



Montagem literária em *Journal du dehors*, de Annie Ernaux

*Literary Montage in Annie Ernaux's Journal du dehors*¹

Letícia Campos de Resende

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
let-resende@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3278-6373>

Resumo: Este artigo tem o objetivo de fazer uma reflexão sobre o livro *Journal du dehors*, de Annie Ernaux (2012), à luz principalmente de algumas reflexões de Walter Benjamin (1989, 1993, 2019) sobre a montagem literária no volume II das *Passagens* (*Das Passagen-Werk*). Comparo o trabalho da autora ao trabalho de uma trapeira e *flâneuse* do fim do século XX, que vai buscar, em outras formas de mediação, uma nova compreensão do capitalismo e das manifestações da economia na cultura. Ao longo do artigo, tentei realizar uma *assemblage* de reflexões fragmentárias sobre obras literárias direta ou indiretamente relacionadas ao meu objeto de estudo. Assim, começo o texto apresentando uma reflexão rápida sobre as figuras do trapeiro (*chiffonnier*) e do *flâneur* em Baudelaire e, em seguida, passo a *Journal du dehors*, intercalando a essa análise um breve comentário sobre *Nadja*, de André Breton (2011), que, além de citada por Ernaux (2012), se aproxima temática e formalmente de *Journal du dehors*.

Palavras-chave: montagem literária; Annie Ernaux; Walter Benjamin.

Abstract: This article aims to analyze the book *Journal du dehors*, by Arnie Ernaux (2012), in light of Walter Benjamin's (1989, 1993, 2019) reflections on the "literary montage", as expressed in the second volume of his unfinished work *Passages* (*Das Passagen-Werk*). I will attempt to compare Ernaux's work to that of a "chiffonnière" and "flâneuse" from the XXth century, who goes in search of a new understanding of capitalism and of economy's manifestation in culture through different ways of

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

mediation. This article takes the form of an “*assemblage*” of fragmentary reflections on other works of literature that could potentially be associated to *Journal du dehors*. I begin my text briefly reflecting on how the *chiffonnier* and the *flâneur* are presented in Baudelaire’s poetry. I then go on to analyze *Journal du dehors*, interspersing my analysis with a brief commentary on André Breton’s (2011) *Nadja*, not only because it is mentioned in Ernaux’s text (2012), but also because its structure and themes can be associated to those of *Journal du dehors*.

Keywords: literary montage; Annie Ernaux; Walter Benjamin.

No poema “O vinho dos trapeiros”, de Charles Baudelaire (2011), reunido no ciclo “O vinho” das *Flores do mal*, introduz-se uma das alegorias que marcam a obra baudelairiana: o trapeiro, ou *chiffonnier*, como visto nas duas estrofes iniciais:

*Souvent, à la clarté rouge d’un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au cœur d’un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l’humanité grouille en ferments orageux,*

*On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son cœur en glorieux projets
(BAUDELAIRE, 2011, p. 142).²*

Na primeira estrofe, o preâmbulo que se faz até a apresentação do trapeiro, na segunda, pinta uma ambientação da cena retratada. Enfatiza-se muito claramente a perspectiva exterior de um ou mais observadores (“*On voit*”), o leitor e o próprio poeta, e espelha-se, de certo modo, a perambulação do personagem: o encaixamento de sintagmas curtos, antecedendo a oração principal – “*On voit un chiffonnier qui vient [...]*”

² Os trechos traduzidos do poema “*Le Vin des chiffonniers*” (“O vinho dos trapeiros”), de Baudelaire, transcritos tanto nesta nota quanto nas seguintes, são de Júlio Castañon Guimarães: “De hábito, à rubra luz de um poste, turbulenta/– Sua chama o vento bate, o vidro ele atormenta –/ Num velho bairro, um dédalo assim lamacento/ Onde o homem fervilha em bravio fermento./ Vê-se um trapeiro vindo; balança a cabeça/E, como um poeta, bate nos muros, tropeça;/ Sem cuidar dos espias, a ele agora afetos,/ Expande o coração em gloriosos projetos” (BAUDELAIRE, 2019).

– num movimento de ziguezague, sugerido pelo encadeamento dos versos, alguns em *enjambement*, antecipa os movimentos do trapeiro em sua vinda. O trapeiro é assim destacado, desde o início, como uma figura que perambula, que erra. Esse deslocamento, contudo, se dá de modo entravado e conflituoso: o trapeiro vem “tropeçando, batendo nos muros”, num comportamento similar ao de um poeta. O símile é inesperado porque, em geral, numa relação comparativa usual, é o segundo elemento da comparação que introduz a imagem que mantém com o primeiro elementares esperadas. Obviamente uma imagem poética não pode ser medida pelas convenções de uma comparação usual. Ao nos perguntarmos o que significa, afinal, tropeçar e se chocar contra os muros como um poeta, talvez possamos afirmar que, na construção da imagem poética baudelaireana, opera-se uma relação dialética que busca ver na prática do poeta uma concretização do trabalho do trapeiro. Assim, o símile acaba dizendo mais sobre o eu-lírico, o próprio poeta, do que sobre o trapeiro em si: é aquele que é como este. E, se é consequência do trabalho dos trapeiros sentirem-se “[é]reintés” e se “pli[er] sous un tas de débris, / [v]omissement confus de l’énorme Paris” (BAUDELAIRE, 2011, p. 142),³ assim o é também do trabalho do poeta, que se utiliza, portanto, dos restos, dos dejetos da sociedade.

Catar os restos exige errar pela cidade. Nesse ponto, as figuras do trapeiro e do *flâneur*, mais uma alegoria do poeta na estética baudelaireana, se confluem, embora persista uma divisão de classes que as separa: pois, se, como afirma Walter Benjamin (1989, p. 35), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, a rua é para o *flâneur* o que o apartamento é para o burguês, para o trapeiro ela é, de fato, a fonte de sobrevivência. Quando a coisa é convertida em mercadoria e, em seguida, descartada, a ser substituída por outra, aí sim, ela se torna objeto do trapeiro. Talvez por isso em “O vinho dos trapeiros” só haja comparação entre as duas figuras, trapeiro e poeta, enquanto em outros poemas – aqui penso notadamente em “A uma passante” –, a identificação seja completa entre poeta e *flâneur*: é o eu-lírico que fala no momento de sua *flânerie*: é no meio da multidão que ele se encontra: “La rue assourdissante autour de moi hurlait” (BAUDELAIRE, 2011, p. 124).⁴

³ “[...] encurvadas sob a porcaria, / Vômitos de Paris, cidade imoderada” (BAUDELAIRE, 2019).

