

GÉRARD GENETTE

Paratextos Editoriais

SBD-FFLCH-USP



374778


Ateliê Editorial

The logo consists of a stylized, serif capital letter 'A' with a horizontal line passing through its center.

808.02
G230P

Copyright © Éditions du Seuil, 1987

Todos os direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.98. É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, da editora.

Título original em francês: *Seuils*



Cet ouvrage, publié dans la cadre de l'Année de la France au Brésil et du Programme d'Aide à la Publication Carlos Drummond de Andrade, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Étrangères et Européennes.

"França.Br 2009" l'Année de la France au Brésil (21 avril - 15 novembre) est organisée:

- en France, par le Commissariat général français, le Ministère des Affaires Étrangères et Européennes, le Ministère de la Culture et de la Communication et Culturesfrance;
- au Brésil, par le Commissariat général brésilien, le Ministère de la Culture et le Ministère des Relations Extérieures.

Este livro, publicado no âmbito do Ano da França no Brasil e do programa de auxílio à publicação Carlos Drummond de Andrade, contou com o apoio do Ministério Francês das Relações Exteriores e Europeias.

"França.Br 2009" Ano da França no Brasil (21 de abril a 15 de novembro) é organizado:

- na França, pelo Comissariado geral francês, pelo Ministério Francês das Relações Exteriores e Europeias, pelo Ministério da Cultura e da Comunicação e por Culturesfrance;
- no Brasil, pelo Comissariado geral brasileiro, pelo Ministério da Cultura e pelo Ministério das Relações Exteriores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Genette, Gérard

Paratextos editoriais / Gérard Genette; tradução Álvaro Faleiros - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. - (Artes do livro: 7)

Título original: *Seuils*

ISBN 978-85-7480-458-3

1. Análise do discurso literário 2. Crítica textual 3. Escritores e editores 4. Gêneros literários 5. Livros - Formato 6. Publicação de livros - História 7. Transmissão textual 1. Título.

09-11215

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Paratextos editoriais: Literatura 809

Direitos reservados à
ATELIÊ EDITORIAL

Estrada da Aldeia de Carapicuíba, 897
06709-300 - Granja Viana - Cotia - SP

Telefone: (11) 4612-9666

ateliê@ateliê.com.br | www.ateliê.com.br

Printed in Brazil 2009 | Foi feito depósito legal

86-T

Sumário

Introdução	9
O Peritexto Editorial	21
<i>Formatos</i>	22
<i>Coleções</i>	26
<i>Capa e anexos</i>	27
<i>Página de rosto e anexos</i>	34
<i>Composição, tiragens</i>	35
O Nome de Autor	39
<i>Lugar</i>	39
<i>Onimato</i>	40
<i>Anonimato</i>	43
<i>Pseudonimato</i>	47
Os Títulos	55
<i>Definições</i>	55
<i>Lugar</i>	62
<i>Momento</i>	64
<i>Remetentes</i>	70
<i>Destinatários</i>	71
<i>Funções</i>	73
<i>Designação</i>	76
<i>Títulos temáticos</i>	77
<i>Títulos remáticos</i>	81
<i>Conotações</i>	84
<i>Sedução?</i>	85
<i>Indicações genéricas</i>	88
O Press-release	97
<i>As quatro formas</i>	97
<i>Derivas e anexos</i>	105

As Dedicatórias	109
<i>A dedicatória de obra</i>	109
<i>Lugar</i>	116
<i>Momento</i>	117
<i>Dedicadores</i>	118
<i>Homenageados</i>	120
<i>Funções</i>	124
<i>A dedicatória de exemplar</i>	125
<i>Lugar, momento</i>	126
<i>Dedicador, homenageado</i>	127
<i>Funções</i>	128
As Epígrafes	131
<i>Histórico</i>	131
<i>Lugar, momento</i>	135
<i>Epigrafados</i>	136
<i>Epigrafadores</i>	139
<i>Epigrafários</i>	140
<i>Funções</i>	141
A Instância Prefacial	145
<i>Definição</i>	145
<i>Pré-história</i>	146
<i>Forma</i>	152
<i>Lugar</i>	154
<i>Momento</i>	155
<i>Destinadores</i>	159
<i>Destinatários</i>	172
As Funções do Prefácio Original	175
<i>Os temas do porquê</i>	176
<i>Importância</i>	177
<i>Novidade, tradição</i>	178
<i>Unidades</i>	179
<i>Veracidade</i>	184
<i>Para raios</i>	185
<i>Os temas do como</i>	186
<i>Gênese</i>	187

