UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Jonatas Aparecido Guimarães

OFICINA DAS MÁSCARAS:

o personagem produtor de sujeitos na obra de Autran Dourado

Belo Horizonte

2022

JONATAS APARECIDO GUIMARÃES

OFICINA DAS MÁSCARAS:

o personagem produtor de sujeitos na obra de Autran Dourado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Belo Horizonte

2022

Guimarães, Jonatas Aparecido.
D739.Yg-o Oficina das máscaras [manuscrito] : o personagem produtor de sujeitos na obra de Autran Dourado / Jonatas Aparecido Guimarães. – 2022.
371 f.: il., color.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,

Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 357-367.

Apêndices: f. 368-371.

1. Dourado, Autran, 1926- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Dourado, Autran, 1926- – Personagens – Teses. 3. Personagens literários – Teses. 4. Subjetividade na literatura – Teses. 5. Máscaras – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.341

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata – CRB/6-2706

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *OFICINA DAS MÁSCARAS: o personagem produtor de sujeitos na obra de Autran Dourado*, de autoria do Doutorando JONATAS APARECIDO GUIMARÃES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty - PUC/MG

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza - UERJ

Belo Horizonte, 11 de abril de 2022.

Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto**, **Professora do Magistério Superior**, em 11/04/2022, às 15:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Martiniano Marques**, **Professor do Magistério Superior**, em 11/04/2022, às 15:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Nabil Araújo de Souza**, **Usuário Externo**, em 11/04/2022, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Ivete Lara Camargos Walty**, **Usuário Externo**, em 12/04/2022, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Marcus Vinicius de Freitas**, **Professor do Magistério Superior**, em 14/04/2022, às 07:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes**, **Coordenador(a)**, em 14/04/2022, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1330085** e o código CRC **A5F3BE91**.

A Vera e Arnaldo, meus pais, estes rostos Eurídice que me atravessam na dor do orgulho de ser seu filho.

Agradecimentos

São muitos os rostos, são muitas as máscaras que atravessam nosso próprio rosto, que nos deslocam, que promovem alianças com nossos semblantes. Esta tese é atravessada por muitas faces outras, algumas nomeáveis, outras não. Mas às quais desejo ser sempre grato. Peter Sloterdijk já se referia aos livros como cartas aos amigos. Que se veja este trabalho como uma carta aos rostos amigos que o habitam, que me habitam. E como uma manifestação do meu desejo de que saibamos ser habitados pelo outro. Por isso, desejo agradecer:

Ao IFTM pelo afastamento que me proporcionou o tempo necessário para o amadurecimento das reflexões;

À UFMG, espaço de entrecruzamentos, de estímulos, de convívio entre os rostos, em sua luta constante nesses tempos sombrios;

À PUC Minas, extensivamente a todos os seus professores, cujo papel foi é tão importante em minha constante constituição como sujeito;

Ao Acervo de Escritores Mineiros, em especial à Adrieli e ao Marcelo, que sempre me auxiliaram de forma tão solícita nas consultas ao arquivo de Autran Dourado. Mais especialmente ainda, à Cíntia, amiga disposta a auxiliar nas pesquisas dos documentos e interlocutora atenta nos debates literários;

Ao grupo de pesquisas "Da Rua", *ágora* do confronto amigo entre os rostos, de abertura para a alteridade, oportunidade de acolhida e de acolher. Não poderia deixar de nomear seus rostos: Cristina, Luciana, Maria Helena, Maria José (Majô), Roberta, Vinicius, Viviane, entre tantos outros que já passaram por aqui. Em especial agradeço à Valéria em seu trabalho constante de organizar e registrar as atividades e à Ivete, líder e criadora do grupo.

Não poderia deixar de repetir o nome da Ivete, querida amiga, pessoa por quem tenho profunda admiração e eterna orientadora. Tenho alegria de enxergar seu rosto tão nítido nas páginas deste trabalho;

Ao Reinaldo, rosto da sabedoria para além dos moldes acadêmicos, amigo que soube me ouvir e me oferecer estabilidade nos momentos em que mais precisei. Tê-lo como orientador neste doutorado é um privilégio e um prazer;

À Dianna, afilhada querida, que soube entender minhas ausências, estando incondicionalmente presente; era sempre uma tranquilidade saber que, entre as várias viagens e rotas em que me perdia, você estava lá.

A terra o sol o vento o mar
São minha biografia e são meu rosto

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Resumo

Em sua concepção moderna, já a partir do romantismo, as discussões sobre o sujeito e sobre a literatura estiveram intimamente relacionadas, de modo que quaisquer alterações na compreensão de um dos campos levam a sensíveis mudanças no outro. No século XX, sobretudo no contexto pós-estruturalista francês, assistimos a um sistemático ataque ao dito sujeito da metafísica, o que levou, entre outros fatores, à morte do autor e à desvalorização do personagem na teoria da literatura. Esses ataques ao sujeito logo motivaram respostas, sendo que, já a partir dos anos 1980, a filosofia e os estudos literários procuraram repensar essas questões. É o que ocorre, por exemplo, com os estudos culturais, que volta a considerar o sujeito como um elemento importante para se pensar a literatura, com enfoque direcionado para a sua relação com as políticas de identidade, o que impulsionou a revalorização de categorias como a do autor e a do narrador. Contudo, ainda existe um *déficit* teórico nos estudos do personagem. Após a crítica do sujeito, as concepções defendidas pelas abordagens narratológicas do personagem não se sustentam mais, porém, pelo menos em solo brasileiro, a renovação da abordagem teórica do conceito não acompanha a força que ganharam as categorias do autor e do narrador. Isso aponta para a necessidade de uma nova abordagem teórica do personagem que dê conta de suas relações com o sujeito, o que implica novas abordagens conceituais de um e de outro. Na cena literária brasileira, Autran Dourado é um dos autores para quem o personagem e, simultaneamente, os processos de constituição dos sujeitos se revelam como elementos fundamentais em sua produção multifacetada, que engloba seus textos ficcionais, ensaios críticos, cartas, entre outros. A partir de um intenso diálogo transdisciplinar, a análise da obra de Autran Dourado proposta nesta pesquisa permite a reformulação teórica do personagem, entendendo-o como conceito basilar para pensar a relação entre o sujeito e a literatura. Propomos, nessa perspectiva, a concepção de personagem como processo constante de produção de máscaras. Essa proposta procura pensar o conceito para além da conceituação que o analisa apenas como elemento da narrativa. Assim, podemos visualizar a produção de máscaras do personagem também em relação ao narrador, ao autor e ao teórico/crítico, entendendo, relativamente às últimas categorias, que a produção das máscaras dos sujeitos históricos se realiza também na relação com mecanismos ficcionais presentes na literatura. Logo, do mesmo modo como a literatura está sempre intimamente ligada às variações concernentes à concepção de sujeito, defendemos que a própria instituição literária se vincula à produção de máscaras do sujeito.

Palavras-chave: Autran Dourado. Personagem. Sujeito. Máscara. Subjetividade.

Abstract

In its modern conception, observable since romanticism, the discussions about subject and about literature were closely related, so that any changes involving one of these fields leads to sensitive changes in the other. In the 20th century, mainly in the French post-structuralist context, we observe a systematic attack to the so-called subject of metaphysics, which led, among other factors, to the author's death and to the devaluation of the character in theory of literature. These attacks against the subject soon prompted reactions, being that, already in the 1980's Philosophy and Literary Studies begin to rethink these questions. This occurs, for example, in Cultural Studies, which again considers the subject an important element to think about literature, focusing on its relationship with identity politics, which boosted the revaluation of categories such as the author and the narrator. Nonetheless, there is still a theoretical deficit in character studies. After the subject's criticism, the conceptions defended by narratology approaches regarding the character can no longer sustain themselves. However, at least on Brazilian academy, there are almost no new proposals for theoretical approaches to the concept. This points to the need for a new theoretical approach to the character that takes into account his relationships with the subject, which implies new conceptual approaches of one and the other. In Brazilian literary scene, Autran Dourado is one of the authors for whom the character and, simultaneously, the subject constitution process are revealed as fundamental elements in his multifaceted production, which encompasses fictional texts, critical essays, letters, among others. Through an intense transdisciplinary dialog, the present research proposes an analysis of Autran Dourado's work that allows a theoretical reformulation of the character category, understanding it as an essential concept to think about the relationship between subject and literature. We propose, in this perspective, the conception of character as a constant process of mask production. This proposal seeks to think the concept beyond the conceptualization that analyzes it only as an element of the narrative. Thus, we can visualize the production of character masks also in relation to the narrator, to the author and to the theorist/critic, understanding, in relation to the latter categories, that the production of masks by historical subjects is also carried out through fictional mechanisms present in literature. Therefore, in the same way that literature is always closely linked to variations concerning the concept of subject, we advocate that the literary institution itself is linked to the production of character masks.

Keywords: Autran Dourado. Character. Subject. Mask. Subjectivity.

Resumen

En su concepción moderna, a partir del romanticismo, las discusiones sobre el sujeto y sobre la literatura estaban íntimamente relacionadas, de modo que cualquier cambio en la comprensión de uno de los campos lleva a cambios sensibles en el otro. En el siglo XX, especialmente en el contexto postestructuralista francés, asistimos a un ataque sistemático al llamado sujeto de la metafísica, que condujo, entre otros factores, a la muerte del autor y a la desvalorización del personaje en la teoría literaria. Con los estudios culturales, el sujeto vuelve a ser considerado un elemento importante para pensar la literatura, con foco en su relación con las políticas identitarias, lo que ha impulsado la revalorización de categorías como la del autor y la del narrador. Sin embargo, todavía hay un déficit teórico en los estudios del personaje. Después de la crítica del sujeto, los conceptos defendidos por los enfoques tradicionales sobre el personaje ya no son sostenidos, sin embargo, al menos en suelo brasileño, prácticamente no existen nuevas propuestas para un abordaje teórico del concepto. Esto apunta a la necesidad de un nuevo abordaje teórico del personaje que tenga en cuenta sus relaciones con el sujeto, lo que implica nuevos planteamientos conceptuales de uno y de otro. En el panorama literario brasileño, Autran Dourado es uno de los autores para quienes el personaje y, simultáneamente, los procesos de constitución de sujetos se revelan como elementos fundamentales en su multifacética producción, que abarca sus textos de ficción, ensayos críticos, cartas, entre otros. A partir de un intenso diálogo transdisciplinario, el análisis de la obra de Autran Dourado propuesto en esta investigación permite la reformulación teórica del personaje, entendiéndolo como un concepto básico para pensar la relación entre el sujeto y la literatura. En esta perspectiva, proponemos el concepto de personaje como una performance textual-discursiva que constituyese como un proceso constante de producción de máscaras. Esa propuesta permite pensar el concepto más allá del elemento narrativo, como un producto listo y terminado, concebido desde los enfoques tradicionales. Así, podemos visualizar la producción de las máscaras de los personajes también en relación al narrador, al autor y al teórico/crítico, entendiendo, relativamente a las últimas categorías, que la producción de las máscaras de los sujetos históricos también se realiza por mecanismos ficticios presentes en la literatura. Por lo tanto, del mismo modo que la literatura siempre está íntimamente ligada a las variaciones sobre la concepción del sujeto, sostenemos que la propia institución literaria está ligada a la producción de las máscaras del sujeto.

Palabras-clave: Autran Dourado. Personaje. Sujeto. Máscara. Subjetividad.

LISTA DE ABREVIATURAS

AA – Um artista aprendiz

CA – Um cavalheiro de antigamente

GA – Gaiola aberta

LP – Lucas Procópio

MMA – Meu mestre imaginário

DMS – "Do meu samburá"
DVM – "De vária matéria"
MNsE – "Do meu nome e sua etimologia"
PAO – "Proposições sobre o autor e sua obra"
PDC – "Proposições sobre o diletantismo e correlatos"
PsF – "Proposições sobre Flaubert"
PH – "A propósito de Homero"
PsL – "Proposições sobre o labirinto"
PsM – Proposições sobre o mito

NDN – Novelário de Donga Novais

OF – Ópera dos fantoches

OM – Ópera dos mortos

PRMC – Poética de romance: matéria de carpintaria

GRBC – "Guimarães Rosa, barroco e coloquial"
PA – "Poética pré-aristotélica"
PCE – "Personagem, composição e estrutura"
PcM – "Personagem como metáfora"
PPN – "Poética em prosa narrativa"
SOL – "Uma segunda ordem de leitura"
TN – "Tônica da narrativa"

RB – O risco do bordado

SdR – A serviço del-Rei

SS – Solidão solitude

GO – "A glória do ofício"

VS – Uma vida em segredo

VC – Violetas e caracóis

MJ – "Meritíssimo Juiz"

MCN – "Os mínimos carapinas do nada"

SUMÁRIO

Introdução 12
PARTE I: O ARTESÃO DE MÁSCARAS 24
A. O mínimo carapina das gentes 27
Capítulo 1. Matéria-prima: retalhos 30
Movimento 1: Ficção e teoria de Autran Dourado – confronto entre sujeitos e suas produções 30
Movimento 2: Outras teorias, outros choques 36
Movimento 3: Estilhaçamento dos personagens e as máscaras dos sujeitos 42
Movimento 4: Afinal, que sujeito? 47
Movimento 5: Pêndulo (23:00) – pulverização das máscaras? 57
Movimento 6: Pêndulo (00:00, através do espelho) – Então, ainda é possível o personagem? 62
Movimento 7: Pêndulo (00:01) – Outra vez: o personagem 71
Movimento 8: O personagem e a produção de sujeitos textuais 86
B. O Lobo sábio 102
C. Os negativos 103
Capítulo 2: O personagem negativo 105
Movimento 0: O problema das máscaras abissais 105
Movimento 1: O personagem e as máscaras do não-humano 106
Movimento 2: A produção do rosto humano 112
Movimento 3: Retorno – Personagem-humano ou humano-personagem? 120
Movimento 4: Máscaras da natureza, máscaras do corpo 125
Movimento 5: As máscaras e o simbólico 133
Movimento 6: Máscaras abissais: encarar o que não pode ser visto 142
Movimento 7:Confrontar as máscaras abissais 156
Movimento 8: Máscaras vaga-lume – o embate radical, as alianças radicais 164
PARTE II: A MÁSCARA DO ARTESÃO 176
C. A máscara de ferro 179
Capítulo 3. A oficina da história 185
Movimento 1: Máscaras e a história 185
Movimento 2: O tipo e a inscrição das máscaras na história 194
Movimento 3: As máscaras do narrador e a memória de Minas 202

Movimento 4: Múltiplos tempos ficcionais da História – o conflito entre a instituição literária e a narrativa histórica 214
Movimento 5: O confronto ficcional das narrativas da memória 223
Movimento 6: Personagem histórico e personagem ficcional 231
Movimento 7: As indústrias do sujeito 238
Movimento 8: A literatura e o artesanato das gentes 249
E. Meu aprendiz imaginário 269
Capítulo 4. Autor, auto, alter: Autran 273
Movimento 0: O problema do autor 273
Movimento 1: Primeiras máscaras – os semblantes negativos do autor 275
Movimento 2: Que ausência, que presença? Outras máscaras 285
Movimento 3: Constelações – cenários intelectuais do autor 300
Movimento 4: Máscaras do autor, máscaras do crítico? 313
Movimento 5: produção de máscaras, mímesis e obra 329
O verniz nas máscaras 344
REFERÊNCIAS 351
Anexo – Conto "Remanso" 368

Introdução

Desde o alvorecer da modernidade, a história da literatura esteve intimamente ligada às discussões sobre o sujeito e sobre as noções contíguas de individualidade, de subjetividade e de identidade. É fato conhecido que o Primeiro Romantismo Alemão, um dos momentos em que a concepção moderna de literatura ganhou forma de maneira mais evidente, está profundamente ligado à valorização da subjetividade individual e à autoconstrução do sujeito, o que aparece de modo explícito em autores como Friedrich Schiller (2002) e Friedrich Schlegel (1997). De lá para cá, o sujeito não cessa de se fazer presente nas reflexões sobre a literatura, mesmo quando se procura negá-lo. No século XX, entre outras questões, percebe-se nos projetos estruturalista e pós-estruturalista franceses, sobretudo em nomes como Maurice Blanchot (2011; 2019), Roland Barthes (1999; 2004), Michel Foucault (1978; 1999; 2001; 2009), Gilles Deleuze (1973; 1991; 2007) uma busca sistemática pelo desmanche do sujeito. Trata-se de um projeto fundamentado ideia de que, ao atacar o que se denomina como o sujeito solar da filosofia metafísica, procura-se romper com o logocentrismo europeu e com todas as práticas autoritárias a ele relacionadas. Por isso, a crítica do sujeito francesa encontrou na dessubjetivação do conhecimento um caminho para colocar em questão os pressupostos da filosofia metafísica, sendo que a linguagem e a literatura seriam regiões privilegiadas para a realização desse projeto. Contudo, finalizando o século XX e iniciando o século XXI, houve o apontamento de excessos presentes na *doxa* da crítica do sujeito, que exigiam reconsiderar o seu lugar na filosofia e nos estudos literários. Nesse movimento, mencionando apenas alguns nomes, os estudos da autoficção são colocados em pauta por Diana Klinger (2007), os estudos que valorizam as políticas de identidades são desenvolvidos por Homi Bhabha (1998), Gayatri Spivak (2014) ou Stuart Hall (2015), as narrativas de testemunho são observadas por Marcio Seligmann-Silva (2018), a *mímesis* em relação com o sujeito fraturado é estudada por Luiz Costa Lima (2000; 2005; 2021). Realizando um balanço disso que muitas vezes se denomina como um "retorno do sujeito", não é incomum se declarar que o projeto da morte ou da dissolução do sujeito esteve desde o início fadado ao fracasso, sendo que já nos anos 1980 o conceito era revisto. Nabil Araújo (2020), comentando a relação entre a crítica do sujeito e a promulgação da morte do autor, afirma que esse óbito nunca existiu efetivamente, sendo que teorias linguísticas da análise do discurso, por exemplo, nunca deixaram de considerar o sujeito enquanto elemento de suas reflexões. Porém, não basta afirmarmos um projeto desde sempre fracassado da morte/dissolução do autor, nem

tampouco diagnosticar que seu atestado de óbito nunca foi lavrado. Os ataques ao sujeito envolvem movimentos diversos, cheios de nuances, que trouxeram efetivos ganhos para o debate literário-filosófico os quais não devem ser desconsiderados, mas que também estiveram permeados de excessos que devem ser apontados criticamente. Isso abre um novo campo para as reflexões relativas à relação entre o sujeito e a literatura. Sem dúvida, a crítica do sujeito, na esteira de Nietzsche e de Heidegger, abalou as concepções do denominado sujeito da metafísica. Porém, o que o recente retorno ao sujeito nos mostra é que ele pode até se encontrar fragmentado, fraturado, descentrado, dessubstancializado, mas ainda se impõe como elemento fundamental para pensar a literatura.

Nesse contexto, principalmente após as críticas pós-estruturalistas, as perspectivas tradicionais do personagem não sustentam mais um pensamento teórico que permita observar a relação entre a literatura e o sujeito. Por essa razão, o pensamento teórico que se aproxima da *doxa* da crítica do sujeito francesa tem mostrado sistemático desinteresse pelo personagem, ou, quando o conceito toma o centro das discussões, é com o intento de promover o seu desmanche, de modo análogo ao que é feito com o sujeito, ou com o autor. Assim, se Anderson, Felski e Moi (2019) apontam para a verdadeira criação de tabus relacionados ao personagem, Carlos Reis faz recuar o diagnóstico do déficit teórico do personagem até as abordagens estruturalistas que teriam criado um complexo de rejeição que ainda perdura: "tanto a análise estrutural da narrativa como a narratologia colocaram o personagem numa penumbra [...] Sem excessivo exagero, trata-se (tratou-se) de uma espécie de défice teórico, gerando um complexo de rejeição [...]" (REIS, 2016, p. 20). Trata-se de um contexto no qual se incluem os estudos literários no Brasil que, desde o fim do século passado, tiveram forte influxo dos pensamentos estruturalista e pós-estruturalista. Para além disso, tal desinteresse se manifesta mesmo quando nos deparamos com as perspectivas recentes que procuram trazer o sujeito novamente ao palco, uma vez que suas abordagens se detêm principalmente nas figuras do autor e do narrador. No caso dos estudos da autoficção, do pós-colonialismo, das narrativas de testemunho, ou mesmo da *mímesis*, o sujeito retorna como elemento de interesse para a teoria da literatura pela via do autor. Em uma visada distinta, Jaime Ginzburg desenvolveu na Universidade de São Paulo, entre os anos de 2011 e de 2015, o projeto de pesquisa "O narrador na literatura brasileira contemporânea", que tem como objetivo estudar as relações entre o sujeito descentrado e o narrador. Nessas recentes abordagens, então, autor e narrador são valorizados enquanto instâncias enunciativas por meio das quais o sujeito se evidencia, retomando-o como elemento frutífero para se pensar os estudos literários. Contudo, se autor e narrador são revisitados a partir de sua relação com o sujeito, não têm sido

lançados, pelo menos em solo brasileiro, novos olhares teóricos sobre o personagem. Há que se notar a presença de propostas no Brasil como a de Regina Dalcastagnè que, na Universidade de Brasília, procura observar o personagem na literatura brasileira contemporânea. Entretanto, trata-se de um projeto cujo enfoque incide mais sobre questão da representatividade de grupos minoritários na ficção – observando a presença de negros, pobres, LGBTQIA+, etc. nas narrativas contemporâneas –, do que com uma reconsideração teórica sobre o personagem, de maneira que o conceito apresentado em seus trabalhos não se desprende das concepções tradicionais já presentes no século XX. Ou seja, mesmo com a revitalização dos estudos sobre sujeito e literatura, ainda permanece um silêncio no que tange ao personagem. Naturalmente, isso não significa que não existem debates acadêmicos em congressos, teses, ou mesmo livros que tratem do tema do personagem, qualquer que seja o tratamento dado ao conceito. Entretanto, isso ocorre em um volume expressivamente menor que o observado nas abordagens do autor, por exemplo.

Contudo, seria um equívoco simplesmente afirmar o generalizado desinteresse pelo personagem no campo dos estudos literários. Com o advento dos estudos narrativos após os anos 1990, há uma reconsideração crítica da teoria e da filosofia francesas, que permite um olhar renovado sobre a narrativa sem repetir equívocos da narratologia clássica, de modo que voltam a surgir estudos sobre o personagem. Assim, em contexto português, Carlos Reis lidera o grupo de pesquisa “Figuras da Ficção”, que tem rendido publicações de diversos livros e ensaios, bem como a realização de colóquios sobre o tema. Porém, é no mundo anglófono, principalmente em solo norte-americano, que a pesquisa do personagem tem sido retomada de maneira mais profusa. No ano de 2011, em sua edição de número 42, o periódico *New Literary History*, publicou um rico volume dedicado especificamente aos estudos do personagem. Além disso, nomes como Elizabeth Fowler, Rita Felski, Alex Woloch, John Frow, entre diversos outros, têm publicado diferentes livros em que se reconhece a necessidade de um novo olhar sobre o conceito. Em todos esses casos, se a relação entre o sujeito e o personagem não constitui o elemento principal de suas reflexões, suas abordagens nunca deixam de considerar a ligação entre os dois elementos. Portanto, o campo atual dos estudos literários aponta para uma série de questões concernentes à relação entre o sujeito e o personagem. De imediato, uma questão se coloca: como pensar a literatura e o sujeito hoje? Para qualquer pesquisa que procure repensar o entrelaçamento entre os dois, impõe-se a necessidade de um outro olhar sobre o conceito de sujeito, não só evitando repetir os caminhos da filosofia metafísica, mas buscando alternativas às proposições da crítica do sujeito. A partir dos estudos do personagem desenvolvidos principalmente em contexto

anglófono, ainda cabe perguntar: se o autor, o narrador e o personagem são considerados as figuras humanas no fazer literário, por que muitas vezes o recente "retorno ao sujeito" valoriza os dois primeiros em detrimento do último? E, principalmente, quais os efeitos disso para a abordagem do sujeito pelos estudos literários? Se há algo que a intensificação da experiência moderna – qualquer que seja o nome dado a isso – tem nos mostrado é que o sujeito é uma figura complexa, instável, contraditória, eivada de fraturas, com múltiplos poderes de agenciamento, mas, ao mesmo tempo, produzida pelas relações de poder e submetida a elas. Não poderia ser diferente, então, que o sujeito se apresente simultaneamente sob múltiplos semblantes. Desconsiderar possíveis ressignificações teóricas do personagem implica, por conseguinte, desviar o olhar da potência do desdobramento das máscaras do sujeito. Logo, esse quadro não apenas indica um *déficit* da teoria do personagem, mas também uma lacuna no que se refere ao próprio sujeito.

Reconhecendo esse contexto, o presente estudo procura encarar o personagem como um dos elementos fundamentais para se pensar a relação entre a literatura e o sujeito, ao lado do narrador e do autor. Isso por duas vias: primeiro, as concepções de personagem que variam com o decorrer do tempo se apresentam sempre sensíveis às alterações históricas relativas às discussões sobre o sujeito; segundo, seguirei a ideia de que o personagem ficcional se constitui como processo contínuo de produção de máscaras. Portanto, ao longo desta tese, procurarei demonstrar como o personagem é também um processo de construção de sujeitos textuais e históricos, entendendo que a literatura atua ativamente na configuração e reconfiguração contínuas de subjetividades. Isso implica a necessidade de reformulação do conceito de personagem, ampliando a abordagem que o localiza, para citarmos a concepção narratológica estruturalista, ao elemento da narrativa disposto como agente das ações de um enredo. Assim, observarei a própria construção do autor e do narrador como personagens, uma vez que, em sua relação com a construção do texto literário, tanto um como outro se constituem como uma sobreposição de máscaras. Entende-se, então, que a produção de máscaras do personagem pode ser vista em relação aos processos de constituição subjetiva, entendendo-se que essas *personae* podem atuar na produção das formas dos sujeitos históricos. Essa ressignificação teórica do personagem por si só já aponta para um deslocamento do seu lugar na teoria da literatura, até mesmo porque, ao ser visto como produção de máscaras, ele pode ser pensado pela própria perspectiva da produção dos semblantes do autor e do narrador. O que se pretende com isso é uma ampliação de suas possibilidades teóricas. Como produção de máscaras, o personagem possibilita pensar: os modos como a literatura trabalha a subjetividade nas diversas

dinâmicas da modernidade, sem esquecer das fraturas inerentes às máscaras do sujeito; o lugar institucional da literatura frente a outras instituições produtoras de sujeitos – o que, por si só, envolve também o processo de recepção literária; a produção das máscaras do sujeito-autor que se relaciona com o próprio poder de *mímesis* da literatura; a produção das máscaras do sujeito-crítico.

*

Consequentemente, a necessidade de reconhecer um sujeito fraturado, fragmentado, não mais o da filosofia metafísica, mas que está presente, leva ao imperativo de se encarar as máscaras do personagem por uma perspectiva múltipla, que se desdobra tanto nas diferentes figuras da narrativa (o que será observado de modo expressivo ao longo deste trabalho), quanto nas várias *personae* do autor. Assim, a produção de Autran Dourado se mostra estratégica para a discussão proposta neste estudo. O autor conta com extensa produção literária (são 24 livros de contos, novelas e romances ao longo de 59 anos), além de produzir ensaios nos quais teoriza sobre as concepções de personagem e de literatura. Esses textos ensaísticos foram publicados em jornais e revistas, além dos volumes *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria (2000) (cuja segunda parte resulta de curso ministrado como escritor residente na PUC Rio no segundo semestre de 1974), *Meu mestre imaginário* (2005), e o volume *Breve manual de estilo e romance* (2009). Além disso, a recente incorporação do arquivo de Autran ao Acervo dos Escritores Mineiros, cujo material conta com os livros do autor, entrevistas, um volume expressivo de cartas trocadas com amigos, críticos e editores, entre outros materiais, torna ainda mais complexo o olhar sobre a sua produção. Além de a sua obra ocupar um lugar emblemático na produção literária brasileira, tanto pela extensão temporal, quanto pela diversidade de abordagens, ela se torna produtiva para o estudo do personagem aqui proposto por problematizar a constituição do sujeito em múltiplas perspectivas. Além dos ensaios teóricos que discutem o conceito de personagem, a produção literária de Autran Dourado coloca constantemente em pauta a constituição dos sujeitos na cidade ficcional de Duas Pontes e, de modo mais amplo, no território mineiro. Além disso, percorrendo diferentes momentos da história de Minas, seus romances e contos trazem ao palco a discussão sobre o próprio estatuto ficcional, o que permite abarcar também as próprias máscaras do autor enquanto produtor de literatura. Isso significa que a obra de Autran Dourado encara a questão da produção de sujeitos em diversas frentes, de modo que se mostra um campo frutífero para o debate teórico que é proposto neste estudo.

O *corpus* que servirá de base para este estudo se constitui principalmente dos romances *Ópera dos mortos* (1976 [1967]), *Lucas Procópio* (2002 [1985]) e *Um cavalheiro de antigamente* (2001 [1992]), que constituem a trilogia da família Honório Cota. Os vinte e cinco anos que separam as obras atravessam um período de quatro décadas, acompanhando diferentes momentos da literatura brasileira, além de representar um período decisivo para as discussões sobre o sujeito que fervilhavam na Europa e que chegavam ao Brasil. Além disso, o *corpus* será constituído também dos livros de ensaios *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, em que constam ensaios do autor sobre o personagem e sobre suas concepções de literatura, e *Meu mestre imaginário*, o qual é assinado pelo "mestre imaginário" do autor, denominado Erasmo Rangel. Embora essas cinco publicações constituam o enfoque de minha abordagem, também recorrerei em diversos momentos a outros livros do escritor, considerando que em sua obra as imagens são ressurgentes e os personagens presentes na trilogia voltam a aparecer em variadas outras narrativas. Este estudo contará, ainda, com o arquivo do autor disponível no Acervo de Escritores Mineiros, trabalhando mais especificamente com as cartas, bem como com os artigos e entrevistas publicados em jornais e revistas.

*

O campo da literatura comparada já se caracterizou por diferentes orientações ao longo do tempo, passando pela comparação entre literaturas nacionais, pelo confronto entre produções literárias no mesmo território nacional e pela contraposição com outras mídias e disciplinas, para citar apenas algumas tendências. Da abordagem ampla das literaturas nacionais para a acepção de que a literatura comparada seria uma prática interdisciplinar atenta ao confronto entre as identidades em um mesmo território, observa-se um percurso em que o método comparativo admite olhares cada vez mais específicos. Pensando-se nesse percurso e associando-o às múltiplas máscaras do sujeito analisadas neste trabalho, os estudos literários, ainda quando abordam as obras de um único autor, ou mesmo uma única obra desse escritor, comportam ainda assim procedimentos da literatura comparada. Seguindo esse caminho, a análise realizada nesta tese compreende procedimentos comparatistas pelo confronto entre os diferentes sujeitos Autran Dourado: escritor, ensaísta, articulista, epistológrafo, militante pelos direitos autorais e defensor da língua nacional, entre outros. O simples fato de que os ensaios de Autran são assinados ora por ele, ora por seu mestre imaginário Erasmo Rangel deixa claro que essas diferentes posições-sujeito que ele assume comporta diversas máscaras, que podem ser postas em confronto entre si na análise de sua

obra. Nesse contexto, a teoria do personagem que será construída a partir da leitura da obra de Autran Dourado empreenderá o *confronto* entre o texto literário e textos filosóficos, psicanalíticos, de teoria da literatura etc. Isso implica uma concepção segundo a qual o conhecimento literário (e consequentemente a teoria da literatura) tensiona constantemente os diversos campos das ciências humanas, de forma a se valorizar, pela ótica das múltiplas máscaras do sujeito, o *confronto* entre o texto literário e os diversos campos do conhecimento. Um dos aspectos que a transdisciplinaridade vista pela literatura comparada nos permite enxergar é que o texto ficcional é um lugar de embate entre diferentes mídias, saberes, vozes e, como procurarei demonstrar ao longo da tese, entre distintas máscaras. Assim, compreendendo que o próprio Autran Dourado sustenta as faces do escritor e do crítico, a análise aqui empreendida busca promover o choque entre as diferentes máscaras, de forma que as centelhas provenientes desse atrito iluminem ambas as dimensões simultaneamente, permitindo a reconfiguração tanto da leitura do texto literário, quanto das proposições teóricas. Por essa razão, evitarei sempre me vincular a uma vertente teórica em específico, como seguidor de sua linha de pensamento. Em direção distinta, valorizando o choque entre sujeitos e máscaras, procurarei rastrear problemas comuns a vertentes teóricas distintas, comparando suas diferentes conclusões para, com isso, chegar a novas proposições. Até mesmo no caso de Foucault, um dos filósofos mais discutidos ao longo desta tese por ter levado a cabo de maneira contundente a crítica do sujeito, é visto sob diferentes perspectivas, de acordo com os momentos de sua produção filosófica. Isso não significa considerar, por exemplo, o Foucault arqueólogo dos anos 1960 como uma versão ainda imatura do filósofo da biopolítica que se presentificou em seus escritos finais. De modo a valorizar o embate entre as diferentes máscaras-Foucault – e de todos os outros autores que serão discutidos ao longo desta tese –, considerarei os diferentes momentos de sua produção como igualmente relevantes. Isso me permitirá ter uma visão comparativa das continuidades e descontinuidades de suas abordagens e, portanto, empreender de modo mais assertivo a resposta crítica que pretendo desenvolver à proposição do desmanche do sujeito e do personagem. Isso traz consequências para a própria estrutura deste trabalho. Seguindo uma estratégia já adotada por Luiz Costa Lima em *Mímesis:* desafio ao pensamento, no início dos anos 2000, os capítulos de maneira geral procuram apresentar inicialmente uma leitura rigorosa das proposições teórico-filosóficas de distintas linhas procurando sempre valorizar os problemas por elas mobilizados. Com isso, os momentos finais dos capítulos sempre apresentam respostas a essas proposições. Assim, em muitos momentos me deterei de forma detalhada nas discussões da

crítica do sujeito, para, após apresentar essa discussão, responder a ela com intuito de revalorizar o sujeito e o personagem.

Além disso, como se observará, este trabalho intercalará reflexões teóricas, em um formato mais próximo do praticado na academia hoje, e pequenos textos ficcionais de minha autoria. O fato de se inserirem produções ficcionais nas reflexões desta tese se caracteriza como uma busca por valorizar as diferentes máscaras do pesquisador Jonatas: o doutorando que procura a legitimação de suas máscaras acadêmicas por seus pares, produzindo um material teoricamente relevante, mas que coexiste com o escritor de literatura. Seguindo os caminhos abertos pelo próprio Autran Dourado, que circulava entre os distintos lugares, considera-se que a produção de textos ficcionais é igualmente relevante para o debate empreendido nos estudos literários. A esfera dos cursos de Letras nas universidades brasileiras é de modo geral mais fechada a produções artísticas de seus estudantes ou professores do que áreas como as Artes Cênicas, a Música, as Belas Artes. É preciso reconhecer que professores universitários como Luiz Antonio Assis Brasil trabalham há muito disciplinas de escrita criativa, o que, felizmente, parece pouco a pouco estar ganhando espaço em outras universidades. Além disso, poderíamos encontrar romances que foram frutos de trabalhos de mestrado ou de doutorado. No entanto, esses casos ainda são exceção. Apenas muito raramente, e em um gesto de ousadia, são apresentadas produções ficcionais como trabalhos de conclusão em cursos de graduação e de pós-graduação na área de Letras, o que é um procedimento comum em outras áreas. Na realidade, isso é um sintoma do modo como foram estruturados os cursos de Letras no Brasil, principalmente a partir dos anos 1950, e os cursos de pós-graduação em estudos literários, como se verá no último capítulo desta tese. Mas, afinal, por que intercalar esses pequenos contos nesta tese? Por que não propor um trabalho inteiramente ficcional? Ou por que não empregar a forma do ensaio, que habitualmente é vista como um híbrido do trabalho acadêmico e do texto literário, dando mais liberdade à expressão da subjetividade do pesquisador? Seriam esses pequenos contos epígrafes da discussão empreendida na tese? Pode-se dizer que também seriam epígrafes. Contudo, o que mais importa é que nesta tese o embate é um termo assaz importante para tratar dos modos de coexistência das diferentes máscaras. Por isso, em vez das alternativas de um trabalho inteiramente ficcional, ou que utilize a forma-ensaio, eu procuro ressaltar justamente o contraste entre as formas da escrita literária e da escrita acadêmica. Com elas, procuro colocar em choque também as diferentes *personae* do sujeito Jonatas. Entrecruzar neste trabalho essas máscaras é um gesto de reconhecimento de que as duas dimensões se interpenetram, entram em atrito, promovem alianças entre si, sendo ambas igualmente legítimas ao perfil do estudioso de literatura.