⁴ “De ensurdecer, a rua em torno a mim urrava” (BAUDELAIRE, 2019).

Também é como quem recolhe os restos e os põe em uso que Benjamin (2019) constrói sua obra inacabada, *Passagens*, buscando repensar, desde o interior do conceito marxista de história, uma nova relação entre economia e cultura – esta como manifestação daquela. Assim, recuperar os restos do século XIX (sobretudo, na forma de citações) e justapô-los, à maneira de uma montagem literária, permite compreender a história, afirma Benjamin em outro ensaio, não como avanço linear e progressivo num “tempo vazio e homogêneo”, mas como relampejos de imagens do ocorrido num “tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1993, p. 229-230).

*

No fim do século XX, entre os anos de 1985 e 1992 – período em que ocorrem a queda do Muro de Berlim (1989) e o fim da URSS (1991) –, Annie Ernaux registra num diário íntimo cenas vistas e vividas no cotidiano. Desse projeto, nasce, três anos mais tarde, em 1995, o livro *Journal du dehors*, que, pelo próprio título, indica uma relação dúbia entre a escrita de si, produzida no e pelo diário, e a escrita do outro. O ato da transcrição de eventos externos surge, nessa obra, como uma necessidade de registrar – para preservar – o que se perde facilmente, já que transitório: “transcrever cenas, palavras, gestos de anônimos, que nunca mais revemos, pichações nos muros, apagadas assim que traçadas” (ERNAUX, 2012, p. 8, tradução nossa). É na medida em que os enunciados coletados por Ernaux (2012) são deslocados, realocados ao serem citados, e modificados de acordo com os novos usos que se fazem deles, que a obra opera um “trabalho de citação” (COMPAGNON, 1996) que põe em jogo tanto o produto quanto o processo, isto é, tanto o objeto citado quanto o modo como se cita. Em algumas passagens, por exemplo, há reflexões sobre o que, a princípio, parecem ser momentos de “solicitação” que levam a autora a citar:

Por que eu conto, descrevo essa cena, como outras que aparecem nestas páginas. O que estou buscando a qualquer custo na realidade? O sentido? Frequentemente, mas nem sempre, por hábito intelectual (aprendido) de não se render apenas à sensação: “colocando-a acima de si”. Ou talvez, observar os gestos, as atitudes, as palavras de pessoas com que me deparo me dá a ilusão de ser próxima a elas (ERNAUX, 2012, p. 36, tradução nossa).

Instigadora do processo de citação, a solicitação, como propõe Antoine Compagnon (1996), se dá por acidente, casualmente, inesperadamente. Recuperar sua origem é por esse motivo impossível. Ao se perguntar assim por que ela cita, o que a solicita a citar, Ernaux (2012), na verdade, só pode se indagar sobre a “excitação” – ou excitação (COMPAGNON, 1996, p. 32) –, isto é, sobre a busca *a posteriori*, ocorrida no texto, da base da citação, do que já foi extraído e transplantado para outro lugar. Nesse processo de transplante, contudo, não parece haver em *Journal du dehors* uma perda inevitável da origem, como se espera não só da citação, mas das diferentes práticas de colagem (ADAMOWICZ, 1998; PERLOFF, 1993, 2013a, 2013b). Há muito mais uma tensão entre recriação e origem do que uma supressão total da segunda. É importante no livro ancorar o que é citado em contextos sócio-históricos específicos que ditam certa cronologia aos fragmentos. Ao mesmo tempo, os diferentes estágios por que passa a citação – primeiro como material para um diário; em seguida, como autocitação e recriação no livro e, finalmente, como leitura que também cita, extrai, “enxerta” (COMPAGNON, 1996, *passim*) – imprimem novas temporalidades e proveniências aos momentos capturados. É o que se vê, por exemplo, em citações cuja própria fonte é explicitamente informada, sem que o tempo seja exatamente marcado:

“Nas Filipinas, existe agora um ‘museu Marcos’ (*Le Monde de ontem*)” (ERNAUX, 2012, p. 23, grifos e tradução nossos).

“O presidente da República fez um pronunciamento *na televisão domingo*” (ERNAUX, 2012, p. 39, grifos e tradução nossos).

“*Ania Francos* está com câncer. Ela escreve em *L’Autre journal* ‘*A crônica de uma morte anunciada*’” (ERNAUX, 2012, p. 40, grifos e tradução nossos).

“No jornal *Libération*, *Jacques Le Goff*, historiador [...]” (ERNAUX, 2012, p. 47, grifos e tradução nossos).

Nos quatro casos acima não se trata de referenciar citações, mas sim de dar início a seu processo indicando sua presença: não é mais a voz da autora que fala, mas a voz de outro, que se justapõe à dela. É sinalizando primeiro a origem, a fonte da qual se extrai, que se anuncia a citação e se separa, a princípio, a palavra de outrem da palavra da autora. Essa indicação da origem, contudo, não se dá de forma absoluta e precisa. Nos dois primeiros trechos, vê-se que, apesar de identificados

os meios de veiculação das notícias, os advérbios de tempo, “ontem” e “domingo”, funcionam de forma dêitica, comprometendo assim a referencialidade necessária para se situar o tempo certo. Nos terceiro e quarto trechos, há o informe da autoria e dos jornais e a eliminação de qualquer marcador temporal, ainda que dêitico. De modo geral, a temporalização dos acontecimentos fica a cargo dos anos que encabeçam o início das seções do livro (para os trechos citados, o ano em questão é 1986), embora, no interior de cada uma, a sucessão temporal dos acontecimentos retratados se torne mais obscura e difícil (impossível) de precisar. Apenas uma diferença de espaço em branco (variável e, às vezes, inexistente) entre uma cena e outra pode talvez sugerir uma passagem de tempo maior ou menor.