<i>Escolha de um público</i>	189
<i>Comentário do título</i>	190
<i>Contratos de ficção</i>	192
<i>Ordem de leitura</i>	194
<i>Indicações de contexto</i>	194
<i>Declarações de intenção</i>	196
<i>Definições genéricas</i>	199
<i>Esquivas</i>	203
Outros Prefácios, Outras Funções	211
<i>Pósfacios</i>	211
<i>Prefácios posteriores</i>	212
<i>Prefácios tardios</i>	219
<i>Prefácios alógrafos</i>	232
<i>Prefácios actorais</i>	242
<i>Prefácios ficcionais</i>	244
<i>Autorais denegativas</i>	246
<i>Autorais fictícios</i>	250
<i>Alógrafos fictícios</i>	253
<i>Actorais fictícios</i>	255
<i>Espelhos</i>	256
Os Intertítulos	259
<i>Caso de ausência</i>	259
<i>Graus de presença</i>	261
<i>Ficção narrativa</i>	262
<i>História</i>	271
<i>Textos didáticos</i>	273
<i>Coletâneas</i>	274
<i>Índices, títulos correntes</i>	277
As Notas	281
<i>Definição, lugar, momento</i>	281
<i>Destinadores, destinatários</i>	284
<i>Funções</i>	285
<i>Textos discursivos, notas originais</i>	286
<i>Posteriores</i>	289
<i>Tardias</i>	290

<i>Textos de ficção</i>	292
<i>Alógrafas</i>	296
<i>Actoriais</i>	298
<i>Funcionais</i>	298
O Epitexto Público	303
<i>Definições</i>	303
<i>O epitexto editorial</i>	305
<i>Alógrafo oficioso</i>	306
<i>O autoral público</i>	309
<i>Respostas públicas</i>	311
<i>Mediações</i>	313
<i>Entrevistas [interviews]</i>	316
<i>Conversas [entretiens]</i>	319
<i>Colóquios, debates</i>	321
<i>Autocomentários tardios</i>	322
O Epitexto Privado	327
<i>Correspondências</i>	328
<i>Confidências orais</i>	338
<i>Diários íntimos</i>	340
<i>Prototextos</i>	347
Conclusão	355
Índice Onomástico	361

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900112952

Introdução

A OBRA LITERÁRIA CONSISTE, EXAUSTIVA OU essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua "recepção" e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em outro lugar¹ batizei de *paratexto* da obra, conforme o sentido às vezes ambíguo desse prefixo em francês²: vejam, dizia eu, adjetivos como "parafiscal" ou "paramilitar". Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um "vestíbulo", que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroce-

1. *Palimpsestes*, 1981, p. 9.

2. E, sem dúvida, em algumas outras línguas, a acreditar na observação de J. Hillis-Miller, que se aplica ao inglês: "Para é um prefixo antitético que designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, a semelhança e a diferença, a interioridade e a exterioridade [...], uma coisa que se situa ao mesmo tempo aquém e além de uma fronteira, de um limiar ou de uma margem, de estatuto igual e, no entanto, secundário, subsidiário, subordinado, como um convidado para seu anfitrião, um escravo para seu senhor. Uma coisa em *para* não está somente e ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que separa o interior do exterior: ela é também a própria fronteira, a tela que se torna membrana permeável entre o dentro e o fora. Ela opera sua confusão, deixando entrar o exterior e sair o interior, ela os divide e une" ("The Critic as Host", *Deconstruction and Criticism*, New York, The Seabury Press, 1979, p. 219). Uma belíssima descrição da atividade do paratexto.

der. "Zona indecisa"³ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, "franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura"⁴. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. Não é necessário dizer que voltaremos a essa ação: em tudo o que segue, trataremos apenas dela, de seus meios, de seus modos e de seus efeitos. Para indicar aqui o que está em jogo com a ajuda de um único exemplo, seria suficiente uma inocente pergunta: reduzidos apenas ao texto e sem o auxílio de nenhum modo de usar, como leríamos o *Ulysses* de Joyce se não se intitulasse *Ulysses*?