*

Esta tese se divide em duas partes, que contam com dois capítulos cada. Na primeira, procurei operar uma reformulação do conceito de personagem, a partir do diálogo com teorias de distintas vertentes teóricas. O primeiro texto ficcional, intitulado "O mínimo carapina das gentes", tematiza a produção de máscaras, em sua relação com as identidades e com os sujeitos. Em diálogo e em confronto com ele, o primeiro capítulo, "Matéria-prima: retalhos", é dividido em oito partes, nas quais se procura desenvolver a concepção de personagem como produção de máscaras, avaliando as suas possíveis relações com o sujeito. Assim, confronto a produção literária e ensaística de Autran Dourado, procurando mostrar, inicialmente, a presença em sua obra de uma concepção do personagem como figura de múltiplas feições. A partir disso, tentarei relacionar a multiplicidade do personagem com a concepção fragmentada das subjetividades. Para tanto, retorno às discussões empreendidas por Antonio Candido (1974) e a análises narratológicas de Propp (2001) e de Greimas (1973), defendendo que já ali a teoria do personagem é construída a partir de analogias com o vocabulário filosófico e psicanalítico relativo ao sujeito. Então, discuto as distintas concepções de sujeito, o que nos levará à crítica pós-estruturalista do sujeito, a qual valoriza a literatura como lugar que ultrapassaria a dimensão das subjetividades. Observarei, a esse respeito, que o movimento de dessubjetivação valorizado na literatura pela ótica pós-estruturalista está vinculado a uma crise do personagem no século XX. Esse percurso será necessário para que possamos propor o conceito de personagem como produção de máscaras e, consequentemente, como produção de sujeitos textuais. Assim, terminarei o primeiro capítulo não só revalorizando, a partir de leituras críticas, o lugar do sujeito e do personagem na análise literária, como procurarei demonstrar a íntima ligação entre ambos.

Na passagem para o segundo capítulo, apresentam-se outros dois pequenos textos ficcionais. O primeiro, intitulado "O lobo-sábio", tematiza o entrecruzamento entre as esferas humana e não-humana. Já o segundo, nomeado "O negativo", trata das máscaras dos mortos, daqueles que se encontram no limite entre o visível e o não visível. Nessa seara, o capítulo "O personagem negativo" procura discutir as possíveis relações da produção de máscaras do personagem com as dimensões da negatividade que ultrapassam ao alcance do sujeito e que tensionam os limites do humano. Assim, observo a presença nas narrativas de Autran Dourado de elementos como a morte, a loucura, o não-humano que habita o humano, o que me permite problematizar uma abordagem bastante recorrente nos estudos do personagem,

classificando-o como entidade ficcional de feição antropomórfica. Para aprofundar essa problematização, dialogo criticamente com a produção arqueológica de Foucault (1978, 1999), que encara o humano como uma invenção moderna. Por essa ótica, procuro desdobrar a interpretação de Foucault, argumentando que o humano só se reconhece como tal a partir do momento em que se constitui como personagem, ou seja, que o seu rosto ganha forma para si mesmo. Nesse desdobramento das reflexões de Foucault, abordo as análises de Elizabeth Fowler (2003), na teoria da literatura, e de Peter Sloterdijk (2016), na filosofia, que se propõem a observar como a arte e, mais especificamente, o personagem moderno atuaram nessa produção do rosto humano. Contudo, reconhecendo que a crítica do sujeito valoriza a literatura exatamente por ser uma região que coloca em questão os limites humanos, busco observar a presença das máscaras negativas, que coexistem com as máscaras positivas no limite entre o visível e o invisível. Nessa ótica, promovo um confronto entre a obra de Autran Dourado e o pensamento psicanalítico freudiano, caminho que nos permite observar como as narrativas do escritor mineiro encenam a constituição de um rosto humano desde sempre fraturado. Assim, finalizo o capítulo mostrando que o personagem nos permite ver a literatura como lugar do embate e das alianças radicais, onde co-habitam o humano e o não-humano, a alteridade radical e a identidade absoluta.

Na segunda parte desta tese, intitulada “As máscaras do artesão”, discuto a relação das máscaras do personagem com o âmbito social e histórico, analisando os limites, ou ausência deles, entre a ficção e a realidade, o que nos permite observar também a construção do narrador e do autor como personagens. Como ficará evidente na transição da primeira para a segunda parte, a partir das múltiplas máscaras, procuro articular concepções linguísticas do sujeito, a concepções históricas e sociais. O conto que abre a segunda parte da tese, intitulado “A máscara de ferro”, tematiza a imposição das máscaras pelos discursos sociais contraposta à possibilidade da constituição de feições mais flexíveis, incluindo nesse contexto a possibilidade de autoformatação do sujeito. Nesse âmbito, o terceiro capítulo, “Oficina da história”, tem por objetivo debater os limites entre as máscaras da ficção e os sujeitos históricos. Para tanto, problematizo a concepção de personagem-tipo conforme a acepção lukacsiana e a confronto com estudos contemporâneos do mundo anglófono, que procuram reinterpretar a relação entre o personagem e o meio social. Assim, retomo a obra de Elizabeth Fowler (2003), dialogando ainda com Alex Woloch (2003), John Frow (2016), bem como o livro assinado por Rita Felski, Amanda Anderson e Toril Moi (2019). Relacionando com a discussão específica do sujeito, introduzo no estudo as reflexões da esfera biopolítica desenvolvidas por Michel Foucault (1979, 2020, 2020b), Giorgio Agamben (2009) e Roberto

Esposito (2011, 2017, 2019), procurando focar mais especificamente na ideia de dispositivo como mecanismo de produção de subjetividades submissas. A essa concepção irei contrapor a obra de Peter Sloterdijk (2016), que procura visualizar os dispositivos também por uma visada afirmativa, ou seja, encarando a antropotécnica como possibilidade de autoformatação do sujeito, o que caminha na direção da ideia de cuidado de si proposta por Foucault no momento final de sua obra. Frente a isso, procuro valorizar as várias abordagens do problema da produção das subjetividades, retomando a discussão proposta já no Primeiro Romantismo Alemão, mais propriamente em Schiller (1991, 2002) e Schlegel (1997, 2018), sobre o princípio da perfectibilidade humana, que pressupõe a possibilidade de autoconstrução do sujeito. Nessa discussão, a análise do narrador na obra de Autran Dourado terá um papel fundamental. Construído como coro, portanto como conjunto de máscaras superpostas, esse narrador traz ao palco o modo como os indivíduos são construídos pelos discursos sociais como personagens (são narrados pela sociedade) e, ao mesmo tempo, ressalta o modo como esses sujeitos, sempre em relação com um bovarismo ou um quixotismo, têm suas personalidades moldadas pelas leituras literárias. Essa análise me permite discutir, aprofundando um ponto já iniciado no capítulo 2, a possibilidade de o personagem literário conformar e, ao mesmo tempo, deformar os sujeitos históricos. Finalizo o capítulo defendendo que a literatura pode ser vista como um dispositivo afirmativo que, ao promover o embate entre as diferentes máscaras, flexibiliza a constituição do rosto do sujeito e permite a sua autoformatação pelo confronto com o outro promovido pelo personagem.

O último conto, “Meu aprendiz imaginário”, apresenta a narrativa de um Autran Dourado doutorando como personagem, tratando das várias máscaras do crítico e escritor. Com isso, a ficcionalização da imagem de Autran Dourado, tematiza o confronto das várias máscaras construídas no trajeto biográfico do autor, o que permite colocar em tensão as máscaras do escritor e do crítico no âmbito da academia na atualidade. Nesse contexto, o último capítulo, “Autor, auto, alter: Autran”, coloca em pauta a noção de autor como personagem. Para essa discussão, recorro mais frequentemente ao livro O *meu mestre imaginário* e, em momentos específicos, às obras *A serviço del-Rei* (1984), *Um artista aprendiz* (1989) e *Gaiola aberta* (2000), além de trazer o arquivo do escritor para o primeiro plano da discussão teórica. Inicialmente, discuto os postulados da morte do autor, colocado por Barthes (2004), e da função autoral, proposta por Foucault (2006) e retomada criticamente por Roger Chartier (2012). Posteriormente, contraponho a esse debate a produção jornalística e epistolográfica de Autran, momentos em que suas *personae* se fincam de modo mais marcado em um solo social e histórico. Com isso, relaciono a construção das máscaras do crítico e do escritor ficcional a

processos de produção institucional do sujeito, o que inclui a própria instituição literária, entendendo que, para a construção dessas *personae*, são necessários processos que darão forma à autoimagem do sujeito, os quais também estão presentes na ficção. Somarei ao debate a perspectiva da *mímesis* em Costa Lima, principalmente em *Mímesis*: desafio ao pensamento (2000), argumentando que o processo mimético de construção da obra literária se vincula estreitamente às várias faces do autor. Desse modo, finalizo o capítulo procurando demonstrar que as máscaras do autor estão sempre presentes na obra, ainda quando, aos moldes de Kafka ou de Mallarmé, o escritor se retira de sua escrita: o escritor ausente é apenas mais uma máscara, a qual se soma às várias outras que habitam sua obra. Essa perspectiva nos permite pensar o personagem não apenas como uma realidade textual, mas em sua relação com os sujeitos históricos. A produção de *personae* envolve mecanismos de produção de formas por meio dos quais são criadas também as máscaras do narrador, do autor e do teórico/crítico. Logo, o lugar do teórico/crítico na academia, com seu papel ético, suas funções sociais nunca se desprendem da produção de máscaras, que se entrecruzam com as máscaras do escritor e do personagem ficcional.

PARTE I: O ARTESÃO DE MÁSCARAS

Observar as múltiplas máscaras presentes na obra de Autran Dourado, tentar definir seus contornos, identificar suas fraturas, acompanhar os movimentos por meio dos quais se interpenetram, se confundem e se distanciam significa encarar também muitos dos problemas que mobilizaram a produção ficcional, a crítica e a teoria da literatura a partir do século XX. Mesmo em um rápido olhar, é possível notar a proliferação de livros, teses e dissertações que se propõem a estudar a construção dos personagens em seus romances, o que poderia ser justificado pelo fato de que o próprio autor mineiro sublinha a importância desse elemento para a composição de sua obra em artigos jornalísticos e nos ensaios teóricos presentes no livro *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria (2000). Contudo, para além disso, a visível importância que a categoria do personagem assume em seus textos literários e ensaísticos permite vislumbrar uma possível relação com os estudos da narrativa no século XX, que englobam desde a abordagem dos tipos sociais, em uma visada lukacsiana, até o modelo atuacional da narratologia. Em contexto brasileiro, ainda se pode destacar o célebre volume *A personagem de ficção* (1974)[1], que é recorrentemente citado por Dourado como uma das mais valiosas contribuições sobre o tema. É necessário relembrar que tal elemento da narrativa esteve muitas vezes relegado ao segundo plano dos interesses acadêmicos ao longo do último século. Contudo, esse parêntese apenas conduz a uma outra observação: a constante pressão que o empurrava às margens das discussões da teoria da literatura fez do conceito de personagem uma presença fantasmática e incômoda. São exatamente esses traços fantasmáticos que indicam outro ponto que conecta a obra de Autran ao cenário intelectual em pauta, viabilizando a abertura de outra questão: quais as possíveis relações entre o personagem literário e a constituição das subjetividades?

Nesse caminho, no romance Ó*pera dos mortos* (1977), publicado originalmente em 1967, é com uma força singular que Rosalina se questiona sobre seu eu:

> Assim ficou muito tempo, até que pudesse se mover e abrir os olhos. De onde vinha, onde estava, mesmo quem era? Eu, Rosalina, conseguiu pensar com dificuldade. Eu, viva. À dor de viver, preferia estar morta, não ter acordado nunca. Eu, por quê? Por que, como se procurasse uma conexão com o mundo e a existência. Eu, como uma liturgia, um batismo; para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo do corpo. Eu, como se chamasse alguém para a posse daquele corpo fulgurante, luminoso de dor. (*OM*, p. 132)

[1] Trata-se de um livro de ensaios publicado originalmente em 1976 a partir das discussões obtidas na disciplina "Teoria e análise do romance" ministrada em 1961 na USP, contando com reflexões de nomes como Anatol Rosenfeld e Antonio Candido.

Para vislumbrarmos as possíveis implicações da afirmação desse "eu" repetida tantas vezes, cabe notar que esse excerto se situa em um momento da narrativa imediatamente posterior ao instante em que Rosalina e Juca Passarinho estiveram prestes a consumar uma relação sexual. Na descrição desse encontro, há uma íntima relação com a passagem anterior: "Foi então que ela fez o primeiro gesto, como se o espírito se encontrasse com o corpo e se fundisse na mesma substância." (*OM*, p. 128). Em ambos os trechos, a narrativa opera uma reflexão sobre a subjetividade da personagem, que envolve a tomada de consciência de si. É pelo reconhecimento do corpo que se efetua a construção de si, ou, em outras palavras, a identidade só se torna possível porque corporificada. Assim, a referência à substância e ao corpo por uma personagem que "chama alguém para a posse daquele corpo fulgurante" traz ao palco a discussão sobre o sujeito. Em detrimento do uso do termo "substância", que poderia remeter a uma essência, não se trata de um sujeito sempre presente, imutável e idêntico a si próprio. Pelo contrário, a construção da personagem coincide com a construção de um sujeito, que se constitui em um certo momento e em determinadas condições, de maneira que a produção dos sujeitos na obra é resultado da construção das *personae* sempre variáveis dos personagens. A esse respeito, é significativo o modo como é descrita a figura de Rosalina, quando, após a morte do pai, desce as escadas para fechar o seu caixão:

> Rosalina era uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar. Tudo podia acontecer, esperava-se a noiva descer as escadarias do palácio, o vestido arrastando na passadeira de veludo, os pajens, os nobres, o cortejo: aguardava-se a rainha que vinha vindo. Nada a gente deixava de ver, mesmo não vendo. Podia-se ouvir a respiração, os mínimos ruídos, tudo matéria fantasmal. [...] Contando, não se acredita que foi assim. A gente compõe, equilibra, junta as partes, dá peso e medida, ordena segundo um desenho, busca proporções, simetria, ritmo. (*OM*, p. 28)

Ao se promover o entrecruzamento entre a visão social e a criação ficcional, a imagem de Rosalina é posta em cena como algo composto. Seguindo essa direção, a menção a uma "figura recortada de história" pode assumir tanto o sentido de alguém que aparenta ter sido retirada de textos antigos, como o de uma pessoa sobre quem a cidade de Duas Pontes criaria muitas narrativas. Em ambos os casos, ela é também uma figura recortada *por* histórias, ou seja, constitui-se como uma produção incessante de *personae* ao ser atravessada por diferentes discursos. Esse caráter de construção das *personae*, que imiscui a figuração ficcional e a composição de imagens sociais, perpassa os romances *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, que constituem a trilogia da família Honório Cota. No último caso, é sintomático como, aos moldes de um romance de formação, João Capistrano tenta durante toda a obra compor e recompor as figuras do pai, da mãe, bem como os seus próprios contornos.

Contudo, essa tentativa apenas ecoa o trabalho incessante de construção de *personae* feito na e pela cidade, como é exemplar o trabalho de composição realizado por sua mãe Isaltina, quando esta tenta dar ares de civilidade ao marido, um homem de feições e de personalidade grotescas: "Começou então o longo e paciente trabalho de Isaltina de amansar e construir um novo Lucas Procópio." (*CA*, p. 75). Além disso, o próprio João Capistrano reconhece a mãe como a autora de seu caráter: "[...] não conseguia entender sobretudo a mãe, presença constante na sua vida, autora de seu caráter, responsável pela sua formação, quem fez dele o homem que ele era." (*CA*, p. 94). Em todos esses casos, a narrativa põe em cena a constituição das imagens sociais, assim como o gesto de se emoldurar os caracteres, colocando em evidência os processos de constituição das subjetividades. Associando-se à imagem do eu que é chamado para tomar posse do corpo, no momento em que corpo e espírito se fundem em uma só substância, a obra termina por problematizar a própria produção de sujeitos.

Por esse caminho, a primeira parte deste trabalho tem o objetivo de abordar os personagens para além da noção de um produto acabado e estanque, que muitas vezes, para acatar ou para atacá-lo, esteve presente nas abordagens teóricas do século XX. Assim, o que se pretende desenvolver ao longo do primeiro capítulo, intitulado "Matéria-prima: retalhos", é uma visão que permita enxergá-lo como um processo incessante de produção de *personae*. Então, colocarei em pauta problemas que mobilizam a discussão aqui empreendida: como o texto literário opera a construção dessas múltiplas *personae*? Partindo-se da concepção de personagem aqui proposta, quais as suas possíveis relações com a construção dos sujeitos? Para tanto, desenvolverei um raciocínio indutivo, em que confrontarei a obra com os textos ensaísticos do autor e proposições teóricas diversas sobre o personagem, considerando que esse choque pode nos permitir chegar a uma conceituação que dê conta das relações com o sujeito na construção do texto literário. Desdobrando-se as questões desenvolvidas no capítulo 1, o segundo capítulo, nomeado "O personagem negativo", procurará mostrar como essa produção de máscaras pode se relacionar mesmo em confronto com a alteridade radical, que foge ao domínio do sujeito. A partir disso, empreenderei uma discussão de problemas como: Quais as possíveis imagens do humano emergem desse processo de figuração ficcional? Como as máscaras se relacionam com temas ligados à dimensão da negatividade, como a morte, a loucura, o animalesco que habita o humano? Todos esses problemas poderiam apontar para o contexto da discussão empreendida já a partir de Nietzsche, quando este associa o sujeito à máscara, e que atravessa o século XX, chegando aos dias atuais. Porém, para tentar responder às questões, mais que observar o modo como a literatura mapearia concepções preexistentes, procurarei entender como os seus personagens poderiam produzir subjetividades, sujeitos e visões sobre o humano, de modo processual.

A. O mínimo carapina das gentes

Ele pertencia à quarta categoria dos carapinas, dizia Juá. Se alguém perguntava por quê, fechava a cara, desconversava. A gente tinha um respeito, uma admiração larga pelo Joanísio, o nosso Juá. Carpinteiro-artesão desde criança, aprendeu o ofício com o pai e agora dava continuidade. Quem visse aquelas máscaras de parede e as carrancas, que ele fazia dias seguidos, sem nem levantar os olhos da madeira. Na cidade, casa nenhuma podia ficar sem pelo menos uma daquelas peças. Às vezes três, quatro. Se um era mais potentado, punha logo uma parede inteira, toda preenchida com as máscaras e as carrancas no chão. Se tinha casamento, antes de fogão, de geladeira, até de cama, a primeira coisa que os noivos providenciavam era uma das obras de arte do Juá para colocar bem na entrada da sala. Já se viu casar e não encomendar pelo menos uma daquelas máscaras? Dava até azar. Quando alguém fazia um pedido novo, o Joanísio – o rosto pesado, de ferro, sério que só, nunca ria ou mudava a expressão pra nada – sentava e começava a trabalhar. Não dava papo pr'os curiosos que chegavam na oficina, assuntando. Só ele e a madeira. Juá não era lá muito de ler, de escrever, mas aquela era a sua poesia. Ele cobrava, sim, pelo seu trabalho. Era o seu ganha pão, ia viver de vento? Só que todos concordavam que o seu cuidado, a busca da perfeição nos mínimos detalhes, cada gesto, era tudo coisa de artista.

Mas eram só as máscaras de parede que ele fazia. Não dava pra usar no rosto, muito pesadas. Até que certo dia, nas vésperas do carnaval – cidade pequena, todo mundo aproveita a ocasião pra dançar no meio da rua –, um mais ousado pediu uma máscara de rosto pra usar nos dias de festa. "Na cidade a gente só acha essas máscaras de plástico, de EVA, nada presta. Você consegue fazer bem melhor que isso, Joanísio." De início, o Juá pareceu relutar, sem dar resposta, os olhos longe, como quem tenta achar uma resposta. Mas, para a nossa surpresa, ele aceitou. Nos dias seguintes, se trancou na oficina, o que criou a maior expectativa. Afinal, ele nunca tinha feito aquele tipo de serviço. Na hora que terminou, abriu as portas, e foi aquele mundaréu de gente pra ver. A perfeição. Coisa bonita como essa ninguém nunca viu. O desenho, a textura, o acabamento. A pintura com várias cores misturadas, alegres, vibrantes. Como ele conseguia uma máscara tão leve, gostosa de usar? Mesmo anos depois, ninguém nunca soube qual era o segredo para que as encomendas ficassem tão leves. Um ou outro enxerido dizia que já tinha visto ele fazendo uma mistura da serragem de várias peças de madeira, moldando como quem trabalha o barro. Mas a gente desacreditava, acreditando. Melhor manter o mistério.

Logo, a curiosidade virou desejo. As máscaras do Juá viraram uma tradição na cidade. A cada carnaval, a cidade toda se atropelava, queria fazer o seu pedido. Nos dias de festa, a gente saía pra rua, a multidão de máscaras, uma mistura de cores, não se via um rosto nu. Cada um usava um rosto diferente, conforme a encomenda: máscara de professor, de médico, de padre, de criança, de mãe, de trambiqueiro, de sedutor. Tudo quanto há. De tanto que gostava das artes do Joanísio, a gente virava outra coisa. Ou talvez é porque nos desse liberdade pra brincar de ser a gente mesmo, ainda quando não é. Todo mundo era uma felicidade só. Uma alegria que só aumentava, quanto mais pulava, cantava e dançava. Em certo momento, nos sentíamos em tamanha comunhão que começávamos a trocar as máscaras um com o outro, esquecidos já da ideia de posse. Você devia ver. Daí para frente, ninguém mais sabia quem era quem. Trocávamos até os nomes. Quem nunca viu as mocinhas e mocinhos que, enganados, todo mundo sabia que estavam enganados, trocavam de namorado. No momento maior da folia, sempre tinham aqueles que quebravam a máscara. Pegavam metade de uma, metade de outra e juntavam em frente à cara. Às vezes se misturavam os pedaços de três, quatro, ou até mais. A gente nunca tinha como saber com certeza. E nesses momentos, as cores, que corriam de um rosto a outro, ficavam ainda mais bonitas.

Mas quem ache que, nos dias seguintes, nos esquecíamos do que aconteceu se engana. Lembramos de tudo. Apesar da ressaca. Sempre levamos as máscaras pra casa, ou os muitos fragmentos delas, e guardamos como lembrança. A cidade inteira posta as fotos dos dias de festa no Facebook, pra que todos possam admirar o desfile de máscaras. Os grupinhos se reúnem no armazém, ou no Ponto, pra poder comentar os acontecidos. De tudo isso, surgem os apelidos, que se agregam ao nome, ou, muitas vezes, até o substituem. E os namoricos? São tantos que já perdemos até as contas. Se nos perguntarem, só sabemos que dão em muitos casamentos. Sem tirar um, os noivos do carnaval chamam o Juá para padrinho da cerimônia, ou então dos futuros filhos. Como ele sempre se recusa, os álbuns de fotografias, do casamento ou dos bebês, sempre têm o retrato de uma máscara, ou os pedaços dela, como um sinal de agradecimento ao nosso artesão. O responsável pela tradição das nossas máscaras.

O único que nunca sai para participar das festas é o Joanísio. Fica sentado numa banquetinha, em frente à oficina, tomando vinho direto no gargalo e olhando para o povo que dança no meio da rua. A gente chama, tenta puxar para o meio da alegria, mas ele nunca aceita. Permanece com o seu rosto de ferro, quase uma estátua.

O pai de Juá, seu Pigmalião, era um sujeito cheio de extravagâncias, a começar pelo nome. Mas gente boa toda a vida, todos concordavam, o homem que deu início à tradição das máscaras e carrancas. Ele conheceu sua esposa, Dona Dice, em um baile de máscaras da

cidade. Desde a hora em que chegou ao salão, já se viu que gostou da moça. Nem viu o seu rosto por trás da máscara, e nem se importava se ela nem tivesse um. Não parava de falar era da sua voz, dos gestos, dos seus modos. Daí, para o casamento e para o nascimento de Juá foi um pulo. E Dona Dice, que desde sempre gostou do marido e de sua arte, se tornou mãe muito amorosa.

Mas, quando o filho já vinha grandinho, nas portas da adolescência, e aprendia o ofício com o pai, o inesperado aconteceu. Seu Pigmalião morreu de uma hora para outra, sem explicação. Dona Dice sentiu fundo a perda do marido, se percebia. Ela passou a tratar o Juá de uma forma diferente, sem paciência. Gritava mesmo com o pobrezinho. Há um mais mexeriqueiro que chega a dizer que ela dava surras no menino. E o Juá não entendia o que estava acontecendo, a gente via. Onde está a minha mãe, pareciam perguntar os olhos assustados. Poucos anos depois, Dona Dice também morreu, muito acabada, o rosto mudado, triste. Então, o Joanísio trancou a cara e passou a trabalhar feito louco na produção das suas máscaras e carrancas. Nunca tirava os olhos delas. Parecia ter consciência de que precisava daquele trabalho para sobreviver.

Agora, nos dias de carnaval, Juá ficava sentado, a garrafa de vinho na mão, olhando para as suas máscaras dançando na rua. Feito procurasse por algo em meio às gentes.

Capítulo 1. Matéria-prima: retalhos

Ao Pedro, o rosto da amizade

Movimento 1: Ficção e teoria de Autran Dourado – confronto entre sujeitos e suas produções

Existe um fenômeno chamado "pareidolia", que envolve a nossa propensão a atribuir formas e significados a estímulos sensíveis aleatórios, na maior parte das vezes visuais. É esse o nome que se dá à tendência que temos de identificar rostos humanos em nuvens, copas de árvores, pedras. Narcisisticamente, parece que criamos espelhos mesmo onde predomina o informe, procuramos o mesmo onde, mais que o outro, apenas existe o não. Naturalmente, isso teria muito a dizer sobre a *mímesis*. A identificação das feições humanas, nesse caso, não se restringe apenas à identificação de um padrão pré-estabelecido nos objetos observados, mas envolve a criação de uma forma pelo observador a partir de determinados traços. Mas esse fenômeno permite fazer também um questionamento. Se é possível associar características humanas em lugares tão variáveis, o que definiria a forma de um rosto? Passando para o campo da narrativa ficcional, é possível desdobrar essa pergunta: o que torna possível reconhecer um personagem enquanto tal? Existiria uma matéria-prima, ou, talvez, uma substância?

Autran Dourado estava atento a esses problemas nos textos teóricos em que abordava o processo de construção dos personagens. Em seu volume *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria (2000), o autor dedicou os ensaios "Personagem, composição, estrutura" e "Personagem como metáfora" para tratar desse tema em seus romances, desenvolvendo reflexões conscientes das discussões realizadas por nomes como Propp, Greimas ou Antonio Candido. Como não poderia deixar de ser, abordar a obra de um escritor levando em conta a sua própria poética é sempre frutífero para o trabalho da crítica literária. Por essa razão, tais textos tornaram-se referência para a abordagem que a crítica realizou sobre o personagem na obra do autor mineiro, como se observa em Leonor da Costa Santos (2008), Thaís Seabra Leite (2014), Osmar Pereira Oliva e Elizabeth Marly Martins Pereira (2015), entre outros. Contudo, interessa ressaltar que a teorização do autor sobre a própria obra é sempre uma performance, que pressupõe a tomada de posição por sujeitos que assumem perspectivas diferentes. Por isso, analisar seus ensaios implica também problematizar até que ponto sua performance teórica se aproxima ou se distancia da performance literária. Dessa forma, nesta seção procurarei colocar em confronto as perspectivas advindas da produção dos sujeitos Autran Dourado ensaísta e escritor, entendendo que as centelhas advindas desse choque podem fomentar uma reconfiguração conceitual que integre possíveis relações entre o personagem e o sujeito na literatura.

Sob essa ótica, a obra de Autran Dourado parece complexificar os problemas do reconhecimento dos semblantes na narrativa, a partir do momento em que conduz a uma desestabilização das formas na construção dos personagens. A narração da construção do segundo andar do sobrado em que vivia a família Honório Cota opera uma fusão entre o sobrado e os personagens João Capistrano e Lucas Procópio: "O mestre ruminou, procurava fundir num só todo (compôs volumes cúbicos, buscou uma clara simetria nos vãos da fachada, deu-lhe voo e leveza) aquelas duas figuras – brumoso Lucas Procópio e aquele ali, o coronel João Capistrano Honório Cota." (DOURADO, 1977, p. 5). Nesse movimento, os personagens ganham contornos brumosos. Em lugar do desenho bem delimitado dos corpos individualizados, pai e filho se confundem, além de se imiscuírem com a edificação. Assim, ocorre a mistura da personalidade de ambos, do mesmo modo que a narrativa opera a composição de uma argamassa de corpos: "Eu sou ele agora, no sangue, por dentro. [...] E como o homem ficasse meio atarantado sem entender direito aquela argamassa estranha de gente e casa, vindo de outras bandas, o coronel puxou fundo um pigarro e disse o senhor não entende do seu ofício?" (*OM*, p. 4). Logo, a desestabilização das formas borra os limites entre o eu e o outro, colocando em questão a possibilidade de se pensar o personagem pela perspectiva de uma individualidade.

A essas imagens, podemos associar uma das questões mais pulsantes na filosofia desde Parmênides, quando questiona se o ser se caracteriza pela unidade ou pela multiplicidade, o que será colocado em pauta também pela teoria da literatura no século XX ao tentar delinear os contornos do personagem. A esse respeito, em um primeiro momento, a concepção de personagem desenvolvida nos ensaios de Dourado parece revelar um contraste, apontando simultaneamente para a ideia de uma substância una e para uma multiplicidade que embaralha a percepção de uma possível unidade. Discorrendo sobre o primeiro aspecto no texto "O personagem como metáfora" (PcM), o autor afirma:

> O bom do personagem é que ele é humano, tem corpo. O importante é que o personagem não é um ser aéreo mas terreno, tem um corpo semelhante ao nosso corpo, corpo que conhecemos tão intimamente; por isso podemos senti-lo e entendê-lo. As tentativas de fazer bichos personagens resultam sempre em emprestar-lhes sentimentos humanos – antropomorfismo. O personagem sem corpo não existe, é mais uma abstração. A grande virtude do personagem é ter um corpo, repetimos. É ter um nome ("a essência é o nome", diz Drummond), é ser um substantivo. O personagem é substantivo que vive na frase através do verbo. (PcM, p. 224).

O corpo, tão destacado nessas palavras, pode ser visto como aquilo que delimita as formas do personagem, atribuindo-lhe uma concretude quase palpável. A referência feita ao seu aspecto terreno, em vez de aéreo, chama a atenção para a estabilidade que o corpo lhe

garantiria, impedindo que se torne uma ideia abstrata. Nesse caminho, o nome – um substantivo, portanto –, além de garantir a humanização dos contornos do personagem, o associa a uma substância, o que, consequentemente, permitiria enxergá-lo como um ser. Logo, em todas essas características aponta-se para a unidade conferida plasticamente a esse elemento da narrativa. É a isso que o escritor faz referência no texto "Personagem, composição, estrutura" (PCE), quando faz a analogia de que o personagem exerceria a mesma função que a metáfora tem na frase. Assim, ele desenvolve a ideia do livro como uma única metáfora que se desdobra em muitas outras, sendo que o personagem se integraria a essa unidade e a mobilizaria: "O personagem como substantivo, ou em linguagem abstrata – a sua unicidade é que permite ao romancista tratá-lo objetivamente, plasticamente, colocá-lo no romance e movimentá-lo, utilizá-lo conforme, e dentro da, a estrutura da narrativa." (PCE, p. 102-103). Portanto, a individuação ficcional de uma figura humana permitiria tratá-la como uma unidade formal, o que coloca em destaque, na argumentação do autor, a funcionalidade e a operacionalização do personagem enquanto elemento carregado de significação na estrutura da narrativa.

Porém, ainda no ensaio "Personagem, composição, estrutura", Dourado aponta ao mesmo tempo para a possibilidade de aglutinação de muitos personagens em uma única figura, o que, a princípio, pode parecer paradoxal em relação à unicidade antes mencionada. Ele discorre sobre o mesmo movimento de fusão observado entre João Capistrano e Lucas Procópio, por meio da edificação do sobrado, afirmando que, em seus livros, os personagens teriam "um chão de alma comum, que não é bem o inconsciente coletivo de Jung, mas outra coisa para a qual ainda não se encontrou nome." (PCE, p. 103). Embora afirme não se tratar do inconsciente coletivo de Jung, a própria referência ao conceito, bem como o emprego da imagem do "chão de alma comum" remetem à possibilidade de se conceber subjetividades amalgamadas na figuração ficcional. Posteriormente, a complementação do argumento parece desfazer ainda mais a unidade do personagem:

> A fusão interior, o chão de alma comum dos personagens. A identificação, vamos dizer. É capaz de que seja isso o que tenha querido dizer um crítico quando chamou *A barca dos homens* de "romance de um bom ventríloquo"[2]. Fiquei satisfeitíssimo, mesmo quando alguém (ainda na antiga concepção de personagem) me disse que eu devia ter ficado magoado: cada personagem, ele achava, devia ser uma pessoa que "a gente pode ver", "cada um falando de um jeito", que "a gente sente como se fosse a gente mesmo" – vale dizer: vasos não comunicantes... (PCE, p. 104).

Se anteriormente o corpo e o nome delineavam o personagem, dando-lhe substância, agora os argumentos parecem indicar uma direção contrária, mostrando a transgressão de um

[2] Trata-se do artigo "Romance de um bom ventríloquo", de Fábio Lucas, publicado em 1962 no jornal *Estado de Minas*, e lançado como capítulo do livro *Temas literários e juízos críticos* em 1963.

esquema em que as figuras ocupariam posições bem definidas. Elas não mais podem ser vistas, ou falam cada uma de um jeito, mas, em lugar disso, se interpenetram.

Porém, ao ler Autran Dourado, seja em suas obras literárias seja em sua produção ensaística, sempre precisamos ter cautela com as armadilhas empregadas em seus argumentos e imagens, que parecem seguir um caminho, mas repentinamente mudam de direção. Dessa maneira, há que se ressaltar que o paradoxo presente em seu raciocínio, aparente ou não, termina por direcionar para a possibilidade de uma unidade mesmo frente à multiplicidade. Com o intuito de comentar a concepção do personagem como metáfora, o escritor analisa a obra *Dom Casmurro*, afirmando que teriam sido criadas duas metáforas sobre os olhos de Capitu: os olhos de cigana oblíqua e dissimulada, bem como os olhos de ressaca. Para ele, essas duas construções, proferidas respectivamente por José Dias e por Bento Santiago, mais que uma simples caracterização física, cria duas Capitus diferentes. Por outro lado, essa personagem agregaria em uma única figura os predicados das duas metáforas, potencializando a sua ambiguidade: "As duas metáforas unem-se, são uma só – Capitu-olhos-de-ressaca-cigana-oblíqua-e-dissimulada: a mesma vária e ambígua Capitu, que pede decifração. Todo *Dom Casmurro*, pode-se dizer, é um desdobramento daquelas duas visões metafóricas." (PcM, p. 229). Logo, destaca-se o aspecto semântico do personagem, enquanto aquilo que dá corpo a diferentes possibilidades de predicação, que podem englobar desde imagens do humano, até ideias filosóficas. A referência aos vasos não comunicantes empregada pelo autor, que deixa implícita a possibilidade de vasos comunicantes, torna visível a capacidade dialógica que essa materialização imprime ao texto, todavia, por mais que estejam interconectados, os vasos continuam sendo corpos individuados. Assim, essa delimitação de formas se aproxima do trabalho mimético de tornar sensível o abstrato, como afirma Dourado ao dissertar sobre a obra de Vico. Nesse momento, ele comenta o pensamento do filósofo de que, na poesia, as imagens seriam superiores às ideias abstratas, questionando, então, o que se poderia "dizer da ficção, onde as imagens são quase tudo?" (PcM, p. 225). A partir dessa pergunta, o escritor afirma: "Antes de tomar forma, antes de objetivar-se, antes de corporificar-se, antes de tornar-se vida em palavras, no espírito do autor enquanto sombra e inspiração, o personagem é apenas um ponto de força, repetimos; é uma ideia em expansão, vaga imagem em busca de materialização." (PcM, p. 225). Com isso, configura-se uma concepção estética a partir da qual o personagem seria capaz de reunir o que se encontra disperso, possibilitando a fusão de diferentes personagens, sem que estes percam a sua forma unificada:

> Foi essa noção de personagem como metáfora que me permitiu, nos meus romances, a comunicação de uma consciência a outra, sem que os personagens se falem, através de símbolos e imagens que aparecem nos *streams* ou monólogos interiores das minhas criaturas. Foi ela que me possibilitou fundir numa só duas personagens ou dividir os traços de um personagem em dois. Foi essa concepção de personagem que me permitiu solucionar na consciência de um personagem o problema surgido na consciência de outro. Foi ela que me permitiu fundir em Rosalina (*Ópera dos Mortos*) o pai e o avô, as suas contradições e parecenças, e simbolizá-las no sobrado (a parte de cima – o pai, a parte de baixo – o avô; "eu e ele juntos para sempre", como dizia o pai). (PcM, p. 229).

O que se nota nessa argumentação é que para o autor o personagem não se confunde com o humano, uma vez que é abordado como um elemento funcional na estrutura da narrativa. Embora tenha caráter antropomórfico, não se trata de representar as pessoas conforme social e historicamente se apresentam, mas de condensar na figura humana diferentes elementos significativos, o que se vincula com a própria concepção de unidade da obra. Por essa razão, ele se coloca contra os críticos de tendência psicológica ou sociológica, uma vez que "o personagem tem a ver é com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, com a sua arquitetura [...] e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que eles romancistas e novelistas se utilizam como barro." (PCE, p. 95). Mais adiante, o escritor complementa: "Se o romancista emprega técnicas das ciências na feitura dos seus personagens e do livro, ele o faz preocupado sobretudo com a arquitetura, com a estrutura e a mecânica do romance." (PCE, p. 95). Ainda que reconheça que os romancistas se alimentam da vida no processo de criação literária, Autran se interessa por uma visão imanentista na construção das narrativas e, de modo mais específico, do personagem. Nesse raciocínio, importa menos o personagem passível de ser biografado, psicologizado, ou identificado com tipos sociais, do que o personagem-forma, ou dito em outras palavras, a máscara, a *persona*. Em momento algum se advoga que a literatura se desligaria da realidade, é preciso deixar claro. Entretanto, o autor aponta para a sua autonomização, a construção de "um objeto que tem leis próprias", conforme se expressou no texto "Eternos desaparecidos", publicado no *Estado de S. Paulo* em 1967[3]. O barro, moldado e levado ao forno pelo artesão, já não é mais barro, mas obra, poderia dizer Autran.