E é precisamente nesse encadeamento de cenas e citações, de restos coletados nas perambulações da autora pela *banlieue* onde vive e pelo centro de Paris, que reside o interesse principal desta análise. Benjamin (2019), no fragmento [1a, 8] da seção N, intitulada “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, das *Passagens*, informa:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrubiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2019, p. 764).

Indo por partes, o filósofo opta pela montagem porque, segundo ele mesmo, este seria o modo mais adequado de se pensar a história na perspectiva do materialismo histórico e dialético da teoria marxiana. Isso significa, em parte, como já mencionado neste texto, romper com a lógica historiográfica em voga no século XIX, baseada num princípio de evolução progressiva, e tratar o passado como imagem e reminiscência que relampeja (BENJAMIN, 1993). Se é esta a concepção do autor, como a montagem se torna útil ao tipo de reflexão teórica (e prática) posto em jogo nas *Passagens*? A montagem como procedimento de justaposição, às vezes abarcado sob a égide da colagem (PERLOFF, 1993), se considerada no âmbito literário aludido por Benjamin (2019), retira objetos de um espaço e tempo anterior e, ao realocá-los e reorganizá-los, põe-nos em relação com um presente, o presente da própria *produção*, que, no sentido etimológico da palavra, traz o objeto para diante. É, pois, nessa relação

entre tempos, necessariamente dialética, que uma nova historiografia pode surgir.

Quanto ao segundo ponto da explicação metodológica de Benjamin (2019), que diz respeito a “nada [...] dizer. Somente [...] mostrar”, seria possível argumentar que, ao ser realizada, uma citação faz convergirem e conviverem estas duas situações opostas: a de uma perda e manutenção da referencialidade. Começemos por esta última: a citação é fruto e causadora de intertextualidade. Nesse sentido, o trabalho da citação mantém com o texto citado (seu referente) uma referencialidade que é externa ao texto em que ocorre. Por outro lado, a citação implica igualmente a perda dessa referencialidade, pois, na medida em que se compromete sua origem, sua originalidade, já não há mais um referente anterior e exterior: a citação se torna antes o referente de si mesma. O texto citado, em outras palavras, faz (também de forma dêitica) um autoapontamento, ao estilo de um “*vois, là*” (DIDI-HUBERMAN, 2020, no prelo) que direciona o olhar para o objeto, nesse caso, a própria citação. Quando se põem então os objetos em relação, como é característico da montagem, o olhar corre de um a outro, indo-voltando, e, nesse movimento, fazendo-os modificarem-se mutuamente.

Uma terceira parte da citação de Benjamin (2019, p. 764) toca no tipo de material escolhido para a montagem e na forma que se atribuirá a ele: “[n]ão surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”. Sobre coletar os restos, já expus aqui uma reflexão sobre a relação entre o teórico/artista e o trabalho do trapeiro. Há, no entanto, tanto para o século XIX quanto para o início do século XX, época em que Benjamin escreve, uma discrepância entre o que se considerava digno de colecionar e expor – as “coisas valiosas” dos gabinetes de curiosidades, por exemplo, e as “formulações espirituosas” de algum compêndio – e o que o filósofo alemão se propõe a montar. A recusa assim de inventariar, em oposição à possibilidade de “utilizar”, pode estar relacionada precisamente a certas práticas arquivísticas, sobretudo se nos debruçarmos sobre o caso do gabinete de curiosidades, associadas ao exercício de poder no interior do capitalismo: o inventário lista com o objetivo de registrar a posse e um valor de mercadoria, garantindo que o acúmulo dos objetos represente igualmente um acúmulo de capital e distinção para quem os possui. Esse valor de mercadoria sofre, entretanto, uma complicação porque, no

caso do objeto de colecionador posto à venda, seu valor restringe-se ao mercado de luxo e seu uso se submete a uma lógica diferente em relação à mercadoria comum. Ao propor então a utilização dos resíduos, que, se descartados, são desprovidos de valor de troca, Benjamin (2019) resgata seu valor de uso, sem deixar, contudo, como afirma Marjorie Perloff (2013b), de pôr em prática algum tipo de arquivamento nesse processo. Arquivamento esse que, por si só, pressupõe uma montagem.

Em *Journal du dehors*, defendo ocorrer um processo similar: processo de montagem e utilização de cenas, fatos e artefatos históricos que, por sua insignificância, constituem resíduos descartados por uma sociedade e por um discurso que, ao produzir determinado conhecimento, exerce poder precisamente sobre o que descarta. O uso feito por Ernaux (2012) consiste em citar e recriar a partir do testemunho. Logo no prefácio do livro, por exemplo, a autora compara seu trabalho de escrita com o de uma fotógrafa, produzindo instantâneos de cenas vistas. A composição das cenas, no entanto, não tem como base a fotografia, apenas a descrição: seriam elas écfrases das quais estão ausentes a imagem que a antecede ou inspira?

*

Em *Nadja*, André Breton (2011) compõe uma narrativa surrealista e autobiográfica a partir de perambulações por Paris – perambulações estas que ele faz sozinho, na primeira parte do livro, e na companhia de Nadja, na segunda parte. Traços dessas perambulações são aproximados e justapostos na forma de citações, entradas de diário e fotografias, constituindo, quando considerados em sua totalidade, algo similar a um processo de montagem. No caso das fotografias, em particular, se acima falei de écfrases que não só têm precedência sobre a imagem em si, mas que a substituem, e acabam se tornando a própria imagem, inexistente enquanto tal, em *Nadja* acontece o oposto: na maioria das vezes, a fotografia substitui a descrição justamente porque a escrita surrealista pode abrir mão dela, que passa agora a ser “*frappée d’inanité*” (BRETON, 2011, p. 6). O uso das fotografias têm também o objetivo de documentar e, nesse sentido, servir de prova da realidade, em contraste precisamente com os elementos surrealistas incorporados ao texto. Parte dos temas fotografados consiste em “*ces objets qu’on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensible*” (BRETON, 2011, p. 62), também chamados de “*objets trouvés*” do

surrealismo – objetos encontrados, por exemplo, nos mercados de pulgas, ao acaso e em momentos de errância, e que, ao serem reaproveitados, põem em tensão uma dimensão memorialística, de tempos anteriores, e um determinado presente.