O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades que agrupo sob esse termo, em nome de uma comunidade de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto. O índice deste estudo me dispensa, provaelmente, de uma enumeração prévia, apesar da obscuridade provisória de um ou dois termos que definirei mais adiante. A ordem desse percurso será, na medida do possível, de acordo com a do encontro habitual das mensagens que ele investiga: apresentação exterior de um livro, nome do autor, título e a sequência como se oferece a um leitor dócil, o que não é, evidentemente, o caso de todos. É provável que a rejeição *in fine* de tudo o que chamo de "epitexto" seja, sob esse aspecto, particularmente arbitrária, pois futuros leitores tomam conhecimento de um livro através, por exemplo, de uma entrevista do autor – quando não por meio de uma resenha num jornal ou de uma recomendação boca a boca, que, de acordo

3. A imagem parece impor-se a quem quer que trate do paratexto: "zona indecisa [...] onde se misturam duas séries de códigos: o código social, em seu aspecto publicitário, e os códigos produtores ou reguladores do texto" (C. Duchet, "Pour une socio-critique", *Littérature*, 1, fev. de 1971, p. 6); "zona intermediária entre o extratexto e o texto" (A. Compagnon, *La Seconde Main*, Seuil, 1979, p. 328).

4. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 45. A sequência dessa frase indica muito bem que com ela o autor visava em parte o que chamo aqui de paratexto: "nome de autor, título, subtítulo, nome de coleção, nome de editor, até o jogo ambíguo dos prefácios".

com nossas convenções, quase sempre não fazem parte do paratexto, definido por uma intenção e uma responsabilidade do autor; mas as vantagens desse agrupamento irão parecer, espero, superiores a seus inconvenientes. Além disso, essa disposição de conjunto não apresenta um rigor muito coercitivo e aqueles que têm o hábito de ler os livros começando pelo fim ou pelo meio poderão aplicar a este o mesmo método, se é que é um método.

Aliás, a presença, em torno de um texto, de mensagens paratextuais, das quais proponho um primeiro inventário sumário e de modo algum exaustivo, não possui uma regularidade constante e sistemática: existem livros sem prefácio, autores refratários às entrevistas e sabemos de épocas em que não era obrigatória a inscrição de um nome de autor, ou mesmo de um título. Os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão às vezes consideráveis: é uma evidência reconhecida que nossa época “midiática” multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido no mundo clássico, e *a fortiori* na Antiguidade e na Idade Média, época em que os textos circulavam muitas vezes em estado quase bruto, sob a forma de manuscritos desprovidos de qualquer fórmula de apresentação. Digo *quase*, porque só o fato de haver transcrição – mas também transmissão oral – introduz na idealidade do texto uma parte de materialização, gráfica ou fônica, que pode induzir, como veremos, efeitos paratextuais. Nesse sentido, pode-se sem dúvida adiantar que não existe, e que jamais existiu, um texto⁵ sem paratexto. Paradoxalmente, há em contrapartida, talvez por acidente, paratextos sem texto, pois existem muitas obras, desaparecidas ou abortadas, das quais conhecemos apenas o título: numerosas epopeias pós-homéricas ou tragédias gregas clássicas, ou *Morsure de l'épaule* que Chrétien de Troyes se atribui no início de *Cligès*, ou *Bataille des Thermopyles* que foi um dos projetos abandonados de Flaubert, e sobre o qual nada sabemos, a não ser que nele não devia figurar a palavra *perneira* (*cnémide*). Há nesses títulos isolados muito com que sonhar, isto é, um pouco mais do que em muitas obras disponíveis e legíveis em seu todo. Finalmente, esse caráter irregular de obrigatoriedade do paratexto vale também para o público e para o leitor: ninguém é obrigado a ler um prefácio, mesmo que essa liberdade nem sempre seja bem-vinda para o autor, e veremos que muitas notas são dirigidas apenas a *certos* leitores.

5. Digo agora *textos*, e não somente *obras*, no sentido “nobre” da palavra: pois a necessidade de um paratexto impõe-se a toda espécie de livro, mesmo que não tenha nenhuma intenção estética, ainda que nosso estudo se limite aqui ao paratexto das obras literárias.

Quanto ao estudo particular de cada um desses elementos, ou antes desses tipos de elemento, será presidido pelo estudo de certo número de traços cujo exame permite definir o estatuto de uma mensagem do paratexto, seja ela qual for. Esses traços descrevem, essencialmente, suas características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais. De maneira mais concreta: definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta *onde?*), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para fazer o quê?* Impõem-se, sem dúvida, duas palavras de justificativa desse questionário um pouco simplório, mas cujo bom uso define quase inteiramente o método do que segue.