Contudo, se em seus ensaios os personagens seriam funções da narrativa para as quais pouco importaria seu veio psicológico, cabe-nos questionar até que ponto nas narrativas do autor eles se apresentariam efetivamente como figuras dessubjetivadas. Na abertura desta primeira parte, citei o momento em que Rosalina convoca um eu para a posse do corpo, como

[3] Todos os textos concernentes ao espólio do escritor, incluindo artigos jornalísticos, correspondências, projetos etc. estão presentes nos arquivos disponíveis no Acervo de Escritores Mineiros.

uma afirmação de si mesma. Vale a pena trazermos novamente o final dessa passagem: “Eu, por quê? Por que, como se procurasse uma conexão com o mundo e a existência. Eu, como uma liturgia, um batismo; para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo do corpo. Eu, como se chamasse alguém para a posse daquele corpo fulgurante, luminoso de dor.” (*OM*, p. 132). Sem dúvidas, trata-se de um trecho importante para se pensar a economia interna do texto, mas é igualmente possível pensá-lo como uma encenação da constituição da subjetividade. Nessa direção, o corpo é, sim, uma delimitação das formas no processo mimético da narrativa, um procedimento de fabricação de máscaras. Entretanto, há também uma carne pulsante que leva ao batismo de um eu feminino antes tão cindido de sua matéria, pelo menos na aparência socialmente imposta. Em outro momento, quando Rosalina se olha no espelho, o texto parece possibilitar o mesmo tipo de questionamento:

> Ela não soube bem quando foi que começou o lento despertar. De repente, uma noite, se viu diante do espelho no ritual que sempre praticava no quarto antes de dormir. A rosa de seda nos cabelos, ela se olhava no espelho. Sim, ainda sou bonita, sou moça. Fez uns olhos lânguidos, em que punha todo o seu amor. Um amor, uma flor sem ninguém para colher. Os dedos ajeitaram a Rosa nos cabelos. Súbito ela parou no gesto e não havia nela nenhum movimento, de pedra. Assim ficou durante algum tempo, parada. Que figura era aquela dentro do espelho, que ela não conhecia? Um ligeiro tremor principiou a mexer-lhe as pálpebras, os músculos do rosto. [...] E os seus olhos foram ganhando um brilho novo, a sua visão no espelho tremeu, a princípio ela cuidou que fosse do cristal. (*OM*, p. 74).

Nesse excerto, a alusão à sexualidade conduz a uma passagem de um estado de imobilidade, como se Rosalina fosse feita de pedra, para um lento despertar do corpo. A subjetivação do corpo no ritual de se olhar no espelho é construída pela ótica de um rito de passagem, em que a personagem se situa entre a condição de moça e a de mulher. Assim, o ato de se olhar no espelho implica o estranhamento da própria imagem, como o questionamento de um eu que não conhece a si mesmo, ou, talvez, de um eu que cede espaço para que outro coabite com ele. Dessa forma, a construção corporificada dos personagens abala a sua conformação, dando-lhes contornos fantasmáticos em vez de um delineamento nítido. Nesse caminho, a encenação dos movimentos de subjetivação impregnados de sexualidade admite relacionar o personagem com o sujeito de desejo, que, na perspectiva adotada por Freud em seu trabalho “O mal-estar na civilização” (2010), se constitui pela tensão entre o desejo e a interiorização da lei. O psicanalista não chegou a formalizar o uso do termo, mas ainda assim é possível afirmar que a sua obra indica um processo de formação do sujeito, em que o desenvolvimento do *id*, do eu e do super-eu implica a subjetivação do objeto desejado por meio de sua sublimação em nível inconsciente, assim como a interiorização da palavra paterna, ou seja, da

voz do outro. Já em Freud, portanto, encontram-se abalados os limites entre o sujeito e o objeto, o eu e o outro, conforme desenvolverei detalhadamente no capítulo 2. Essa associação com o sujeito desejante oferece um enquadramento que permite pensar o personagem como uma figura que, em vez de representar a pura identidade de um indivíduo consigo mesmo, está aberta para ser habitada pela alteridade. A construção do momento quando Rosalina se olha no espelho como um rito de passagem traz ao palco a possibilidade do convívio tensional de diferentes eus, de modo que a reflexão sobre a identidade na passagem em questão se transforma no reconhecimento de uma imagem heterogênea. Em vez de um corpo que confere uma estabilidade térrea à forma, como designado por Autran em seus ensaios, há uma carne que desestabiliza e faz tremer a imagem refletida. Logo, o romancista não precisa necessariamente vincular a sua escrita a aspectos históricos, sociais, ou psicológicos, mas, apesar de qualquer projeto, a construção do personagem literário permite a reflexão sobre as subjetividades, identidades e sujeitos.

Com isso, o que importa notar desde já é que a obra ficcional do escritor aparentemente se coloca em atrito com as próprias proposições teóricas, uma vez que aquela coloca em evidência os processos de constituição das subjetividades que são minimizados na argumentação do ensaísta. Assim, é preciso questionar se essa supressão na poética de Autran Dourado seria um aspecto que passou despercebido por ele, ou se se trata de um movimento intencional como *performance* de alguém que procura velar e desvelar cuidadosamente elementos da própria obra. Para nos aprofundarmos mais nessa questão, analisarei na próxima seção os possíveis pontos de diálogo entre o autor-ensaísta e o ambiente teórico que lhe é contemporâneo.

Movimento 2: Outras teorias, outros choques

Naturalmente, ao desenvolver suas reflexões sobre os personagens, Autran estava ciente e cita nomes que se situam entre as principais vertentes teóricas do momento em que foram produzidos seus ensaios. Conforme o próprio escritor-ensaísta menciona no texto "Personagem, composição, estrutura", inteiramente dedicado a comentar as ideias de Antonio Candido, o professor da Universidade de São Paulo representa um dos intelectuais que mais se aproxima de seu pensamento. A referência ao personagem como um ser de contornos individualizados também está presente em Candido, que o designa como um "ser fictício", não sem assinalar o paradoxo que estaria presente na expressão: "como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?" (CANDIDO, 1974, p. 55). A partir disso, todo o trabalho se desenvolve em torno da discussão sobre a origem do personagem e sobre o seu

caráter mimético, situando-o como elemento estrutural da narrativa. Assim, ele afirma que o romance se baseia em uma relação entre o ser vivo e o ser fictício, sendo que o personagem seria a concretização do último. Ao estabelecer a contraposição entre os dois tipos de seres, o intelectual argumenta que a nossa percepção em relação aos primeiros seria sempre fragmentada e incompleta, pois a apreensão de tudo aquilo que, no domínio humano, não seja o corpo nunca será integral. Por outro lado, a nossa percepção dos seres ficcionais não obedeceria à mesma lógica fragmentada, uma vez que se trataria de criações de um determinado autor, que, por essa razão, teriam uma unidade. Candido chama a atenção para o fato de que em narrativas de nomes como Joyce, Proust, Kafka, Pirandello, Gide os personagens também se apresentariam por uma ótica fragmentada. Para ele, esse movimento de fragmentação na literatura do início do século XX se deveria

> de modo direto ou indireto, [a] certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio. É o caso, entre outros, do marxismo e da psicanálise, que, em seguida à obra dos escritores mencionados, atuam na concepção de homem, e portanto de personagem, influindo na própria atividade criadora do romance, da poesia, do teatro. (CANDIDO, 1974, p. 57)

Nesse trecho, assinala-se uma diferença do posicionamento do crítico-teórico em relação ao defendido por Dourado, uma vez que evidencia o peso exercido pela concepção de "homem" advinda da psicanálise e do marxismo sobre a composição dos personagens. No entanto, ainda assim é visível a expressiva proximidade entre suas reflexões e as posições defendidas pelo ensaísta mineiro. Essa proximidade torna-se visível mais adiante, quando Candido relembra que, mesmo nos casos em que a obra de literatura apresenta o personagem de modo fragmentado, há o trabalho unificador do escritor. Por isso, a percepção fragmentada dos personagens no texto literário, mais que algo inerente à vida, seria efeito de uma técnica de caracterização da ficção. Dessa maneira, as figuras apresentadas na ficção se autonomizariam e ganhariam contornos mais nítidos: "Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes." (CANDIDO, 1974, p. 68). Ao vincular o personagem com a *mímesis*, o que está o tempo todo em jogo é a questão do poder de agenciamento do escritor na organização da obra, restando como elemento decisivo a sua coerência interna. A realidade só comunica algo no romance quando os elementos deste estão

arquitetados de modo a assegurar a coerência interna da estrutura da narrativa. É por esse caminho que o crítico conclui o seu ensaio:

> Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. [...] Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. (CANDIDO, 1974, p. 74-75)

Predomina como aspecto comum na abordagem de Candido e de Dourado o gesto de criar formas na construção dos personagens, de modo que estes são vistos por ambos como elementos que exercem uma função na economia interna da obra. É nessa direção que são considerados como seres de ficção, pois teriam sua existência engendrada em um contexto da narrativa que asseguraria a sua autonomia e a obediência a leis próprias.

Ainda que se reconheça que Antonio Candido nunca se vinculou à narratologia, é preciso reconhecer que o seu posicionamento ecoa a compreensão funcionalista do personagem proposta por essa vertente teórica. Propp (2001) se tornou uma referência entre os estudos funcionalistas, ao propor a descrição dos personagens no conto popular russo conforme uma classificação em trinta e uma categorias funcionais e sete esferas de ação. Todas essas categorias sempre procuram situar o personagem em relação às possibilidades de enredo do conto popular. Se rapidamente se reconheceu a limitação desse modelo classificatório, cuja aplicabilidade seria reduzida para narrativas mais complexas, os seus princípios metodológicos serviram de referência para boa parte dos trabalhos narratológicos. Na base das categorias propostas por Propp, está o pensamento de que é necessário um rigor científico que permita uma unificação terminológica no campo dos estudos literários, motivo por que uma classificação exata seria um dos primeiros passos para a descrição científica. Procedendo a um balanço de análises do conto popular anteriores, o teórico russo indica falhas nas classificações já existentes, afirmando que, para a efetiva classificação do conto maravilhoso, “é preciso transformá-la em um sistema de indícios formais, como acontece nas demais ciências.” (PROPP, 2001, p. 9). Foi a partir desse pressuposto rigor científico permitido pela classificação formal que Greimas (1973) revisa o sistema desenvolvido por Propp, propondo um modelo sintático para se observar o personagem. Conforme demonstra Carlos Reis, a proposição greimasiana prevê uma organização “cujos actantes (entidades virtuais suscetíveis de individuação em atores) permitiam descrever a organização sintática do

texto narrativo construído com base numa relação transitiva entre sujeito e objeto." (REIS, 2018, p. 132). A homologia com a sintaxe confere aos elementos da narrativa uma perspectiva funcional dentro de sua estrutura, de forma que, como argumenta Maria da Glória Bordini, "a personagem, em sua perspectiva, é uma projeção da palavra, da linguagem, das funções gramaticais de sujeito e predicado [...]" (BORDINI, 2006, p. 135). Por esse caminho, repensando o modelo já proposto por Propp, Greimas elabora uma estrutura sintática da narrativa em que as categorias atuacionais se organizam em pares, a partir dos eixos basilares do sujeito-atuante e do objeto. Assim, são indicadas três categorias atuacionais: o sujeito vs objeto; o destinador vs destinatário; e o adjuvante vs o oponente. A divisão em três pares dicotômicos para se pensar nos atuantes da narrativa amplia a possibilidade de aplicação e dá maior sofisticação às funções anteriormente designadas por Propp, mantendo sempre um olhar sobre a organização estrutural dos textos.

Esses breves apontamentos são capazes de sinalizar uma ambiência teórica dos anos 1970, com a qual dialoga Autran Dourado em seus ensaios, sobretudo se pensarmos que nesse momento o contexto acadêmico brasileiro aquilatava sobremaneira as abordagens estruturalistas. Na realidade, o próprio escritor-ensaísta indica o modo como valorizava as correntes que circulavam naquele momento no datiloscrito intitulado "Genética do texto", que é uma primeira versão do texto publicado em 1989 no *Jornal da tarde*. Nesse texto, ele comenta que nos anos 1970 descobria a crítica genética, contudo, anteriormente a ela, já demonstrava admiração pelo pensamento desenvolvido "nos norte-americanos do New Criticism, nos formalistas russos e nos modernos autores da nova crítica francesa, nos estudos que deles vinha fazendo cujas teorias privilegiam o texto, deixando de lado as leituras sobre os aspectos sociológicos da obra e psicológicos e biográficos do autor." (DOURADO, 1989, p. 1). Não obstante Propp e Greimas não se deterem no papel do autor no agenciamento textual, devido aos seus próprios pressupostos que os levam ao distanciamento da figura autoral como fonte criadora, há em todas as abordagens mencionadas até agora um ponto em comum: a visão funcional do personagem enquanto elemento que dá forma, que dá corpo, ou, usando as palavras de Carlos Reis, entidades virtuais suscetíveis de individuação.

Observando-se esses apontamentos, nota-se um sensível distanciamento do estabelecimento de qualquer relação entre o personagem e a subjetividade. Já nesse aspecto seria possível reconhecer limitações da abordagem funcionalista do personagem, o que já tem sido feito exaustivamente a partir dos anos 1980. Carlos Reis faz um balanço com grande poder de síntese da teorização desenvolvida no momento:

> Falava-se, então, em funções e em actantes, com inerente desvalorização de leituras psicológicas (e também sociais, ideológicas, etc.) daqueles agentes, ou seja, as entidades antropomórficas que fazem avançar a ação narrativa. [...] a análise estrutural da narrativa não tratava de casos específicos nem se detinha em personagens singulares, mas antes em dominantes acionais e em funções narrativas. Exemplificando de forma sumária: deste ponto de vista, Dom Quixote e Sancho Pança não existem enquanto personagens com forte carga semântica, simbólica e alegórica, mas antes como uma díade de teor opositivo, estruturada em função de sentidos basilares. (REIS, 2018, 20-21)

Como a análise estrutural objetivava o conhecimento de leis gerais por meio das quais se estrutura a enunciação da narrativa, não se observam as obras e os personagens em sua singularidade, com seu poder semântico particular. Por essa mesma razão, atendendo a um de seus princípios axiais, há uma generalização das narrativas que impede a observação de relações peculiares entre a obra literária e a sociedade, o momento histórico e os sujeitos. Conforme declara Bordini, os estudos posteriores, embora não se atenham especificamente à questão do personagem, atuariam na direção de quebrar as lacunas que a restrição estruturalista acarretaria:

> Os avanços dos estudos literários, incorporando contribuições da filosofia como as noções de identidade de Heidegger, de *différance* de Derrida, de *ipseidade* de Ricouer, ao lado dos aportes sociológicos de Bakhtin, quanto à polifonia de vozes sociais e históricas na construção do herói, de Foucault quanto à constituição do sujeito como cruzamento de uma rede de forças histórico-sociais, ou de Althusser quanto ao assujeitamento do sujeito pelos aparelhos ideológicos de Estado, encarregam-se de contestar não só a visão essencialista da crítica do século XIX como a perspectiva funcionalista que marcou a noção de estruturalidade. (BORDINI, 2006, p. 136)

Porém, se as conclusões a que os autores funcionalistas chegam são passíveis de críticas, é importante não esquecer os problemas e pressupostos que os mobilizaram para que se possa pensar em novas possibilidades para o personagem. Em outro ponto no qual seus ensaios dialogam com o pensamento em voga no seu momento de produção, Dourado formula uma construção que em poucas palavras revela bastante sobre a visão do personagem: “O personagem é símbolo, é imagem em movimento, enfim, metáfora em ação: tire-se o personagem da ação, imobilizando-o [...] e veja-se o que acontece: personagem banaliza-se, estratifica-se, esvai-se no ar, volta à nebulosa onde vivia antes de se antropomorfizar.” (PcM, p. 224). Assim como Propp divide os personagens em sete esferas de ação, como Greimas os denomina enquanto “atuantes”, como Candido os descreve como “unidade relativa de ação”, Autran os designa como agentes. Naturalmente, pela perspectiva funcional, a capacidade de ação é associada à possibilidade de se movimentar o enredo, contudo, na base dessa

concepção, há que se lembrar de que o poder de agenciamento é uma das principais características atribuídas ao sujeito.

A obra *Semântica estrutural* (1973), sem dúvida uma das mais representativas de Greimas, é muitas vezes identificada a partir da aplicação de modelos da linguística na análise de obras literárias, considerando-se que "Greimas parte do pressuposto de que a linguística, e particularmente a semântica, deve ser capaz de explicar sentidos de todos os tipos, incluindo o sentido literário."[4] (CULLER, 1977, p. 256, tradução livre). Como destaca Culler, uma das funções desse esquema seria associar a estrutura da frase como homóloga ao do enredo, o que levaria a conceber o último como uma soma ordenada das ações dos atuantes manifestadas nas sentenças singulares. Assim, o modelo atuacional, além de estabelecer funções, envolveria também uma representação do processo de leitura, que envolveria "percorrer o texto e agrupar os vários papéis atuacionais em que um grupo nominal específico aparece, a série de qualificações agregadas a grupos nominais específicos e a série de funções ou ações que são combinadas para formar a ação de um texto."[5] (CULLER, 1977, p. 82, tradução livre). Contudo, se a oposição sujeito vs objeto segue um modelo sintático aplicado à proposição das possíveis funções dos personagens, a terminologia empregada pelo teórico não se restringe apenas à analogia formal com a estrutura gramatical. A construção dos dois conceitos se baseia na relação de transitividade entre sujeito e objeto, sendo que, conforme destaca Greimas, é o desejo quem move a ação do atuante sobre o segundo elemento. Na revisão efetuada em seu trabalho sobre as categorias propostas por Propp e por Souriau, o teórico afirma:

> Uma primeira observação permite encontrar e identificar, nos dois inventários de Propp e de Souriau, os dois atuantes sintáticos, constitutivos da categoria "Sujeito" e "Objeto". É impressionante, importa notá-lo agora, ver como a relação entre sujeito e objeto, que obtivemos com tanta dificuldade, sem pleno resultado, aparece aqui com a mesma investidura semântica nos dois inventários: a do "desejo". Parece possível conceber que a transitividade, ou a relação *teleológica*, como sugerimos chamá-la, situada na dimensão mítica da manifestação, apareça, após esta combinação sêmica, como um semema que realiza o efeito de sentido "desejo". (GREIMAS, 1973, p. 231)

Ultrapassando a aplicação de um modelo estritamente linguístico para a análise do texto literário, o atuante é visto como um elemento que age no sentido do objeto/desejo, razão pela qual em sua categorização é esse conceito psicanalítico que garante a investidura

[4] Greimas starts from the assumption that linguistics, and particularly semantics, ought to be able to account for meaning of all kinds, including literary meaning.
[5] involves going through the text and grouping together the various actantial roles in which a particular nominal group appears, the series of qualifications appended to particular nominal groups, and the series of functions or actions which are combined to form the action of a text.

semântica do personagem. Com isso, a partir da confluência com o enquadramento teórico da psicanálise, a terminologia empregada não se atém ao sentido sintático, mas estabelece uma relação entre o personagem e o sujeito de desejo. À primeira vista, essa observação parece tornar possível a aproximação entre os atuantes pensados por Greimas e a cena em que Rosalina, ao se observar no espelho, é construída na narrativa como um sujeito desejante. Contudo, se, conforme as observações que fizemos anteriormente, a obra ficcional de Autran Dourado opera uma reflexão sobre o processo de constituição das subjetividades, trazendo ao palco elementos da ordem do desejo feminino, a mesma afirmação não parece ser possível sobre o que postula o teórico. Em seu trabalho, a utilização da noção do sujeito de desejo parece servir muito mais como uma estratégia para a construção do modelo teórico, do que como uma possível referência literária aos processos sócio-históricos de constituição das identidades e dos sujeitos. Nessa direção, ele afirma:

> É impossível, nesse estágio, não falar da psicanálise: o modelo atuacional, na medida em que poderia pretender recobrir toda manifestação mítica, só pode ser comparável ou entrar em conflito, com os modelos que a psicanálise elaborou. Assim, o desejo, encontrado tanto em Propp como em Souriau, parece-se com a libido freudiana que estabelece a relação de objeto, objeto difuso na origem e cuja investidura semântica particulariza o universo simbólico do sujeito. [...] A intromissão do linguista, isto é, em suma, do profano, nesse domínio um tanto sacralizado, só se pode justificar pelas ambições apregoadas da psicanálise de propor seus próprios modelos à descrição semântica, de que Freud foi o pioneiro a dar exemplo. (GREIMAS, 1973, p. 244).

Por conseguinte, a utilização de uma terminologia teórica advinda da psicanálise, mais que a tentativa de se estabelecer um vínculo entre a literatura e o indivíduo, ou a sociedade, cria condições de pensabilidade para se arquitetar o quadro teórico sobre o personagem, o que poderia ser estendido até mesmo à obra de Propp. De todo modo, é importante para os objetivos de nosso trabalho reconhecer que a noção de sujeito já está estritamente vinculada ao personagem mesmo nesses autores, que se caracterizam pelo imanentismo de suas abordagens.

Movimento 3: Estilhaçamento dos personagens e as máscaras dos sujeitos

Neste momento, é necessário questionar: quais são as implicações de reconhecer o sujeito em abordagens tão diferentes entre si? Apesar da referência a Freud, cuja teoria opera um descentramento do sujeito, o esquema de Greimas ainda seria muito estanque, colocando os atuantes como um produto acabado e imóvel – afinal a proposição de um modelo atuacional não seria outra coisa senão a tentativa de identificar funções estáveis presentes em qualquer texto. Não obstante, por mais que os atuantes se identifiquem como uma função

interna do texto, torna-se imperativo para o autor recorrer ao campo conceitual relacionado ao sujeito e ao humano para arquitetar um modo de pensar o processo de modelagem do personagem. Talvez uma das diferenças de Antonio Candido em relação à abordagem estruturalista resida no fato de que o intelectual brasileiro, ainda que reconhecendo o personagem como uma função da narrativa, não se furta a associar a sua fragmentação na literatura do século XX ao advento histórico do marxismo e da psicanálise – como se sabe, uma das bases do pensamento de Candido é de que a forma literária está em estreita relação com as estruturas sociais.

Mesmo nas breves referências que fiz até o momento à elaboração da narrativa em Autran Dourado, a construção de Rosalina, de João Capistrano e de Lucas Procópio compreende uma instabilidade constante dos personagens, colocando em pauta subjetividades fragmentadas e móveis. Seria o exato oposto da determinação de funções fixas, uma vez que se movem de uma direção a outra, interpenetram-se, questionando os lugares ocupados pelo eu e pelo outro. Com isso, as narrativas do autor revelam personagens que são construídos como sujeitos heterogêneos, a partir do estilhaçamento de suas feições individuais para constituí-los como figuras múltiplas. Em *Ópera dos mortos,* é justamente essa construção pela perspectiva da pluralidade que parece ser observável quando Juca Passarinho reflete sobre a instabilidade de Rosalina:

> Que pessoa estranha, Dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta mas pelo mistério mesmo de seu ser.[...] Ela lhe dava a impressão de duas numa só: quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina. [...] (*OM*, p. 98; 100).

Nessas passagens, o espectro Rosalina é visto como algo instável e movediço, cuja multiplicidade parece impossibilitar uma percepção una sobre a personagem. Trata-se de um momento da narrativa em que Juca Passarinho tenta compreender a variação do comportamento de Rosalina, uma vez que à noite ela se entrega aos impulsos do corpo mantendo relações sexuais com o empregado, mas muda a sua postura durante o dia, tornando-se austera e tratando com distanciamento o homem com quem se relacionara na noite anterior. Apresentada como “duas numa só”, essa alternância entre o corpo pulsante e a austeridade já estabelece uma imagem partida da personagem, que oscila em movimentos constantes “como o pêndulo lento e comprido de um relógio armário, Rosalina.” (*OM*, p. 153). Se pensarmos a partir da perspectiva do sujeito desejante anteriormente relacionada com a personagem que se olha no espelho, a cisão presente na construção de Rosalina parece se

relacionar com a tensão entre o id e o super-eu presentes no aparelho psíquico. Na medida em que a perspectiva freudiana prevê o primeiro como a parte pulsional em nossa constituição, e o segundo como uma internalização da lei paterna, não se trata propriamente de uma dicotomia platônica entre corpo e alma, mas do embate de dois elementos que coexistem tensionalmente. Nessa direção, afigura-se o contorno de um sujeito heterogêneo porque estilhaçado, o que leva à fusão de Rosalina com os traços do pai e do avô: "De dia ela era João Capistrano Honório Cota – na soberba, no orgulho, nos pecados que Deus condena. De noite, na cama com aquele caolho porco – era seu Lucas pastando, garanhão. Eu e ele juntos para sempre, no sobrado, na pessoa de Rosalina." (*OM*, p. 196). A partir da visão de Quiquina, que acompanhava a relação entre Rosalina e Juca Passarinho, a patroa carregava ao mesmo tempo a severidade do pai, ligada à ideia de condenação do pecado, e as características destemperadas e libertinas do avô. Tais movimentos colocam em questão a possibilidade de um sujeito uno, senhor de si, capaz de se reconhecer em uma identidade estável, uma vez que a fragmentação é um fator constitutivo da sua subjetividade. E é por isso que o rosto da personagem não se apresenta dividido em apenas duas feições, mas é pulverizado em múltiplas Rosalinas, como se mesmo as duas imagens iniciais identificadas por Juca Passarinho estivessem elas próprias partidas em incontáveis outros fragmentos.

Não é necessário reafirmar o quanto essa análise pode sinalizar um distanciamento da visão sobre o sujeito já presente em Propp e sobretudo em Greimas, mas fica clara a importância de uma revitalização das teorias do personagem que dê conta das transformações das subjetividades a partir do século XX. Carlos Reis, um dos principais pensadores que tem se dedicado ao estudo do personagem na atualidade, divide as pesquisas sobre a narrativa em narratologia clássica, que compreende os trabalhos de perspectiva estruturalista, e os estudos narrativos, desenvolvidos a partir dos anos 1990. Ao comentar sobre este último, ele sinaliza que, "instituído sob o signo da interdisciplinaridade e da transnarratividade, abre caminhos de indagação em que facilmente se percebe a necessidade epistemológica de recuperação da personagem e dos seus modos de existência ficcionais e narrativos." (REIS, 2018, p. 22). A respeito da interdisciplinaridade, além da relação com a psicanálise, a construção de Rosalina, João Capistrano e Lucas Procópio vistas até o momento apontam para a necessidade de se estabelecer uma relação com os processos históricos e sociais. Embora leituras evolucionistas e estruturalistas da psicanálise tendam a considerar seus princípios como a-históricos, precisamos também nos lembrar de que, como já indica o próprio título *O mal-estar na civilização*, o sujeito conforme pensado a partir de Freud é uma categoria histórica, que compreende uma série de dinâmicas sociais, como destaca Birman: "o conceito de mal-estar na civilização

implicava sempre o enunciado da existência do mal-estar na modernidade. Seria essa, assim, a condição concreta de possibilidade para a produção do dito mal-estar, tal como foi finalmente formulado pelo discurso freudiano." (BIRMAN, 2014, p. 59). Um aspecto amplamente analisado pela crítica, a condição de angústia vivenciada pelos personagens em *Ópera dos mortos* passa por uma releitura da História de Minas Gerais, narrando a decadência da família patriarcal. Assim, o fato de ser o sobrado em ruínas que dá corpo à fusão de Rosalina com as figuras do pai e do avô traz a dimensão familiar para a sua composição, razão por que a sua fragmentação não representa apenas uma abstração da figura humana, mas se relaciona com modos históricos de subjetivação, que se tornam progressivamente mais estilhaçados.

Dessa maneira, a obra de Autran Dourado empreende em sua própria construção textual uma reflexão sobre a condição do sujeito, questionando a sua inteireza a partir de máscaras que se afiguram como um amontoado de fragmentos em choque. Se o escritor mineiro chama a atenção para o personagem enquanto forma, a sua plasticidade parece tornar sensível todo um debate sobre a crise do sujeito no século XX e sobre o sujeito da dita pós-modernidade. No contexto dos estudos narrativos, Julien Murphet (2011) se dispõe a examinar o caráter múltiplo dos personagens, com base na discussão sobre a crise do sujeito, sendo que, para tanto, lança mão das ideias de "mol" e de "múltiplo". Utilizando-se da metáfora química, o "mol" representa a tentativa de reunir a multiplicidade em uma unidade, enquanto o "múltiplo" seria aquilo que é intrinsecamente molecular, fragmentário, borrando os limites entre sujeito e objeto e desmanchando as possibilidades de unificação. Em seu trabalho, Murphet defende a tese de que, na modernidade, o personagem atuaria como um mol que solaparia a multiplicidade em uma unidade, argumentando que as literaturas e correntes filosóficas as quais se propuseram a pensar a crise do sujeito promoveriam a desconstrução desse elemento da narrativa. O teórico dialoga com a obra de Elizabeth Fowler *Literary character*: the human figure in early English writing (2003) em que o personagem enquanto agente textual de traços individuais é uma categoria que nasceu simultaneamente com a concepção moderna de literatura, o que seria mantido até as abordagens da narratologia no século XX. Por essa razão, tomando como base a perspectiva semiótica, o personagem como mol proposto por Murphet exerceria uma função na narrativa como um nó em um tecido, que direcionaria uma rede de significados para um único ponto através do qual os semas deveriam passar. Nessa direção, Murphet cita o pensamento crítico de Musil, para quem o personagem não seria "nada além de um padrão mutável de disposições e tentativas de 'identidades'". (MURPHET, 2011, p. 263). Em contraposição, com o Modernismo e o Pós-modernismo a literatura passaria a encenar uma dissolução das subjetividades, de maneira que não haveria a possibilidade de qualquer instância que pudesse

unificar o múltiplo. Essa disposição da ficção de trazer o intrinsecamente múltiplo ao palco acompanharia a crise do sujeito no século XX que levaria à visão do pós-humano. A esse respeito, o autor cita Katherine Hayles:

> O sujeito pós-humano é um amálgama, uma coleção de componentes heterogêneos, uma entidade material-informativa cujos limites estão continuamente em construção e reconstrução. Similarmente, a presunção de que há uma agência, desejo, ou vontade pertencente ao eu e claramente distinta da "vontade dos outros" é minada no pós-humano, pois a coletividade heterogênea do pós-humano implica uma cognição distribuída localizada em partes díspares que podem estar apenas em uma comunicação tênue entre si.[6] (HAYLES, 1999, *apud* MURPHET, 2011, p. 273, tradução livre)

Murphet complementa que, a partir da perspectiva do pós-humano que operaria a dissolução do sujeito, "a literatura pós-moderna, desenvolvendo o múltiplo do personagem moderno, mapeou essa heterogeneidade em várias frentes."[7] (MURPHET, 2011, p. 273, tradução livre).

Sem a tentativa de aplicação de um rótulo moderno ou pós-moderno, a multiplicação e fragmentação das máscaras na obra de Autran Dourado parece estabelecer um diálogo com a problematização do sujeito, que termina por ser dessubstancializado e pulverizado. Ao longo do romance *Ópera dos mortos*, constrói-se um mistério sobre a figura de Rosalina em que os personagens que a rodeiam tentam compreendê-la como se buscassem atingir a sua essência. É essa procura que se afigura quando Juca Passarinho reflete sobre a patroa: "Dona Rosalina era vária, não se fixava em nenhuma das muitas donas Rosalinas que ele todo dia ia descobrindo e juntando para um dia quem sabe poder entender." (*OM*, p. 100). Pouco adiante, a tentativa de encontrar uma essência se imiscui à prática da caçada, comparando a personagem a um lobo guará: "Dona Rosalina era que nem um guará, ele tentava pegar o guará naquele casarão. Sempre escondida num lugar qualquer do sobrado, perdida no tempo. [...] Ele não sabia ainda que buscava nela a outra pessoa: a sombra, a alma de dona Rosalina." (*OM*, p. 100). Apesar da ligação de seus traços com o do animal, Rosalina está intimamente ligada à edificação, razão pela qual a procura pelo lobo fugidio escondido na casa é ao mesmo tempo a busca pelo ser que habita o corpo. Contudo, essa metáfora é no mínimo curiosa. Por um lado, ela integra uma das características de Juca Passarinho enquanto caçador à sua

[6] The posthuman subject is an amalgam, a collection of heterogeneous components, a material-informational entity whose boundaries undergo continuous construction and reconstruction. Similarly, the presumption that there is an agency, desire, or will belonging to the self and clearly distinguished from the 'wills of others' is undercut in the posthuman, for the posthuman's collective heterogeneous quality implies a distributed cognition located in disparate parts that may be in only tenuous communication with one another.

[7] Postmodern literature, developing the multiple of modernist character, mapped this heterogeneity on a number of fronts.

tentativa de entender o conflituoso relacionamento amoroso que vivia. Por outro, é impossível não notar o quanto se encontra deslocada a imagem de um lobo escondido no sobrado. É como se se dissesse que esse lobo apenas pode estar presente como metáfora, como máscara, mas nunca poderia ser encontrado na forma de uma substância.

Consequentemente, a partir do momento em que o sujeito não representaria uma substância esférica, sempre idêntica a si mesma, como em determinados momentos apregoou a filosofia metafísica, ele se encontra em constante movimento, podendo assumir distintas configurações simultaneamente. As máscaras sempre em movimento de Rosalina impossibilitam a sua captura: "Dissimulada, os olhos líquidos, quando a gente pensava que a tinha presa, ela escapulia." (*OM*, p. 100). Talvez alguém, ao ler essa passagem, possa se questionar se a referência aos olhos líquidos e à dissimulação seria uma possível analogia a Capitu, porém, independente disso, o uso de tal vocabulário caracteriza a personagem pelo espectro da fluidez. Essa caracterização se repetirá em diversos momentos da obra, ressaltando a mutabilidade de Rosalina, que, como a água, não pode ser detida entre as mãos: "Mas quando ele achava que tinha Rosalina nas mãos, ela mudava. Mudava tão de-repentemente que até parecia não ser a mesma pessoa de há pouco." (*OM*, p. 77). Com isso, a liquidez da personagem conduz a uma visão da instabilidade dos sujeitos que, sem uma substância, apresentam-se como máscaras em constante movimento.

Movimento 4: Afinal, que sujeito?

Se se pensar na construção dos personagens de Dourado pela perspectiva empregada por Murphet, haveria tal pulverização do sujeito individual que seria possível questionar inclusive a sua existência, como se o amalgamar de heterogeneidades promovesse mais o apagamento do eu do que a sua afirmação. Entretanto, é preciso questionar até que ponto a construção múltipla dos personagens na obra do escritor mineiro conduziria a um efetivo apagamento do sujeito. Cabe lembrar, nesse contexto, que o trabalho de Murphet procura dialogar principalmente com o pós-estruturalismo francês, o qual, como afirma o filósofo Jean-Luc Nancy na introdução do livro *Who comes after the subject*[8], se não promulgou, pelo menos motivou um discurso

[8] Trata-se de publicação editada por Eduardo Cadava em 1991 no Reino Unido e nos Estados Unidos. Em 1988 Jean-Luc Nancy organizou a edição de setembro do periódico internacional *Topoi*. No ano seguinte, essa edição foi republicada na revista francesa *Cahiers Confrontation*, incluindo textos em francês que não estavam presentes na edição anterior. Em sua organização, Jean-Luc Nancy propôs a questão "Quem vem após o sujeito?" para diversos intelectuais franceses. Como o próprio organizador ressalta, a partir das discussões dos anos 1960 e 1970 houve uma generalização de discursos sobre a eliminação do sujeito. Porém, nesse número o organizador procura levantar a questão, abrindo a possibilidade de pensar em um retorno ao sujeito, ou um retorno do sujeito. É curioso notar que esse debate que mobilizou principalmente intelectuais ditos pós-

amplamente divulgado que "proclamou a simples liquidação do sujeito.[9]" (NANCY, 1991, p. 5). Naturalmente, por mais que se propusesse inclusive a suspeição do termo sujeito, nunca se negou efetivamente a existência de entidades que tenham poder de agenciamento sobre o mundo e que sejam dotadas de determinadas capacidades cognitivas relacionadas com a razão, o pensamento, a inteligência, a linguagem, os afetos etc. Comentando sobre o tratamento do tema em Nietzsche, um dos nomes que impulsionou a crise do sujeito ao longo do século XX, Costa Lima afirma que o seu projeto filosófico "por si só não significa que o autor negasse a presença do sujeito; o seu cansaço era com a solaridade do sujeito imperial." (LIMA, 2000, p. 134). Logo, o que está em jogo não é a existência de agentes, independentemente do nome que recebam, mas toda uma carga semântica atribuída ao conceito de sujeito da metafísica pela filosofia moderna como um ente soberano, senhor de si e do mundo que o rodeia.

