relato acerca do fazer literário. Neste segundo fragmento de García Márquez, além de imbricar a vida com a obra, o entrevistado propicia, pelo seu modo de relatar os fatos, um indubitável efeito estético:

– *E Remedios, a Bela? Como ocorreu a você enviá-la ao céu?*

– *Inicialmente tinha previsto que ela desapareceria quando estava bordando na varanda da casa com Rebeca e Amaranta. Mas esse recurso, quase cinematográfico, não me parecia aceitável. Remedios ia ficar por ali de qualquer forma. Então me ocorreu fazê-la subir ao céu em corpo e alma. O fato real? Uma senhora cuja neta tinha fugido de madrugada e que para esconder essa fuga decidiu fazer correr o boato de que sua neta tinha ido para o céu.*

– *Você contou em algum lugar que não foi fácil fazê-la voar.*

– Não, não subia. Eu estava desesperado porque não havia meio de fazê-la subir. Um dia, pensando nesse problema, fui para o quintal da minha casa. Havia muito vento. Uma negra muito grande e muito bonita que vinha lavar roupa estava tentando estender lençóis num varal. Não podia, o vento os levava. Então, tive uma iluminação. “É isso”, pensei. Remédios, a Bela, precisava de lençóis para subir ao céu. Nesse caso, os lençóis eram o elemento trazido pela realidade. Quando voltei para a máquina de escrever, Remédios, a Bela, subiu, subiu e subiu sem dificuldade. E não teve Deus que a impedisse (García Márquez, 1982, p. 29).

Assim, quando nos relata como Remédios, personagem de *Cem anos de solidão*, subiu, subiu e subiu sem dificuldade, García Márquez exercita, na entrevista, a sua habilidade com as palavras, ao mesmo tempo que expõe alguns dos seus procedimentos de escrita.

Dominique Maingueneau (1995, p. 45), ao pensar sobre a relação entre a vida do escritor e sua “obra”, observa que “As obras emergem em percursos biográficos singulares, porém esses percursos definem e pressupõem um estado determinado do campo [literário]”. E que “O importante é a maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época” (grifo do autor). Assim, “O ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre ‘a vida’ e ‘a obra’” (Maingueneau, 1995, p. 47).

Escrever, reescrever, enxertar, rascunhar, corrigir, ou mesmo quebrar, fraturar o texto: esse trabalho Maingueneau designa de ritos de escrita (1995, p. 48), e é parte do que chama de ritos genéticos – estes, designando hábitos de vida, necessários à consecução da “obra”. Seus exemplos são Proust trancado em um quarto escuro à prova de som, Zola tomando notas no trem, Flaubert gritando suas frases em seu escritório interiorano.

*Esses ritos genéticos têm um estatuto duplo. São ao mesmo tempo uma realidade histórica, que é possível perscrutar através do caminho clássico (documentos, coleta de testemunhos, conjeturas...), e um sintoma das posições estéticas que embasam as obras (Maingueneau, 1995, p. 49).*

Ou seja, os gestos que o escritor repete para realizar sua escrita marcam uma tomada de posição no campo literário. São os gestos que tornam legítimo o escritor, bem como a literatura que produz. Testemunhos

obtidos dos escritores em entrevistas formam um conjunto complexo e dados que importam na compreensão da relação daquele autor e de seus escritos com o campo próprio da literatura.

A narração dos ritos é, também ela, uma biografia do escritor. O escritor, em entrevista, fala (logo, escreve) do seu ato de escrever, ou seja, da presença concreta da obra em sua vida, como nesta passagem da entrevista que William Faulkner concede a Jean Stein em 1956, para *Paris Review*:

#### ENTREVISTADORA

Neste caso, qual o melhor ambiente para um escritor?

#### FAULKNER

A arte tampouco tem a ver com o ambiente; não faz diferença para ela onde estiver. Se você se referir a mim, o melhor emprego que já me ofereceram foi o de gerente de um bordel. Na minha opinião, é o meio perfeito para um artista trabalhar. Dá a ele a perfeita liberdade econômica; ele se livra do medo e da fome; tem um teto sobre a cabeça e nada para fazer a não ser controlar algumas contas simples e ir uma vez por mês pagar a polícia local. O lugar é tranquilo durante o dia, que é a melhor hora do dia para trabalhar. Há vida social suficiente à noite, se ele quiser participar, para evitar que ele se entedie; ele ganha certa proeminência na sua sociedade; não tem nada para fazer, porque a madame cuida do livro-caixa; todos os habitantes da casa são do sexo feminino e vão obedecer a ele, chamando-o de “senhor”. Todos os contrabandistas de bebida da área o chamarão de “senhor”. E ele poderá chamar os policiais pelos seus primeiros nomes.

Portanto, o único meio ambiente de que o artista necessita é qualquer paz, qualquer solidão, e qualquer prazer que ele consiga obter a um preço não muito alto. Tudo o que um ambiente errado fará é aumentar sua pressão sanguínea; ele passará mais tempo sentindo-se frustrado e ultrajado. Segundo minha própria experiência, as ferramentas de que preciso para o meu negócio são papel, fumo, comida e um pouco de uísque.

#### ENTREVISTADORA

Bourbon, o senhor quer dizer?

#### FAULKNER

Não, não sou tão específico. Entre scotch e nada, fico com scotch (in Lessing et al., 2011, p. 11-12).