Um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de *peritexto*⁶ essa primeira categoria espacial, com certeza a mais típica e da qual trataremos nos onze primeiros capítulos. Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros). A essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de *epitexto*, e que ocupará os dois últimos capítulos. Como deve, doravante, ser automático, *peritexto* e *epitexto* dividem entre si, exaustivamente e sem descanso, o campo espacial do paratexto; dito de outra forma, para os amantes de fórmulas, *paratexto = peritexto + epitexto*⁷.

A situação *temporal* do paratexto pode também ser definida em relação à do texto. Se adotarmos como ponto de referência a data de aparecimento do texto, isto é, a de sua primeira edição ou original⁸, certos elementos de paratexto são de produção (pública) anterior: panfletos, anúncios de "no prelo",

6. Esta noção recupera a de "perigrafia", proposta por A. Compagnon, *op. cit.*, pp. 328-356.

7. De novo, deve-se precisar que o *peritexto* das edições eruditas (em geral póstumas) contém, às vezes, elementos que não pertencem ao paratexto no sentido em que o defini: são os extratos de resenhas alógrafas (Sartre, Pléiade; Michelet, Flammarion etc.)

8. Ignorarei aqui as diferenças técnicas (bibliográficas e bibliofílicas) às vezes assinaladas entre a primeira edição corrente, edição original, edição príncipe etc., para chamar, de maneira breve, de *original* a primeira em data.

ou ainda elementos ligados a uma pré-publicação em jornal ou revista, que às vezes irão desaparecer no volume, como os famosos títulos homéricos dos capítulos de *Ulysses*, cuja existência oficial deve ter sido, se ousar dizer, totalmente pré-natal: paratextos *anteriores*, portanto. Outros, os mais frequentes, aparecem ao mesmo tempo que o texto: é o paratexto *original*, como o prefácio de *La Peau de chagrin*, produzido, em 1831, com o romance que apresenta. Outros enfim aparecem mais tarde do que o texto, por exemplo, graças a uma segunda edição, como o prefácio de *Thérèse Raquin* (quatro meses depois), ou de uma reedição mais distante, como a de *Essai sur les révolutions* (vinte e nove anos). Por razões funcionais, às quais voltarei, cabe aqui estabelecer a distinção entre o paratexto simplesmente *posterior* (primeiro caso) e o paratexto *tardio* (segundo caso). Se esses elementos aparecerem após a morte do autor, qualificá-los-ei, como todo mundo, de *póstumos*; se foram produzidos em vida do autor, adotarei o neologismo proposto por meu bom mestre Alphonse Allais: paratexto *ântumo* (*anthume*)⁹. Mas esta última oposição não vale apenas para os elementos tardios, pois um paratexto pode ser ao mesmo tempo original e póstumo, se ele acompanha um texto também póstumo, como no caso do título e da indicação genérica (falaciosa) de *La Vie de Henry Brulard, écrite par lui même. Roman imité du Vicaire de Wakefield*.

Portanto, se um elemento de paratexto pode aparecer a todo momento, pode também desaparecer, definitivamente ou não, por decisão do autor ou por intervenção alheia, ou em virtude do desgaste do tempo. Assim, muitos títulos da época clássica foram reduzidos pela posteridade, mesmo na página de rosto das edições modernas mais sérias, e todos os prefácios originais de Balzac foram suprimidos espontaneamente, em 1842, por ocasião do reagrupamento chamado *La Comédie humaine*. Essas supressões, bastante frequentes, determinam a duração da vida dos elementos de paratexto. Algumas são brevíssimas: aqui quem detém o recorde é, ao que eu saiba, o prefácio de *La Peau de Chagrin* (um mês). Mas escrevi acima “definitivamente ou não”: é que um elemento suprimido, por exemplo na hora de uma nova edição, sempre pode reaparecer numa edição posterior; algumas notas de *La Nouvelle Héloïse*, que desapareceram na segunda edição, não tardaram a voltar; e os prefácios “suprimidos” por Balzac, em 1842, reencontram-se hoje em todas as boas edições. A duração do paratexto ocorre muitas vezes na forma de eclips-

9. Assim Allais designa suas obras que haviam aparecido numa coletânea sua feita em vida. Devo também lembrar que *póstumo*, “posterior ao sepultamento”, é antiquíssima (e soberba) falsa etimologia: *postumus* é simplesmente o superlativo de *posterior*.

ses, e esta intermitência, voltarei a ela, tem uma estreita ligação com seu caráter essencialmente funcional.