Seguindo alguns caminhos já abertos pelo estruturalismo de base saussuriana/levi-straussiana, o pós-estruturalismo francês procura reavaliar, a partir de Descartes, o percurso desenvolvido pela filosofia metafísica, tarefa que implica o combate a uma concepção subjetivista do sujeito moderno. Como afirma Costa Lima, a fábula do eu solar está relacionada com "a concepção do sujeito como central, unitário, fonte e comando de suas representações, que usualmente se entende como correspondente ao conceito moderno de sujeito [...]" (LIMA, 2000, p. 23). Isso quer dizer que a modernidade erigiria o sujeito solar sobre a base de uma racionalidade hipertrofiada, que promove a separação entre a coisa pensante (*res cogitans*) e o corpo (*res extensa*). Explicando a necessidade de uma razão forte nas formulações filosóficas de Descartes, Costa Lima ainda argumenta que o filósofo enfrentava dificuldades contextuais, em que, de um lado, havia os pensadores céticos contrários aos dogmas religiosos e, de outro, havia a igreja com seu peso material e intelectual. Por essa razão, conceber um sujeito central, visto como substância dotada de razão proveniente da esfera divina, é uma forma de se proteger dos possíveis ataques de ambos os lados, uma vez que "[...] a afirmação da razão forte seria forçosamente comprometida caso não estivesse acompanhada da afirmação de um sujeito central." (LIMA, 2000, p. 92). Em decorrência disso, a separação entre o intelecto e o corpo garantiria a esse sujeito a estabilidade que lhe era necessária: "para que o sujeito cartesiano possa ser *une chose qui pense,* precisa se confundir com a constância de representações estáveis, não sujeitas à mobilidade dos afetos." (LIMA, 2000, p. 93). Então, o pensamento cartesiano estabelece o

estruturalistas procurou retomar o olhar sobre possíveis agentes que pudessem ocupar o lugar desse "quem", se é que uma suposta ausência do sujeito realmente o teria deixado vazio. Posteriormente, Cadava reuniu os dezenove textos resultantes das duas edições no livro em questão.

[9] proclaimed the subject's simple liquidation.

conceito de sujeito pela lógica metafísica de base platônica, a partir do que se separa o corpo como elemento sensível do ente essencial que seria inacessível. Naturalmente não se pode confundir as proposições cartesianas como metonímias de uma filosofia moderna que, passando por Hobbes, Locke e Kant, leva a uma progressiva fratura e dessubstancialização do sujeito. Contudo, embora o sujeito fosse concebido como uma coisa puramente pensante, distinta do indivíduo empírico, é o subjetivismo radical do pensamento de Descartes, conforme expressão usada por Arendt (1984), que finca os pilares que permitem à filosofia moderna associar o conceito com a subjetividade individual[10].

É a partir desse subjetivismo racional que o pós-estruturalismo identificará o sujeito como a base da filosofia metafísica que deveria ser desconstruída. Jean-Luc Nancy discorre sobre essa questão na introdução de *Who comes after the subject*:

> *Quem vem após o sujeito?* Essa questão pode ser explicada do seguinte modo: uma das principais características do pensamento contemporâneo consiste em colocar em questão a instância do sujeito, de acordo com a estrutura, o significado, e o valor subsumido neste termo no pensamento moderno, de Descartes a Hegel, se não a Husserl. As decisões inaugurais do pensamento contemporâneo, tenham elas tomado lugar sob o signo da ruptura com a metafísica e suas perguntas mal formuladas, sob o signo da "desconstrução" dessa metafísica, sob o signo da transferência do pensamento do Ser para o pensamento da vida, ou do Outro, ou da linguagem etc. – todas envolveram colocar a subjetividade em questão[11]. (NANCY, 1991, p. 5, tradução livre)

Como é possível observar, a crítica do sujeito não envolve apenas a constituição de subjetividades em uma esfera psicologista, pois se relaciona com todo um sistema filosófico da modernidade, envolvendo questões éticas, estéticas, políticas, sociais, jurídicas etc. Além de se apontar para a soberania racional e unitária do sujeito solar como uma fábula, os postulados pós-estruturalistas denunciam a força autoritária e predatória que habita o esquema semântico desse conceito. Segundo esse ponto de vista, tal soberania comporta a possibilidade

[10] A esse respeito, Alain de Libera, na obra *Arqueologia do sujeito* (2013), indica que o sujeito moderno nasceu da identificação da subjetividade como agente do pensamento, colocando-se, portanto, como portadora de imputabilidade moral. O autor afirma: "A ideia do sujeito-agente é, de fato, dupla e contém uma pressuposição oculta. O agente é aquele a quem um ato pode ser imputado [...] a imputação é pensada como devendo se fazer *do interior*, pelo agente, para que a imputação exterior possa ser fundada *moralmente* em uma autoatribuição (no *presente*) do imputável (*no passado*). [...] É a fase em que o agente reconhece a si mesmo como 'proprietário' (*owner*) de seus atos, 'apropria-se' deles atribuindo-os a si como seus [...]" (LIBERA, 2013, p. 272-273).

[11] Who comes after the subject? This question can be explained as follows: one of the major characteristics of contemporary thought is the putting into question of the instance of the "subject", according to the structure, the meaning, and the value subsumed under this term in modern thought, from Descartes to Hegel, if not to Husserl. The inaugurating decisions of contemporary thought whether they took place under the sign of a break with metaphysics and its poorly pitched questions, under the sign of a "deconstruction" of this metaphysics, under that of a transference of the thinking of Being to the thinking of life, or of the Other, or of language, etc. – have all involved putting subjectivity on trial.

de ressoar a um Sujeito, que assume o lugar da autoridade paterna, ou mesmo divina. Derrida desenvolve essa perspectiva em entrevista concedida a Jean-Luc Nancy que integra o volume *Who comes after the subject*:

> Autoridade e autonomia (pois mesmo que a autonomia se submeta à lei, esse assujeitamento é liberdade) são, através desse esquema, atribuídos ao homem (*homo* e *vir*) antes que à mulher, e antes à mulher do que ao animal. E, obviamente, ao adulto antes que à criança. A força viril do adulto macho, o pai, marido, ou irmão [...] pertence ao esquema que domina o conceito de sujeito. O sujeito não pretende simplesmente dominar e possuir a natureza ativamente. Em nossas culturas, ele aceita o sacrifício e come a carne[12]. (DERRIDA, 1991, p. 114).

Nesse momento, Derrida disserta sobre o "ser-carne" nas culturas judaico-cristãs em que ainda prevaleceria o sistema sacrificial, ou seja, a devoração do outro, seja pela apropriação da natureza, seja pela antropofagia simbólica. Torna-se evidente, em seus argumentos, que o poder seria um fator fundamental para a constituição das subjetividades, seja pela sujeição de alguns, ou pela atribuição de lugares privilegiados a outros. Assim, em vez da suposta autonomia de um sujeito que seria puro pensamento (*une chose qui pense*), o que se observaria seria uma relação desigual entre as subjetividades na própria constituição dessas subjetividades, conforme os lugares que ocupam.

Partindo de diagnósticos que, mesmo considerando as variações de autor para autor, se inscrevem na mesma clave, a crítica do sujeito francesa procurará alternativas a essa concepção metafísica, as quais confluirão para a dessubjetivação do ego. Nessa linha, Derrida, em entrevista a Élisabeth Roudinesco, propõe uma outra visão sobre o conceito:

> Em lugar de um sujeito consciente de si mesmo, respondendo soberanamente por si mesmo perante a lei, pode-se utilizar a ideia de um "sujeito" dividido, diferenciado, que não seja reduzido a uma intencionalidade consciente e egológica. E de um "sujeito" que se instala progressivamente, laboriosamente, sempre imperfeitamente [...] sobre o fundo inesgotável e invencível de uma heteronímia. (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 211)

O fato de o termo sujeito ser colocado entre aspas nesse trecho não se faz ao acaso, uma vez que mesmo o uso do vocábulo é posto sob suspeita, na busca de novas visões sobre os agentes do conhecimento. Mesmo que se mantenha o seu uso provisório nessa passagem, o filósofo enseja uma formulação menos centrada no ego e na consciência racional de si, motivo

[12] Authority and autonomy (for even if autonomy is subject to the law, this subjugation is freedom) are, through this schema, attributed to the man (*homo* and *vir*) rather than to the woman, and to the woman rather than to the animal. And of course to the adult rather than to the child. The virile strength of the adult male, the father, husband, or brother (the canon of friendship, I will show elsewhere, privileges the fraternal schema) belongs to the schema that dominates the concept of subject. The subject does not want just to master and possess nature actively. In our cultures, he accepts sacrifice and eats flesh.

por que o possível conceito deveria promover um desmanche dos seus contornos individuais. Por essa razão, o sujeito seria pensado como uma figura multifacetada em constante construção e reconstrução, ou, em outras palavras, ele é visto como uma constante *performance*. Na mesma medida em que facilmente se percebe o eco da proposição do sujeito como amálgama evidenciada por Murphet em seu ensaio, ao citar Hayles, também se deve destacar que a reinscrição do conceito em Derrida representa um dever ser: não se trata de mero diagnóstico, mas também de uma tarefa programática de desconstruir o ego que tem a pretensa soberania de si e, principalmente, do mundo. Esse mesmo preceito ético estará presente em outros pensadores da cena francesa, que trarão diferentes matizes ao debate.

Deleuze se posicionará de maneira mais incisiva a esse respeito, negando-se, inclusive, ao uso do termo sujeito, substituindo-o, ao longo de suas obras, por conceitos como agenciamento maquínico, corpo sem órgãos, fluxos, intensidades, rizoma, entre outros. Em todos esses casos, tem-se em mente uma dissolução do ego individualizado, que possibilite "substituir o sujeito privado da castração [...] por agentes coletivos, que remetem a agenciamentos maquínicos." (DELEUZE; GUATTARI, 1973, p. 324). Nessa seara, em lugar das subjetividades ou identidades individuais, o autor cunha a noção de *hecceidades*, que se constituem como formas de individuação impessoais que não constituem egos. O desenvolvimento desse vocabulário próprio tem como objetivo evitar toda a carga semântica que teria sido estabelecida pela filosofia durante séculos, o que lhe permitiria desenvolver um pensamento das multiplicidades, que não teria o sujeito como uma unidade preliminar. Assim, o autor declara:

> Contra todo o personalismo, psicológico, ou linguístico, elas [as *hecceidades*] promovem uma terceira pessoa, e mesmo uma "quarta pessoa do singular", o não-pessoal ou o *Isso* em que reconhecemos a nós próprios e a nossa comunidade melhor que no intercâmbio vazio entre um Eu e Você. Em resumo, acreditamos que a noção de sujeito perdeu muito de seu interesse em nome das singularidades preindividuais e das individualidades não pessoais.[13] (DELEUZE, 1991, p. 95, tradução livre).

A referência aos pronomes não representa apenas uma forma de nomear a impessoalidade das hecceidades, mas aponta para a importância da linguagem no movimento de exteriorização do pensamento presente nessas linhas, aspecto este em que Deleuze estabelece íntimo diálogo com Foucault. Em 1966, em um período habitualmente denominado por seus comentadores como a primeira fase de sua produção intelectual, Foucault publicou na revista francesa *Critique* o texto "O pensamento do exterior", no qual empreende um

[13] Against all personalism, psychological or linguistic, they promote a third person, and even a "fourth person singular", the nonperson or It in which we recognize ourselves and our community better than in the empty exchanges between an I and a You. In short, we believe that the notion of subject has lost much of its interest on behalf of pre-individual singularities and nonpersonal individuations.

diálogo com Maurice Blanchot. Logo na abertura de seu ensaio, o autor de *As palavras e as coisas* reproduz a frase "Eu minto", famoso paradoxo de Epimênides, com o fito de estabelecer a relação entre a linguagem e a dissolução do sujeito. Essa frase criaria uma armadilha verbal: por um lado, ela poderia significar que aquele que fala teria o hábito de mentir; por outro, ela teria o sentido de que o falante mente naquele exato instante. Porém, o segundo sentido anularia qualquer interpretação possível, uma vez que, se é verdade que o falante mente, não é possível acreditar que sua frase seja uma mentira. Acontece que esse paradoxo colocaria em xeque a certeza cartesiana do *cogito*, porque a sentença se desprenderia de qualquer referencialidade (ao eu, ou ao ato de mentir), tornando-se apenas uma formulação de linguagem. Em outras palavras, linguagem não seria mais a comunicação do sentido, assim como o falante não seria o responsável pelo discurso. Dessa forma, Foucault argumenta que "o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito." (FOUCAULT, 2009, p. 222). Ao se concentrar nesse murmúrio da linguagem que não poderia ser interiorizado por qualquer subjetividade, individual ou coletiva, o que Foucault postula é a noção de um pensamento do exterior: "Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior, enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência [...]" (FOUCAULT, 2009, p. 222). É importante deixar claro que nesse ensaio o filósofo-historiador volta seu olhar para a linguagem literária, observando como, a partir da modernidade, esta promoveria uma dobra sobre si mesma, tornando-se autorreferencial. Consequentemente, a literatura seria um espaço em que se torna visível a exteriorização do pensamento, conforme afirma Roberto Machado sobre Foucault:

> Mas o ser da linguagem da literatura moderna é também elisão do sujeito, da alma, da interioridade, da consciência, do vivido, da reflexão, da dialética, do tempo, da memória... No momento em que a linguagem escapa da representação clássica e é tematizada como significação na modernidade, a palavra literária se desenvolve, se desdobra, se reduplica a partir de si própria, não como interiorização, psicologização, mas como exteriorização, passagem para fora, afastamento, distanciamento, diferenciação, fratura, dispersão com relação ao sujeito, que ela apaga, anula, exclui, despossui, fazendo aparecer um espaço vazio: o espaço de uma linguagem neutra, anônima. O aparecimento ou reaparecimento do ser da linguagem é o desaparecimento do sujeito. (MACHADO, 2001, p. 115).

Como é possível depreender, o vislumbre de possíveis agentes é disperso no domínio informe da linguagem e, mais especificamente, da literatura, levando o humano para além de suas fronteiras.

Passando por Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Blanchot, esse

desmanche da posição basilar do ego do que se denomina como sujeito da metafísica é um ponto comum entre os diferentes autores, ainda que apresentem diferentes nuances em seus trabalhos. Alain Badiou, em *A aventura da filosofia francesa no século XX* (2015), aponta para esse projeto comum da filosofia francesa, que conecta a crítica do sujeito, a relação da filosofia com a linguagem literária e o pensamento político. Nesse contexto, Badiou comenta a relação entre filosofia e literatura para os franceses no século XX: "Quase poderíamos dizer que um dos objetivos da filosofia francesa foi criar um novo lugar de escrita, no qual filosofia e literatura seriam indiscerníveis." (BADIOU, 2015, p. 15). Logo após, o autor interliga essa relação com a *doxa* da crítica do sujeito: "Através dessa invenção, dessa nova escrita, trata-se de dizer o novo sujeito, de criar, na língua, a figura do novo sujeito. [...] Que ela adote, que ela retome a palavra 'sujeito', ou que ela a destitua em proveito de outros vocábulos, é isso que a filosofia francesa tenta dizer, encontrar, pensar." (BADIOU, 2015, p. 15). Nesse caminho, a fuga ao sujeito como subjetividade individual apontada em Deleuze e o desmanche da subjetividade na linguagem identificada na exteriorização do pensamento proposta por Foucault se interligam como objetivos políticos que buscam vincular a filosofia a agentes coletivos. Assim, Badiou comenta que "esse desejo fundamental de engajar a filosofia nas situações políticas foi animado pela busca de uma nova subjetividade, inclusive conceitual, que fosse homogênea à potente emergência dos movimentos coletivos." (BADIOU, 2015, p. 13).

Como seria de se esperar, esse posicionamento que ganhou tamanha força no século XX deixou um legado para os tempos atuais, sendo que nomes como Giorgio Agamben e Roberto Esposito se inserem no campo desse debate, sobretudo a partir da perspectiva biopolítica adotada por Foucault a partir dos anos 1970[14]. Embora a problematização da biopolítica venha a ser discutida mais detalhadamente nos capítulos seguintes, no momento vale destacar que ambos os autores mantêm a proposta de despersonalização do sujeito. Tomando como base o conceito foucaultiano de dispositivo como conjunto heterogêneo de discursos, instituições, leis, enunciados científicos etc. que atuam na produção das subjetividades, Roberto Esposito formula o conceito de dispositivo da pessoa, que promoveria uma separação entre o corpo e o sujeito. Nessa separação, o primeiro elemento, por ser a parte animalizada do ser humano, deveria ser subjugado ao segundo, a sua parte espiritual. O

[14] Cabe deixar claro que essa perspectiva retomada por Agamben e Esposito se relaciona com um momento da produção de Foucault diferente do que concerne ao "Pensamento do exterior". Embora os filósofos italianos ainda dialoguem com a perspectiva da despersonalização do sujeito prevista no texto da década de 1960, a proposta da biopolítica que eles retomam tem em vista discutir o modo como os poderes, ao promover a produção de subjetividades, opera também um controle sobre a vida.

movimento de união pela separação a partir da subjugação de um elemento ao outro constituiria o centro de políticas que colocam em pauta um excesso de personalização, sobretudo nos séculos XX e XXI. Todavia, essas políticas levariam à despersonalização que subjuga os indivíduos, como se o excesso de rostos na multidão constituísse o pequeno ponto de uma massa indistinta. Por isso, uma vez que a esfera do sujeito individual se constituiria num elemento axial dessas políticas, seria necessário operar um deslocamento dessa posição: "Se a inerência do pensamento ao espaço individual do sujeito constitui o epicentro do dispositivo teológico-político da pessoa, não deve surpreender que uma filosofia do impessoal comporte um deslocamento do seu 'lugar'." (ESPOSITO, 2019, p. 17). Nesse ponto, a argumentação do filósofo italiano sinaliza um diálogo direto com a proposição da exteriorização do pensamento, quando afirma que, se há algo que aproxima autores como Averróis, Bruno, Spinoza de outros como Nietzsche, Bergson ou Deleuze, "é precisamente uma tendência comum à exterioridade do pensamento em confronto com a interioridade da consciência." (ESPOSITO, 2019, p. 17-18). Ainda nessa direção, Esposito afirma: "O que cada um deles ao seu modo sustentou foi a exterioridade deste último [o pensamento] em relação àquele sujeito individual ao qual a máquina teológico-política em vez disso o vincula como ao seu receptáculo natural." (ESPOSITO, 2019, p. 18). Caminho para a desativação do dispositivo da pessoa, essa exteriorização pressuporia considerar que a relação entre o pensamento e o indivíduo não seria essencial ou permanente, mas antes potencial e contingente, de maneira que o humano não seria sujeito, mas ocasião do pensamento. Mais uma vez, portanto, o que se visa é um olhar sobre os agentes do conhecimento como multiplicidades ou coletividades:

> Ver na inteligência não uma propriedade de alguns em detrimento de outros, mas um recurso de todos, pelo qual é possível transitar sem dele se apropriar, significa atribuir-lhe uma potência coletiva, que somente a espécie humana em seu conjunto pode plenamente atualizar. [...] Longe de ser produção de sujeitos particulares, as ideias são expressão de uma inteligência humana constituída pela interação das mentes individuais na unidade do cérebro social. (ESPOSITO, 2019, p. 20; 21).

Como discutirei nos próximos movimentos em apontamentos críticos ao projeto filosófico em discussão, o retorno ao sujeito operado pela filosofia e pela teoria da literatura contemporâneas busca apontar os excessos dessa perspectiva da dessubjetivação. Na realidade, os próprios Foucault e Deleuze, que se situam entre os principais nomes nesse contexto, procuram matizar a proposta de desmanche do sujeito nos momentos finais de sua produção. Luiz Costa Lima aponta para o modo como o último Foucault – citando especificamente o ensaio "O que são as Luzes?" – foge à alternativa do dentro e do fora, buscando os intervalos

limiares: “Tornando bem evidente a diferença com a postura de dezoito anos antes, [Foucault] acrescentava: ‘Deve-se escapar à alternativa do fora e do dentro; é preciso estar nas fronteiras.’” (LIMA, 2000, p. 264). Seguindo essa mesma linha, a imagem deleuziana da dobra, que se tornou célebre sobretudo por sua abordagem no livro *A dobra*: Leibniz e o barroco (1991), originalmente publicado em 1988, também se insere na tentativa de vislumbrar zonas de indiferenciação entre o dentro e o fora. Nesse livro, em diálogo com o pensamento de Leibiniz, a noção de dobra remete à produção dos sujeitos, como passagem ao ato a partir das múltiplas virtualidades provenientes do exterior, como se refere ao debater a ideia de “ser-para o mundo” de Heidegger: “É preciso colocar o mundo no sujeito, a fim de que o sujeito seja para o mundo. É essa torção que constitui a dobra do mundo e da alma e é ela que dá à expressão seu traço fundamental: a alma, é a expressão do mundo (atualidade), mas porque o mundo é o expresso pela alma (virtualidade).” (DELEUZE, 1991, p. 46). Esse direcionamento se afirma como uma busca por desconstruir esquemas filosóficos dicotomizantes, criando zonas de indiscernibilidade entre o dentro e o fora, o sujeito e o objeto, a alma e o mundo. Mas é preciso lembrar que, antes disso, a discussão da dobra ganhou corpo no livro *Foucault* (2013), de 1986, justamente com o intuito de debater a proposição foucaultiana do pensamento do exterior, sem perder de vista o seu projeto arqueo-genealógico de discutir a produção de sujeitos na modernidade. A operação da dobra aponta, então, para a produção da subjetividade, o que permitiria enxergar a perspectiva histórica dos processos de subjetivação, conforme entendida por Foucault: “Ele não faz uma história dos sujeitos, mas dos processos de subjetivação, sob as dobras que ocorrem nesse campo ontológico tanto quanto social.” (DELEUZE, 2013, p. 124). Essa ótica permite vislumbrar uma conexão entre os dois campos do projeto filosófico desenvolvido por Foucault, uma vez que os processos de subjetivação concernentes às dobras ocorreriam a partir da inflexão das regiões de exterioridade. Sobre isso Deleuze afirma que “o lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora.” (DELEUZE, 2013, 104). Contudo, exatamente nesse ponto precisamos ter cautela. Não se deve esquecer que a concessão à topologia da interioridade operada por meio do conceito de dobra não deixa nunca de visar a crítica ao sistema conceitual do sujeito moderno, motivo por que Deleuze aponta que em toda sua obra “Foucault não deixa de submeter a interioridade a uma crítica radical.” (DELEUZE, 2013, p. 103). Essas palavras implicam que, mesmo com a valorização dos espaços limiares que pressupõem a construção da interioridade, ainda assim permanece uma valorização da exterioridade, uma vez que a dobra seria produção proveniente do exterior. Nessa direção, Deleuze define a obra de Foucault:

“Dentro como operação do fora: em toda a sua obra, um tema parece perseguir Foucault – o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar. [...] Não é a emanação de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu.” (DELEUZE, 2013, p. 104-105). Ou seja, o movimento foucaltiano-deleuziano de voltar o olhar para as zonas de interioridade não diminui a força da crítica do sujeito da metafísica a que eles pretendem, procurando deslocar o eu do lugar de constituinte, de fonte do pensamento, uma vez que este seria constituído como dobra a partir das múltiplas potências do exterior. Por essa razão, nos dizeres de Deleuze, o pensar não seria o exercício inato de uma faculdade. Nessa clave, Alain Badiou comenta a abordagem de Deleuze nesse livro:

> Pode-se dizer, pois: a intuição em que o Ser coincide com o pensar é criação, como dobra do fora, de uma figura do dentro. E então é possível nomear essa prega como um “si” – é o conceito de Foucault – e mesmo, se quisermos, um sujeito. Com a condição de acrescentar imediatamente: – que esse sujeito resulta de uma operação topológica situada no fora, e que ele não é, pois, constituinte em nada, ou autônomo, ou espontâneo. (BADIOU, 1997, p. 109).

Criticar o sujeito nunca significou simplesmente eliminá-lo, mesmo nos momentos em que se evitou o uso do termo. Representa, antes, um ataque ao sistema conceitual em diferentes frentes, sendo que termos como descentralização, dessubstancialização, fratura, fragmentação, multiplicidade colocam em questão o seu lugar, a sua substância e integridade, o seu poder de agenciamento, a consciência de si, os modos de se estabelecer as relações com o outro. Em todos esses casos, os movimentos de dessubjetivação e de despersonalização engendram-se como pontos fulcrais para a proposta de uma filosofia que se pretende múltipla e aberta para as coletividades. Isso significa que neste trabalho eu coaduno com a perspectiva ética da dessubjetivação? Desde já, cabe deixar claro que, embora reconheça a importância desses apontamentos, não compartilho de sua perspectiva. Contudo, antes de apresentar um olhar alternativo a essas colocações, é necessário discutir, nos dois movimentos subsequentes, o modo como a crise do sujeito conduziu também a uma crise do personagem. Dessa maneira, discutirei no movimento 5 o modo como a obra ficcional de Autran Dourado permite observar a pulverização das máscaras, em um aspecto que pode ser colocado em diálogo com as discussões filosóficas que acabamos de colocar em pauta. No movimento 6, procurarei articular essa construção ficcional às abordagens teóricas que propunham também o desmanche do personagem. A partir de então, poderemos operar um retorno ao sujeito e ao personagem.

Movimento 5: Pêndulo (23:00) – pulverização das máscaras?

Procurei encaminhar o movimento anterior questionando até que ponto a construção múltipla dos personagens na obra do escritor mineiro conduziria a um apagamento do sujeito, o que desembocou na discussão da sua dessubjetivação. A partir do que foi discutido, seria necessário levantar outras perguntas no sentido de se levar adiante o choque entre a obra de Autran Dourado, as teorias do personagem, entre as quais se incluem as suas, e as teorias do sujeito. Seria possível falar em um personagem que não se afirme como um "eu"? Os personagens em Autran Dourado efetivamente se constituem como figuras despersonalizadas? De imediato, esses questionamentos apresentam algumas dificuldades. Por um lado, tentei demonstrar até o momento o modo como Rosalina se constitui como uma figura múltipla e instável, que parece assumir várias máscaras simultaneamente, problematizando a viabilidade do movimento de individuação. Por outro, na abertura desta primeira parte, citei um trecho de *Ópera dos mortos* em que o "eu" é convocado várias vezes para a posse do corpo, em um processo de constituição da subjetividade. Tendo em vista esse aparente paradoxo, faz-se necessário um aprofundamento da análise dessa constituição múltipla dos personagens, analisando também as outras obras da trilogia da família Honório Cota. Esse aprofundamento levará, neste movimento e no seguinte, a um paralelo entre a crise do sujeito e a crise do personagem, radicalizando o questionamento sobre a possível existência do personagem na literatura do século XX em diante. Passando para a seção subsequente, teremos condições de fazer uma retomada dos personagens em sua relação com a construção das subjetividades.

Conforme busquei demonstrar, a imagem de Rosalina, que se mostra partida entre as faces do avô e do pai, é progressivamente fragmentada em múltiplas faces. Com isso, a metáfora do pêndulo, mais que apontar apenas para uma oscilação entre duas características dicotômicas, remete ao movimento por meio do qual as máscaras se multiplicam indefinidamente. Sem encontrar uma substância, o que Juca Passarinho visualizaria se não o movimento constante da patroa-amante?

> [...] como o vaivém do pêndulo do relógio-armário (agora parado) dava a ilusão de vários pêndulos que se sucedem (como a antiga imagem da flecha que voa, são várias flechas, não voa mais), para se fixar momentaneamente em dois pêndulos extremos, o da esquerda e o da direita, se a vista neles se firma, e o pêndulo parado, os vários pêndulos em sucessão deixam de existir (porque ele não via a lenta sucessão de figuras que nela se processava para se cristalizar em duas Rosalinas; ou não existia uma ou duas Rosalinas mas uma infinidade de Rosalinas, nenhuma parada como aquele pêndulo do relógio parado, que só no fim do tempo, na morte, a gente ia saber, tudo somando, juntando, fundindo [...] (*OM*, p. 171-172)

A referência à morte é apresentada como uma especulação da possibilidade de se compreender Rosalina, como se o fim pudesse oferecer a possibilidade de captar a personagem em sua inteireza. Parado, o relógio-armário se integra ao corpo da mulher na construção da referência à morte e à especulação sobre a interrupção do tempo e, portanto, do movimento. Porém, em lugar do repouso, a desestabilização da figura parece se intensificar: a fixação em dois pontos extremos dá lugar ao movimento de vários pêndulos sucessivos; a cristalização de duas Rosalinas cede espaço para a multiplicação em uma infinidade de máscaras. Assim, Rosalina agrega em si uma multidão de figuras: é Lucas Procópio e João Capistrano, é patroa e amante, é a claridade do dia e a escuridão da noite, é figura humana e simultaneamente um lobo, uma rosa por colher, uma casa, o relógio-armário.

Esse em-trânsito não é uma exclusividade na construção de Rosalina, uma vez que tanto outros personagens de *Ópera dos mortos* quanto dos outros dois romances em análise também se apresentam como multiplicidades. De imediato, assim como Juca Passarinho se encontra dividido entre a condição de amante de Rosalina e a de seu empregado, o seu próprio corpo também se afigura partido. Isso porque apenas um de seus olhos enxerga perfeitamente, já que o outro foi acometido pela belida ainda na infância, de forma que o primeiro se caracteriza pela luminosidade e o segundo pela turbidez. Na mesma medida em que essa fratura pode lembrar a variação de Rosalina que tem um comportamento durante a claridade do dia e outro na escuridão da noite, Juca Passarinho também é caracterizado como um personagem errante. Fora o fato de que, no momento de sua primeira aparição no romance, o homem se encontra em trânsito na estrada, ele é descrito como alguém sem destino certo: “Se ele não tivesse morrido [o padrinho], não teria se mandado de lá, deixado o Paracatu, andejo por esses caminhos todos, sem pouso nem trabalho certo, de cidade em cidade, de fazenda em fazenda, como um Judas, um judeu condenado.” (*OM*, p. 44). A menção à diáspora judaica no excerto intensifica a construção da figura humana pelo movimento, pois a mobilidade não se coloca como uma escolha, um gesto de liberdade, mas uma condenação. Desse modo, Juca Passarinho é marcado ao longo da narrativa como uma figura sem traços fixos, por meio de construções como “pau-pra-toda-obra” ou a menção de que não gosta de serviços permanentes: “dona Rosalina, pra lhe ser franco, nunca fui de trabalho continuado, tenho muita constança não.” (*OM*, p. 76). Estabelece-se, então, uma relação de espelhamento em que, do mesmo modo que Rosalina, ele também assume feições plurais, como se observa quando reflete sobre as mudanças por que passava após chegar a Duas Pontes:

> [...] (para cada uma delas ele era um, conforme o desejo de aproximar e conhecê-las) também ele se dividia e se modificava: oh, ele nunca reparou nisto, só nela é que reparava a divisão, muito embora às vezes cismasse quando lhe diziam (você mudou muito, Juca Passarinho, de uns tempos pra cá anda tão mudado que nem parece o mesmo, disse uma vez o próprio seu Etelvino, que era meio bobo e pouco de reparar) [...] (*OM*, p. 177)

Ao discutir as imagens a que venho procurando dar destaque, a problematização da construção das subjetividades nos processos de figuração do romance parece tornar possível o estabelecimento de paralelos com os postulados da crítica do sujeito. Os diferentes personagens tentam buscar uma substância última, ou uma compreensão íntegra, dos outros e de si, mas, sem chegar a um fim de suas buscas, permanece sempre o movimento. Em vez de se chegar à substância dos personagens, o que encontram são as máscaras, talvez porque a substância sejam essas máscaras. Com isso, as individualidades projetam-se em multiplicidades, de modo que os personagens não são construídos como um eu soberano de si, mas como subjetividades inacabadas que agregam faces plurais. Então, Rosalina e Juca Passarinho constituem-se como máscaras fragmentadas que se interpenetram e se chocam, da mesma maneira que as figuras de Lucas Procópio e de João Capistrano, o que coloca em tensão as noções de identidade e de alteridade.

Se observarmos os romances *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, que irão narrar a vida do avô e do pai de Rosalina, respectivamente, há uma ressurgência dessas imagens em que são apresentados como sujeitos fragmentados. No último romance, tentando compreender os motivos que levavam seu filho João Capistrano a passar por uma crise de identidade, Isaltina pensa sobre a possibilidade de comunicação entre as pessoas: "[...] somos muralhas uns para os outros, não há comunhão completa entre os homens. Nessas ocasiões ela não concordava com John Donne quando ele dizia que nenhum homem é uma ilha, achava que somos um infinito arquipélago, partes insignificantes de galáxias que não têm fim imaginável ou possível." (*CA*, p. 99). Em outra passagem, deslocando-se para o campo religioso, o dr. Maciel Gouveia, amigo da família, lê a seguinte frase de Santo Agostinho: "O homem, fragmentozinho da criação, quer louvar-Vos." (*CA*, p. 125). Nesses momentos, a reflexão sobre a possibilidade de comunicação ou a referência à vontade de louvar a Deus levam à visão de uma imagem pulverizada do homem. É no mínimo curioso que em ambos os casos a narrativa coloque em cena nomes de intelectuais conhecidos para definir o caráter do homem, como se se dissesse: as pessoas são partes insignificantes em meio às infinitas galáxias, da mesma forma que as vozes que habitam este texto e que se integram na construção dos personagens se perdem em um murmúrio sem fim.

Assim, a composição dos personagens dos outros dois romances se aproximará da multiplicação de máscaras já observada no movimento pendular de Rosalina. Estabelecendo um paralelo com a filha, a narrativa também constrói João Capistrano enquanto uma figura partida, como se observa quando dr. Maciel Gouveia nota em sua personalidade uma variação entre a extrema excitação e a completa apatia. A partir dessas elucubrações, ele conclui para si que "se tivesse de escolher entre os dois Joões, não hesitaria ficava com o segundo, era mais fácil lidar com ele, bastava ir cortando aqui e ali, aparando a galharia do devaneio e do sonho." (*CA*, p. 186). Pouco após, ainda pensando sobre essas variações, a imagem do movimento pendular presente repetidas vezes em *Ópera dos mortos* ressurge: "[...] ele obrasse como bem entendesse (muitas vezes se desesperou e se desesperaria diante daquele ir-e-vir de homem que nunca sossegava de si mesmo, que como um rio, quando grande, mesmo aparentemente manso, está sempre inquieto e indômito) [...]" (*CA*, p. 207). Nessas formulações textuais, o homem cindido que se torna dois no movimento de ir-e-vir se aproxima da construção de Rosalina, de forma que ele não apenas se encontra fundido a sua imagem em *Ópera dos mortos*, mas a sua própria composição formal apresenta ecos dos traços da filha.

Analogamente, assim como o relógio armário parado se transfigura na visão de uma sucessão de pêndulos, a suposta mansidão do rio se converte no movimento do personagem, lançando a possível dicotomia na esfera mais ampla da multiplicidade. O que a narrativa reitera repetidamente, nesse caminho, é uma figura labiríntica, como se observa no comentário que Joana, empregada de Isaltina, faz sobre o filho da patroa: "Como é estranho e labiríntico esse seu filho!" (*CA*, p. 225). O labirinto, sobretudo na literatura dita barroca, é associado ao *topos* da pluralidade e da complexidade, como uma alegoria da angústia existencial do ser humano que se encontra perdido no mundo[15]. Vale notar aqui que no livro *O meu mestre imaginário* (2005), assinado pelo *alter ego* de Autran Dourado nomeado Erasmo Rangel, há uma série de reflexões teórico-filosóficas sobre a imagem do labirinto, sendo que o capítulo "Proposições sobre o labirinto"[16] (PsL) constitui-se como uma série de aforismos dedicados exclusivamente ao tema. Em um desses aforismos, Erasmo Rangel associa o pêndulo à forma do labirinto: "§ O pêndulo circular (tempo) é a forma primária do labirinto (espaço)." (PsL, p. 67). A integração entre os dois elementos permite observar que o movimento pendular não se constitui apenas como uma oscilação entre dois pontos de uma composição dual, pois se configura como um labirinto circular com todos os seus corredores. Logo, a subjetividade se constitui aos moldes do

[15] A esse respeito, Cf. Guimarães (2013).
[16] O texto "Proposições sobre o labirinto" foi inicialmente publicado no número 20 da revista *Colóquio/Letras*, em 1974, integrando, em 1982, o volume *O meu mestre imaginário*.

labirinto, como uma construção múltipla em que eus heterogêneos habitam e ao mesmo tempo constituem seus corredores. É nesse sentido que, no ensaio "De vária matéria" (DVM), Rangel fala sobre o medo de se perder no labirinto de eus: "Tenho medo de me perder nos caminhos labirínticos por onde vou andando, até que súbito a realidade me desperta dos meus diversos eus devoradores, e eu sou eu, Erasmo, de novo." (DVM, p. 60). A despeito da possibilidade de retorno a uma suposta realidade e a um eu primeiro, os vários eus se presentificam enquanto ameaça, possibilidade de choque. Não é ao acaso que esses eus-outros devoradores – que podem devorar a si mesmos, portanto – espelhem-se na figura do Minotauro. Logo, torna-se forçoso reconhecer: o labirinto textual e o labirinto-personagem se espelham, sendo que as mesmas metáforas se repetem em diferentes obras, a figura do autor se desdobra em distintos eus, e os personagens se fundem uns aos outros.