Essa passagem, além de nela se definir o que é imprescindível para o trabalho do Faulkner escritor, nos remete para seu último romance, *Os invictos* (1962), em que a figura do gerente de bordel é explorada de forma vigorosa. A entrevista segue, entre outros trechos, com esta resposta que ilumina a produ-

ção e a leitura de seu trabalho mais aclamado, *O som e a fúria*:

FAULKNER

*O som e a fúria. Eu a escrevi diferente cinco vezes, tentando contar a história, para me livrar do sonho que continuaria a me angustiar até que o fizesse. É a tragédia de duas mulheres: Caddy e sua filha, Quentin. Disley é um dos meus personagens favoritos, porque ela é brava, corajosa, generosa, gentil e honesta. Ela é muito mais corajosa, honesta e generosa do que eu.*

ENTREVISTADORA

*Quais foram as origens de O som e a fúria?*

*Começou com uma imagem mental. Eu não percebi, naquele momento, que era simbólico. A imagem era dos fundilhos enlameados da calcinha de uma menina, trepada numa pereira, de onde ela podia ver, através de uma janela, o lugar onde transcorria o funeral de sua avó, relatando o que se passava aos seus irmãos, que estavam no chão, embaixo. No momento em que expliquei quem eles eram, e o que estavam fazendo, e como as calcinhas dela ficaram enlameadas, me dei conta de que seria impossível comprimir tudo num conto, e que aquilo teria de ser um livro. Depois me dei conta do simbolismo das calcinhas sujas de terra, e essa imagem foi substituída pela da menina órfã de pai e mãe descendendo num cano de esgoto para escapar do único lar que tivera, onde nunca lhe ofereceram amor, afeto, ou compreensão.*

*Eu já tinha começado a contar a história através dos olhos da criança retardada, pois senti que seria mais eficaz se contada por alguém capaz de saber somente o que aconteceu, mas não o porquê. Vi que não tinha contado a história, naquele momento. Tentei contá-la novamente, a mesma história, através dos olhos de outro irmão. Mas ainda não era aquilo. Conte pela terceira vez, através dos olhos de um terceiro irmão. Tentei juntar as peças e preencher os vazios assumindo eu mesmo o papel de porta-voz. Nem assim a história de completou, não até quinze anos depois de o livro ser publicado, quando escrevi, como o apêndice de outro livro, o esforço final para contar a história e tirá-la da minha cabeça, para que eu pudesse ter um pouquinho de paz. É o livro que mais me entenece. Não podia deixá-lo em paz, e nunca consegui contá-lo direito, embora tenha tentado bastante e gostasse de tentar de novo, ainda que eu provavelmente fracasse mais uma vez (in Lessing et al., 2011, p. 19-20).*

Temos assim um contato privilegiado com as narrativas em camadas que constituem o efeito de preenchimento inseguro e lacunar da história relatada em *O som e a fúria*. Se os ritos genéticos, como o relatado acima, permitem entrever a presença da literatura na vida cotidiana do homem que a escreve, provendo

de concretude a sua imagem autoral, os relatos dos ritos de escrita podem funcionar como um exercício de ordenação do ideário estético do escritor. Nesse caso, além de se configurarem como extensão de sua própria “obra” enquanto autor, se tornam de grande utilidade para apreciação e investigação dessa “obra” como um todo.

Pode-se, portanto, em uma tentativa de síntese acerca do escritor em entrevista, considerar que o autor é aquele a quem identificamos em relação a um certo discurso e, a partir dessa posição, atribuímos uma voz própria, ancorada no conjunto de seu discurso anterior. Identificado, o autor ganha autonomia e *status* para exercer sua voz em uma instância pública, onde desfruta de algum tipo de legitimidade e desempenha o seu papel.

Pode-se, também, considerar que entrevista é um discurso que pode ser sobre o si mesmo e é autobiográfico enquanto figura de leitura ou compreensão, mas é claramente um discurso ativo e inconcluso, que acontece na fronteira da escrita com a vida e que, na mesma medida em que se conforma, é conformador de uma existência.

Finalmente, vê-se que a entrevista é um lugar de encontro do autor com o escritor. Ele é chamado para falar sobre seus credos estéticos e seus procedimentos de escrita e, nesse relato, cria e enfatiza seu próprio personagem, imbricando a escrita e a vida. Assim, a entrevista é lugar em que o autor cria e reforça sua posição em um campo discursivo, sendo dispositivo de estabilização e preservação do *status* autoral e de tudo aquilo de que este se alimenta.

## Referências

- BARTHES, R. 1987. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa, Edições 70, p. 49-53.
- BRAVO, P.; PAOLETTI, M. 1999. *Borges verbal*. 2ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 200 p.
- FOUCAULT, M. 2011. O que é um autor? In: M. FOUCAULT, *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, p.264-298. (Ditos e escritos; III).
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. 1982. *Cheiro de goiaba: Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Record, 152 p.
- LESSING, D.; LEVI, P.; WILDER, B.; BORGES, J.L.; FAULKNER, W. et al. 2011. *As Entrevistas da Paris Review*. São Paulo, Companhia das Letras, vol. 1, 464 p.
- LYON, T. 1994. Jorge Luis Borges and the interview as literary genre. *Latin American Literary Review*, 22(44):74-89.

MAINGUENEAU, D. 1995. *O contexto da obra literária*. São Paulo, Martins Fontes, 202 p.  
MONDADA, L. 1997. A entrevista como acontecimento interacional. Abordagem linguística e conversacional. *Rua – Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*, 1:59-86.

VOGEL, D. 2005. Escritores em entrevista: coautoria e disseminação. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, II(2):123-132.

*Submetido: 01/12/2015*  
*Aceito: 20/02/2016*