A questão da condição *substancial* será aqui regulada, ou eludida, como ocorre amiúde na prática, pelo fato de que quase todos os paratextos considerados serão de ordem *textual* ou, pelo menos, verbal: títulos, prefácios, entrevistas, assim como enunciados, de tamanhos bastante diversos, mas que compartilham o estatuto linguístico do texto. No mais das vezes, portanto, o paratexto é um texto: se ainda não é o texto, pelo menos já é *texto*. Mas deve-se pelo menos ter em mente o valor paratextual que outros tipos de manifestações podem conter: icônicas (as ilustrações), materiais (tudo o que envolve, por exemplo, as escolhas tipográficas, por vezes muito significativas, na composição de um livro), ou apenas factuais. Chamo de *factual* o paratexto que consiste, não numa mensagem explícita (verbal ou não), mas num fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção. Assim como a idade ou o sexo do autor (quantas obras, de Rimbaud a Sollers, devem parte de sua glória ou sucesso ao prestígio da juventude? E leríamos um "romance de mulher" do mesmo jeito que qualquer romance, isto é, um romance de homem?), ou a data da obra: "A verdadeira admiração, dizia Renan, é histórica"; pelo menos é certo que a consciência histórica da época que viu nascer uma obra raras vezes é indiferente a sua leitura. Percebo nele fortes evidências características do paratexto factual, e existem outras, mais fúteis, tais como a pertença a uma academia (ou outra corporação gloriosa), ou a obtenção de um prêmio literário; ou mais fundamentais, e que voltaremos a ver, como a existência, em torno de uma obra, de um contexto implícito que precisa ou modifica em maior ou menor grau sua significação: contexto autoral, constituído, por exemplo, em torno do *Père Goriot*, pelo conjunto de *La Comédie humaine*; contexto genérico, constituído em torno dessa obra e desse conjunto, pela existência do gênero chamado "romance"; contexto histórico pela época chamada "século XIX" etc. Não tentarei aqui precisar a natureza desses fatos de pertinência contextual ou medir-lhes o peso, mas precisamos pelo menos partir do princípio de que todo contexto forma paratexto. Sua existência, como no caso de toda espécie de paratexto factual, pode ou não ser levada ao conhecimento do público por uma menção dependente do paratexto textual: indicação genérica, menção de preço numa cinta, menção de idade num *press-release**, revelação indireta do sexo pelo nome etc., mas ela nem sempre precisa ser men-

* Ver N. da E. à p. 97 adiante.

cionada para ser conhecida por um efeito de “notoriedade pública”; assim, para a maioria dos leitores da *Recherche*, conhecer os dois fatos biográficos: a semi-ascendência judaica de Proust e sua homossexualidade, inevitavelmente forma paratexto nas páginas de sua obra dedicadas a esses dois temas. Não digo que seja necessário saber disso: digo apenas que aqueles que sabem não leem da mesma forma que aqueles que não sabem, e que aqueles que negam essa diferença está zombando de nós. O mesmo, é claro, com relação aos fatos do contexto: ler *L'Assomoir* como obra independente e lê-lo como um episódio dos *Rougon-Macquart* constituem duas leituras bastante diferentes.

A condição *pragmática* de um elemento de paratexto é definida pelas características de sua instância, ou situação, de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem e, talvez, alguns outros que devem ter-me escapado. O destinador de uma mensagem paratextual (como de qualquer outra mensagem) não é necessariamente seu verdadeiro produtor, cuja identidade pouco nos importa, como se a introdução de *La Comédie humaine*, assinada por Balzac, tivesse sido redigida de fato por um de seus amigos: o destinador é definido por uma atribuição putativa e por uma responsabilidade assumida. Trata-se, na maioria das vezes, do autor (paratexto *autoral*), mas pode tratar-se também do editor: exceto quando é assinado pelo autor, um *release* deriva em geral do paratexto *editorial*. O autor e o editor são (entre outras, juridicamente) as duas pessoas responsáveis pelo texto e pelo paratexto, que podem delegar parte de sua responsabilidade a um terceiro: um prefácio escrito por esse terceiro e aceito pelo autor, como o de Anatole France para *Les Plaisirs et les jours*, ainda pertence, ao que parece (por causa dessa aceitação), ao paratexto – dessa vez *alógrafo*. Há também situações em que a responsabilidade do paratexto é em alguma medida compartilhada: assim, numa entrevista, entre o autor e aquele que o interroga e que de modo geral “recolhe” e transmite, fielmente ou não, as falas do autor.