Nesse raciocínio, a problematização da subjetividade operada pela obra de Autran Dourado parece colocar em questão a própria possibilidade de o sujeito reconhecer a si próprio em suas distintas figurações. Tanto em *Lucas Procópio* como em *Um cavalheiro de antigamente*, narra-se o romance entre Isaltina e padre Agostinho, os quais, a exemplo do que tenho tentado demonstrar, também se desdobram em outras máscaras. No primeiro romance, quando a mulher pensa em seu amado¸ ela mistura seus traços aos do visconde Alberto, seu primeiro namorado: "E ele renascia de uma maneira estranha nos traços do padre Agostinho. As duas imagens se fundiram numa só figura que foi aos poucos ganhando consistência e virou uma figura etérea, luminosa e ideal guardada no coração, um dia chamada Alberto, agora Agostinho." (*LP*, p. 168). Essa multiplicação de rostos, que, além dos dois personagens, também remete diretamente à figura histórica de Santo Agostinho, termina por colocar em tensão uma possibilidade de identificação, como se a fusão de diferentes feições as despersonalizasse. Conversando com o amigo dr. Maciel Gouveia sobre o conflito de sentimentos advindos da relação proibida, o padre Agostinho conta que Isaltina sempre tocava um *lied* de Schumann no *harmonium* da igreja como forma de avisá-lo de que se encontrava sozinha. Ciente de que esse *lied* era uma composição romântica dedicada a Clara, a amada de Schumann, o padre confunde as figuras: "Eu me senti à beira do abismo: era como se fôssemos duas outras figuras no espelho – Clara e Schumann. O espelho é invenção do demônio, devemos evitá-lo, dizia nosso velho professor de teologia, Frei Lourenço, que nunca se mirava no espelho." (*CA* p. 138). Em outro instante, ainda falando sobre suas inquietações, ele volta a se referir a essa relação de espelhamento: "Como se, olhando num espelho, visse não eu e Isaltina, mas Schumann e Clara, numa situação romântica que não era nossa, talvez um desejo meu remoto e escondido." (*CA*, p. 140). Na recorrência de imagens nas diferentes

publicações de Autran Dourado, o gesto de Rosalina que se olhava no espelho questionando sua identidade se repete aos olhos do padre. Agora, por outro lado, os reflexos se tornam abismos que colocam em xeque a possibilidade de o sujeito conseguir se identificar, ou, em outros termos, ter o domínio sobre si.

Então, essa quebra dos limites individuais na construção dos personagens parece permitir uma aproximação da crítica do sujeito. Pelo que observamos nesta seção, a constituição de uma autoconsciência se encontra sempre ameaçada pela desestabilização das subjetividades, que as coloca em movimento. Em decorrência disso, a oscilação pendular que a princípio poderia sugerir uma dualidade assume a complexidade do labirinto, a partir da qual o sujeito se projeta como uma figura múltipla. Assim, ao longo da obra de Autran Dourado, os personagens se interpenetram, o que coloca em questão a própria possibilidade de existirem separadamente, como uma individualidade independente.

Movimento 6: Pêndulo (00:00, através do espelho) – Então, ainda é possível o personagem?

Sobretudo ao final do último movimento, a fusão de diferentes personagens em uma única figura parece apontar para o seu desmanche. Contudo, esse apontamento implica uma série de novos problemas: haveria efetivamente o desmanche do personagem? Teoricamente, quais seriam as possibilidades analíticas de se considerar um personagem, se ainda o há, que se encontra amalgamado a outros? Se não houver figuras individuais, como considerar a especificidade semântica, simbólica, alegórica (para se utilizar dos termos de Carlos Reis) desses entes textuais em diferentes obras, ou até no mesmo texto? Com o intuito de começar a responder a essas questões, aprofundarei a análise desse possível desmanche, mostrando conjuntamente como a perspectiva filosófica da crítica do sujeito levou também ao ocaso do personagem.

Como demonstrei, um dos aspectos por meio dos quais se constitui o movimento pendular na construção de Rosalina é a oscilação entre a austeridade de João Capistrano e a destemperança de Lucas Procópio. A princípio, essa divisão poderia apontar para o estabelecimento de uma dicotomia na constituição da subjetividade, uma vez que o pai representaria a ordem e a lei, e o avô representaria a dimensão dos desejos. Entretanto, assim como eles já se fundem na edificação do sobrado e na figura de Rosalina, a narrativa suspende a pretensa oposição ao jogar com os limites entre um e outro.

Conforme a hesitação entre dois Joões anteriormente mencionada, nos três romances em muitos momentos os traços de João Capistrano se caracterizam pelo excesso,

contrariamente ao lugar da harmonia e da norma atribuídos a ele na visão da cidade de Duas Pontes. Na ótica dos habitantes da cidade, o coronel da guarda nacional, alcunha que apenas reitera a sua severidade, era um homem retilíneo, sisudo e pontual, sempre vestido a rigor, pouco dado a conversas e que quase nunca sorri (em todos os três romances ele apenas dá um sorriso aberto em um único momento). Porém, ao mesmo tempo em que esses aspectos o caracterizam como portador de uma seriedade exemplar, são elas mesmas que permitem às pessoas da cidade designá-lo como cavalheiro da triste figura, como se, nessa alusão a Dom Quixote, o excessivo senso de dever moral fosse equivalente à loucura, o completo oposto do equilíbrio. Isso quer dizer que, mesmo nos momentos de apatia observados pelo dr. Maciel Gouveia frente à oscilação pendular, permanece a excentricidade do respeitável homem, a partir do que as conversas vadias de seus conterrâneos afirmarão a sua loucura, chamando-o de "quarta-feira" ou de "desmiolado".

Com isso, os dois Joões não são desenhados como polos opostos de uma mesma pessoa, já que são aspectos que se distanciam ao mesmo tempo em que se aproximam, assim como o Coronel da Guarda Nacional se confunde com o pai. Variando à extrema excitação nos momentos em que se envolve com a política de Duas Pontes, ou quando revela para o amigo Quincas Ciríaco seus planos mirabolantes, o homem calado flui a uma figura impositiva, que fala alto e desarrolhadamente, aos moldes de Lucas Procópio. É por essa ótica que Quincas Ciríaco, ao conversar com o amigo, enxerga as feições do outro: "Uma ou outra hora, quando João Capistrano falava dos grandes planos que tinha para sua vida, para a fazenda, para os negócios, e se exaltava a seu modo, os olhos lumeando muito, as mãos magras ligeiramente trêmulas, é que Quincas cuidava vislumbrar nele a sombra do pai." (*OM*, p. 12). Logo, a construção labiríntica de João Capistrano coloca a sua individualidade em questão e o projeta em direção ao pai, o que, em última instância, parece colocar em dúvida a própria existência autônoma dos personagens.

Esse movimento de fratura dos limites individuais ainda encontra outras dimensões na associação direta de Lucas Procópio com a questão da máscara, da *persona* e da encenação. Dividido em dois blocos narrativos, o romance *Lucas Procópio* apresenta em sua primeira parte um personagem-título ingênuo, que viaja com dois empregados: o violento Pedro Chaves e o fiel Jerônimo. Contudo, ao final desse bloco, o "primeiro" Lucas Procópio é assassinado por seu companheiro de viagem Pedro Chaves, de modo que este toma o seu nome e, durante toda a segunda parte do romance, finge ser o patrão assassinado, desfrutando de sua riqueza e ostentando seu nome. Portanto, quem seria o temido Lucas Procópio que se tornou uma figura mítica na cidade? É curioso notar que, juntamente com a esposa Isaltina, o

homem responsável por dar início à tradição da família Honório Cota é na realidade Pedro Chaves, que tomou o lugar da simplória figura da primeira parte. Não por acaso, o primeiro bloco narrativo recebe o título de "Pessoa", e o segundo, de "*Persona*". Nessa transição, entre um e outro Lucas Procópio, é como se estivéssemos diante de dois atores a encenarem o mesmo personagem.

Aqui é preciso chamar a atenção para um fator: mesmo as características aparentemente recatadas de João Capistrano terminam por remeter ao primeiro Lucas Procópio. Assumindo a missão de reviver os tempos áureos de Minas Gerais por meio da poesia, ele peregrina de cidade em cidade com seus dois companheiros de viagem, recitando versos das poesias dos inconfidentes. Além de já se tornar clara a missão quixotesca, o modo espalhafatoso de se vestir assim como os atos do primeiro Lucas Procópio fazem com que, a cada novo lugar aonde chega, as pessoas que o veem o comparem à loucura do cavalheiro andante: "Não era muito certo da cabeça, quarta-feira manso. Como aconteceu com aquele outro famoso fidalgo, no século Alonso Quijano, dizia o dr. Minervino, de quem tanto se fala, o que lhe transformou o juízo foi a leitura [...]" (*LP*, 17-18). Consequentemente, João Capistrano não apenas ressoaria determinadas características de seu pai, mas também se integra à loucura do primeiro Lucas Procópio. Logo, ao longo das obras, observam-se movimentos em que vários personagens parecem se fundir em uma única figura, do mesmo modo que um único se desdobra em várias máscaras distintas, marcando sua heterogeneidade. Dizer que Rosalina oscila entre João Capistrano e Lucas Procópio não significa uma variação entre dois termos, pois estes se dividem em múltiplas máscaras que se distanciam e se aproximam.

À medida que esse movimento de distanciamento e de aproximação simultâneos se intensifica, parece se tornar mais difícil reconhecer possíveis contornos individuais dos personagens. Quando o primeiro Lucas Procópio conversa com Jerônimo, este lhe revela a preocupação que tinha com Pedro Chaves: "Sei não, disse, ele está querendo tomar a sua alma, o imo do meu patrão." (*LP*, 43). Mais adiante, o próprio Lucas Procópio revela que, em certo dia, alguém lhe tinha dado um alerta semelhante: "Finalmente Lucas Procópio falou. Uma vez alguém me disse Pedro Chaves está querendo lhe roubar o nome, se apossar do que é." (*LP*, 52). Em ambas as construções, não se trata apenas de Pedro Chaves roubar suas posses, ou mesmo se passar por ele, mas de tomar a alma, de se apossar de quem era. Em outras palavras, as construções por meio das quais se sugere a futura transição entre o primeiro e o segundo Lucas Procópio parecem admitir a possibilidade de que diferentes subjetividades, ou mesmo distintas pessoas, sejam cambiantes entre si. Em analogia às reflexões de Erasmo Rangel, a violência de Pedro Chaves se constitui como um ato de

devorar o eu-outro, o que não se revela necessariamente como um crime, mas como um movimento inevitável. Por isso, o próprio Jerônimo, que anteriormente acusava as intenções de Pedro Chaves, também se apropria dos devaneios do patrão, como pensa Lucas Procópio ao observar o comportamento do companheiro: "Lucas Procópio olhava embevecido para o outro. Este preto nada tem de comum com meu passado mineiro de glória, de fausto e beleza artística, pensava. No entanto se apossou do meu sonho; por contágio, de repente se tornou mineiro, ele que viera de outro continente." (*LP*, p. 61). Em outro momento, o gesto de se apossar dos sonhos é reiterado, quando Lucas Procópio estaria supostamente recuperando a lucidez: "À medida que Lucas Procópio ia recuperando a saúde mental e não mais andava vestido com aquelas roupas que foram do avô, Jerônimo ia se apossando do sonho dele." (*LP*, 87). Nesses casos, o olhar sobre a alteridade se converte em uma mirada para o outro que se torna eu e, em direção inversa, para o eu que se torna outro imerso na loucura da lucidez.

Em tudo isso, a narrativa joga com a identidade de Lucas Procópio como se não se tratasse de ele ser substituído por diferentes pessoas, uma vez que Pedro Chaves e Jerônimo seriam ambos *alter egos* se alternando na dança dos eus devoradores. Em tempos de um Brasil atual, a narrativa parece sinalizar a possibilidade, sempre presente, de que figuras consideradas inofensivas na sua defesa de idealismos simplistas e risíveis possam se converter em personagens autoritárias, violentas e perigosas. Assim, Jerônimo denuncia na lucidez do patrão o fato de que, ao se envolver com política, ele se tornaria outro homem: "Eu não mudei, Nhonhô. Vosmecê é que é outro homem, não é mais aquele dos tempos antigos, quando sonhava coisas tão bonitas." (*LP*, p. 98). O tornar-se outro, então, constitui-se como um movimento constante na narrativa, sendo que as subjetividades nunca chegam a uma configuração definitiva. Mesmo quando, no segundo bloco do romance, Pedro Chaves se apossa do nome do patrão, esse novo Lucas Procópio torna-se continuamente outro, o que será ressaltado nos três romances. A partir do trabalho de Isaltina para dar ao marido ares de civilidade, a cidade de Duas Pontes observa como, ao final da vida, ele já não era o mesmo: "Com essa gente só mesmo a pau! era o que dizia de vez em quando, faz tanto tempo! Depois ele amansou muito, virou outro." (*CA*, p. 46). Se a fusão de Lucas Procópio e João Capistrano na construção do sobrado, reservando a este o andar superior e àquele o andar inferior, coloca em cena o discurso da divisão dicotômica entre a alma elevada e a carne baixa, a narrativa desconstrói continuamente essa cisão na constituição das subjetividades. Dessa maneira, as características consideradas boas e más, divinas e demoníacas misturam-se em uma mesma

figura, criando-se uma indistinção entre elas, como se observa na conversa entre Jerônimo e o primeiro Lucas Procópio:

> Jerônimo tirou do bolso um boneco de madeira. Depois disse eu sei que Nhonhô não acredita, mas se eu fincar neste calunga um prego e pedir arriscadamente ao perigoso e terrível Exu, Pedro Chaves morre agora mesmo. Em Exu não acredito, em Lúcifer sim, disse Lucas Procópio. São e não são a mesma pessoa, depende da hora e lugar, Exu pode fazer o bem como o mal, concordou Jerônimo. (*LP*, p. 52-53)

Igualmente à construção dos personagens que se fundem, o hibridismo presente na integração entre Exu e Lúcifer se realiza de modo que são e não são a mesma entidade, aproximam-se e se distanciam um do outro, podendo ser bons ou maus conforme a situação. Esse mesmo raciocínio se aplica ao boneco de madeira a partir do qual Jerônimo sugere atacar seu desafeto: não é Pedro Chaves e, ao mesmo tempo, o é, da mesma maneira que a *persona*, a máscara, assumida por este na segunda parte do romance ao roubar a alma do patrão, sendo e não sendo Lucas Procópio.

De uma simples variação entre os polos João Capistrano e Lucas Procópio, o movimento dos personagens assume dimensões tão variadas que se torna difícil acompanhar o intercâmbio entre eles, como se as figuras individualizadas cedessem lugar ao fluxo informe. Por essa ótica, a construção múltipla e movediça dos personagens pareceria não deixar espaço para subjetividades identificáveis ao *ego*. Portanto, o que está em jogo na possível interseção entre a obra de Autran Dourado e o sujeito, pelo menos nos moldes previstos pela ótica filosófica da desconstrução, é a própria possibilidade de existência do personagem, uma vez que este parece ser dissolvido no labirinto de eus-outros, que impossibilitariam a sua composição como uma individualidade separada de outras.

A impossibilidade de existência do personagem a partir da literatura do século XX é colocada em pauta por Julien Murphet quando discorre sobre as metáforas do mol e do múltiplo. Conforme ele ressalta de seus comentários sobre a obra de Elizabeth Fowler (2003), nas abordagens da categoria moderna de personagem este sempre foi definido como unidades individualizadas, mesmo quando abertos para o contato com o coletivo, como poderíamos enxergar nos personagens-tipo. Porém, Murphet chama a atenção para o fato de que, com a crise do sujeito, também teria se instaurado uma crise do personagem, afirmando que, "uma vez que o sujeito se foi, a noção de personagem se tornou obsoleta.[17]" (MURPHET, 2011, p. 272). Para ele, a partir do século XX emergiriam novos tipos de narrativa em que o lugar e as funções destinadas ao personagem até o século XIX passariam por transformações em direção

[17] since the subject is gone, the notion of character is obsolete.

ao esvaziamento das subjetividades. Comentando sobre as narrativas de Thomas Pynchon, em lugar de uma valorização desse elemento da narrativa, Murphet entende que a numerosa quantidade de personagens que ali aparece as faria dispensáveis, uma vez que manteriam a função de um nó entre metacomentários técnicos e políticos, mas poderiam ser facilmente substituídos na próxima página. Dessa maneira, a noção do personagem estaria ausente, "mas ausente de uma maneira que preserva suas funções narrativas mais úteis sem subscrever nenhuma ontologia do eu.[18]" (MURPHET, 2011, p. 273-274). É inevitável observar como nesse tipo de comentário o eco da perspectiva funcionalista anteriormente observada em Propp e em Greimas, na medida em que o completo esvaziamento do eu mantém apenas a pura funcionalidade na narrativa.

Não é mera coincidência que o contexto da crise do sujeito tenha sido acompanhado de um desinteresse pelo personagem. Em alguns casos, ele era colocado em uma penumbra, em outros, era mesmo um ente a ser combatido. Nunca é demais lembrar que mesmo em Propp e em Greimas, com as analogias conceituais que remetem ao sujeito, o destaque que os personagens ganham em suas proposições não significa que esse elemento seja o principal objeto de suas análises, pois está sempre em segundo lugar, a serviço de outras categorias da narrativa. Em análise sobre esse elemento no Estruturalismo, Culler afirma que o personagem seria sem dúvida o aspecto ao qual menos importância foi dada nessa corrente teórica e, consequentemente, cujas abordagens tiveram menos sucesso. A partir disso, ele estabelece um diagnóstico:

> [...] o *ethos* geral do Estruturalismo é contrário às noções de individualidade e rica coerência psicológica, que são frequentemente aplicadas ao romance. A ênfase nos sistemas interpessoais e convencionais que atravessam o indivíduo, que fazem dele um espaço em que as forças e eventos se encontram, em vez de uma essência individualizada, leva à rejeição de uma concepção dominante de personagem no romance: que os personagens mais bem sucedidos e "vivos" são totalidades ricamente delineadas, claramente distintas de outras por características físicas e psicológicas. Essa noção de personagem, os estruturalistas poderiam dizer, é um mito.[19] (CULLER, 1977, p. 230, tradução livre)

Comentando a afirmação de Foucault de que o nosso conhecimento em sua forma presente desaparecerá na medida em que a sua configuração passar por mudanças, Culler ainda situa outra razão para o ostracismo do personagem no campo histórico, considerando que, para os estruturalistas, essa noção teórica pertenceria a outra era, relacionada a outra

[18] but absent in a way that preserves its more useful narrative functions without subscribing to any ontology of the self.
[19] the general *ethos* of structuralism runs counter to the notions of individuality and rich psychological coherence which are often applied to the novel. Stress on the interpersonal and conventional systems which traverse the individual, which make him a space in which forces and events meet rather than an individuated essence, leads to a rejection of a prevalent conception of character in the novel: that the most successful and 'living' characters are richly delineated autonomous wholes, clearly distinguished from others by physical and psychological characteristics. This notion of character, structuralists would say, is a myth.

concepção do humano. Por essa razão, personagens em Virgínia Woolf, Faulkner, Robbe-Grillet não poderiam ser tratados da mesma maneira que os modelos do século XIX, apresentando-se como "nós na estrutura verbal da obra, cuja identidade é relativamente precária.[20]" (CULLER, 1977, p. 231). Dessa maneira, o que Culler destaca a partir das palavras de Foucault é que durante o século XX houve transformações na concepção de homem e, com ele, de sujeito do conhecimento, sendo que as alterações no tratamento do personagem ocorreriam em paralelo a essas mudanças. Ainda relativamente ao contexto francês, Alex Woloch enxerga no pensamento de Hélène Cixous[21] um ataque ainda mais veemente às noções de sujeito e de personagem, identificando-os com máquinas de repressão da sociedade burguesa:

> A sofisticada, embora dificilmente legível, teórica francesa Hélène Cixous escreve que um romance com personagens miméticos se transforma em "uma máquina de repressão", repressão burguesa, é claro, uma vez que apresenta um dado histórico como se fosse eterno e, portanto, frustra toda esperança de transcendência[22]. (WOLOCH, 2003, p. 16, tradução livre).

Roberto Esposito, por sua vez, procura pensar alternativas por meio das quais se pudesse instaurar a política do impessoal, defendendo que a literatura teria sido a primeira a empreender esse movimento de despersonalização, em autores como Musil e Kafka. Contrariamente a toda uma tradição que liga o personagem a um agente dotado de liberdade de escolha, tornando-se imputável pela ação, as narrativas de Musil esvaziariam essa atribuição de uma estabilidade moral a uma subjetividade. Assim, as ações não seriam imputáveis a ninguém, motivo por que "ao não ser imputável a nada, a ação, situada no ponto de tangência entre a pura contingência e a pura necessidade, experimenta, para Musil, a possibilidade da absoluta perfeição[23]." (ESPOSITO, 2011, p. 47, tradução livre). Nessa argumentação, uma vez que não haveria mais uma subjetividade imputável pelas ações, restaria um lugar que Esposito procurará manter vazio em nome da exteriorização do pensamento. Assim, ele evoca a ideia blanchotiana de neutro para observar a despersonalização que ocorreria nos textos de Kafka:

---

[20] nodes in the verbal structure of the work, whose identity is relatively precarious.

[21] Alex Woloch se refere especificamente ao ensaio "The character of 'character'", de Cixous, publicado em 1974, no volume 5 da revista *New Literary History.*

[22] The sophisticated if just barely readable French theorist Hélène Cixous writes that a novel with mimetic characters turns into "a machine of repression," bourgeois repression of course, since it presents a historical given as if it were everlasting and thereby thwarts all hope for transcendence.

[23] al no ser imputable a nadie, la acción, situada en el punto de tangencia entre la pura contingencia y la pura necesidad, experimenta, para Musil, la posibilidad de la absoluta perfección.

> O neutro, nesse caso, não é entendido como algo que ocupe o lugar da pessoa, nem sequer como sua mudança externa: é aquilo que, enquanto rompe com toda a relação entre o autor e o texto, conferindo ao relato o caráter impenetrável da absoluta objetividade, coloca cada personagem – agora já não definível como tal, porque foi privado de todo fragmento de subjetividade – em uma relação de não identificação consigo mesmo[24]. (ESPOSITO, 2011, p. 47, tradução livre)

Pelo próprio fato de que esse personagem-neutro não se restringe apenas ao elemento da narrativa, podendo ser relacionado com o narrador ou com o autor, o que o filósofo italiano tenta chamar a atenção é para a dessubjetivação de quaisquer agentes, que pudessem ocupar o lugar de "eu" na obra literária.

Contudo, se ocorreria esse esvaziamento do personagem no contexto da crise do sujeito, como seria possível, seguindo os dizeres de Murphet, que algo desempenhe as funções usualmente atribuídas a ele na narrativa? É no cerne dessa discussão que Barthes propõe o conceito de "figura" como uma alternativa ao de personagem. Nessa abordagem, o último conceito seria entendido como uma combinação relativamente estável de semas: "Quando semas idênticos atravessam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se, nasce um personagem. O personagem é, portanto, um produto combinatório: a combinação é relativamente estável (marcada pelo retorno de semas) e mais ou menos complexa [...]" (BARTHES, 1999, p. 56). Nessa combinação de semas, o Nome próprio atuaria como um campo magnético que atrairia e condensaria virtuais significações em torno de um corpo, atribuindo-lhe uma biografia. Por esse motivo, o "eu" assumido pelo personagem seria mais um nome que um pronome, na medida em que este possibilita a condensação biográfica de sentidos no tempo e no espaço. Por outro lado, a figura seria "muito diferente: já não é uma combinação de semas fixados num Nome civil, e a biografia, a psicologia e o tempo já não podem apoderar-se dela; é uma configuração incivil, impessoal, acrônica, de relações simbólicas." (BARTHES, 1999, p. 56). Dessa forma, como destaca Barthes, a figura poderia oscilar entre funções diferentes, sem que isso implique a fixação de quaisquer sentidos, uma vez que ocorre fora do tempo biográfico. Assim, a figura tornaria a estrutura simbólica inteiramente reversível, de forma que "a mulher-criança e o narrador-pai, eclipsados por um momento, podem voltar, recobrir a mulher-rainha e o marido-escravo. Como idealidade simbólica, o personagem [como figura] não tem consistência cronológica, biográfica, deixa de ter Nome, é apenas um lugar de passagem (e de retorno) da figura." (BARTHES, 1999, p. 56-57). Dessa forma, enquanto o personagem poderia ser captado como uma unidade, que poderia ser biografada e que se assume

[24] Lo neutro, en este caso, no es entendido como algo que ocupe el lugar de la persona, ni siquiera como su cambio externo: es aquello que, mientras corta toda relación entre el autor y el texto, confiriéndole al relato el carácter impenetrable de la absoluta objetividad, coloca a cada personaje – ahora ya no definible como tal, porque ha sido privado de todo fragmento de subjetividad – en una relación de no identificación con sigo mismo.

como um eu-nome, a figura pertence a um domínio muito mais disperso, fora do tempo e do espaço e, portanto, da esfera humana. Em um contexto no qual a crise do sujeito se impõe na França, o mesmo autor que havia proclamado a morte do autor em 1967, mostra a sua predileção pela "figura" em lugar do personagem no texto de 1970. Isso quer dizer que o personagem, assim como o conhecemos, nasceu e se desenvolveu juntamente com o sujeito, com o indivíduo e com o autor modernos, com toda a carga ideológica, social, econômica e política que se desenvolve rumo à burguesia industrial e capitalista. No século XX, é também junto com o combate ao sujeito, ao indivíduo e ao autor que o personagem sofrerá duros golpes que colocarão em xeque a sua existência.

Vale ressaltar que o conceito de figura não é uma originalidade de Barthes, sendo que Genette também o utilizava para se referir não especificamente a entes antropomórficos, mas a qualquer elemento verbal que venha a conferir uma forma ao texto. Nessa direção, ele afirma que "chamamos esta forma uma figura e haverá tantas figuras quantas formas forem encontradas para o espaço formado entre a linha do significante [...] e do significado [...]" (GENETTE, 1972, p. 199)[25]. Se essa visão ressoa as palavras de Autran Dourado quando este diz que o personagem daria corpo às ideias no texto, Deleuze radicalizará a acepção de figura, ao associá-la à arte figurativa. Poderia soar estranho pensar nessa desconstrução do personagem em um autor que se utilizou tão bem de Bartleby[26] como personagem conceitual, ou mesmo que dedicou, juntamente com Guattari no livro *O que é a filosofia?* (2007), um capítulo inteiro ao tema do personagem conceitual na filosofia. A esse respeito, Luiz Costa Lima (2000) se lembra de que Melville, já no século XIX, declarava sobre seus escritos que o personagem não teria, por trás de suas superfícies mutantes, uma substância firme, um significado essencial. Para Costa Lima, então, essa configuração do personagem atenderia ao projeto que Deleuze teria de quebrar o sujeito solar, uno e capaz de representar a verdade das coisas. É nessa direção que, em *O que é a filosofia*, Deleuze e Guattari diferem o personagem conceitual e as figuras estéticas, afirmando que estas seriam "perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires." (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 228). Mesmo que o Bartleby personagem conceitual do ensaio filosófico venha da narrativa de Melville, seriam devires diferentes, que operariam em campos distintos. Os personagens conceituais são definidos pelos autores como potências de conceitos, ao passo que as figuras estéticas seriam "potências de afectos e de perceptos. As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas

[25] Para um aprofundamento do tema, ver também o seminal trabalho *Figura* (1994), de Erich Auerbach, que faz uma história do conceito desde a idade média.
[26] Cf. "Bartleby, ou a fórmula" (1997).

também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes." (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 88). As colocações dos autores são construídas na direção de uma concepção imanentista da arte, seja ela a literatura, a música, ou as artes plásticas. Por isso, a desindividualização do personagem na figura estética cumpre o objetivo de quebrar possíveis referencialidades, afirmando a autonomia da escrita literária e das artes figurativas. Por conseguinte, os perceptos e afectos mobilizados pela figura estética teriam a ver antes com a imanência da linguagem, do que com o humano: "As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem [...] A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si." (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 213).

Acompanhando a *doxa* da crítica do sujeito, a substituição do personagem pela noção de figura estética opera o descentramento das autoridades paternas na arte, não deixando espaço sequer para a encenação de um sujeito que, como diria Barthes, condensa o sentido de uma biografia. O que há em comum em todos os autores que se situam nesse diapasão é a consideração de que o personagem seria um repouso, uma fixação de significados que se cristaliza no rosto do sujeito. Conceber a existência do personagem, ao menos conforme foi pensado na modernidade, sobretudo o protagonista, é ser condescendente com a metafísica, com a concepção burguesa de homem e de sociedade, com a atribuição do poder a determinados sujeitos em detrimento de outros. Ou seja, o personagem que combatem pressupõe a sua ligação com a autoridade do sujeito paterno, do sujeito-Deus. Se observarmos por essa perspectiva, a construção dos personagens na obra de Autran Dourado operaria a desconstrução desse tipo de subjetividade soberana, estática, uma vez que aqueles se encontram em constante movimento, abertos para se fundirem com as alteridades e, a partir disso, desmanchar as individualidades. Parece, portanto, que a obra de Autran Dourado permitiria um diálogo com as teorias que questionam a possibilidade de existência do personagem a partir do século XX.

Contudo, exatamente agora, já foram atendidas as possibilidades para que façamos um retorno ao conceito de personagem.

Movimento 7: Pêndulo (00:01) – Outra vez: o personagem

Antes de prosseguir, gostaria de retomar brevemente o caminho empreendido até aqui. Ao longo deste capítulo, procurei demonstrar: a) Os personagens na obra de Autran Dourado

colocam em evidência uma das principais discussões da teoria da literatura no século XX, quando se questiona se este elemento da narrativa se caracterizaria pela unidade ou pela multiplicidade de seus traços; b) Nos ensaios do próprio escritor, o personagem não se confunde com o humano, pois é visto por uma perspectiva funcional na narrativa como elemento que dá corpo, que dá materialidade a múltiplas possibilidades semânticas, permitindo agrupá-las em uma unidade formal; c) Em confronto com as palavras do Autran ensaísta, a análise do romance *Ópera dos mortos* revela a possibilidade de observar os personagens pela perspectiva da constituição das subjetividades fragmentadas; d) A ótica apresentada por Autran em seus ensaios ecoa o funcionalismo presente em diferentes nomes como Antonio Candido, Propp ou Greimas, os quais, mesmo assumindo diferentes perspectivas, não perdem de vista o sujeito para elaborar suas teorias sobre o personagem, ainda que esse movimento, no caso da narratologia, se restrinja à analogia com a terminologia conceitual filosófica e psicanalítica; e) Rosalina, em *Ópera dos mortos*, é construída como um sujeito desejante, de modo que as teorias da narratologia clássica se tornam insuficientes para dar conta de seus contornos instáveis e móveis; f) Os estudos narrativos a partir dos anos 1990 propõem novas abordagens do personagem, sendo que Murphet objetiva pensá-lo pelo horizonte da multiplicidade molecular advinda do esfacelamento do sujeito; g) A crítica do sujeito, à qual se filia Murphet, empreende a dessubjetivação de possíveis agentes, o que os tornaria figuras abertas e plurais; h) A crítica do sujeito leva a uma crise do personagem na literatura a partir do século XX, pois este fixaria os sentidos em torno de um nome próprio e de uma biografia; à primeira vista, esse desmanche poderia ser observado na obra de Autran Dourado, quando opera a multiplicação das máscaras e as dispersa no fluxo da narrativa.

Em síntese, o que se nota até o momento é que o problema do indivíduo, do humano, do sujeito é também o problema do personagem na literatura. Seguindo esse caminho, argumentarei no próximo e último movimento deste capítulo que a proposição inversa é igualmente válida: *o problema do personagem é também o problema do sujeito na literatura*. Entretanto, para atingir esse intento, discutirei neste movimento as possibilidades conceituais do personagem após os ataques tão incisivos que impõem o questionamento de sua existência a partir do século XX. Em vez de um retorno ao personagem como produto acabado, então, é preciso pensar em uma concepção que venha a dar conta das novas dinâmicas da literatura em suas relações com o sujeito móvel e fragmentado.

Apesar de os personagens nos três romances em análise se movimentarem em um fluxo contínuo, no qual se fundem e se dispersam a um só tempo, ainda permanece o paradoxo da possibilidade de unificação das máscaras pulverizadas em um corpo. Quando

Juca Passarinho tenta compreender os movimentos pendulares em que Rosalina se multiplica de duas em infinitas figuras, o corpo é visto como um traço de união: “Mas o corpo era o mesmo, com dificuldade ele via – o mesmo corpo onde as duas se alternavam.” (*OM*, p. 171). De imediato, essa possibilidade de unificação traz novamente à cena a proposição de Autran Dourado do corpo como forma textual. Assim como antes, o confronto entre os sujeitos escritor e ensaísta revelam a necessidade de se relacionar esse processo de dar forma à constituição da subjetividade, considerando que é a partir da conformação do corpo que ocorre o reconhecimento do eu:

> Quis encher o peito de ar mas a dor foi tão intensa que parou. A respiração suspensa, permaneceu quieta e imóvel enquanto durou o fôlego. Soltou vagarosamente o ar. Como alguém procura de olhos abertos se acostumar com o escuro, assim ficou de olhos fechados na claridade. Ela, seu quarto, sua cama, ia pensando lentamente enquanto as mãos corriam a colcha de crochê. Minha, minha cama, eu. Meu quarto, minha casa. A janela aberta, a janela dormiu aberta. Como foi? O remorso no corpo. Apalpou o corpo, meu. Vestida, dormira vestida. Como foi que aconteceu? Que aconteceu? Como? Quem?
> Súbito se cristaliza: ela e o corpo, ela. (*OM*, p. 132)

Nesse excerto, o paradoxo se torna mais evidente. A mesma personagem que se funde com o pai e com o avô e, juntamente com eles, esfacela-se em infinitas máscaras no fluxo textual, agora se singulariza, marcando a distinção do eu corporificado em relação ao ambiente em que se encontra. Logo, inversamente ao movimento de desmanche do eu, a cristalização do corpo conduz à afirmação da subjetividade individualizada, que, por analogia à imagem do corpo desenvolvida nos ensaios de Autran Dourado, pode ser vista como conformação da pluralidade. Não que se imponha uma individualidade fechada em si mesma. Pelo contrário, Rosalina se mostra como uma subjetividade que, mesmo demarcando sua singularidade, se deixa invadir pelo olhar do outro, tornando-se um outro. A alternância entre a perspectiva da voz narrativa e a de Rosalina é elaborada na última frase, exatamente no momento da cristalização do corpo, pela mudança do pronome “eu” para o pronome “ela”. Modificar o pronome nesse contexto pode ter uma dupla implicação, como se ao se constituir como sujeito (eu) Rosalina se constitua também como o outro (ela), e, simultaneamente, o reconhecimento de sua subjetividade se realize a partir da relação com o outro. Então, delineia-se uma tensão da pluralidade que se instala no próprio eu, na qual a unidade e a multiplicidade não se excluem, mas só podem existir uma em razão e apesar da outra. É nessa direção que Juca Passarinho encontra no corpo aquilo que unifica as muitas Rosalinas, mas desiste de tentar reunir suas figuras:

> Como desistiu de entender, aceitou a sua vida partida ao meio: as noites e os dias. De noite Rosalina, de dia dona Rosalina. Não buscava mais unir no mesmo ser as duas figuras, juntar as duas metades. Chegava mesmo a pensar que elas nunca se encontravam: cada uma seguia o seu caminho, sem encontro possível a não ser a morte. A morte de uma significaria o fim da outra? Não, a morte do corpo sim – como o vaivém do pêndulo do relógio-armário (agora parado) dava a ilusão de vários pêndulos que se sucedem (como a antiga imagem da flecha que voa, são várias flechas, não voa mais) [...] como aquela outra imagem antiga, aparentemente oposta, de que ninguém entra duas vezes no mesmo rio) assim a morte do corpo destruiria simultaneamente as duas Rosalinas. [...] O corpo sem a noite continuava a existir? Era possível só a luz, a escuridão total? (*OM*, p. 171;172).