O texto de Breton (2011) se faz assim como um texto sobre a cidade, representada por imagens da memória, capturadas, por sua vez, pelo mesmo movimento do poeta baudelairiano e de Annie Ernaux (2012): o movimento de *flânerie*. Não é à toa que Benjamin (2019), ainda na seção das *Passagens* que vim comentando aqui, faça questão de relacionar Breton (2011) ao arquiteto Le Corbusier: “[c]ompreender juntos Breton e Le Corbusier – isto significaria estender o espírito da França atual como um arco, com o qual o conhecimento atinge o instante bem no coração” (BENJAMIN, 2019, p. 763). Esse conhecimento poderia muito bem ser o conhecimento de uma época passada, que ajuda a reconhecer uma França atual – atual para Benjamin – em objetos e formas anteriores. É muito oportuno, portanto, que, em determinado trecho de *Journal du dehors*, Ernaux (2012) tente refazer, no ano de 1988, os passos de Nadja em 1927:

Desci na estação Poissonnière e subi a rua La Fayette até a igreja de Saint-Vincent-de-Paul. Chega-se a ela por um lance de escadas. Sentada em um dos degraus de pedra, uma menina se bronzeia escrevendo uma carta. Um casal se beija. Eu, relembro um dia em Roma, em que subia uma escada cheia de flores, em direção ao sol, para chegar à igreja Trinità dei Monti. Depois, percorro o Boulevard Magenta, procurando o número 106, o *Hôtel de Suède*, outrora o *Sphinx* Hôtel. A fachada estava coberta com uma lona, o interior de todos os pisos estava sendo demolido. Um pedreiro se debruçou em uma janela e olhou para mim rindo e dizendo algo para os outros. Eu estava imóvel na calçada da frente, minha cabeça erguida em direção ao hotel (que talvez vá se converter em prédio residencial). O pedreiro pensou que eu retornava ao lugar das minhas memórias – de amor ou de puta. Na verdade, retorno às lembranças de uma outra, Nadja [...]. Continuei a descer o Boulevard Magenta, entrei na viela Ferme-Saint-Lazare, àquela hora, deserta [...]. Peguei novamente a rua La Fayette, até o café da “Nouvelle France”, com cortinas velhas. (ERNAUX, 2012, p. 79-80, tradução nossa, grifos da autora).

Da construção em ruínas, se faz uma nova construção com a mesma fachada e um novo interior, reflexo das mudanças urbanísticas e imobiliárias por que passa a cidade. Da mesma forma: da época em que escrevem Breton e Benjamin, isto é, do início do século XX, emergem os traços do fim daquele mesmo século. As lembranças vividas pela autora se misturam com as lembranças de Nadja, que, ao mesmo tempo, podem ser também as da própria Ernaux ao ler *Nadja*, e fazem convergir, para o instantâneo – ou o instante – capturado no livro, várias temporalidades e espacialidades urbanas distintas: o passado de Paris se manifesta no seu presente de 1988, que faz lembrar igualmente um tempo anterior, ocorrido em Roma, e cuja recordação só pertence à autora.

*

Hoje à noite, no bairro Linandes, uma mulher passou em uma maca empurrada por dois bombeiros. Ela estava em uma posição elevada, quase sentada, calma, tinha os cabelos grisalhos, entre cinquenta e sessenta anos. Um cobertor escondia suas pernas e metade do corpo. Uma menina disse para outra: “tinha sangue no lençol”. Mas não havia lençol sobre a mulher. Ela atravessou a zona de pedestres de Linandes em meio aos clientes do supermercado Franprix e às crianças brincando – parecia uma rainha indo em direção ao carro de bombeiros parado no estacionamento. Eram cinco e meia, o tempo estava ensolarado e frio. Do topo de um prédio situado ao lado da praça, uma voz gritou: “Rachid! Rachid!”. Coloquei minhas compras no porta-malas do carro. O funcionário que recolhe os carrinhos estava encostado na parede da passagem que leva do estacionamento à praça. Ele vestia um blazer azul e sempre a mesma calça cinza por cima de sapatos abrutalhados. Seu olhar era terrível. Veio pegar meu carrinho quando eu já tinha quase saído do estacionamento. Na volta para casa, peguei a via beirando uma vala aberta pela reforma do RER. Me veio a impressão de subir em direção ao sol. Este se punha entre as barras cruzadas dos postes que se estendem até o centro da Cidade Nova (ERNAUX, 2012, p. 11-12, tradução nossa).

Se retomarmos a metáfora do olho como uma câmera, tornada implícita por Ernaux (2012), no prefácio do livro, ao se referir aos fragmentos coletados como instantâneos, seria possível pensar o enquadramento do trecho acima não só a partir da aproximação com a câmera fotográfica, mas da alusão ao efeito da própria filmadora: há movimento e ação nas cenas, que não captam unicamente o movimento do(s) objeto(s), fato impossível na fotografia, mas o movimento do olhar-

câmera: como se num plano-sequência, como é o caso da cena acima, que continua num mesmo bloco de fragmento (isto é, numa mesma circunscrição textual), se passasse da mulher na maca – observada pelas meninas, observadas todas pela autora – a crianças brincando na rua, a uma voz que grita de um prédio, ao guardador de carrinhos do supermercado, de volta à autora que guarda as compras no carro para ir para casa. A inserção de detalhes como as roupas do funcionário do supermercado, a descrição da via e da reforma do RER etc., mais do que “efeitos de real” garantindo o realismo da cena (e sua realidade, já que se trata de um relato testemunhal e autobiográfico), ajudam a compor um quadro, contrastando cores e planos: o azul e cinza do uniforme e o amarelo com tons de vermelho e laranja do pôr do sol; o subterrâneo do estacionamento, a cidade e o céu. Assim, a câmera, como instrumento óptico, estabelece com o olho uma relação de contiguidade e metonímia, tornando-se o próprio olho, que adquire, por sua vez, funções de câmera, como se verifica na ampliação da cena (Fig. 1), para abarcar seus arredores:

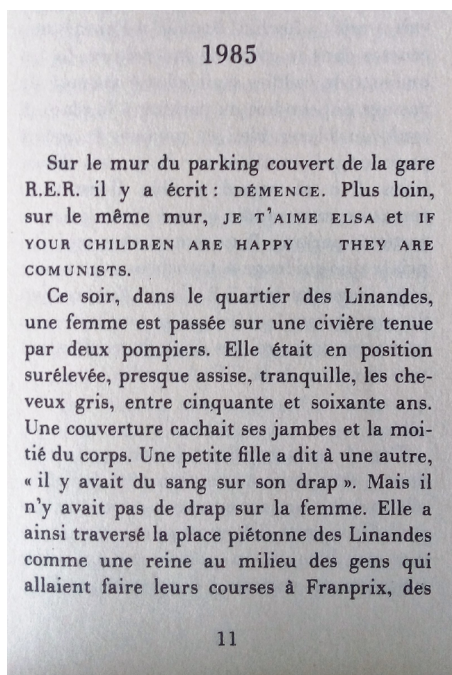


Figura 1: reprodução da página 11 de *Journal du dehors*

Na imagem acima, temos o início da cena transcrita na citação anterior, com o acréscimo de um trecho, frases pichadas num muro, que se justapõe à descrição lida. Na reprodução das frases, há uma certa elaboração tipográfica e espacial que tenta imitar, do registro “original”, o tamanho da letra e a distância entre duas orações de um mesmo período – distância essa que pode talvez maximizar o efeito da oração principal (“They are comunistas [sic]”), que vem depois e se torna pré-requisito da anterior (“If your children are happy”). A continuidade existente entre as citações iniciais e a cena vista no *quartier des Linandes*, à primeira vista, serve apenas para situar e caracterizar o espaço urbano, pois é no estacionamento em cujo muro foram feitas as pichações que a autora deixa o carro para ir ao supermercado. Há, no entanto, uma relação entre esses dois momentos, o da citação e o da descrição da cena, que reverbera ao longo da obra e que monta imagens tanto no sentido de criá-las a partir de um processo de rememoração quanto no sentido de selecioná-las, justapô-las, aproximá-las, organizá-las, contrastá-las – o que, por si só, não se dá de forma separada ou excludente do processo de criação por rememoração. Ambos se interferem mutuamente, pois para criar é preciso selecionar e organizar, assim como o ato de seleção pressupõe uma recriação do vivido.

Citar as pichações nesse início de seção parece, portanto, ter o efeito de, como descreve Georges Didi-Huberman (2020, no prelo), “citar o passado a comparecer” não na forma de uma cadeia de eventos, mas como relampejos e cacos que “ergu[em] as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobr[em] na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2019, [N 2, 6], p. 765). Assim, as frases citadas presentificam um momento histórico e acabam reverberando por toda a obra, nos demais fragmentos, ou cacos, que a compõem. Muito dessa reverberação vai sendo construída pelas relações dos fragmentos uns com os outros, constituindo um procedimento de montagem literária entre momentos distintos. É o que se vê nos fragmentos sequenciais abaixo, contados ao longo de três páginas (Fig. 2, 3 e 4) e reproduzidos diretamente do livro:

1986

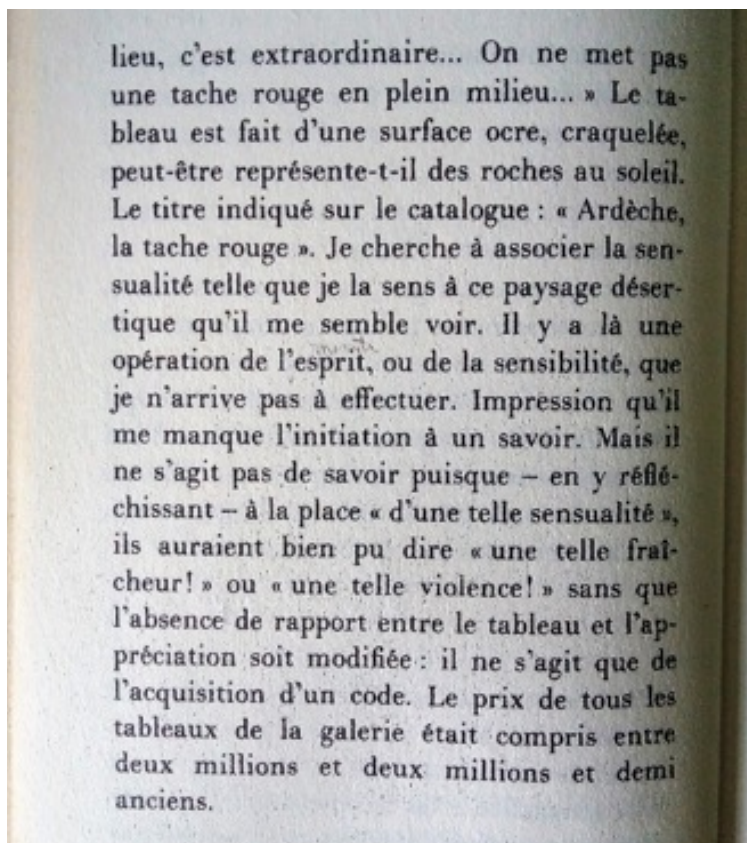
L'aveugle de la station Saint-Lazare était là. On commence à l'entendre quand on glisse le ticket dans le tourniquet. Une voix puissante, pleine de fausses notes, au bord de l'éraillage. Il chante toujours les mêmes chansons, qu'on a apprises à l'école ou en colonie de vacances, comme « Là-haut sur la montagne, l'était un vieux chalet », aussi « Je ne regrette rien » d'Édith Piaf. Il se tient très droit, la tête penchée en arrière comme tous les aveugles, à la jonction de deux couloirs, avant la bifurcation vers Porte de la Chapelle ou Mairie d'Issy. Dans une main la canne blanche, dans l'autre une timbale, un chien mou à ses pieds. Souvent, parmi les gens qui se précipitent, quelqu'un – généralement une femme – dépose dans la timbale une pièce

faler um se deign
a um intubou
tor
pu

qui tinte fortement. Aussitôt l'aveugle s'ar-
 rête de chanter et crie à la cantonade MERCI
 BIEN ET BONNE JOURNÉE. Personne ne peut
 ignorer qu'un acte de générosité vient de
 s'accomplir, qui portera chance à son auteur.
 Aumône parfaite. Contre une pièce à un
 pauvre propre et digne, aux chansons d'hier,
 des remerciements publics et l'espérance de
 se concilier la faveur du destin toute la jour-
 née. C'est sans doute le pauvre du métro qui
 reçoit le plus d'argent. Il avait aujourd'hui
 un pardessus gris à chevrons et une écharpe
 noire. Je suis passée très au large de lui,
 comme ceux qui ne lui donnent rien.