Pode-se definir de forma grosseira o destinatário como “o público”, mas essa definição é vaga demais, isto porque o público de um livro estende-se virtualmente a toda a humanidade; portanto, deve-se especificar um pouco mais. Certos elementos de paratexto dirigem-se de fato (o que não significa que o atinjam) ao público em geral, isto é, a cada um: é o caso (voltarei a isso) do título ou de uma entrevista. Outros dirigem-se (com a mesma reserva), mais específica e mais restritamente, apenas aos leitores do texto: é o caso típico do prefácio. Outros, como as formas antigas do *release*, dirigem-se com exclusividade aos críticos; outros, aos livreiros; tudo isso constituindo (peritexto ou epitexto)

o que chamaremos de paratexto *público*. Outros dirigem-se, oralmente ou por escrito, a simples particulares, conhecidos ou não, com que supostamente não se conta: é o paratexto *privado*, cuja parte mais privada consiste em mensagens endereçadas pelo autor a si mesmo, em seu diário ou outro lugar: paratexto *íntimo*, pelo fato de sua autodestinação e qualquer que seja seu conteúdo.

Na definição de um paratexto, deve sempre haver uma responsabilidade, da parte do autor ou de um de seus associados, mas essa responsabilidade comporta graus. Tomarei emprestado do vocabulário político uma distinção corrente, e mais fácil de usar do que de definir: a do oficial e do oficioso. É *oficial* toda mensagem paratextual que o autor e/ou o editor assumem abertamente, e de cuja responsabilidade não se pode esquivar. Assim, oficial é tudo aquilo que, de fonte autoral ou editorial, figura no peritexto ântumo, como o título ou o prefácio original; ou ainda os comentários assinados pelo autor numa obra pela qual é o total responsável, como, por exemplo, *Le Vent Paraclet* de Michel Tournier. É *oficiosa* a maioria dos epitextos autorais, entrevistas e confidências, pelas quais sempre se pode livrar-se, mais ou menos, da responsabilidade mediante negativas do gênero: “Não foi exatamente isso que eu disse”, ou: “Eram afirmações feitas de improviso”, ou: “Isso não era destinado à publicação”, ou mesmo por uma “declaração solene”, por exemplo, a de Robbe-Grillet em Cerisy¹⁰, negando em bloco qualquer “importância” a seus “artigos de jornal mais ou menos reunidos em volume sob o nome de Ensaios” e “com mais razão ainda” a “declarações orais que posso fazer aqui, mesmo que admita que sejam publicadas em seguida” – aí compreendida, imagino, a nova versão do paradoxo do cretense. Oficioso também, e talvez acima de tudo, o que o autor deixa ou faz dizer por um terceiro, prefaciador alógrafo ou comentador “autorizado”: veja-se a participação de um Larbaud ou de um Stuart Gilbert na difusão, organizada mas não assumida por Joyce, das chaves homéricas de *Ulysses*. Naturalmente, existem muitas situações intermediárias ou indecíveis naquilo que na verdade não passa de uma diferença de grau, mas é inegável a vantagem dessas nuanças: às vezes temos interesse em que “se saibam” certas coisas sem que (supostamente) as tenhamos dito.