Pela perspectiva de Juca Passarinho que pensa sobre a divisão de sua vida imposta por Rosalina que à noite age como sua amante, dando vazão aos desejos corporais, e durante o dia age de modo distanciado como sua patroa, a narrativa coloca em questão a possibilidade de existência independente das máscaras que se sucedem no movimento pendular. O corpo noturno não é apenas a carne que carrega os desejos em oposição à mente diurna, mas é a condição de existência das muitas figuras que não podem ser reunidas e, ainda assim, se imiscuem em um traço comum. O movimento do pêndulo só pode existir porque percorre direções opostas, caso contrário se torna repouso: a morte. Ou seja, o corpo é o que une no movimento. Há que se notar que no trecho é feita a alusão a dois filósofos pré-socráticos conhecidos por posicionamentos contrapostos. A imagem da flecha que voa e, ao mesmo tempo, não voa mais, remete ao paradoxo de Zenão de Eleia, filósofo que, contrário às ideias de multiplicidade, divisibilidade e movimento, afirmava que uma flecha em voo se encontra sempre em repouso. Por outro lado, a imagem do rio no qual não se pode entrar duas vezes coloca em cena a filosofia de Heráclito, conhecida pela afirmação de que tudo se encontra em constante movimento. Nessas referências, o que é construído textualmente é a relação tensional entre o repouso e o movimento, o Uno e o Múltiplo. No artigo "Absurdo com doses de desespero", publicado no *Jornal do Brasil* em 14 de abril de 1991, Autran Dourado coloca explicitamente o problema da dialética entre o Uno e o Múltiplo como uma das questões mais antigas da filosofia: "Na alva da filosofia grega e do pensamento hindu, o primeiro problema que se apresenta é o do Uno e o Múltiplo. [...] Qual o sentido da unidade, se existente? Se o Múltiplo e o Uno são verdadeiros, que espécie de relação mantêm entre si?" (DOURADO, 1991, p. 8). Logo depois, o Dourado articulista complementa: "Heráclito acreditava dialeticamente na unidade e na multiplicidade, aceitava-as como verdadeiras e existentes." (DOURADO, 1991, p. 8). Essa referência a Heráclito, tão ao gosto de Nietzsche ou dos pós-estruturalistas, associa à efígie do personagem a tensão entre a unidade e a multiplicidade, em que um não pode se sobrepor ao outro. Marcus Vinicius Silva Martins explica que o avanço filosófico atribuído a Heráclito se deve ao fato de que o filósofo pensa a unidade dos opostos, "implicando no real

visto como uno, embora simultaneamente plural. Isso porque, nessa linha de interpretação, o fluxo que é o real, ou seja, o perene devir, decorre da passagem de um polo a outro de um par de opostos." (MARTINS, 2007, p. 64). Por essa ótica, fica patente que o movimento do pêndulo na obra de Autran Dourado se liga ao devir de Heráclito, relação na qual o Uno, os opostos e o Múltiplo se encontram mais uma vez entrelaçados. Por isso, na obra, a possibilidade de uma unidade não significa a imobilização do personagem, com a consequente fixação de seus sentidos. Fábio Lucas, amigo e correspondente de Autran Dourado, já observava essa coexistência dos opostos a partir da relação entre a imagem dos eleatas e de Heráclito, a partir do que Rosalina se relacionaria com "a permanência e impermanência das coisas [...] Como a casa em que reside, tem os traços do avô sensual e do pai austero. Ela traz em si o dia e a noite, a razão e a paixão, a medida e a loucura. Constitui um elo de tendências, ela e a casa exprimem a forma barroca." (LUCAS, 1974, p. 11). Ao citar os filósofos que têm visões contrapostas, em ambos os casos o que a narrativa agencia são imagens do paradoxo – a flecha que voa em repouso e o rio múltiplo em que não se pode entrar mais de uma vez –, que aponta para aquilo que ocupa dois lugares e, consequentemente, nenhum. É também no sentido desse paradoxo que a imagem de Rosalina se aproxima da construção de João Capistrano, quando, como já citado anteriormente, seus traços são comparados a "um rio, quando grande, mesmo aparentemente manso, está sempre inquieto e indômito." (*CA*, p. 207). Em síntese: a unidade do rio é o rosto que se constitui das multiplicidades fluidas e que, em aparente repouso, corre em conformidade com a voracidade das águas.

Portanto, o personagem visto como máscara textual não admite a concepção da imobilidade pressuposta pelos teóricos que promulgaram a sua crise. Mesmo em suas feições mais individualizadas, o personagem-rio é construído continuamente com o movimento das máscaras fluidas. Por essa razão, Juca Passarinho nunca consegue fazer a imagem de Rosalina repousar diante de seus olhos:

> Ele se perdia em pensamentos absurdos, não esses, outros – feitos de imagens concretas, os seres e as coisas que ele conhecia, mas que desses pensamentos se aproximavam na luta incessante e inútil de querer entendê-la para repousar em duas Rosalinas (repousar como, meu Deus, na noturna de uma velocidade, de um negrume terrível? À noite o cheiro ativo dos jasmins nos quintais, de dia esmaece e some), que tinham de comum entre si, como traço de união, o corpo... (*OM*, p. 172).

O corpo é um traço comum, porém isso não unifica as Rosalinas, nem impede o seu movimento. Trata-se de um o corpo que se situa no mesmo lugar do paradoxo sugerido pelas imagens dos filósofos pré-socráticos, pois é ele próprio uma máscara que possibilita o delineamento de uma imagem individual ao ser atravessado por outras máscaras. Como diria

Autran Dourado em seus ensaios, o personagem é sim o que dá forma. Mas essa elaboração formal se constitui como uma sucessão de máscaras atravessadas pelo desejo, pelas leis, pelas biografias, pelas tradições familiares, pelas relações sociais e históricas. Daí que forma e subjetividade não se separam.

Isso significa que, no decorrer da narrativa, a produção das diferentes máscaras não as vincula a sentidos fixos, mas tampouco apaga todas as forças por que elas são atravessadas e que lhes atribuem um contínuo potencial de significação. Anteriormente, eu havia mencionado o fato de que a segunda parte do romance *Lucas Procópio* é intitulada "*Persona*", narrando o momento em que Pedro Chaves, após matar o patrão, toma a sua identidade. O caráter teatral sugerido por essa *persona* poderia sugerir uma falsidade, como se Pedro Chaves passasse a usar uma máscara para encenar alguém que não era. Contudo, a narrativa nunca revela um rosto verdadeiro em oposição à falsidade da encenação, uma vez que o que sempre se observa é a sucessão de máscaras. Mesmo quando, antes de conhecer o primeiro Lucas Procópio, Pedro Chaves se encontra diante de um tribunal por ter assassinado um homem negro, o seu rosto é construído textualmente a partir das feições da máscara: "Pedro Chaves ouviu toda a acusação sem alterar uma só vez as feições. Duro e frio, a cara como uma máscara indevassável." (*LP*, 92). Contrariamente à ideia de uma rigidez, essa máscara indevassável é o que pode assumir qualquer expressão, sugerindo que, mais que a segunda parte do romance, todas as identidades e interações sociais são sempre a encenação de um papel. Afinal, o rosto duro e frio diante do tribunal não é ele mesmo uma encenação para uma plateia muito bem definida?

Desse modo, as relações sociais e históricas assumem uma função importante na confecção das máscaras, de modo que estas colocam em cena os imperativos estabelecidos pelos papéis sociais, mas, ao mesmo tempo, modifica essas predeterminações. Luiz Costa Lima comenta esse jogo entre os papéis sociais e a modelagem da *persona*, argumentando que, embora o primeiro pressuponha o arranjo de uma sociedade cujos lugares são determinados de modo relativamente coercitivo, não há uma imposição rígida dos papéis assumidos pelo indivíduo. Com base nisso, o teórico coloca a possibilidade de interação entre a modelagem da autoimagem e os papéis sociais:

> Apenas não sendo eles [os papéis sociais] socialmente impostos, há uma interação ativa entre a feitura da *persona* e a "escolha" de seus papéis, i. e., não é porque a *persona* é tímida, inibida, arrojada ou corajosa que os papéis se lhe apresentam como se estivessem pré-traçados. [...] Muito menos a maneira como a *persona* se expõe e se atualiza será constante. Ou variável apenas diacronicamente. [...] O importante a considerar é que a armadura da *persona* é sempre uma plástica argila, passível de desenhos até mesmo contraditórios. Manter-se sempre igual a si mesmo equivaleria a destruir sua própria armadura. (LIMA, 1991, p. 46)

Tal perspectiva ecoa o posicionamento de Erving Goffman, para quem o indivíduo e, conjuntamente, o sujeito se constitui historicamente nas interações sociais e nas regras que as regem, empregando conceitos advindos do teatro para caracterizá-las. Nessa esteira, o indivíduo, em suas relações, assumiria diferentes papéis sociais, motivo por que, conforme o contexto, este realiza uma *performance*, compreendida como "[...] toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência." (GOFFMAN, 1985, p. 29). Desse modo, a ação performática do indivíduo pode seguir em direção a construir diferentes imagens de si, de acordo com as regras, com os papéis, com o público, com as instituições sociais em jogo.

A interseção das colocações de Costa Lima e de Goffman permite afirmar que as máscaras produzidas nos romances de Autran Dourado são carregadas de memórias advindas das relações sociais. Não é uma simples coincidência o fato de que os personagens tão valorizados pelo Dourado ensaísta sejam criados conjuntamente com a cidade ficcional de Duas Pontes, que ambientará grande parte de sua produção ficcional e que mimetiza a História de Minas Gerais. Assim, no romance *Um cavalheiro de antigamente*, quando morre o segundo Lucas Procópio, é tirada a sua máscara mortuária, que estará ligada às significações sociais:

> É que no velório tiraram da sua cara a máscara mortuária. É capaz que pra guardar de lembrança, disse Vitor. Quem teria mandado fazer a máscara? Disse João Capistrano. Com certeza a sua mãe, disse Vítor. Ela eu sei que não foi, disse João Capistrano. Com certeza é pra mandar fazer um busto dele, disse Vitor. Seu pai foi um grande homem, chefe do Partido Republicano Mineiro. (*CA*, p. 24-25)

Logo após, a narrativa que, nesse romance, é dividida em pequenos blocos alterna sua voz para a primeira pessoa do plural, passando à perspectiva da população de Duas Pontes: "A gente nunca soube quem mandou tirar aquela máscara de cera da cara do falecido Lucas Procópio, nem que destino foi dado a ela." (*CA*, p. 25). Diferentemente da perspectiva antibiográfica proposta pela crítica do personagem, a máscara nesse contexto assume a função de guardar a lembrança de uma história de vida. Por esse aspecto, pela simples menção à possibilidade de ser colocada como busto, a máscara mortuária se torna uma superfície por meio da qual se estabelece o contato entre a biografia individualizada e a memória social. Todavia, em contraposição às especulações de Juca Passarinho sobre Rosalina, a morte do corpo biológico não destrói os muitos Lucas Procópios, ou possibilita que estes sejam reunidos em uma máscara definitiva. A morte do Lucas Procópio no primeiro bloco do romance de mesmo nome dá lugar a outras máscaras, mas não impede que seu semblante

quixotesco venha a ressurgir em outros momentos. Por isso, a referência ao fato de que não se sabe quem mandou fazer a máscara ou que destino foi dado a ela permite inferir que não se tem controle sobre as memórias sociais construídas e desconstruídas continuamente, dado que mesmo após a morte as máscaras continuam a se suceder. As efígies, então, são também uma memória do corpo biológico de homem tão libidinoso e animalesco, que não se apagam com a sua morte. No último parágrafo do romance *Lucas Procópio*, o que se nota é nada menos que a coexistência de máscaras distintas, ao se mencionar a presença simultânea do grande chefe, digno de respeito, com o rosto terrível de Pedro Chaves: "Quando mandaram tirar a sua máscara mortuária, o que se viu não foi a cara serena do velho Lucas Procópio Honório Cota [...] mas a cara dura, má, sinistra que ficara na cera, na verdade as feições do terrível e antigo feitor Pedro Chaves, tanto tempo escondido." (*LP*, p. 199). Em vez de se referir a uma essência velada, a feição dura do Lucas-Procópio-Pedro-Chaves sinaliza que as máscaras têm memória, a partir do momento em que nenhuma é capaz de apagar completamente a outra. Assim, o personagem se constitui exatamente como essa sucessão de máscaras que abrem espaço para outras sem deixar de existir:

> Embora com jeito e delicadamente, [Isaltina] conseguiu mudar o marido a tal ponto que ele ganhou uma máscara (a *persona* que ele duramente, sofridamente usava para representar o personagem com que sonhava o seu coração e que ele vinha criando penosamente), a tal ponto que a gente chegava a duvidar se aquele era o mesmo nosso velho conhecido coronel, se todas aquelas histórias não passavam de um exagero dos nossos olhos e ouvidos, de invenção da gente: tão outro ele era agora (a cabeça grisalha, os gestos mais lentos e medidos), um bicho amestrado, mas um bicho, viam os olhos sábios, argutos, de sonhosos adivinhadores. Até a sua cara mudou: ganhava outras feições, crescia em distinção e delicadeza, por mais absurdo e estranho que possa parecer. (*LP*, p. 185)

A encenação do personagem se torna penosa exatamente porque pressupõe a presença conjunta do homem civilizado e do bicho. Ele se torna um outro, assume outras feições, mas não deixa de assumir o semblante Pedro Chaves. *Logo, o personagem é esse processo de produção de máscaras que coexistem em sua multiplicidade, permitindo a intercorrência sempre em trânsito do corpo com as significações políticas, sociais, biográficas, econômicas.*

Seria necessário ainda um trabalho que faça uma genealogia do personagem, mas, como bem disse Elizabeth Fowler (2003), a coincidência do seu rosto com o sujeito individual e monolítico, idêntico a si mesmo, é uma invenção moderna. Então, pelo que venho discutindo, mostra-se a necessidade de desfixar as concepções tão engessadas que a ele foram atribuídas quase como uma naturalização de seu significado. No vocabulário ocidental, há

duas ramificações terminológicas, sendo uma de origem latina (de que provêm o léxico em português, em italiano – *personaggio* –, e espanhol – *personaje*), e outro de origem grega (de que resultaram os termos em inglês – *character* –, francês – *caractère* –, e alemão – *charakter* –, por exemplo). No último caso, a relação que, na literatura grega, a palavra estabelece com o caráter no sentido moral não está relacionada com a representação das virtudes de um possível indivíduo. Conforme destaca Marco Valério Colonnelli "em Aristóteles, o gênero norteava a construção do caráter e o valor moral, atribuído à personagem, estava vinculado não a uma concepção real do mundo, mas a uma convenção estética." (COLONNELLI, 2015, p. 10). Dessa maneira, à tragédia, à epopeia e à comédia corresponderão os tipos de agente adequados a cada gênero. Reconhecendo que a abordagem aristotélica serviu efetivamente de base para concepções funcionalistas como a de Propp ou de Greimas, há que se destacar que no mundo grego não há qualquer possibilidade de identificação do caráter do agente com um indivíduo. Conforme já discuti anteriormente, esses autores evitavam vincular o personagem a uma subjetividade humana, contudo, ainda assim, o estabelecimento de suas categorias emprega a terminologia filosófica e psicanalítica do sujeito para dar forma aos conceitos que propõem. Não há dúvidas de que a afirmação do aspecto funcionalista em detrimento de uma possível subjetividade do personagem criou condições para o desmanche desse elemento da narrativa levado a cabo pelos pós-estruturalistas, mas a atribuição de feições individuais ainda era necessária para a narratologia concebê-lo. É por essa razão que, num ponto de transição, Barthes dará preferência à noção de figura em relação à do personagem que pode receber um nome e ser biografado. Na literatura grega, por outro lado, a concepção dos agentes a partir dos gêneros está relacionada com a concepção da *mímesis* como uma obediência a modelos já presentes na natureza e no *cosmos*. Como argumenta Costa Lima, "a produção de obras supunha a multiplicação de um mesmo, que menos se repetia do que, sob mudanças, se reiterava; um mesmo, terreno, que, neste platonismo cristianizado, repetia a propriedade do Um divino." (LIMA, 2005, p. 25). Como o autor destaca, não há na Antiguidade a noção de indivíduo, mas de individualidade, sendo que a primeira seria orientada por um núcleo interno, inscrito em si, ao passo que a segunda se constituiria pela subsunção a um tipo de comunidade. Assim, a individualidade antiga pressupõe uma "impessoalidade da *persona*" em que os seres partilham da ordem inerente a cada um, de forma que "a individualidade é apenas um ponto que pressupõe um conjunto." (LIMA, 2005, p. 25). Se, para usar as palavras de Barthes, o personagem é uma estabilização dos sentidos a partir do momento em que ganha um rosto, um nome, uma biografia, na concepção aristotélica a estabilidade e a possibilidade de reafirmação do Mesmo só são possíveis pela impessoalização da individualidade diluída na

ordem cósmica. Aqui, é necessário refinar a análise etimológica que confluiu para o tronco grego da terminologia do personagem. Embora o tronco vocabular de origem grega tenha se formado a partir do termo grego χαρακτήρ (*charaktér*[27]), na *Poética* de Aristóteles o termo hoje considerado equivalente ao personagem seria o ἦθος (*éthos* – caráter, natureza), o que apenas ressalta a não individualização dos traços do agente da narrativa, já que ocorre a sua inscrição no caráter geral da natureza[28]. Essa designação aristotélica obedece à hierarquização das unidades da narrativa, que tem como elemento mais importante o μύθος (*mythos* – enredo) e logo depois o ἦθος (*éthos*), de modo que o segundo, subordinado ao primeiro, sinaliza o agente responsável por determinada ação de acordo com o gênero. Maria del Carmen Bob Naves descreve a relação entre as unidades da narrativa:

> As interpretações que se deram a partir do termo *éthos* se relacionam com a ideia aristotélica da hierarquização das partes da tragédia: a primeira e mais importante das unidades qualitativas é o mito, a história que o discurso literário desenvolve em uma trama composta por funções textualmente sucessivas, exige um modo de ser dos sujeitos que as devem desempenhar e condiciona as qualidades do seu caráter, ou seja, uma determinada função exige um certo modo de ser do sujeito que desempenha, um *éthos*, um caráter [...] [Para realizar determinada ação da narrativa] não se pode incluir qualquer indivíduo, mas sim alguém com determinadas condições éticas, e até físicas, concretas, uma pessoa que siga as regras e tenha um modo de ser de acordo com a ação, o que se diz um caráter. Seus traços físicos ou emocionais individuais não importam tanto quanto a série de qualidades naturais ou qualidades adquiridas por meio da experiência. [...] Mais que um indivíduo com uma idiossincrasia própria que atua em uma história, é um conjunto de qualidades necessárias e pertinentes para desenvolver as funções do mito. (NAVES, 2018, p. 20; 22, tradução livre)[29]

Aqui, precisaríamos ter cautela com o emprego de conceitos como o de sujeito para a literatura grega sem uma relativização sócio-histórica. Porém, o que nos importa nessas

---

[27] Trata-se de um termo polissémico. O *Dicionário Grego-Português* (2006) registra o significado de instrumento usado para gravar, entalhar, passando pela acepção de sinal gráfico ou escrito, até chegar ao uso de traço distintivo, característica.

[28] Nancy Worman, no livro *The cast of character:* style in greek literature (2003), aponta para a ocorrência de *charaktér* e de *éthos* para se referir às características de alguém, sendo que o primeiro vocábulo remeteria a uma concepção mais visual, e o segundo a uma concepção mais moral. No fluxo histórico das significações entre um e outro, o termo *éthos* passou a ser traduzido na recepção latina da filosofia e literatura gregas pelo vocábulo *charaktér* (Cf. NAVES, 2018), motivo por que a terminologia empregada em literatura terminou por se vincular a este.

[29] Las interpretaciones que se han dado al término *ethos* están en relación con la idea aristotélica de la jerarquización de las partes de la tragedia: la primera y más importante de las unidades cualitativas es el mito, la historia, que el discurso literario desarrolla en una trama formada por funciones textualmente sucesivas, exige un modo de ser de los sujetos que las han de realizar y condiciona las cualidades de su carácter, es decir, una determinada función exige un determinado modo de ser del sujeto que la realiza, un *ethos*, un carácter [...]no puede poner a un individuo cualquiera, sino alguien con unas condiciones éticas, e incluso físicas, concretas, una persona que siga unas normas y tenga un modo de ser acorde con la acción, lo que se dice un carácter. No importan tanto sus rasgos físicos o anímicos individuales como la serie de cualidades naturales o adquiridas mediante la experiencia [...] Más que un individuo, con una idiosincrasia propia que actúa en una historia, es un conjunto de cualidades necesarias y pertinentes para desarrollar las funciones del mito.

palavras, em paralelo com os apontamentos de Costa Lima, é que, assim como as noções de sujeito, de indivíduo e de autor são históricas, o personagem também o é, sendo que no mundo grego não há uma coincidência entre o *éthos* e o indivíduo, conforme ocorre com o personagem moderno.

No tronco latino[30], é conhecida a relação que as palavras em português, italiano e espanhol têm com a expressão *dramatis personae*, que, na transição para a Idade Moderna, progressivamente se consolidou no vocabulário teatral para designar os personagens. Embora seja pouco usado em contexto gálico, a difusão do termo para os demais países se deu a partir da França, sendo que o *Centre National de Resources Textuelles e Lexicales* registra os primeiros usos em sentido teatral a partir final do século XIV, e os empregos iniciais como personagem de uma narrativa já no século XVIII[31]. O que importa observar nesse processo de formação lexical e no histórico da constituição dos seus sentidos é que na sua base já existe a potência de uma dupla possibilidade de significados. Como se sabe, em língua portuguesa, o vocábulo personagem se constitui do radical "persona" acrescido do sufixo "-agem". Conforme o dicionário *Priberam*, esse sufixo teria o seguinte sentido: "-agem (sufixo francês -age). Sufixo. Indica ação contínua, entidade, ajuntamento e forma geralmente substantivos femininos (ex.: vassalagem, personagem, marinhagem)." (PRIBERAM, 2022). Quanto à significação em sua proveniência francesa, o dicionário *Littré* estabelece que o sufixo indicaria, primeiramente, a "disposição a" e, a partir daí, "o emprego, a ação de"[32]. Da análise comparativa nas línguas portuguesa e francesa, nota-se que o sufixo poderia indicar tanto um ajuntamento, que daria o sentido de algo estável, como uma ação contínua, que marcaria a sua disposição ao movimento. Logo, pelo que tenho argumentado, a acepção dominante sobre o personagem privilegia o primeiro sentido, como uma soma de qualidades, um ajuntamento de máscaras, que constitui uma entidade, o que se relaciona com a concepção sobre o humano, o indivíduo e o sujeito modernos. Contudo, se houve tal preferência, a fixação desse significado dominante não deixa de esconder o outro lado do personagem, como uma ação contínua, um processo que não se

[30] É preciso lembrar que o termo latino *persona* vem do etrusco *persan* – monumento, máscara, que, por sua vez, vem do grego πρόσωπον (*prósopon* – rosto), de onde viria o termo prosopopeia –, (Cf. MEILLET, Antoine; ERNOUT, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951. p. 885). Dessa forma, embora o vocábulo personagem termine por remeter a uma origem grega, ele se estabeleceu a partir da raiz *persona* em sua relação com a tradição cultural latina. Por isso, a divisão a que me refiro dos dois troncos etimológicos grego e latino.

[31] PERSONNAGE. *Centre National de Resources Textuelles e Lexicales*. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/personnage>. Acesso em: 26 abr. 2020.

[32] O registro completo do sufixo estabelece o que se segue: "-AGE. Suffixe. Suffixe indiquant d'abord la disposition à: voler, volage; puis, de là, l'emploi, l'action de: affiner, affinage; ombre, ombrage; assembler, assemblage." (LITTRÉ, 1873, p. 75). Para o objetivo deste trabalho, a tradução se torna inviável, uma vez que os exemplos utilizados no dicionário não corresponderiam à formação dos seus equivalentes em língua portuguesa, por possuírem sufixos diferentes.

finaliza. É preciso deixar claro que essa análise não tem o sentido de buscar na etimologia o sentido primeiro e definitivo de uma palavra em detrimento de possíveis deturpações de seu uso, mas de mostrar potências significativas irrealizadas em um processo histórico, que não impede a sua ressurgência na contemporaneidade. Portanto, essa análise permite desfixar e desnaturalizar o sentido dominante atribuído ao personagem por mostrá-lo em seu deslizamento na história que o constituiu.

Dessa maneira, um ponto em que a crítica do personagem concorda com as abordagens anteriores é a significação do conceito como uma entidade estabilizadora que destoaria da literatura a partir do século XX. Porém, como tenho procurado demonstrar, o personagem envolve uma construção sucessiva de máscaras que, embora se relacione com as subjetividades individuais, nunca cessa o movimento. No contexto dos estudos narrativos, Carlos Reis já propõe o conceito de figuração, que valoriza mais o personagem como um "fazer", do que como um produto. Conforme afirma o teórico, o caminho aberto pelos estudos narrativos foi o "que contribuiu para uma postulação dinâmica da personagem, em função da qual falo em *figuração*; traduz-se nesse conceito-síntese quase tudo que determina aquele *fazer personagem* que, expressa ou discretamente, as ficções exibem." (REIS, 2018, p. 121). Nessa mesma linha, a análise das máscaras textuais na obra de Autran Dourado permite pensar o personagem como um processo contínuo, e não como um produto acabado que fixe os significados. *O personagem é, então, um processo contínuo de produção, configuração e reconfiguração de máscaras, de* personae*. Na relação paradoxal entre o movimento e o repouso, essas máscaras são carregadas de sentidos históricos, sociais, políticos, econômicos etc., mas podem ser continuamente ressignificadas nas novas reconfigurações. Uma vez que as máscaras se desdobram das mais distintas formas na narrativa, o personagem não é apenas o que habitualmente se identifica como o elemento da narrativa, mas possibilita observar também a construção do narrador e da própria figura autoral*[33]*. Contudo, o personagem estritamente entendido como um elemento da narrativa continua sendo uma das figuras onde a operação de se criar* personae *se condensa com maior intensidade.*

Tenho argumentado que uma das bases que sustentam as críticas do sujeito e do personagem se relaciona à dimensão política em que o combate à metafísica ocidental se empenhou. Contudo, a relativa duração dos sentidos das máscaras permite que as subjetividades se constituam como elemento político carregado de significação sócio-histórica. Nos séculos XX e XXI, filósofos humanistas e pós-estruturalistas concordam que o rosto e a máscara se

[33] A relação do personagem com a produção das *personae* do narrador e do autor será desenvolvida nos capítulos 3 e 4, mas é importante antecipar essa definição para os fins conceituais deste primeiro capítulo.

constituem como elementos políticos que atuam como superfícies sensíveis na abertura do singular para a comunidade. De um lado, George Santayana enxerga as palavras, os dogmas e os elementos sensíveis como máscaras que nos permitiriam atuar em comunidade no palco do mundo: "Máscaras justas, como flores, como o pôr do sol, como melodias arrancadas de cérebros perturbados e fios trançados, cobrem para nós adequadamente a face anatômica da natureza; e palavras e dogmas são outras máscaras, por trás das quais também podemos nos aventurar no palco.[34]" (SANTAYANA, 1922, p. 128, tradução livre). De outro lado, Giorgio Agamben, mesmo que não vincule o rosto a uma subjetividade ou a uma identidade, declara: "o rosto é o único lugar da comunidade, a única cidade possível. Pois aquilo que, em cada indivíduo singular, abre para o político é a tragicomédia da verdade na qual ele já sempre cai e para a qual deve encontrar uma solução." (AGAMBEN, 2015, p. 68). E o autor completa pouco adiante: "O rosto não é simulacro, no sentido de algo que dissimula e encobre a verdade: ele é a *simultas*, o ser-junto das múltiplas faces que o constituem, sem que nenhuma delas seja mais verdadeira do que as demais." (AGAMBEN, 2015, p. 73). Mesmo se colocando em perspectivas filosóficas tão distintas, os posicionamentos dos autores mostram o rosto e a máscara como superfícies sensíveis por meio das quais a singularidade se coloca no palco para contato com o plural, configurando-se, portanto, como zona de abertura para a convivência política. *O rosto não representa um semblante primeiro e essencial, mas se apresenta, em lugar disso, como um espaço vazio (uma* ágora*) sobre o qual podem se projetar em relações de embate ou de aliança os múltiplos semblantes, as diversas máscaras.* Ou seja, nessa perspectiva, a unidade não dilui o seu rosto em nome da coletividade, pois é o confronto entre as diversas singularidades fraturadas que permite a existência da multiplicidade. Ao que postulam os filósofos, é preciso acrescentar que as subjetividades constituídas como sucessão indefinida de máscaras são significadas processualmente a partir de seu confronto com o plural. Assim, essa subjetividade não se separa da esfera social, sendo conformada por ela e a ressignificando simultaneamente.

Um dos autores mais conhecidos na atualidade sobre o debate acerca do descentramento do sujeito, o teórico cultural Stuart Hall permite que se aproxime a fragmentação da identidade cultural ao domínio do sujeito e do indivíduo. Em sua argumentação, o autor desenvolve uma pequena história do sujeito, que tem por objetivo esquematizar as diferentes abordagens filosóficas sobre o conceito, contrapondo as visões

[34] Fair masks, like flowers, like sunsets, like melodies wrung out of troubled brains and strung wire, cover for us appropriately the anatomical face of nature; and words and dogmas are other masks, behind which we, too, can venture upon the stage;

iluminista, sociológica e pós-moderna do sujeito. Quanto ao primeiro, o sujeito do Iluminismo seria totalmente centrado e unificado, permanecendo idêntico ao longo da existência do indivíduo e tendo a identidade como centro essencial do eu[35]. Por outro lado, a noção de sujeito sociológico dialogaria com a crescente complexidade do mundo moderno, de modo que a identidade seria formada a partir do contato entre o "eu" e a sociedade. Entretanto, essa visão ainda admitiria a existência de um núcleo interior essencial, o qual seria contraposto aos mundos culturais exteriores e às identidades que estes oferecem. Dessa maneira, a identidade seria o que preenche o espaço entre o interior e o exterior, ou, dito de outro modo, seria o que costura o sujeito à estrutura social, dando estabilidade a um e a outro. Já na concepção pós-moderna, o sujeito não teria quaisquer possibilidades de estabilização, uma vez que ocorre a fragmentação das suas identidades, que são vistas como uma celebração móvel "formada e transformada continuamente em relação às formas às quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam." (HALL, 2015, p. 13). Nesse contexto, tornou-se emblemática a declaração do teórico cultural:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em redor de um "eu" coerente. Dentro de nós, há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2015, p. 13).

Essas palavras, que têm sido tantas vezes citadas, normalmente são relembradas pela referência à multiplicidade que impede a reunião das identidades em torno do eu coerente, mas é preciso destacar também as suas linhas finais. O eu unificado e coerente ainda existe, mesmo que na forma de uma ilusão. Afinal, que seriamos nós enquanto sujeitos se não as narrativas que nos constituem? Que seria essa ilusão se não a máscara, ou as máscaras, as imagens, que as narrativas criam para nós mesmos? Essas ilusões, essas narrativas seriam algo condenável, como uma pura mentira? Difícil imaginar uma resposta positiva para esta última pergunta para um autor que tenha dialogado com nomes como Derrida e Foucault. Sobre isso, importa evidenciar a reverberação nietzschiana das reflexões de Hall, remontando ao momento em que o filósofo alemão declara que o sujeito é produzido a partir das coerções sociais que o fazem introjetar seus imperativos, de modo que o eu é visto como máscara: "a consciência, a razão, a alma, ou seja, algumas das maneiras principais com que a metafísica e a moral tradicional

[35] Importante lembrar que o próprio autor reconhece que falar no sujeito unificado e plenamente coerente é altamente simplista mesmo quando se trata de sua concepção iluminista. Contudo, isso atende ao seu objetivo de constituir uma esquematização histórica das concepções de sujeito e de identidade.

designam o eu, são atribuídas ao corpo como seus instrumentos e máscaras." (VATTIMO, 2017, p. 24). É conhecido o fato de que Nietzsche adota uma postura crítica ao sujeito da metafísica, mas isso se deve menos à sua constituição como máscara do que ao fato de que este, ao ser vinculado à razão e à unidade, é submetido ao poder imposto pela sociedade. Como relembra Vattimo, "o problema da máscara é o problema da relação entre ser e aparência." (VATTIMO, 2017, p. 17). Assim, a pura negação da máscara seria a afirmação da aparência como uma falsidade em si mesma em detrimento do ser, o que colocaria as reflexões do filósofo alemão no espectro do platonismo. Logo, a partir da observação desses ecos nietzschianos, o que as palavras de Hall podem dizer é que a ilusão da identidade unificadora é uma das máscaras, em si fragmentada, que coexiste tensionalmente com as outras máscaras no movimento das identidades. Portanto, as múltiplas identidades desse sujeito constituído como conjunto de máscaras são impregnadas de significados sócio-históricos advindos dos modos como o indivíduo é interpelado pelos sistemas culturais que o rodeiam.

Consequentemente, o personagem, como processo de produção de máscaras, não se apresenta como uma entidade estabilizadora, mas não implica também um fluxo dessubjetivado, que apague as suas relações com a história e com a sociedade. Os romances *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente* se constituem antes de tudo como uma trilogia da família Honório Cota, sem perder de vista o seu poder econômico, o envolvimento com a política, os valores morais e religiosos (seja no caso de figuras supostamente retilíneas como Isaltina e João Capistrano, ou na transgressão de figuras consideradas libertinas, como Lucas Procópio). A história da família se confunde com a própria formação e crescimento de Duas Pontes, por isso o sobrado da família é construído textualmente como efígie daqueles que já morreram, mas continuam sendo relembrados. Por conseguinte, as máscaras nos três romances exibem a decadência da família patriarcal mineira, mas, por isso mesmo, carregam o peso da tradição do sobrenome Honório Cota. Isso não quer dizer também que o personagem perca a sua especificidade por ser dissolvido na coletividade social, como um personagem-tipo. O eu-Rosalina é uma multiplicidade de "eus" que se funde com as figuras por si só plurais do avô e do pai, porém ela é igualmente um corpo feminino e jovem que pulsa, ocupando lugares na história da família e nas relações sociais que singularizam as suas posições. Portanto, a subjetividade-Rosalina enquanto produção constante de máscaras permite observá-la na especificidade de sua pluralidade que lhe confere potencial significativo na construção do texto literário.

Movimento 8: O personagem e a produção de sujeitos textuais

Aqui poderemos desenvolver outro ponto decisivo na discussão da relação entre os personagens e os sujeitos na literatura. Vimos que o personagem sempre se manteve sensível às mudanças históricas das concepções sobre o sujeito. Agora, procurarei demonstrar em que sentido os problemas do personagem são também os problemas do sujeito na literatura. *Nessa perspectiva, o personagem como produção contínua de máscaras caracteriza também um processo de construção de sujeitos textuais.*

Os argumentos que tenho desenvolvido permitem afirmar que as máscaras não são apenas a superfície sensível que vela o ser sob seu disfarce, mas são inseparáveis do ser. Em *O meu mestre imaginário*, no capítulo "Proposições sobre o diletantismo e correlatos" (PDC), um dos aforismos de Erasmo Rangel aborda essa relação entre a máscara e aquele que a usa: "§ A minha máscara se colou tanto à minha pele que virou o meu outro eu visto de dentro. Vale a ambiguidade. [...] § Diz-se de H.C que ele não possuía uma alma e sim um espelho." (PDC, p. 43). O fato de a máscara se colar à pele não quer dizer que esta seja anterior àquela como uma substância a ser velada, uma vez que ambas são superfícies sensíveis que se imiscuem, como se Erasmo Rangel afirmasse que em, última instância, ambas são efígies. Nessas construções, não há apenas uma ambiguidade: dubiamente, a máscara se torna um eu e um outro; além disso, esse eu é visto em seu interior (como se alguém olhasse a parte interna de um ambiente), mas também como a parte externa vista a partir do interior (como se o morador de uma casa olhasse da janela para o revestimento de suas paredes exteriores). Então, entre o eu e o outro, o interior e o exterior, a máscara e a pele, não existe uma substância definitiva. As múltiplas máscaras projetam seus semblantes no espaço aberto do rosto, do mesmo modo que a alma é o reflexo no espelho. Não é mera coincidência que um dos momentos mais representativos sobre a constituição da subjetividade em *Ópera dos mortos* ocorra quando Rosalina realiza o ritual de se observar diante do espelho. Com isso, torna-se possível observar as máscaras enquanto formas do sujeito, que encontram na esfera da linguagem uma entre as instâncias que atuam em sua produção, sem se separar das dimensões histórica, social, econômica etc. Por essa ótica, é possível associar a formulação de Autran Dourado do personagem como metáfora às dimensões do signo que atuam na produção das máscaras enquanto formas do sujeito. Colocando a virada linguística motivada pelo trabalho de Ferdinand Saussure como um dos fatores que levou ao descentramento do sujeito, Stuart Hall afirma que "nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura."

(HALL, 2015, p. 40). O que Hall postula nesse momento é que as posições enunciativas que o sujeito assume estão intimamente ligadas às dinâmicas sociais, de forma que o sujeito produz sentidos à medida que assume diferentes posições no interior do sistema.

Antes de aprofundar a perspectiva do sujeito visto a partir dos sistemas de enunciação, é frutífero lembrar que não é nova essa dessubstancialização do conceito, uma vez que filósofos como Kant, Hobbes e Locke já o encaravam mais como uma função do que como uma substância. Luiz Costa Lima, em sua obra *Mímesis:* desafio ao pensamento, procura desenvolver uma abordagem teórica que possibilite relacionar a *mímesis* ao sujeito, não como uma forma de recuperar a concepção que considera o conceito como proprietário das representações, mas com o objetivo de "não o descartar da consideração crítica, como hoje é ordinário fazer-se, em nome de fluxos, intensidades e sensações despertadas por cenas 'não representativas.'" (LIMA, 2000, p. 23). Com esse intuito, ele desenvolve a noção de sujeito fraturado, a qual não comporta uma percepção unitária do conceito, ou mesmo a confiança inabalável e centralizadora da razão. A partir disso, o teórico observa que a fratura do sujeito seria expressivamente observável já em Kant, que considera o conceito como uma figura formal dessubstancializada: "Em síntese, a unidade do sujeito kantiano é alcançada por uma figura lógica, formal, a que já não corresponde uma substância. [...] A unidade do sujeito kantiano implica, portanto, não só uma maior complexidade, senão alternativas antagônicas. Ou seja, fraturas." (LIMA, 2000, p. 105). Consequentemente, a unidade do sujeito para Kant não seria dada, mas performada: "Essa autossuficiência, contudo, não concerne ao eu, *cuja unidade não é dada,* senão que sua espontaneidade é um ato de *como se* indispensável." (LIMA, 2000, p. 107)[36]. Dado que o teórico tem um ponto de vista crítico da compreensão da *mímesis* enquanto mera cópia da realidade, o entendimento do sujeito soberano é um obstáculo a ser superado, de forma que pontua o esforço em mostrar

> a possibilidade doutra concepção de sujeito, de um sujeito fraturado, a partir mesmo de Descartes mas, sobretudo, a partir de Kant. [...] em vez de um sujeito central e solar, procura-se assinalar a importância que assume o que se poderia chamar a *posição do sujeito*, a qual, variável e raramente harmônica com outras posições suas, se torna uma das variáveis a levar em conta. Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição *a priori* definida, senão que assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesse e na assimetria dos grupos sociais. (LIMA, 2000, p. 23)

[36] Nessa discussão, ver ainda Esposito (2019) e Libera (2013), que mostram como também em Locke o sujeito é visto como uma função dessubstancializada.