Sonja de ziguzagu

Le directeur de la galerie de peinture, rue
 Mazarine, dit à une visiteuse, d'une voix me-
 surée, devant un tableau : « Une toile d'une
 telle sensualité. » La femme soupire profon-
 dément, comme plongée dans le désespoir par
 cette constatation, ou incapable de supporter
 une sensation aussi puissante. Maintenant ils
 parlent à voix basse. L'homme, plus distinc-
 tement : « Et regardez la tache rouge au mi-



Figuras 2, 3 e 4: reprodução das páginas 20-22 de *Journal du dehors*⁵

⁵ “O cego da estação Saint-Lazare estava lá hoje. Assim que entrei na estação e inseri a passagem na roleta já comecei a ouvi-lo. Uma voz poderosa, cheia de falsetes, quase rouca. Ele sempre canta as mesmas canções, aprendidas na escola ou em colônias de férias, ‘*Là-haut sur la montagne, l’était un vieux chalet*’ e ‘*Je ne regrette rien*’, de Édith Piaf. Ele se mantém muito ereto, a cabeça inclinada para trás, como costumam fazer os cegos, na junção de dois corredores, diante da bifurcação que leva a Porte de la Chapelle ou a Mairie d’Issy. Em uma mão, a bengala branca; na outra, uma panela; um cachorro manso aos seus pés. Entre as pessoas que circulam apressadamente pela estação, é comum que alguém – geralmente uma mulher – deposite na panela uma moeda que, ao cair, tilinta em alto e bom som. Na mesma hora, o cego para de cantar e grita sem se dirigir a ninguém em particular, OBRIGADO E BOM DIA. Ninguém pode ignorar a realização de um ato de generosidade, que trará boa sorte ao seu autor. Esmola perfeita: uma moeda a um pobre limpo e digno, que canta canções de outrora,

Em ambos os fragmentos, a autora se coloca na posição de observadora, embora se inclua e intervenha como “eu” na narrativa em certos momentos, sobretudo, quando comenta o que vê, i.e. as imagens que ela própria cria. No encadeamento e na junção (*assemblage*) dessas passagens, há evidentemente um comentário – resumido, *grosso modo*, na denúncia das desigualdades numa sociedade capitalista – que independe das opiniões expressas pela própria autora: o próprio ato de aproximar imagens se torna o comentário em si, a “tomada de partido” (DIDI-HUBERMAN, 2020, no prelo), que deixa de ser uma simples “tomada de posição” precisamente a partir do momento em que nela se manifesta um desejo ou uma tentativa de síntese. Não é à toa que Didi-Huberman se refere a uma “tomada” (“*prise*”) de posição e/ou partido, pois é no ato mesmo de captura pelo olho-câmera que se manifesta a postura política e ideológica de quem faz a captura. “Tomar” como agarrar, apreender, mas também como assumir, adquirir.

Se puder haver síntese nas passagens reproduzidas, é porque há por trás delas um processo dialético de *mise en relation* de uma tese e antítese; processo por meio do qual ambas se afetam e se alteram mutuamente. Para cada fragmento, confluem o que poderíamos chamar de “agora” e de “ocorrido”, segundo os conceitos de Benjamin (1993, 2019), uma vez que os fragmentos – instantâneos tirados, *tomados* pela

em troca de gratificação pública e da esperança de se conciliar com o destino pelo resto do dia. Esse é sem dúvida o pobre que mais ganha dinheiro no metrô. Hoje ele veste um sobretudo cinza, com estampa retangular e um cachecol preto. Passei ao largo dele, como os outros que não lhe dão nada.

“O diretor da galeria de arte situada na rua Mazarine, diante de um dos quadros em exposição, diz a uma visitante em tom comedido: ‘Uma tela com tanta sensualidade’. A mulher suspira profundamente, como se submersa pelo desespero dessa constatação, ou incapaz de suportar uma sensação tão poderosa. Agora, os dois conversam em voz baixa. O homem, em uma voz mais audível: ‘E olha essa mancha vermelha bem no meio...’. O quadro é composto por uma superfície ocre, craquelada, representando talvez rochas expostas ao sol. O título está indicado no catálogo da exposição: ‘Ardèche, a mancha vermelha’. Tento associar o modo como vivencio a sensualidade a essa paisagem desértica diante de mim. Trata-se de uma operação do espírito, ou da sensibilidade, que eu não consigo realizar. Impressão de que me falta ser iniciada em determinado saber. Mas, na verdade, não é uma questão de saber, já que – refletindo sobre isso –, ao invés de ‘tanta sensualidade’, eles poderiam ter dito ‘tanto frescor!’ ou ‘tanta violência!’, sem que a ausência de relação entre o quadro e sua fruição fosse modificada: trata-se apenas da aquisição de um código. O preço de todos os quadros da galeria variava entre dois milhões e dois milhões e meio de francos” (ERNAUX, 2012, p. 20-22, tradução nossa).

autora – fazem relampejar diferentes instantes: o instante do testemunho, irrecuperável em sua forma exata; o instante da escrita, que recria a cena e, para isso, *re-monta* ao que foi visto; o instante da leitura, que também imprime um novo “agora” aos anteriores que já saturavam o texto. Na relação externa com o fragmento sucessor, essa relação entre “agoras” se repete e se renova, possibilitando-nos referir-nos a isso como um procedimento de montagem de “imagens dialéticas”:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2019, [N, 2a, 3], p. 767).