Uma última característica pragmática do paratexto é aquilo que chamo, tomando emprestado livremente este adjetivo aos filósofos da linguagem, de *força ilocutória* de sua mensagem. Trata-se aqui também de uma gradação de estados. Um elemento de paratexto pode comunicar uma mera *informação*, por exemplo o nome do autor ou a data de publicação; pode dar a conhecer

10. *Colloque Robbe-Grillet* (1975), 10/18, 1976, t. 1, p. 316.

uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial: é a função essencial da maioria dos prefácios, é também a da indicação genérica em certas capas ou páginas de rosto: *romance* não significa “este livro é um romance”, asserção definitiva que praticamente não está em poder de ninguém, mas antes “Queiram considerar este livro como um romance”. Pode tratar-se de uma verdadeira *decisão*: *Stendhal*, ou *Le Rouge et le Noir*, não significa: “Eu me chamo Stendhal” (o que é falso diante da certidão de nascimento) ou “Este livro se chama *Le Rouge et le Noir*” (o que não tem sentido), mas “Escolhi o pseudônimo Stendhal” e “Eu, autor, decidi dar a este livro o título de *Le Rouge et le Noir*”. Ou de um *compromisso*: certas indicações genéricas (autobiografia, história, memórias) têm, como sabemos, um valor de contrato mais coercitivo (“Comprometo-me a dizer a verdade”) do que outras (romance, ensaio), e uma simples menção como *Primeiro volume* ou *Tomo 1* tem força de promessa – ou, como diz Northrop Frye, de “ameaça”. Ou de um *conselho*, ou mesmo de uma *injunção*: “Este livro”, diz Hugo no prefácio de *Contemplations*, “deve ser lido como se leria o livro de um morto”; “Tudo isto”, escreve Barthes na abertura de *Roland Barthes par Roland Barthes*, “deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, e certas permissões (“Você pode ler este livro nessa ou naquela ordem, você pode saltar isto ou aquilo”) indicam também de maneira clara, embora indireta, a capacidade coercitiva do paratexto. Certos elementos comportam até a potência que os lógicos chamam *performativa*, isto é, o poder de cumprir o que descrevem (“Abro a sessão”): é o caso das dedicatórias. É evidente que dedicar um livro a Fulano não é mais do que imprimir ou escrever, numa de suas páginas, uma fórmula do tipo: “A Fulano”. Caso-limite da eficácia paratextual, pois basta dizer para fazer. Todavia, já há muito disso na imposição de um título ou na escolha de um pseudônimo, ações miméticas de todo tipo de poder de criação.

Essas observações sobre a força ilocutória conduziram-nos, portanto, sem perceber, para o essencial, que é o aspecto *funcional* do paratexto. Essencial, porque, ao que tudo indica e salvo exceções pontuais que encontraremos aqui e ali, o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto. Qualquer que seja o investimento estético ou ideológico (“belo título”, prefácio-manifesto), qualquer coquetismo, qualquer inversão paradoxal que o autor coloque nele, um elemento de paratexto está sempre subordinado a “seu” texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência. Ao contrário, porém, das características de lugar, de tempo, de

substância ou de regime pragmático, as funções do paratexto não podem ser descritas teoricamente, e de certo modo *a priori*, em termos de situação. A situação espacial, temporal, substancial e pragmática de um elemento paratextual é determinada por uma escolha, mais ou menos livre, feita numa grade geral e constante de possíveis alternativas, das quais só se pode adotar um termo com a exclusão dos outros: um prefácio é necessariamente (por definição) peritextual, é original, posterior *ou* tardio, autoral *ou* alógrafo etc., e essa série de opções ou de necessidades define de maneira rígida um estatuto e, portanto, um tipo. As escolhas funcionais não são da ordem alternativa e exclusiva do *ou isso/ou aquilo*: um título, uma dedicatória, um prefácio, uma entrevista podem ter em vista ao mesmo tempo diversos fins, escolhidos sem rejeitar nenhuma no repertório, mais ou menos aberto, próprio a cada tipo de elemento: o título tem suas funções, a dedicatória tem as suas, o prefácio garante outras ou, às vezes, as mesmas, sem prejuízo das especificações mais rigorosas: um título temático como *Guerra e Paz* não descreve seu texto da mesma maneira que um título formal como *Epístolas* ou *Sonetos*, o que está em jogo numa dedicatória de exemplar não é o mesmo que numa dedicatória de obra, um prefácio tardio não visa os mesmos fins que um prefácio original, nem um prefácio alógrafo em relação a um prefácio autoral etc. As funções do paratexto constituem, pois, um objeto muito empírico e muito diversificado, que se deve evidenciar de maneira indutiva, gênero por gênero e, muitas vezes, espécie por espécie. As únicas regularidades significativas que se pode introduzir nessa aparente contingência consistem em estabelecer as relações de dependência entre funções e estatuto e, portanto, em identificar classes de *tipos funcionais*, e ainda reduzir a diversidade de práticas e mensagens a alguns temas fundamentais e fortemente recorrentes, porque a experiência mostra que se trata no caso de um discurso mais “restritivo” do que muitos outros, e em que os autores inovam com menor frequência do que imaginam.