A formulação da ideia de uma posição do sujeito não implica que ele se fixe em um determinado lugar nos arranjos sociais e discursivos, sobretudo assumindo uma posição central, mas presume que ele se situe ao mesmo tempo em diferentes posições. O sujeito fraturado, portanto, é caracterizado como elemento formal, conjunto de máscaras contraditórias e heterogêneas, que permitem ao outro se infiltrar em suas frestas. Ao se afirmar que o sujeito seria uma das variáveis para se levar em conta na análise da *mímesis*, o que Costa Lima toma por base não é a dessubjetivação das funções máscara, mas sim uma perspectiva da intersubjetividade.

Desenvolvendo a abordagem da intersubjetividade colocada em pauta a partir das posições do sujeito, podemos levar em conta também a discursividade na constituição da subjetividade, para as quais o signo deve ser observado no processo de enunciação. No cerne desse debate, para além das proposições de Saussure, Emile Benveniste ocupa uma posição basilar por sua visão de que o sujeito se constitui na e pela linguagem, a partir da relação enunciativa entre o eu e o tu. Para o linguista, essa relação se constrói em cenas enunciativas, nunca repetíveis, que pressupõem a existência de um eu que fala para um tu (os sujeitos enunciadores) sobre um ele (o tema), em um determinado tempo e espaço (a partir do que se constitui a *dêixis*). Nessa perspectiva, o sujeito se coloca como elemento formal no processo de enunciação, pois o "*eu* só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí. Não tem valor a não ser na instância na qual é produzido." (BENVENISTE, 1991, p. 278-279). Assim, a afirmação de que na enunciação o locutor se apropria do aparelho formal da língua não significa que ele poderia ter a posse da linguagem como algo exterior a si. Em direção distinta, essa formulação destaca que o sujeito falante assume uma posição no processo de enunciação, que o situa em relação ao outro-interlocutor, ao tempo histórico e à realidade social. Aqui, há um ponto de contato entre Stuart Hall, Costa Lima e Benveniste: o sujeito, diferente da "pura coisa pensante" cartesiana, pode ser aproximado do indivíduo e de suas significações sócio-históricas, o que, por outro lado, distancia-se do agente desindividualizado e dessubjetivado da crítica do sujeito. Muitas críticas foram feitas ao pensamento de Benveniste, denunciando que seu sistema enunciativo partiria de "uma marcação bastante acentuada de uma subjetividade 'ego-cêntrica' a reger o mecanismo de enunciação." (BRANDÃO, 2006, p. 58-59). Nesse sentido, Helena Nagamine Brandão defende que a análise do discurso posterior ao trabalho do linguista francês avançaria no sentido de que para ela "a linguagem não é mais evidência, transparência de sentido produzida por um sujeito uno, homogêneo, todo-poderoso. É um sujeito que divide o espaço discursivo com o outro." (BRANDÃO, 2006, p. 59-60). Entretanto, é preciso relembrar que na ótica do

linguista esse eu só pode se constituir de modo relacional com o tu (o outro) e com o tempo-espaço, de modo que, ao ser penetrado por esses elementos, suas posições nunca serão homogêneas, já que mudam conforme a variação das instâncias enunciativas. É a isso que ele faz referência quando argumenta que

> cada locutor não pode propor-se como sujeito sem implicar o outro, o parceiro que, dotado da mesma língua, tem em comum o mesmo repertório de formas, a mesma sintaxe de enunciação e igual maneira de organizar o conteúdo. A partir da função linguística, e em virtude da polaridade eu : tu, indivíduo e sociedade não são mais termos contraditórios, mas termos complementares. De fato, é dentro da, e pela, língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente. (BENVENISTE, 1991, p. 27)

Apesar das críticas a ele destinadas, é inegável que o trabalho de Benveniste criou condições para que a análise do discurso pudesse desenvolver ideias como as de sujeito-efeito e sujeito-forma, levando em consideração as posições ocupadas pelo sujeito na enunciação e, consequentemente, nas relações sociais.

Nessa seara, a análise do discurso entenderá que o sujeito é uma produção contínua a partir do desdobramento das máscaras da linguagem, o que permite que se some o inconsciente freudiano/lacaniano à complementaridade da relação eu-tu. Brandão comenta a presença do dialogismo bakhtiniano nesse contexto, quando o pensador russo aborda os textos literários "em que o autor se investe de uma série de 'máscaras' diferentes. Qualifica tais textos de polifônicos, uma vez que essas 'máscaras' representam várias vozes a falarem simultaneamente sem que uma dentre elas seja preponderante e julgue as outras." (BRANDÃO, 2006, p. 62). Naturalmente, essas várias vozes que atravessam o texto literário habitam outros discursos que não necessariamente estão ligados à figura do autor, mas o que importa notar das palavras da autora é que na literatura o sujeito se desdobra em várias máscaras. A ótica marxista de Bakhtin prevê a presença simultânea de múltiplas vozes sociais, que fazem do texto lugar de embate entre distintos interesses e ideologias. Assim como nas instâncias enunciativas de Benveniste, o sujeito-autor se caracteriza como sujeito textual que se constitui no próprio processo de enunciação literária. Ou seja, os sujeitos constituídos na enunciação literária são externos e internos ao texto simultaneamente, constituindo-se como uma ligação entre o universo ficcional e a dimensão sócio-histórica[37]. É dessa dimensão do desdobramento das máscaras nos processos de

[37] Referir aqui às dimensões enunciativas do autor enquanto sujeito textual não significa desconsiderar suas outras dimensões extralinguísticas. Como desenvolverei sobretudo no capítulo 4, dedicado à discussão do personagem-autor, ele se insere *também* na dimensão enunciativa, o que não impede que suas máscaras sejam produzidas ainda por forças institucionais, econômicas, materiais, entre várias outras. Logo, a ênfase dada à

enunciação que vem a noção de efeito-sujeito, em que a análise do discurso estabelece o nexo entre a linguagem e a esfera do inconsciente pela ótica lacaniana:

> *O sujeito é efeito de linguagem*. Se para Lacan "a linguagem é a condição do inconsciente" e "o inconsciente o discurso do outro", o sujeito é compreendido como um efeito de linguagem, visto com uma representação que depende "das formas da linguagem que ele enuncia e que na realidade o enunciam"; "o sujeito não é senão da ordem da linguagem na qual ele tem sido aculturado". (BRANDÃO, 2006, p. 62)

Dessa forma, a abordagem do efeito-sujeito na análise do discurso parte da retomada da psicanálise lacaniana (Cf. LACAN, 1987), para a qual o sujeito se constitui como linguagem a partir da articulação dos significantes provenientes do campo do Outro. Ou seja, a conformação do sujeito se realiza como um efeito da cadeia de significantes, motivo por que é sempre a partir da relação com o Outro que o eu se constitui. Consequentemente, afirmar já com Benveniste que o sujeito se situa na esfera da linguagem, não significa que este seja compreendido meramente como uma figura linguística, mas que é algo que se instala no interior das ordens simbólicas.

Em um sentido próximo ao efeito-sujeito, Michel Pecheux retoma o pensamento de Louis Althusser, para quem todo alguém só teria a possibilidade de se colocar como agente das práticas sociais se assumir uma forma-sujeito, conceito este que se delinearia como a forma da experiência histórica do indivíduo. Nessa ótica, Pecheux destaca que, ao ser atravessada por diferentes discursos, essa forma-sujeito seria também permeada pelas ideologias sociais, razão pela qual os sentidos seriam produzidos conforme as posições que o sujeito poderia ocupar frente às formações discursivas: "as palavras, expressões, proposições, etc. mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem o seu sentido em relação a essas posições [...]" (PECHEUX, 2014, p. 160). Isso implica também que, assim como o seu poder de agenciamento e de produção de sentidos se relaciona com o lugar que ocupa, a forma-sujeito também se singulariza conforme essa posição. Sem uma substância pré-definida, o sujeito é uma função vazia, cujo espaço poderia ser ocupado por distintos indivíduos no processo de enunciação, sendo que

> sob a *evidência* de que "eu sou realmente eu" (com meu nome, minha família, meus amigos, minhas lembranças, minhas "ideias", minhas intenções e meus compromissos), há o processo de interpelação-identificação que *produz* o sujeito no lugar deixado vazio. (PECHEUX, 2014, p. 145).

---

esfera enunciativa neste último movimento tem o intuito de alimentar a discussão sobre a produção dos sujeitos textuais no processo de enunciação literária.

Embora adquiram entonações diferentes, a comparação dos posicionamentos de Benveniste e de Pecheux mostra como a esfera da enunciação atua também na produção das máscaras enquanto formas do sujeito. Isso não significa absolutamente que o sujeito seja uma entidade sem corpo, desprendida da realidade histórica, social, econômica, política, material etc. As máscaras são formas do sujeito para si e para o outro, sendo produzidas por dimensões linguísticas, corporais (o que compreende inclusive a *imago* de que trata a psicanálise em sua relação com o desejo), institucionais, as atuações sociais diversas de que participam os indivíduos. Por isso, ao assumir posições no interior das cadeias enunciativas, o sujeito não se desprende de todo um conjunto de forças que atuam na produção de suas máscaras de maneira muitas vezes tensional. Por isso, quando Helena Nagamine Brandão qualifica como um conjunto de máscaras o sistema polifônico da enunciação para Bakhtin, o que ela faz não é menos que mostrar como para o autor russo o sistema linguístico não se desprende da realidade histórica ao produzir as máscaras do sujeito. Por isso, quando a análise do discurso aproxima o sujeito e o signo não é no sentido de desprendê-lo das dinâmicas sociais, uma vez que para Bakhtin "todo signo, inclusive o da individualidade, é social." (BAKHTIN, 2012, p. 60). Não se deve esquecer de que Bakhtin sustenta um projeto marxista em relação à sua filosofia da linguagem, razão pela qual as máscaras linguísticas representadas pelo sofisticado conceito de voz são um caminho encontrado pelo autor para associar as dimensões formais do texto tão abordadas no século XX pelos linguistas russos à questão das ideologias sociais. Assim, Bakhtin foge à visão do sujeito individual enquanto fonte de representações, para observar os discursos como atividade social, que prevê inclusive relações econômicas:

> A atividade mental de tipo individualista caracteriza-se por uma orientação social sólida e afirmada. Não é do interior, do mais profundo da personalidade que se tira a confiança individualista em si, a consciência do próprio valor, mas do exterior; trata-se da explicitação ideológica do meu status social, da defesa pela lei e por toda a estrutura da sociedade de um bastião objetivo, a minha posição econômica individual. A personalidade individual é tão socialmente estruturada como a atividade mental de tipo coletivista: a explicitação ideológica de uma situação econômica complexa e estável projeta-se na alma individual. (BAKHTIN, 2012, p. 121)

As palavras do autor implicam que, ao se situar nos sistemas enunciativos, o sujeito nunca se constitui meramente como um enunciador isolado colocado como origem de sua fala, uma vez que é determinado por toda uma rede social. É daí que se origina o seu conceito de dialogismo, pressupondo que todo ato de enunciação sempre prevê uma intensa interação verbal:

> A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2012, p. 127).

Portanto, o confronto entre as formulações da análise do discurso, de Costa Lima e de Stuart Hall torna possível afirmar que, uma vez que o personagem é uma produção de *personae*, ela implica também a produção de sujeitos textuais na enunciação literária. Conforme será aprofundado nos capítulos 3 e 4, esses sujeitos textuais dizem respeito tanto à dimensão intranarrativa, quanto à realidade histórica, uma vez que as várias vozes presentes na narrativa (e não apenas as do autor) são constituídas na e pela enunciação literária, sem deixar de ter relações com os indivíduos que habitam o mundo social. Assim, o personagem produz as múltiplas máscaras, que permitem aos sujeitos se assumirem como enunciadores plurais e manter seus contornos individuais.

Os nomes próprios, então, diferentemente da fixação de semas, são máscaras em diálogo e confronto com outras máscaras, configurando-se como potência de sentidos aberta para as diferentes posições ocupadas pelo sujeito. O que se dizer quando na produção de máscaras do personagem um mesmo sujeito individualizado recebe mais de um nome? Em *Ópera dos mortos*, o homem chamado de Juca Passarinho é também conhecido pelo apelido de Zé-do-Major e pelo nome de batismo José Feliciano, sendo que a primeira denominação se deve aos seus hábitos de caçar aves e a segunda ao fato de que era afilhado do Major Lindolfo quando ainda vivia em Paracatu. Fora todo o valor metafórico e alegórico que pode ser associado aos nomes próprios na literatura, essa variação diz respeito também às possíveis significações de ordem geográfica, histórica e social, relacionando-se com as posições assumidas pelos sujeitos a cada momento. Por essa ótica, o uso do nome de batismo representa para Rosalina uma demarcação dos lugares sociais, quando esta pergunta como se chamava o empregado recém-contratado: “A propósito, como é sua graça? Me chamo José Feliciano. Também me chamam de Juca Passarinho ou Zé-do-Major, à sua escolha, como queira. O senhor fica sendo para mim José Feliciano, disse ela, que é o seu nome mesmo. Deixa essa história de Juca Passarinho e Zé-do-Major pra rua, pra essa gentinha.” (*OM*, p. 68-69). Não apenas uma exigência de respeitabilidade, o uso do nome próprio tem a função de marcar uma relação hierárquica, em que o empregado se submete à patroa. Contudo, por mais que a designação como “seu José Feliciano” marque esse distanciamento, ainda continuam a existir os apelidos que deveriam ser reservados “pra rua”, sinalizando os diferentes espaços

sociais por que circula o empregado. Mais que uma alternância entre o comportamento profissional no ambiente interno do sobrado e a vida particular no espaço da rua (é curioso observar como já nesse aspecto se inverteria a relação entre o público e o privado), a mudança dos nomes remete ainda à oscilação da Rosalina patroa e da amante. Nessa oscilação, Juca Passarinho "chamava-a de dona Rosalina, como se fosse outra, não aquela de de noite, não procurava nunca lembrar que à noite os dois tinham uma relação diferente. Ela se guarda pra de noite, pensava quando a via neutra e fria, entretida com as flores de pano." (*OM*, 171). Por outro lado, quando os dois têm seus encontros amorosos à noite, o amante já não a chama por "dona": "Os olhos fechados, ele beijava o seu rosto, dizia-lhe palavras ternas, repetia de mansinho o seu nome (Rosalina, Rosalina, Rosalina) como se ela dormisse e ele desejasse acordá-la." (*OM*, p. 163). Além de variarem, os nomes são abertos para outros designativos como "seu" e "dona", apontando para as diferentes posições assumidas pelos sujeitos que os faz se tornarem outros. Dessa maneira, por mais que se pretenda construir uma figura sólida e unívoca de alguém, a narrativa permite afirmar que no confronto entre os diferentes lugares ocupados pelo sujeito as suas imagens serão sempre múltiplas e fragmentadas. Antes de chegar à cidade de Duas Pontes, Juca Passarinho conversa com Silvino Assunção:

> Quem me botou este apelido de Juca Passarinho foi meu padrinho, seu major Lindolfo, caçador como nunca vi. Depois, dando tempo eu conto uns casos dele pro senhor. Quando atravessei no caminho, o senhor estava dizendo... De apelido, disse Silvino. Olhe, é bom o senhor ficar mesmo com este seu apelido de Juca Passarinho. Lá na cidade, se um não tem apelido eles botam logo. Tem apelido que até dá vexame. Quando um se irrita, não quer apelido, aí é que o apelido ruim pega mesmo. E pois eu conheci um que é até engraçado, o senhor deixando eu conto. Andou um homem por aqui que não queria saber de apelido, falava até em matar se a gente botava um nele. A pois não é que o homem vivia assobiando e quando assobiava fazia assim com a boca, quem nem fiofó de galinha. A gente garrou a chamar ele de Fiofó. Tinha de ser pelas costas, de frente o homem ficava fulo de raiva, falava até em dar tiro. (*OM*, p. 56)

Nesse trecho, a narrativa coloca em cena as dinâmicas sociais a partir das quais não é possível nem ao sujeito, nem ao outro construir uma máscara sólida e imutável, uma vez que no confronto entre os diferentes lugares e discursos as imagens se alternam e se partem. Ou seja, para dialogar com Hall, a máscara da identidade unificadora existe, mas só porque em choque com as outras máscaras que a estilhaçam. É sob a ótica desse conflito que Jerônimo enxerga a relação entre seus dois nomes: "Um dia, pai morto, aquilo tudo será meu, disse baixinho (então ou agora?) Omoro, não Jerônimo. De novo poderia se dizer Omoro Binte, o nome roubado pelos brancos. Também ele vinha sendo despojado do que as pessoas têm de mais precioso, o nome." (*LP*, p. 30). A ânsia por ser chamado novamente pelo nome iorubá

em detrimento do cristão evidencia o desejo por uma identidade cultural que se sobreponha às outras e que unifique a sua imagem de si. Contudo, permanece o caráter híbrido dos vários lugares que ocupa, como empregado e amigo de Lucas Procópio, ex-escravo e filho do rei Kajali Binte em sua terra natal, o que conduz à tensão entre o desejo da máscara unificadora e a condição de assujeitamento daquele de quem se teria tomado o nome. É sintomática a referência ao "nome roubado" para se referir a alguém tão próximo ao primeiro Lucas Procópio, uma vez que este, como diz o próprio Jerônimo, também teria o nome e a alma roubados por Pedro Chaves. Trata-se de um movimento em que a narrativa parece destacar que essa hibridização dos lugares é constitutiva das relações sociais, do contato entre o eu e o outro, motivo por que, mesmo que Omoro Binte realizasse seu sonho de construir um grande quilombo que unificasse as nações, como se isso fosse possível, continuaria tendo a sua imagem dividida por várias máscaras distintas. Isso quer dizer que o nome é uma potência de sentidos, mas não os imobiliza. Quando nasce João Capistrano, o Lucas Procópio da segunda parte do romance homônimo reage: "Cambaleante e a plenos pulmões ele gritou para uma plateia imaginária vai se chamar João Capistrano. Ele continuará o nome e a obra do pai, será o maior potentado da puta desta terra." (*LP*, p. 160). Lembrando que nesse momento Pedro Chaves já havia tomado o lugar de seu patrão, seria curioso pensar que ele comemora a continuidade de um nome roubado. Paralelamente à possibilidade da continuidade de uma tradição familiar, o que esse grito deixa entrever é a multiplicidade dos lugares e significados ocupados pelo nome, sujeito que está ao embate presente nas relações sociais e mesmo no confronto entre os diferentes eus.

Assim, por mais que a produção das máscaras permita o delineamento de uma figura individualizada, são inerentes a sua pluralidade e fluidez. Ao mesmo tempo, o entrecruzamento das significações históricas, sociais, políticas, ideológicas, raciais, de gênero, entre outras tantas, permite a singularização das subjetividades que assumem posições existenciais particulares nessa rede. Rosalina é atravessada pelo nome e sobrenome do pai e do avô, mas é também uma mulher cristã, órfã, solteira, jovem, nascida e habitante da cidade de Duas Pontes, carregada de frustrações por desejos sexuais proibidos, patroa dotada de poder devido à sua riqueza. Jerônimo-Omoro-Binte é atravessado pela loucura e pelos sonhos de Lucas Procópio, mas é um homem negro, iorubá, filho de um rei, ex-escravo trazido ao Brasil para trabalhar, vivente das Minas Gerais do período colonial. Consequentemente, em vez da dessubjetivação, a produção de máscaras do personagem permite associar os rostos com as subjetividades singulares, reconhecendo o caráter político desse processo.

Um dos aspectos ressaltados pelos estudos pós-coloniais é a necessidade de se observar os rostos pela singularidade dos lugares que ocupam como elemento significativo do processo político. Homi Bhabha destaca que os movimentos de subjetivação ocorreriam a partir do confronto entre as diferenças, uma vez que o afastamento das singularidades de classe ou gênero como categorias conceituais básicas teria resultado "[...] em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual [...]" (BHABHA, 1998, p. 19). Nessa abordagem, foge-se ao pensamento de lugares de enunciação puros ou de subjetividades originárias, de maneira que o pensador usa a noção de "entre-lugar" de Silviano Santiago para focalizar os momentos ou processos de produção dos sujeitos, questionando: "De que modo se formam sujeitos nos 'entre-lugares', nos excedentes da soma das 'partes' da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)?" (BHABHA, 1998, p. 19). Com isso, Homi Bhabha considera que esses entre-lugares permitem movimentos de subjetivação que operacionalizam a vida política: "Esses 'entre-lugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade." (BHABHA, 1998, p. 20). Consequentemente, considerar as subjetividades individuais – seja em sua singularidade, seja na relação com a coletividade – não implicaria a existência de algo uno e sólido, mas leva em conta as especificidades por meio das quais são produzidas as máscaras que constituem o sujeito. Longe de se confundir com o resultado final da soma de predicados ou de identidades, os sujeitos são produzidos na mobilidade dos entre-lugares que ocupam, o que singulariza as posições assumidas por seus múltiplos semblantes e os carrega de significação sócio-histórica.

Em vez da dessubjetivação proposta no contexto da crítica do sujeito como alternativa política ao Sujeito metafísico autoritário, o pós-colonialismo mostra-se aberto a visualizar a singularização das subjetividades advinda de sua relação com as coletividades. Gayatri Spivak faz uma crítica ao texto "Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze" no sentido de apontar como "a tão difundida crítica ao sujeito soberano realmente inaugura um Sujeito." (SPIVAK, 2014, p. 25). Para a autora, a discussão empreendida pelos intelectuais franceses se utilizaria de procedimentos retóricos que tornariam o sujeito inominado, por exemplo quando torna a "Ásia" e a "África" transparentes sobre o nome indiferenciado de Terceiro Mundo. Desse modo, a autora chama a atenção para o fato de que essa indiferenciação incorre no risco de criar categorias monolíticas – como as de mulher, proletariado, Terceiro Mundo, subalterno – que desconsideram a heterogeneidade dos sujeitos

singulares. Embora Spivak se refira especificamente ao texto dos filósofos franceses mencionado anteriormente, o qual foi publicado originalmente em 1972, é necessário ressaltar que, no caso específico de Foucault, ao longo de seu livro a autora entrecruza várias referências a obras como a *História da sexualidade*, cujo primeiro volume foi lançado em 1974, e *História da loucura*, de 1961, sem situar os diferentes momentos do pensamento do autor. Entretanto, é preciso sublinhar o mérito de Spivak ao sinalizar o risco de que esse sujeito sem rosto correspondente ao subalterno corre o risco de conduzir à legitimação de um Sujeito.

Penso que o risco apontado por Spivak poderia ser estendido à diluição da subjetividade pela linguagem, conforme tratado nos textos que se vinculam à perspectiva do pensamento do exterior. A esse respeito, é exemplar o fato de que Roberto Esposito, alinhado com a proposta da crítica do sujeito, procura por formas de pensamento que possam operacionalizar a despersonalização, sendo que para ele Simone Weil seria um dos principais nomes a realizar essa tarefa. Assim, ele comenta uma passagem da filósofa francesa: "sustentar, como faz a autora, que 'o sagrado, muito longe de ser a pessoa, é o que em um ser humano resulta impessoal' parece inaugurar um discurso radicalmente novo, sobre o qual até o momento podemos advertir sua urgência, mesmo sem estarmos em condições de definir seus contornos[38]." (ESPOSITO, 2011, p. 43, tradução livre). Porém, o que Esposito suprime de seu comentário ao livro *O enraizamento* (2014) é que Weil, quando desenvolve seu pensamento sobre a religiosidade mística, faz a apologia à dissolução do ego para que este se integre a Deus. No mesmo livro citado pelo filósofo italiano, a autora fala que o ponto supremo de inspiração poética – impossível não lembrar do *Íon* (2011) de Platão – seria uma das coisas humanas "que podem por analogia dar uma noção do querer de Deus. O poeta é uma pessoa; no entanto, nos momentos em que atinge a perfeição poética, é percorrido por uma inspiração impessoal." (WEIL, 2014, p. 237). Essa referência ao desmanche do ego em Deus se torna ainda mais evidente em *A gravidade e a graça* (2004), quando ela declara que "não possuímos nada no mundo – pois o acaso pode tirar-nos tudo – a não ser o poder de dizer eu. É isso que é preciso dar a Deus, quer dizer, destruir. Não existe nenhum outro acto livre que nos seja permitido, a não ser a destruição do eu." (WEIL, 2004, p. 31). E mais adiante: "Eu sou tudo. Mas este 'eu' é Deus. E este não é um eu." (WEIL, 2004, p. 35). Esposito e Weil têm projetos filosóficos diferentes, com objetivos distintos, mas a apropriação daquele em relação ao pensamento desta

[38] Sostener, como hace la autora, que "lo sagrado, muy lejos de ser la persona, es lo que en un ser humano resulta impersonal" parece inaugurar un discurso radicalmente nuevo, sobre el cual hasta el momento sólo podemos advertir su urgencia, aun sin que estemos en condiciones de definir sus contornos.

abre a possibilidade de que a despersonalização conduza à constituição de um Sujeito-Deus, o ponto-chave da crítica pós-estruturalista à metafísica ocidental[39].

Portanto, o que a perspectiva pós-colonialista soma à nossa argumentação é o apontamento de que se deve considerar as posições singulares assumidas pelo sujeito, a partir das quais as suas máscaras se tornam elementos carregados de significação. Em um diálogo com Juca Passarinho, Rosalina percebe a importância da voz que possa ser ouvida com o corpo:

> A senhora sabe, a gente fica aqui tão sozinho... Me dá às vezes vontade de falar, a senhora sabe, Quiquina é muda, falar o tempo todo cansa, carece um pouco ouvir voz de gente, pra espantar as sombras. Pronto, não está mais aqui quem falou, disse ele vendo os olhos duros de Rosalina. Uma das razões por que Rosalina não o mandou embora foi exatamente o que disse José Feliciano: a gente carece de ouvir voz humana, pra sair das sombras. Um homem não é só, um lago de silêncio, necessita de ouvir a música da fala humana. Se a gente não cuida muito do que dizem as palavras, se não cheira o seu sumo, ouve apenas, a fala humana é rude e bárbara, cheia de ruídos estranhos, de altos e baixos. Atente agora não só com os ouvidos bem abertos, ouça com o corpo, com a barriga se possível, com o coração, e veja, ouça a doce modulação do canto. Só o canto, a música. Rosalina ouvia José Feliciano. A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que ela, sem dar muita conta, vivia. Agora ela pensava: como foi possível viver tanto tempo sem ouvir voz humana, só os grunhidos, os gestos às vezes desesperados de Quiquina quando ela não conseguia se fazer entender? Ouvindo a própria voz. Mas a gente nunca pega no ar, com o ouvido, a própria voz. É no corpo, no porão da alma que ela ressoa como um rumor de chão. Veja-se o disco, a fala do próprio gravada, ninguém se reconhece. De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era a sua vida. Como foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro, ela e o mundo uma coisa só. [...] E a voz, que a princípio chegava a doer-lhe nos ouvidos, alta demais, acordou-a para a claridade, para a luz das coisas, para a vida. (*OM*, p. 73)

Uma vez que a voz humana é designada como uma necessidade existencial, a sua ausência é relacionada com um estado de solidão, sendo que a sua presença, pela referência à necessidade de ouvi-la com o corpo, é comparada ao toque. Em decorrência dessa necessidade existencial, a voz é também associada a um princípio de subjetivação, uma vez que é o contato com a fala do outro que permite a Rosalina se separar do mundo com o qual se tornava uma coisa só. Assim, se a própria voz causa estranhamento, é o confronto com o outro

[39] Há que se notar que foi um movimento recorrente da crítica do sujeito buscar em correntes filosóficas distintas modelos de pensamento que permitissem vislumbrar uma alternativa ao sujeito moderno. É por essa razão que Foucault, no momento final de sua produção, empreendeu um retorno aos gregos com o fito de encontrar no mundo pré-moderno formas de subjetividade que não o sujeito de desejo. Quanto a Deleuze e Guattari, Alain de Libera, na obra *A arqueologia do sujeito* (2013) chama a atenção para o fato de que a noção de *hecceidade*, que já apontei anteriormente, é na realidade retirada do vocabulário pré-moderno da filosofia escolástica, sem que os filósofos citem sua proveniência: "Os Deleuze e Guattari de *Mil platôs* não são os últimos a perceber que, também eles, reanimam, para pensar como novidade, o 'velho termo hecceidade." (LIBERA, 2013, p. 46). Como o próprio Libera argumenta, a questão não é usar ou não o vocabulário da filosofia cristã escolástica. Contudo, assim como ocorre com os argumentos de Esposito, precisamos ter cautela para que as alternativas buscadas não terminem por conduzir ao sujeito-Deus tão evitado pela própria crítica do sujeito.

que permite a constituição da subjetividade e, por extensão, a singularização da voz do sujeito. Interessa nesse ponto lembrar de que a formação etimológica do termo personagem vem de *per sonare*, em alusão à abertura da máscara que permitia a emissão da voz. *A partir desse ponto de vista, o personagem permite a identificação das vozes com o território subjetivo e aberto ao político do rosto em sua singularidade, evitando que estas se tornem apenas a pura exteriorização da fala humana em um murmúrio anônimo.* Assim, quando se pensa na proposta da exteriorização do pensamento que levou à crítica do personagem, é possível notar que os autores que o propõem sempre têm em mente nomes de escritores europeus como Kafka, Joyce, Becket, Musil, entre outros. Ou seja, a corrente filosófica que retorna recorrentemente a essas referências se atém a um grupo específico de autores que dão respaldo às suas linhas de pensamento. Na realidade, é óbvio que esse mesmo tipo de crítica poderia ser aplicado a este trabalho, na medida em que tem como recorte um autor específico da literatura brasileira. Contudo, interessa notar que, na multiplicidade de máscaras produzias no texto literário, essa despersonalização se apresenta apenas como mais uma das efígies possíveis. Assim, não é que a literatura mapeie as subjetividades, ou a sua desconstrução, a partir do século XX. Mesmo quando o pensamento se exterioriza em relação a indivíduos empíricos (como o autor) na linguagem literária, isso se realiza pelas máscaras que se multiplicam no texto e que dão forma ao pensamento, permitindo que discursos, ideologias, desejos tenham um rosto. Ou seja, é o personagem como produção de máscaras que cria condições formais para a exteriorização do pensamento na literatura ao interiorizá-lo em uma subjetividade construída como linguagem. Isso quer dizer que, mesmo na obra dos escritores europeus mencionados, o que ocorre é a subjetivação pela máscara transparente, que se retira da cena, mas dá forma ao pensamento (ainda que esta seja a forma do caos), de modo que os discursos são ao mesmo tempo exteriores e interiores, dessubjetivados e subjetivados. Nessa direção, as máscaras produzidas pelo personagem se tornam espaço de afirmação existencial, de contato com o outro, de embate político, de resistência. Didi-Huberman chama a atenção para a relação entre o rosto e a subjetividade em sua obra *Sobrevivência dos vagalumes*:

> Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a *história* não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72)

A produção de máscaras não afirma o idealismo da constituição de subjetividades unificadas que corresponderiam ao sujeito metafísico. O personagem, por essa perspectiva, permite pensar que a associação entre o rosto e a voz na constituição de subjetividades

singulares, que ocupam determinadas posições nos arranjos sociais, são elementos significativos na construção do texto literário, em sua relação com fatores sociais, históricos, políticos, existenciais, biológicos.

Logo, a subjetividade, mesmo em suas feições individuais, se situa no lugar do paradoxo entre a unidade e a multiplicidade, porque em ambos simultaneamente. Considerando que na filosofia metafísica o sujeito é aquilo que se torna presente para si mesmo, reconhecendo a sua própria imagem, o momento em que Rosalina realiza o rito de se olhar no espelho possibilita o movimento de afirmação de sua subjetividade como um outro. Assim como quando a voz gravada em um disco se torna um elemento estranho, o corpo projetado no espelho e que possibilita a autoconsciência de Rosalina já não é mais a sua própria imagem, o que a faz questionar: "Que figura era aquela dentro do espelho, que ela não conhecia?" (*OM*, p. 74). Porque múltiplo e em movimento, o eu só é reconhecível como um outro, como o eu-minotauro, esse *alter ego* que pode devorar a si mesmo, o outro eu, ou o eu-outro. Com isso, a singularização da subjetividade pressupõe também a pluralidade das suas máscaras em confronto, sendo que os lugares ocupados pelo sujeito são necessariamente heterogêneos e móveis. Por isso, a partir do momento em que o espelho é um *médium*, a imagem refletida está em um entre-lugar, que é e não é eu. Por extensão, o processo de subjetivação como sucessão de máscaras envolve a mediação de discursos, linguagens, imagens, superfícies, códigos, os quais se encontram em constante movimento e que fazem com que a própria imagem corporal seja necessariamente mutante. Nesse caminho, na tentativa constante de Juca Passarinho compreender as várias Rosalinas, a narrativa associa a imagem da mulher à transformação do corpo feminino na gravidez que, por sua vez, produz outro corpo:

> Foi quando ele descobriu, não pela análise ou outro meio lógico semelhante de reconhecimento (disso ele não era capaz, na sua própria essência e pessoa, pelo que era na simplicidade e rudeza de sua vida), mas pela lembrança e comparação do que vinha vendo e vivendo, que lembrar e ver são formas de aprender, foi quando ele descobriu que havia não duas mas três pessoas distintas numa só pessoa, ou melhor – duas donas Rosalinas que embora se parecessem eram diferentes, a gente via, reparando bem, a primeira, a antiga, crispada e dura, a segunda redonda e pacificada, tranquila no remanso dos gestos, e uma Rosalina solitária, sem encontro possível a não ser através do choque, da posse, através do corpo, não pelos olhos e a mente, desesperada e noturna, que em nada se parecia com as outras duas a não ser pelo fato de morarem no mesmo corpo (o próprio corpo, tomado ou visto ou lembrado separadamente parecia três corpos distintos conforme a alma que nele habitou ou habita ou habitava), aquele mesmo corpo que servia de traço de união e pouso (como podia haver muitas outras, se ele tivesse mais olhos e acuidade para ver, assim naquela imagem dos muitos pêndulos sucessivos, ou aquela outra antiga, da flecha – mas para esta necessitaria, impossível para ele, de uma capacidade sofisticada e racional de dissecar – ou então esta agora, não antes mencionada mas sentida nas entrelinhas, do óvulo fecundo que se divide em 2, 4, 8, 16... uma infinidade de células que se agrupam para chegar à unidade final, se chegar, a hora do parto chegando) [...] (*OM*, p. 177).

Nessa passagem, ressurge a contraposição das imagens do imobilismo de Zenão e do movimento constante de Heráclito, a partir do que a gravidez é associada com a produção do ser e, por extensão, com a produção da subjetividade tantas vezes retomada ao longo da obra. A multiplicação das células na gravidez para a formação do feto é relacionada com a unidade final, mas a sua possibilidade é imediatamente colocada em suspeita pela construção "se chegar". Então, à maneira do rio de Heráclito, existe efetivamente uma unidade, mas nunca é final, porque esta se constitui como uma máscara estilhaçada e em movimento. Assim, o personagem-rio Rosalina se apresenta como a produção de uma multidão de máscaras na constituição de sua subjetividade, mas isso não aponta propriamente uma unificação apaziguadora das diferenças na unidade, e sim para a tensão disruptiva das várias figuras que a compõem. As modificações por que passa a mulher grávida, bem como a formação do bebê implicam que o próprio corpo, visto como traço de união, também passa por mudanças: "Se o próprio corpo sofria grandes alterações (o tempo passava), o próprio corpo não era o mesmo, ele via." (*OM*, p. 172). Vimos que o Autran Dourado ensaísta valoriza a corporeidade do personagem como aquilo que dá forma e, mais adiante, discutimos também que o próprio sujeito é forma. Nessa linha, o que as passagens anteriores permitem notar é que nunca se chega a uma forma última, visto que o próprio corpo se encontra em transformações. Por isso, em diversos momentos nos três romances, os corpos são apresentados como desenhos espectrais, como se observa logo na abertura de *Lucas Procópio*: "De longe o primeiro a aparecer no horizonte trêmulo, oscilante, coriscante, reverberando ao ar (ondulada superfície de um espelho defeituoso), foi uma mancha." (*LP*, p. 13). Lucas Procópio é uma imagem trêmula, é uma forma que se move, sucessão de máscaras em anamorfose. Isso parece aludir ao pensamento de que na realidade todo espelho é defeituoso, como o rio de Heráclito cuja superfície aparentemente calma deixa entrever a sua imagem, quando esta já não é mais sua.