Nesse jogo dialético operado desde o interior de e entre imagens, cria-se também uma relação de comparação entre elas. Nos trechos anteriormente reproduzidos de *Journal du dehors*, essa comparação se dá, a princípio, por meio de contrastes produzidos por entre as imagens: o lugar do transporte público vs. a galeria de arte; as pessoas na estação de trem, que dão esmola ou não vs. as pessoas na galeria, que pagam por quadros caríssimos; o homem pedindo esmola vs. os quadros postos à venda a preços exorbitantes. Nesses contrastes, operam-se processos de afinidades que nos permitem associar os elementos das imagens: o contraste se mostra, pois, como um efeito resultante das afinidades. Em outras palavras, é porque conseguimos compreender que, entre as cenas, a afinidade, ou aproximação, se dá entre o homem cego e os quadros, e não entre o homem e os frequentadores da galeria, por exemplo, que conseguimos inferir o contraste que se estabelece ali: entre a mercadoria e o sujeito que não consegue se vender como força de trabalho e acaba sendo objetificado, transformado em resíduo, coisa descartada pela própria cidade. Nessa “construção de comparáveis”, para tomar emprestado um conceito de Ricœur (2011), poderíamos propor que uma cena se traduzisse na outra e estabelecesse assim, nos interstícios entre

elas (que se apresentam também visualmente no livro, na forma do vazio que separa e distingue um fragmento do outro), as relações de montagem.

Não se trata, em *Journal du dehors*, de sair em busca de locais simbólicos no interior da paisagem parisiense (como o são as *Passagens*, por exemplo), para entender a sociedade francesa e, particularmente, a própria cidade de Paris, “capital do século XIX”. Se naquele momento sobre o qual escreve Benjamin (2019), vivendo, contudo, em outro momento histórico, as *Passagens* eram locais de trânsito e de comercialização da mercadoria, na época em que (e sobre a qual) escreve Ernaux (2012), é preciso ir em busca dos novos locais em que se exercem essas mesmas atividades. Assim, frente às ruínas ou modificações concretas por que passam certos símbolos urbanos, a autora sai à procura de uma representação da cidade e de suas práticas de convívio no trânsito do transporte público, não lugar de transição entre lugares; nos supermercados, configuração contemporânea das *Passagens* para as classes trabalhadoras; nas mídias em suas diferentes formas; nas falas e textos típicos da cidade, como é o caso das pichações e propagandas publicitárias. Ernaux (2012) tenta, desse modo, compreender a história e a sociedade francesa daquele período, recorrendo a momentos anteriores, com o objetivo de montar imagens dessa nova cidade: imagens essas que, a um só tempo, fazem a junção de “agoras” e de “ocorridos”, pois, imediatamente captados os instantes presentes, eles se tornam passado. Qual trapeira e *flâneuse* de seu tempo, ela traça um retrato de uma cidade agora expandida, convertendo símbolos urbanos como as *Passagens* na passagem constante do centro parisiense para as periferias (*banlieues*), e destas de volta àquele.

*

Annie Ernaux, tanto em *Journal du dehors* quanto em várias outras de suas obras, produz a partir de imagens e, por esse mesmo gesto, acaba produzindo imagens. Imagens para atualizar (*mettre à jour*) o passado e para pensá-lo em relação com o presente. Predominantemente, essa produção imagética se dá por procedimentos ecrásticos, que transpõem fotografias de um acervo pessoal, ausentes nos livros de que fazem parte, à forma de textos verbais. Em *Journal du dehors*, embora as imagens (re)criadas não sejam baseadas em fotografias, a escrita tende a ser fotográfica, como creio ter demonstrado aqui. Uma das questões que se depreendem dessa produção imagética é, portanto, a da organização das

imagens: como elas se combinam, se distribuem e se organizam, de modo a produzir sentidos, por relações de justaposição, afinidade ou contraste, entre fragmentos distintos. Obviamente o que fica claro a partir da análise que aqui se apresenta é que não se trata, na obra de Ernaux (2012), de exercer os mesmos processos de montagem dos poetas contemporâneas praticantes de uma escrita conceitual e “não-criativa” (VILLA-FORTE, 2016) – a qual toma emprestado de outros meios e gêneros; desloca e realoca em outros ambientes; desmonta, monta e romonta seus próprios versos e os versos de outras pessoas, pondo em jogo a forma e a função poéticas, bem como a definição do que é poesia. Apesar da clara e explícita afinidade entre *Journal du dehors* e *Nadja* – além da não citada *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon (1953), cuja leitura comparada com o livro de Ernaux (2012) também poderia suscitar pontos interessantes –, a autora francesa não opera a montagem literária como o fazem esses e outros autores modernistas e/ou contemporâneos. Ela, ao contrário, acaba montando majoritariamente a partir de imagens extraídas e expansoras de um arquivo pessoal e coletivo (este último compreende *slogans*; expressões idiomáticas, sobretudo, do falar normando; letras de canções; eventos históricos etc.). A justaposição promovida por Ernaux (2012) contribui muito mais para compor a totalidade de uma imagem da sociedade em relação à imagem individual, revelando em que medida esta se encontra submetida àquela, do que para renovar formalmente o procedimento da montagem de acordo com as novas possibilidades que trazem a internet e as redes sociais.

Apesar da diferença formal que separa a montagem tal qual operada por Ernaux (2012) e a montagem operada por poetas como Kenneth Goldsmith, analisado tanto por Perloff (2013a) quanto por Villa-Forte (2016) em seus respectivos estudos sobre a escrita apropriadora e supostamente não original de certos autores contemporâneos, há uma similaridade de efeitos depreendida dessas práticas. Tomemos brevemente como exemplo o trabalho da poeta Marília Garcia (2016), que, além de manter clara filiação com artistas como Goldsmith, traduz Ernaux no Brasil. Em sua antologia *Um teste de resistores*, sem me ater a exemplos específicos para não alongar esta conclusão, opera-se um jogo de repetições de referentes, baseado também na prática constante de citações e de montagem, que, longe de provocar uma perda de referencialidade, atualiza-a a cada novo contexto. Um dos efeitos dessa constante repetição é engendrar, por extração de um elemento de um contexto a outro, o

que Perloff (2013a) classifica como uma perda do valor pragmático de determinada expressão em benefício de seu valor pictórico, permitindo-nos compreender uma palavra mais por seus aspectos acústicos e visuais do que semânticos. Ora, resultado semelhante se opera, de modo geral, nas obras de Ernaux, fazendo com que diferentes processos de extração e deslocamento – a transcrição de falas do cotidiano e de pichações nos muros, por exemplo –, vão atribuindo novos valores aos referentes deslocados e realocados, destacando, no caso de citações de expressões clichês e cristalizadas, retiradas do falar cotidiano, seu *status* imagético.