Quanto aos efeitos de convergência (ou de divergência) que resultam da composição, em torno de um texto, do conjunto de seu paratexto, e cuja complexidade às vezes bastante refinada Lejeune mostrou, no tocante à autobiografia, eles podem surgir tão-somente de uma análise (e uma síntese) singular, obra por obra, em cujo limiar para inevitavelmente um estudo genérico como o nosso. Para dar uma ilustração muito elementar disso, já que a estrutura em causa se reduz nela a dois termos, um conjunto de títulos como *Henri Matisse, roman* contém, é bastante evidente, entre o título no sentido estrito (*Henri Matisse*) e a indicação genérica (*romance*), uma discordância que o leitor é convidado a resolver se puder, ou, pelo menos, a integrar como figura

oximórica do tipo “mentir de verdade”, cuja chave, por definição singular, talvez somente o texto lhe possa dar, mesmo que a fórmula seja chamada a fazer escola¹¹, ou mesmo a banalizar-se em gênero.

Um último esclarecimento, que esperamos seja inútil: trata-se aqui de um estudo sincrônico, e não diacrônico: uma tentativa de um quadro geral e não de história do paratexto. Este propósito não se inspirou em algum tipo de desdém pela dimensão histórica, porém uma vez mais no sentimento de que é conveniente definir os objetos antes de estudar-lhes a evolução. No essencial, nosso trabalho consiste em dissolver os objetos empíricos herdados da tradição (por exemplo, “o prefácio”), de um lado analisando-os como objetos mais definidos (o prefácio autoral original, o prefácio tardio, o prefácio alógrafa etc.), e, de outro, integrando-os a conjuntos mais vastos (o peritexto, o paratexto em geral) – e, portanto, em identificar categorias até aqui negligenciadas ou mal percebidas, cuja articulação define o campo paratextual, e cujo estabelecimento é anterior a toda e qualquer colocação em perspectiva histórica. No entanto, as considerações diacrônicas não estarão ausentes num estudo que versa, depois de tudo, sobre o aspecto mais socializado da prática literária (a organização de sua relação com o público) e que virará, às vezes de maneira inevitável, algo como um ensaio sobre os costumes e as instituições da República das Letras. Mas elas não serão colocadas *a priori* como uniformemente decisivas: cada elemento do paratexto tem sua própria história. Alguns são tão antigos quanto a própria literatura, outros nasceram, ou encontraram seu estatuto oficial após séculos de “vida oculta” que constituem sua pré-história, com a invenção do livro, e outros com o nascimento do jornalismo e das mídias modernas; outros desapareceram nesse meio tempo e, muito frequentemente, uns foram substituídos por outros para desempenhar, bem ou mal, um papel análogo. Alguns, enfim, parecem ter sofrido, e ainda sofrer, uma evolução mais rápida ou mais significativa do que outros (mas a estabilidade é um fato tão histórico quanto a mudança): assim, o título tem suas modas, muito evidentes, que inevitavelmente fazem “época” com apenas seu enunciado; o prefácio autoral, ao contrário, quase não mudou desde Tucídides, a não ser na sua apresentação material. A história geral do paratexto seria, sem dúvida, ritmada pelas etapas de uma evolução tecnológica que lhe oferece os meios e as ocasiões, a dos incessantes fenômenos de passagem de um para o outro, de substituição, de compensação e de inovação

11. Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, Grasset, 1986.

que garantem, através dos séculos, a permanência e, em certa medida, o progresso de sua eficácia. Para aventurar-se a escrever sobre ela, seria preciso dispor de uma pesquisa mais vasta e mais completa do que esta, que não sai dos limites da cultura ocidental, e mesmo poucas vezes da literatura francesa. O que segue não passa, pois, de uma investigação totalmente incoativa, a ser viço muito provisório daquilo que, graças a outros, possivelmente virá depois. Chega, porém, de desculpas e de precauções, temas ou lugares-comuns obrigatórios de todo prefácio: bastante erradio no limiar do limiar¹².

12. Como se pode notar, este estudo deve muito às sugestões das diversas audiências com cuja participação foi elaborado. A todos e a todas, minha profunda gratidão e meus sinceros agradecimentos.