Mas para além desses usos, a montagem também oferece a oportunidade de compor um arquivo histórico. E é precisamente nesse ponto, como procedimento de registro e organização de determinados instantes na vida dos sujeitos inseridos numa sociedade capitalista do fim do século XX, que ela é importante na obra de Ernaux (2012). Cinco anos depois da publicação de *Journal du dehors*, a autora publica em 2000 a segunda parte desse mesmo projeto, intitulada *La Vie extérieure*. Neste livro, trata-se de empregar os mesmos procedimentos vistos até aqui, com o fim de dar forma a acontecimentos quotidianos e a eventos históricos – os conflitos que desembocam na guerra do Kosovo e a primeira invasão do Iraque pelos EUA, por exemplo – entre os anos de 1993 e 1998. Ao longo dos anos arquivados nessas duas obras, é a consolidação do neoliberalismo no cenário francês e internacional que se põe em cena. Quase todos os fragmentos são um retrato dessa nova sociedade em que os mais de quarenta anos de exceção das políticas de bem-estar social dão lugar à fase neoliberal do capitalismo, cuja crise vivemos hoje e que torna cada vez mais propícia e concreta a ascensão de regimes fascistas no Brasil e no mundo. O momento atual, embora diferente do vivido por Benjamin nas primeiras décadas do século XX, compartilha com aquele mais uma derrota da social-democracia em meio à crise de governos liberais, os quais historicamente abrem caminho para a fascistização do Estado burguês. Em vista disso, talvez o maior sintoma do momento histórico registrado por Ernaux (2012, 2018), tanto em *Journal du dehors* quanto em *La Vie extérieure*, seja uma mesma imagem que une as duas obras: acima, neste mesmo texto, destaquei as pichações na parede do estacionamento vistas em 1985 (Fig. 1); onze anos depois, em 1996, em *La Vie extérieure*, elas retornam de outra forma: “Na parede do estacionamento da estação de trem, as pichações *If your children are happy they are comunists* etc. começam

a se apagar. *Elsa eu te amo* desapareceu. Continua *Argélia eu te amo*, estrelada [étoilé] de sangue” (ERNAUX, 2018, p. 73-74, grifos da autora, tradução nossa). Os efeitos do tempo sobre as pichações – o apagamento parcial e/ou total, as manchas de sangue – refletem, de alguma forma, os efeitos de eventos históricos e de fatos da vida pessoal – a derrota do comunismo, os conflitos internos relacionados à imigração e à situação dos jovens *beurs* –,⁶ constituindo-se, portanto, como sintomas de uma ordem econômica e política. Assim, a montagem tal qual operada por Ernaux (2012), e analisada por Benjamin (1989, 1993, 2019) em mais de uma obra,⁷ é um jeito de justapor essas imagens-sintoma, com o fim de lançar sobre elas a fâsca produzida pelo relampejo dos momentos que elas mesmas encerram.

Se, diante de um panorama em que o capitalismo aparentemente triunfa e a internet possibilita outros tipos de reconfiguração de procedimentos poéticos e metodológicos, tornando o referencial teórico sobre a montagem literária de que me sirvo aqui supostamente ultrapassado, é possível que surja, ao fim deste texto – cujo objeto de análise é uma obra que, em nenhum momento, se propõe a pôr em jogo a questão da montagem produzida no contexto das novas tecnologias –, a seguinte contestação: “como pensar a montagem após a queda do Muro de Berlim?”. A ela proponho que sigam estes questionamentos: a queda do Muro e o avanço tecnológico alteraram fundamentalmente o funcionamento da sociedade capitalista? Em que medida a tentativa feita por Benjamin de desafiar a lógica da mercadoria, fundamento dessa mesma sociedade, ao não subordinar o valor de uso de um objeto ao seu valor de troca – “Não surrupiarei coisas valiosas [...]. Porém, os farrapos, os resíduos: [...] fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2019, p. 764) –, está superada pelas novas análises dos processos de montagem na literatura? Não estariam estas apoiadas sobre aquela?

⁶ Essa expressão designa jovens de origem árabe, sobretudo argelina, moradores dos conjuntos habitacionais (HLM – *Habitations à loyer modéré*) das *banlieues*. A década de 1990 é marcada, na França, pelo embate de muitos desses jovens, alguns em situação de desemprego e alvo constante da violência do Estado, contra a polícia.

⁷ Além do fragmento das *Passagens* aqui citado e do ensaio “Sobre o conceito de história”, construído também por montagem, vem à mente “O autor como produtor”, de 1934, em que esse procedimento é brevemente mencionado.

Referências

- ADAMOWICZ, Elza. Beyond painting. *In*: ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 1-25.
- ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1953. *E-book*.
- BAUDELAIRE, Charles. Le vin des chiffonniers. *In*: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2011, p. 142-143.
- BAUDELAIRE, Charles. À une passante. *In*: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2011, p. 124.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin: Companhia das letras, 2019. *E-book*.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. N [Teoria do conhecimento, teoria do progresso]. *In*: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2019, p. 759-807. v. 2.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 120-136.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-234.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Jogo duplo” ou da montagem (dialética). *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passados citados: o olho da história, V*. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2020. No prelo.
- ERNAUX, Annie. *Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 2012.
- ERNAUX, Annie. *La Vie extérieure*. Paris: Gallimard, 2018.
- GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. *In*: PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EdUSP, 1993, p. 95-150.

PERLOFF, Marjorie. O gênio não original: uma introdução. *In*: PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a, p. 23-58.

PERLOFF, Marjorie. Fantasmagorias do mercado: a poética citacional nas Passagens, de Walter Benjamin. *In*: PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013b, p. 59-93.

RICŒUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011. VILLA-FORTE, Leonardo. O autor como apropriador. *Revista Serrote*, [s. l.], n. 23, 2016. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2016/08/o-autor-como-apropriador-por-leonardo-villa-forte/>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Recebido em: 3 de dezembro de 2021.

Aprovado em: 19 de setembro de 2021.