Portanto, não se tem aqui o intento de jogar por terra os ganhos trazidos com a crítica do sujeito, ou mesmo da crítica do personagem, mas de se evitar seus excessos e os riscos a que ela pode conduzir. Isso nos permite reconhecer que a produção das muitas máscaras do sujeito no processo de enunciação literária é um dos elementos que podem ser levados em consideração na sua análise. O que muitas vezes a crítica do sujeito, sobretudo a pós-estruturalista, aponta como uma ressalva às subjetividades é o fato de que estas se constituíram a partir da introjeção das linhas de poder presentes nos arranjos sociais, o que terminaria por promover o seu assujeitamento. Contudo, evidenciar a identificação entre o rosto e as máscaras na singularização dos sujeitos, sem perder de vista os lugares

heterogêneos que estes ocupam, permite a construção desse espaço político tão ressaltado no contexto pós-estruturalista. O rosto não fixa as máscaras, e o sujeito não se torna proprietário do conhecimento, mas a relação entre um e outro promove significações singulares na construção do texto literário. Assim, essas singularidades não se restringem apenas à identificação com o indivíduo, uma vez que são possíveis construções de subjetividades coletivas. Por outro lado, nada impede que as máscaras se delineiem por um contorno individual, valorizando os traços biográficos do sujeito, até mesmo porque um dos aspectos que caracterizam a literatura é a possibilidade de contato com o outro, colocando em questão a possibilidade de identificação, ou mesmo o embate constitutivo das relações sócio-históricas. Quer dizer, a literatura se situa sempre no lugar da tensão. Logo, o personagem, enquanto produção de máscaras e de sujeitos textuais, reúne o grupo de forças centrífugas, que atuam no sentido de desmanchar o sujeito, com as forças centrípetas, que o esmagam sob o peso da unidade. E é também o ponto de resistência frente a ambos os conjuntos de forças.

B. O Lobo sábio

– Se você é lobo, por que anda, fala, cria planos? – perguntaram para o Lobo, a essa altura já muito velho e experiente.

– É porque, respondeu o Lobo, eu não sou nem lobo, nem humano. Sou lobo-humano, lobo-mau: lobo do homem.

– Mas, insistiram, por que precisaria ser você nas fábulas? Por que não um simples assaltante, ou um lobo selvagem?

O Lobo devolveu o questionamento:

– E por que, ao admirar a natureza, uma família ou um grupo de amigos sempre preferem se reunir em frente a uma cachoeira, em vez dos pontos do rio onde se formam os remansos de águas calmas?

Como ninguém soubesse responder, ele continuou:

– É porque é aquilo que perturba, e não a plenitude, que é o estético. Narciso, para poder se afogar, precisou deformar a sua imagem. Não fosse por isso, hoje não nos lembraríamos daquele pequeno riacho.

E declamou: “Paradeza, mesmo bonita, enfastia, seu Donga podia dizer; não é à toa que rio manso faz curva. E a gente não ia gostar nada de Lelena lerda, parada, mortalha. Ela sempre foi vida, nossa vida e cachoeira.” (De um tal Autran Dourado, em um tal *Novelário de Donga Novais*)

C. Os negativos

Naqueles dias, não tinha festa. Tudo parado, sem ninguém pra dar as caras na rua. Uma tristeza que só. De vez em quando até passava um Uber, mas nem dava pra ver o motorista. A cara distorcida atrás do vidro, obedecendo às ordens de um chefe que ninguém via e seguindo a voz sem rosto do GPS.

Aquela paradeza sem fim, o Juá parou de receber as encomendas. Ficava sentado, na porta da oficina, olhando cidade sem nenhuma alma viva. Agora, quando um saía de casa, só usava aquelas máscaras brancas. Se a gente olhava pela janela, nem sabia se a pessoa estava rindo, ou se estava triste. Algumas máscaras, de tão grandes, quase escondiam o rosto todo. As rugas, as cicatrizes, as verrugas de cada um, tudo tampado. Eram diferentes das cores e das formas que o nosso Juá tão bem fazia. Que riam sozinhas. Que tinham virado tradição na nossa cidade. As de agora eram brancas, limpas, assépticas. Iguais pra todo mundo. Era por causa da doença, diziam os doutores, os cientistas. E quem vai desobedecer? Eles eram estudados, sabiam das coisas. Rigorosos, não davam uma brecha pra gente. Iam fazer isso por quê? Só pensavam no nosso bem. Tinha até aquele homem, com cara de palhaço, boca enorme xingando e falando palavrões, que gostava de aparecer na televisão. Ele falava pra gente não usar máscara, que não tinha perigo. Que a gente devia usar era a bandeira do Brasil. Somos todos iguais. Uma boca tão grande. Parecia faminta, que queria engolir tudo. Igual aquele palhaço do filme de terror. A gente não sabia se era engraçado ou se dava medo. E a gente, que não era lá muito chegado em palhaço, continuava preso em casa, ou protegido pela brancura limpa receitada pelos doutores. Os mais festeiros, os apaixonados, os jovens passeadores, continuavam guardando os desejos para o quem sabe.

Uma pontinha de alegria começou a furar a solidão da rua quando começaram a aparecer umas máscaras com cores diferentes, uns desenhos e frases engraçadas. A gente começou a se animar. Na expectativa do próximo que ia passar na janela, querendo ver o que tinha inventado para a sua máscara. Mas essa alegriazinha durou pouco. As pessoas da cidade começaram a ficar doentes. Não demorou e os mais velhos, aqueles mesmos que antes a gente via todos os dias no Ponto, começaram a morrer. Um a um, parecia que o povo da nossa cidade ia sendo devorado. Não tinha velório, pra evitar contágio. O enterro era feito com a tampa do caixão fechada. Às vezes, só ficávamos sabendo da morte semanas depois. Ou nem tínhamos notícias. Ninguém via o choro das famílias, presos em casa que estávamos. Era por causa da doença. Era para o nosso bem. Repetiam os doutores, os cientistas.

Mas, o que ninguém esperava, o Juá foi quem mais pareceu sentir. Homem sério toda vida, cara pesada, ele agora parecia mais fechado que de costume. Sem avisar ninguém, sem explicar o porquê, certo dia lhe deu na telha e ele baixou as portas da oficina. Pensamos que era provisório. Ora, dali a pouco lá está ele de novo com o seu jeitão. Era só esperar. Mas os dias se passaram e nenhuma notícia. Ficamos preocupados, tamanho o carinho que tínhamos por ele. Teve um mais corajoso que se arriscou a sair na rua e bater na porta da oficina, gritar o nome de Joanísio. E nada. Ninguém respondia. Todos ficaram na maior ansiedade, esperando notícias, que não vinham. Até que certo dia, a cidade amanheceu com negativos de fotos, coisa antiga, pendurados em linhas que atravessavam as ruas, feito fossem enfeites de festas juninas. Na cidade inteira. Aquilo só podia ser coisa do Juá!, diziam todos se lembrando de que seu Pigmalião, pai de Joanísio, era fotógrafo. E a gente, quando saía nas rápidas incursões pela rua, parecia ver nos negativos a face dos nossos entes antigos. Via, não via? Eram umas manchas brancas, meio fantasmagóricas. Mas a gente querendo ver, via. E quem dissesse que não! Pois que, no dia seguinte, foi o espanto. O que nem o mais imaginoso esperava. As ruas amanheceram apinhadas de máscaras do Juá. Era máscara pra tudo quanto é lado, penduradas nas linhas junto com os negativos, presas nos postes, amarradas nos portões. As ruas cheias de novo. E a surpresa maior não era isso. Tinha uma coisa diferente naquilo tudo. Sobre a face das máscaras, o Juá tinha estampado os mesmos fantasmas que estavam nos negativos. Como ele tinha feito aquilo? Ninguém sabia. Só o Juá pra entender dos seus segredos. Só o Juá, com suas obras de arte, pra fazer ver o que há anos não podia ser visto. E não parou por aí. Nos dias seguintes, penduradas nas maçanetas de cada uma das portas, encontramos máscaras de pano, dessas usadas pra proteger da doença, com as mesmas manchas dos negativos. Daí em diante, quando alguém saía na rua, carregava esse semblante fantasmagórico. Mortos e vivos no mesmo rosto. Nos emprestávamos a eles. E a cidade toda se tornava palco de uma peça, cantada no conjunto das dores caladas. Uma ópera de silêncios.

Foi só então que as portas da oficina voltaram a se abrir. Contentes, sempre que podíamos, aproveitávamos para cumprimentar o Juá. Mas ele, sempre dado às suas esquisitices, também estava mudado. Ficava horas dentro da oficina, em frente a um espelhinho pendurado na parede. Joanísio passava a mão na pele do rosto, que descamava. A cara parecia derreter, como fosse de areia. A expressão de ferro, inalterável, se desmanchava. A gente não entendia bem o que acontecia. Ninguém sabia se ele ria. Ninguém sabia se ele chorava. Todo mundo dizia que, do lado desse espelho, havia um negativo preso à parede. Juravam que, nele, a gente podia ver a velha e conhecida imagem de Dona Dice.

Capítulo 2: O personagem negativo

A todas as vítimas sem rosto da Covid-19

Movimento 0: O problema das máscaras abissais

Quando Juca Passarinho, em sua errância por diferentes lugares de Minas Gerais, chega à cidade de Duas Pontes, aparecem pela primeira vez as voçorocas, que constituem uma das imagens mais pulsantes de *Ópera dos mortos.* Ao avistá-las, o viajante não esconde seu espanto: "Tinha até medo de olhar aquelas goelas de gengivas vermelhas e escuras, onde no fundo umas arvorezinhas cresciam, um riachinho começava a correr. Que coisa mais medonha, seu Silvino. Parece que não acaba mais esta começão de terra. Coisa do diabo, mais parece esta fome toda de terra." (*OM*, p. 60). Pouco adiante, o medo de olhar para as voçorocas se converte no temor de ser tragado por elas: "Se chegasse na beirada dos barrancos das voçorocas, para ver o fundo da grota, a terra cederia sob seus pés, ele era tragado." (*OM*, p. 60-61). Impossível deixar de associar essa passagem ao conhecido aforismo 146 de Nietzsche, em sua obra *Além do bem e do mal*: "Quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você." (NIETZSCHE, 2021, p. 70). Nessa associação entre o monstruoso e o abismo, a angústia diante das voçorocas adquire dois sentidos simultâneos. As voçorocas-abismos não podem ser observadas porque são a distância insuperável do que não tem rosto e, ao mesmo tempo, são a face monstruosa do que ameaça nos engolir com suas goelas de gengivas vermelhas. Em ambos os casos, as voçorocas apontam para uma alteridade radical que ameaça nos consumir, ou seja, elas são um rosto inobservável que ameaça esfacelar a face do sujeito observador. Nessa mesma direção, Jean Baudrillard associa com grande poder de síntese a relação entre a alteridade radical e as faces abissais: "A medusa significa uma alteridade tão radical que não se pode olhar para ela sem morrer." (BAUDRILLARD, 2000, p. 119).

No capítulo 1, procurei construir a concepção do personagem como produção de máscaras carregadas de significação sócio-histórica. Nesse caminho, considerei a possibilidade da construção de uma *imago* individualizada do sujeito, argumentando que esta é uma entre as suas múltiplas máscaras. Portanto, nessa relação tensional entre as máscaras, o sujeito é sempre habitado pelo outro, o que seria condição necessária para a constituição de sua feição individualizada. Seguindo esse raciocínio, no final do capítulo afirmei que o

personagem como produção de máscaras reúne forças centrífugas que dissolvem o sujeito e forças centrípetas que o esmagam em uma unidade. Contudo, esta última afirmação exige atenção no que concerne às forças centrífugas. Considerando-se que a negatividade é uma das dimensões expressivamente presentes na literatura, qual a relação entre o personagem e as experiências-limite que fogem ao domínio do sujeito? Como o personagem, em sua produção de sujeitos textuais, coloca em cena a morte, o trauma, a loucura, o monstruoso, o animalesco que habitam o humano? Dito de outro modo, como o personagem produz máscaras para aquilo que se constitui como uma alteridade radical e que, portanto, não pode ter face, ou que, assim como a Medusa, constitui-se como uma máscara abissal que não pode ser observada? Partindo desses questionamentos, ao longo deste capítulo discutirei como o personagem implica também a produção de máscaras negativas, que, por habitarem as suas fraturas, são igualmente constitutivas do sujeito. Além disso, abordarei movimentos de produção do humano e do não-humano, observando o modo como o personagem na obra de Autran Dourado produz máscaras que, ao se interpenetrarem, tensionam os seus limites.

Movimento 1: O personagem e as máscaras do não-humano

Um dos elementos mais recorrentes em toda a produção ficcional de Dourado é a intercorrência entre feições humanas e traços provenientes da natureza, como formas animais, vegetais, ou características que relacionam o corpo à terra. No caso da animalidade, a novela *Uma vida em segredo* (*VS*) é um conhecido exemplo entre as produções ficcionais do autor que promovem essa identificação entre o humano e o não-humano. Após a morte de seu pai, Prima Biela é levada da fazenda do Fundão onde vivia para morar com o primo Conrado e com sua esposa Constança, contudo, devido à sua personalidade simples e ao modo despojado de se vestir, ela é progressivamente colocada na condição de pária da família. Abandonada pelo noivo, às vésperas de um casamento arranjado contra sua vontade, Biela se sente humilhada e passa a se afastar do convívio com a família e com as pessoas mais abastadas, para estabelecer vínculos com aqueles que são colocados à margem da cidade. É nesse movimento que ela conhece e se identifica com um cachorro abandonado nas ruas da vizinhança: “Sem querer começava a se afeiçoar àquele cachorro do mato, como ela do mato, ela que em matéria de afeição não queria mais ninguém além de Joviana, e de suas comadres, que não eram um amor assim tão de perto, dentro de casa, morando no coração.” (*VS*, p. 103). A identificação com o cachorro a que ela daria nome de Vismundo ocorre tanto no sentido de uma ligação afetiva, quanto da posição

que ocupava como o que vinha do mato. Se Biela, ao se recusar a ocupar uma posição ao centro da sociedade, procurava constituir uma comunidade com aqueles que estavam à sua margem, a identificação com Vismundo era mais profunda exatamente porque os dois, como os que vieram do mato, eram os que estavam além das margens da cidade, além das margens da humanidade. Logo, no desenvolvimento do processo de (auto)exclusão social de Biela, suas feições são caracterizadas pela coexistência das máscaras humana e animal.

Em uma direção parecida, o mascaramento – a produção de máscaras – de Lucas Procópio promove essa intercorrência com a face animalesca como algo que ultrapassa os limites da civilização. Porém, diferentemente de Prima Biela, o patriarca da família Honório Cota é caracterizado como uma figura grotesca, violenta, que se deixa levar por seus impulsos sem respeitar limites. Ao descobrir que a mãe havia inventado uma narrativa que atribuía ares civilizados ao pai, João Capistrano tenta descobrir o homem por trás dessa camada de verniz, motivo por que ouve a descrição de Lucas Procópio feita pelo dr. Maciel Gouveia: "Era o riso simples de um primitivo que eu não sabia como tinha conseguido alcançar o nível de homem mesmo, ficava pouco distante de um gorila, desculpe-me falar assim de seu pai, é que na hora tive ódio dele." (*CA*, p. 59). A associação entre o homem e o gorila na fala do dr. Maciel Gouveia sintetiza a visão que Duas Pontes tinha sobre Lucas Procópio como um ser que agia de modo selvagem, não apenas com sua esposa Isaltina, como também em relação a toda a cidade. Por essa razão, quando comete atos de violência, quando estupra suas escravas, ou quando faz trapaças em seus negócios, as ações do patriarca são geralmente descritas como um comportamento instintivo, o que indica a incapacidade de estabelecimento de laços sociais, ou do respeito às leis. Entre todos esses aspectos, é na relação com a sexualidade que esse comportamento impulsivo associado à animalidade ganha maior expressividade, como se observa no momento em que a voz narrativa descreve os pensamentos de Lucas Procópio sobre a relação entre homem e mulher: "No ser humano ele só via a parte animalesca, a relação macho-fêmea. Para ele uma mulher e uma égua eram a mesma coisa, estavam no mesmo nível. Na sua vida de macho preador, só conhecia um brevíssimo período de elevação e sublimidade". (*LP*, 157). Além disso, no dia da noite de núpcias, a visão de Isaltina sobre o marido traz novamente ao palco a máscara do animal primata: "Quando ergueu os olhos para o espelho: um homem nu. Avançava para ela, vinha vagaroso, os braços balouçantes e abertos dum antropoide, de tão peludo. Ao ver aquela figura de primata pronta a cair sobre a presa, deu um grito de horror." (*LP*, p. 126). Sem referências ao amor, o uso das expressões "preador" e "presa" colocam o sexo na mesma esfera selvagem em que o caçador subjuga violentamente sua vítima e consome sua carne.

Naturalmente, como já discutido no capítulo 1, as narrativas de Autran Dourado desmancham possíveis dicotomias. Assim, argumentei que, se parece haver uma contraposição entre Lucas Procópio e a moral da cidade, mesmo João Capistrano, conhecido por sua temperança, também pode ser caracterizado pelo excesso. No sentido inverso, ainda que sob a máscara da animalidade, o patriarca também pode assumir ares dóceis: "Não se animava a se aproximar da mulher. Temia tocar num animal ferido por ele, esperava o troco. No seu primitivismo, nas suas imagens rudes, era assim que ele pensava." (*LP*, p. 128). Então, o que se poderia depreender dessa intercorrência entre as feições humana e animal? Em um olhar mais rápido, seria possível afirmar que se trata de uma estratégia retórica para designar a rusticidade do homem (e também de Prima Biela) que não se encaixa nos padrões da cidade. Ou seja, as máscaras animais serviriam mais como uma adjetivação atribuída a uma figura humana, que não a moveria efetivamente de seu lugar ontológico. Contudo, quando o primeiro Lucas Procópio conversa com seu escudeiro Jerônimo, o questionamento ontológico é feito de maneira mais direta:

> Eu, por exemplo, por mais que tenha lido os livros sobre a origem das espécies e a evolução, não posso crer naquela teoria metafísica. Os homens e os macacos não têm nada a ver uns com os outros, senão a parecença. Há o homem e o macaco, aliás uma infinidade de macacos. Tanto isso é verdade, que tiveram de inventar um *ens rationis*, um tal de elo perdido, que nunca se viu nem nunca se verá: homem é homem, macaco é macaco. Não há evolução, há milagre. Não importa que a transformação se dê num minuto ou num bilhão de anos. Que é o tempo humano diante do sem-tempo, da eternidade de Deus. (*LP*, p. 60)

Pela alusão aos postulados de Darwin, a leitura contrastiva entre o excerto anterior e as passagens em que o Lucas-Procópio-Pedro-Chaves assume feições animais aponta para uma desestabilização ontológica. Em sua argumentação, Lucas Procópio evoca princípio criacionista por meio do qual tenta justificar a delimitação taxativa dos lugares humano e animal como esferas distintas. Consequentemente, mais que uma afirmação religiosa, esse pensamento terminaria por reafirmar um ideário humanista que preconiza a superioridade humana sobre as denominadas forças obscuras da natureza. Porém, não é ao acaso que exatamente Pedro Chaves, que roubará seu nome e sua alma, seja caracterizado reiteradas vezes como um primata nos romances *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. É como se a narrativa indicasse ironicamente que o mesmo homem ingênuo que advoga a sua separação irreparável em relação ao animal possa assumir as feições do primata-Pedro-Chaves que tanto renega.

Consequentemente, portar a máscara animalesca não representa uma particularidade dos que se situam além das margens da civilização. Essas máscaras permitem questionar a própria existência das margens, ou o delineamento de seus contornos, de modo que mesmo aqueles imersos no domínio da cultura podem se imiscuir à natureza. Admirada na cidade como uma mulher refinada, com sensibilidade artística e grande inteligência, Isaltina também vê a natureza tomar seu corpo quando sente o desejo sexual pelo marido:

> Sem saber por quê (aquilo nunca tinha acontecido com ela, não havia carne e nervos no seu amor pelo visconde), começou a sentir algo de estranho dentro dela. Um repuxão no ventre, o calor úmido no sexo, os dedos trêmulos. Um grande horror, havia uma fêmea dentro dela! [...] Uma outra Isaltina germinava, crescia e nascia dentro dela. (*LP*, p. 130)

Nesse contexto, além da animalidade presente no termo "fêmea", também se presentifica a máscara vegetal sugerida pelo vocábulo "germinava". Aspecto habitualmente associado pela cidade de Duas Pontes a Lucas Procópio, o corpo de Isaltina grita, colocando lado a lado as feições da dita civilização e as da natureza. Em *Ópera dos mortos*, a construção da cena do despertar de Rosalina segue essa mesma lógica: "E dentro dela rugia a seiva, a força que através de verdes fusos dá vida à flora e à fauna, e torna o mundo esta coisa fechada, impenetrável ao puro espírito do homem." (*OM*, p. 73). Nesse ponto, quebram-se as fronteiras ontológicas: é a seiva vegetal quem promove o gesto animal de rugir, revelando a força da fauna e da flora que habitam o humano. Logo, a presença simultânea das máscaras coloca em suspensão a dicotomia (e a pretensa superioridade) do sujeito/mente, esse "puro espírito do homem", em relação ao corpo. É como se se afirmasse que o sujeito/mente é necessariamente corpo, com toda a força da seiva que ruge.

Neste momento, é necessário perguntar: o que essa intercorrência entre o humano e a natureza tem a dizer sobre a teoria do personagem? Habitualmente, a teoria da literatura define o personagem como um ente de feições antropomórficas, o que coloca o elemento humano numa posição central para a definição do conceito. No ensaio "Literatura e personagem", presente no livro *A personagem de ficção*, Anatol Rosenfeld qualifica o personagem como o motor que permite o desenvolvimento de uma narrativa, sendo que é o seu caráter humano que tornaria isso possível:

> A narração – mesmo a não-fictícia –, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente "no" tempo, mas que "é" essencialmente tempo. (ROSENFELD, 1974, p. 28).

Em nota a esse trecho, Rosenfeld parece se cercar de possíveis contra-argumentos, afirmando que efetivamente haveria "contos sobre baratas", mas que se trataria sempre de uma "baratinha", diminutivo este que as humanizaria, tornando-as objeto da narrativa. Com isso, o autor defende que "o mais terrível na *Metamorfose* de Kafka é a lenta 'desumanização' do inseto. As fábulas e os desenhos cinematográficos baseiam-se nesta humanização. O homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente." (ROSENLFELD, 1974, p. 28). O que possibilita ao teórico defender a tese de que é o personagem, em sua humanidade, que constitui a ficção da literatura é a ideia de que ele está intrinsecamente relacionado à ação da narrativa, de onde se percebe, a partir do que foi discutido no capítulo 1, o seu diálogo próximo com as ideias de Antonio Candido, da narratologia e do próprio Autran Dourado. A esse respeito, as palavras do escritor mineiro em seu ensaio "Personagem como metáfora" ecoam as reflexões de Rosenfeld, quando declara que "o bom do personagem é que ele é humano, tem corpo. [...] As tentativas de fazer bichos personagens resultam sempre em emprestar-lhes sentimentos humanos – antropomorfismo." (PCM, p. 224). Esses ecos entre Dourado e Rosenfeld sinalizam que o vínculo estreito entre o personagem e o humano encontra ressonâncias em uma dimensão mais ampla, sendo observável no conjunto da produção teórica da época.

Contudo, há que se destacar que mesmo em muitos dos trabalhos mais recentes essa concepção ainda se faz presente. Carlos Reis, que integra a corrente denominada como estudos narrativos, adota a noção de figuração como conceito base em suas análises, o que lhe permite visualizar, de modo agudo, a construção do personagem como um processo dinâmico e contínuo, sendo que em sua abordagem importa menos o personagem-produto do que o fazer personagem. Se isso implica uma diferença substancial de perspectiva em relação à narratologia aos moldes de Greimas ou de Propp, por exemplo, pode-se notar, por outro lado, que seu conceito de figuração mantém a humanidade como elemento axial: "Em termos gerais, o conceito de figuração designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem." (REIS, 2018, p. 121-122). Por essa ótica, para que se constitua um personagem, é necessário que ele tenha uma forma e um rosto humanos, o que implica que as questões tratadas pela literatura estarão ligadas a seu estatuto ontológico. Esse é um aspecto em que, mesmo com abordagens bastante distintas, é possível observar um ponto de contato entre Carlos Reis e Anatol Rosenfeld. Do mesmo modo que este, o pesquisador da Universidade de Coimbra liga a

experiência humana ao tempo, colocando o personagem como condição para a narrativa: “a narrativa traduz um impulso de prolongamento daquilo que parece transitório e contingente; a isto junta-se a sua capacidade de modelização secundária de ações humanas, de acordo com a condição ficcional (que é também uma condição narrativa) da personagem e com o processo de figuração que ela implica.” (REIS, 2018, p. 209). Em direção similar à de Rosenfeld quando este afirma que o homem “é essencialmente tempo”, a contingência e a transitoriedade participam da modelação das ações humanas na narrativa. Por isso, o que Reis denomina como “conformação acional” colocará em cena basicamente “comportamentos humanos (ou de uma série de comportamentos humanos), implicados numa ação narrativa e nela manifestados; tais comportamentos indiciam ou explicitam, de forma dinâmica, a feição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem.” (REIS, 2018, p. 133). Consequentemente, para um e para outro pensador o personagem teria o rosto humano e, ao atuar como motor da narrativa, colocaria em pauta questões a ele atinentes. Nessa linha de pensamento, é na definição dos papéis do personagem que o ensaio de Rosenfeld mostra maior proximidade das reflexões futuramente desenvolvidas pelo intelectual português:

> Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD, 1974, p. 45)

Mais que reconhecer esse ponto de contato, o que importa nesse momento é questionar: por que dois autores que falam a partir de óticas tão diferentes mostram tamanha aproximação ao se tratar da relação entre o personagem e o ser humano? E mais: como essa abordagem permite lidar com a presença do não-humano em obras de autores como Autran Dourado?

Iniciando pela segunda pergunta, mais uma vez o confronto entre a teoria e o texto literário gera atritos frente aos quais precisamos nos deter, a fim de permitir que as centelhas resultantes possam iluminar novas possibilidades de compreensão. Diferentemente do que Rosenfeld afirmou sobre a metamorfose de Kafka, nas narrativas de Dourado a presença da natureza pulsante nos corpos não indica propriamente um processo de desumanização. Em vez de se subtrair a humanidade para fazer prevalecer o que é considerado não-humano, a coexistência das máscaras torna os dois estatutos inseparáveis, razão por que se observa uma lógica de adição: não se trata de ser um *ou* outro, mas um *e* outro. Além disso, a identificação

de Prima Biela com o cachorro Vismundo não parece se efetivar porque o animal se humaniza, ou talvez não apenas por isso. A afirmação de que "o homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente" denota uma postura a partir da qual só é possível a identidade com o mesmo, com aquilo que já é idêntico a mim enquanto ser humano. Por isso, essa perspectiva pressupõe que, para que um animal seja personagem, possibilitando a identificação do leitor, é necessário que ele se humanize. Todavia, ocorre um movimento em direção contrária: é Prima Biela que se posiciona em um lugar além das margens da humanidade. No que pese o fato de que efetivamente o preconceito e a exclusão sociais induzam ao processo de desumanização da mulher, a sua conexão com Vismundo não se dá pelo reconhecimento do rosto familiar, que, idilicamente, terminaria por reenviar a ambos para as margens do humano. Em um sentido distinto, a copresença das máscaras borra as fronteiras entre o humano e a natureza, possibilitando a identificação com a alteridade radical do rosto (sem rosto) abissal da natureza. Ou seja, possibilita a identidade com aquilo que não pode se identificar nem consigo mesmo.

Aqui, chegamos a um momento decisivo no desenvolvimento do problema. Afinal, o que seria o "homem" de que se fala quando relacionado ao personagem? Nas abordagens mencionadas, o conceito é adotado como uma categoria dada de antemão, de modo que não se chega a problematizar a sua concepção. Quando Rosenfeld traz uma reflexão ontológica para a sua discussão, o faz com o objetivo de afirmar a autonomia da obra de arte e, consequentemente, dos seres de ficção em relação à realidade: o personagem teria um estatuto ontológico diferente do humano, mas se ligaria a este pelo princípio de verossimilhança. Dessa maneira, é o princípio de verossimilhança que justifica a concepção do personagem como um ente antropomórfico, permitindo que o autor passe ao largo de qualquer discussão sobre o que se entende por humano. Por essa razão, no próximo tópico discutirei a invenção do humano na modernidade, com o objetivo de, nos movimentos seguintes, relacionar essas discussões à teoria do personagem.

Movimento 2: A produção do rosto humano

Tomando como ponto de partida a contraposição entre a natureza e a civilização, o problema da natureza humana remonta a uma longa discussão filosófica, passando por nomes como Thomas Hobbes, John Locke, Jean-Jacques Rousseau, Karl Marx, Georg Lukács e Claude Lévi-Strauss, para citar apenas alguns. Como não poderia deixar de ser, esse debate que ganha corpo já no século XVII verá surgirem diferentes conclusões de acordo com os

autores que se apropriam do tema. Contudo, essas diferentes abordagens sempre retomam o mesmo problema da natureza humana que teria possibilitado, já a partir de Hobbes, o estabelecimento da antropologia como ciência sobre o humano. Nessa seara, o que está em jogo, sob diferentes matizes, é o processo de entrada do ser humano na cultura, que marcaria um processo de diferenciação da natureza social humana em relação ao seu estado selvagem, ou o estado de natureza. É certo que abordagens como a de Marx e, sobretudo, a de Lukács, procuram observar a dinâmica de socialização do devir homem do homem não por uma lógica dualista, como a presente em Hobbes, mas por um esforço de compreender a natureza que está presente mesmo no ser social. Assim, Ana Selva Albinati reconhece o conceito de "recuo das barreiras naturais" como um dos mais expressivos do pensamento ontológico de Marx, sendo que, para o filósofo alemão, haveria no "crescente recuo das barreiras naturais um processo ímpar de socialização que inclui a natureza como predicado originário, mas que se caracteriza por um refazer da naturalidade em novas bases, cada vez mais sociais." (ALBINATI, 2011, p. 151). Georg Lukács retoma recorrentemente esse conceito em seu *Prolegômenos a uma ontologia do ser social* (2010), argumentando que "[...] jamais se trata de uma constituição dualista do ser humano. O homem nunca é, de um lado, natureza humana e social, e, de outro, pertencente à natureza." (LUKÁCS, 2010, p. 38). Dissertando sobre o recuo das barreiras naturais, o filósofo húngaro afirma que se trata "de um recuo, não de um desaparecimento das barreiras naturais, jamais sua superação total." (LUKÁCS, 2010, p. 38). Porém, mesmo com o objetivo de não estabelecer uma dicotomia, a referência a esse recuo ainda mantém uma relação tensional com a natureza para a constituição do homem como ser social: é necessário o recuo das barreiras naturais para que se realize o devir homem do homem. O que se observa, portanto, é a insistência desse questionamento ontológico a partir do contraste com a natureza que atravessou a modernidade e que se presentifica ainda nos *Prolegômenos a uma ontologia do ser social*, obra finalizada em 1969 e publicada postumamente em 1984.

A partir do reconhecimento da fundação dessa filosofia antropológica, Michel Foucault se posiciona de uma maneira crítica nessa discussão, afirmando que o homem, pelo menos como o entendemos, é uma invenção moderna. Seguindo os caminhos trilhados pela crítica ao humanismo postulada por Nietzsche, essa tese de Foucault sustenta que não haveria uma natureza humana em si mesma, mas a produção do homem na modernidade a partir de reconfigurações epistemológicas e de pressões institucionais que permitiriam o delineamento de seus traços. Os volumes *História da loucura* (1978) e *As palavras e as coisas* (1999), duas das principais obras da denominada fase arqueológica do filósofo-historiador, tem como intento analisar o processo de constituição histórica do homem, de modo que não se procura

mostrar quem ele é, mas o que o constitui. Discorrendo sobre *As palavras e as coisas*, Inês Lacerda Araújo afirma que Foucault percorre o pensamento ocidental a partir do século XVI "para mostrar o terreno do saber cuja configuração e posteriores transformações possibilitaram o aparecimento das ciências humanas. Mas sua ideia central é a crítica às filosofias de tipo antropologizante, como o positivismo, a fenomenologia e o marxismo." (ARAÚJO, 2014, p. 37). Com isso, Foucault apontaria um movimento paradoxal em que o pensamento antropologizante buscaria estabelecer o humano como um objeto unitário e representável, contudo, em vez de encontrar esse ser como algo dado em sua essência, essas ciências terminariam por fundar o humano. Por essa razão, a análise da emergência das ciências humanas na modernidade ocupa um lugar fundamental nesse momento da obra do autor, uma vez que elas teriam se colocado no campo de forças institucionais e discursivas que teriam promovido a objetivação do homem, tornando-o cognoscível: "Só quando aparecem as ciências da vida, do trabalho e da linguagem para pensá-lo, ele passa a ser cognoscível [...] A vida, o trabalho e a linguagem têm sua história própria, evoluem, o que mostra que esse homem é finito e cognoscível por intermédio daquelas formas finitas." (ARAÚJO, 2014, p. 47). Ao longo da extensa argumentação de *As palavras e as coisas*, a identificação das três eras (Era da semelhança – até o século XVI –, Era da representação – até o século XVIII – e Era da História – a partir do século XVIII) tem como principal objetivo delinear as continuidades e descontinuidades que levariam ao surgimento dessas ciências. Consequentemente, o que Foucault procura analisar em sua obra é o longo processo a partir do qual o homem ganha forma, procurando demonstrar o papel fundante da emergência das ciências humanas na positivação dos saberes relativos ao ser humano: "A finitude do homem se anuncia – e de uma forma imperiosa – na positividade do saber; sabe-se que o homem é finito, como se conhecem a anatomia do cérebro, o mecanismo dos custos de produção ou o sistema da conjugação indo-europeia." (FOUCAULT, 1999, p. 431).

Para se pensar a modernidade, na ótica de Foucault, torna-se decisivo o aspecto autorreflexivo do ser humano que busca observar a si mesmo e, por isso, produz o próprio rosto. A entrada na Era da História tem por base a noção de que existe uma produção que é permitida ao homem pela sucessão temporal, diferentemente da Era da Representação, caracterizada pelo tempo cíclico de pobreza e enriquecimento. Nessa lógica, se o ser humano é capaz de produzir e de transformar o mundo, a filosofia moderna sinaliza a possibilidade de o homem criar a si mesmo indefinidamente, em um caminho rumo à perfectibilidade humana[40]. A respeito da

[40] Sobre essa discussão, é representativo o pensamento do Primeiro Romantismo Alemão. Conferir, a esse respeito, os trabalhos de Friedrich Schlegel (1997) e Friedrich Schiller (2002).

abordagem de Foucault sobre esse cenário, Inês Lacerda Araújo aponta que o nascimento do homem como ser finito se realizou de modo "duplamente arquitetado por saberes que o mostram vivente, falante e produtivo de um lado, e por uma reflexão sobre essas mesmas condições que, afinal, o fazem homem. Surge o homem ao mesmo tempo como objeto de conhecimento e sujeito de todo tipo de conhecimento." (ARAÚJO, 2014, p. 47). Pouco adiante, a autora ainda afirma que "o homem é ser que representa, isto é, se ele pensa, ele é, mas ainda não podia conhecer a si mesmo na era da representação." (ARAÚJO, 2014, p. 47). Logo, mais do que representar, o que define o homem como ser finito e objetivado é a noção de que é o ser que representa a si mesmo: "O objeto das ciências humanas não é, pois, a linguagem (falada, contudo, apenas pelos homens), mas, sim, esse ser que, do interior da linguagem pela qual está cercado, se representa, ao falar, o sentido das palavras ou das proposições que enuncia e se dá, finalmente, a representação da própria linguagem." (FOUCAULT, 1999, p. 487). Isso tem consequências diretas para nosso estudo: o que as palavras de Foucault permitem depreender é que o homem, conforme sua concepção moderna, é aquele que produz suas próprias máscaras, que se coloca como personagem.

Não é por acaso que, em seu texto "O sujeito e o poder" (1995), o próprio Foucault declara ser o sujeito o tema central de seu percurso filosófico. Já nesse momento arqueológico de sua obra, a concepção de sujeito como presença a si, tão frequente na história da filosofia, faz-se condição necessária para o surgimento da noção moderna de homem. Que seria o subjetivismo radical de Descartes, um ponto basilar para o desenvolvimento da filosofia do sujeito posterior, se não um momento extremo dessa presença a si? Por essa razão, se o modo de experienciar o transcorrer temporal próprio à Era da História implica a possibilidade de produção com a consequente emergência do novo, esse contexto não apenas faz necessário o conhecimento para sua efetivação, mas coloca o rosto humano como um ponto axial desse processo: "Outra característica do pensamento moderno, e que permanece hoje, é a possibilidade de não apenas interrogar sobre o conhecimento, mas também aquele que conhece e as condições pelas quais conhece." (ARAÚJO, 2014, p. 49). Então, as ciências humanas operariam um entrecruzamento discursivo por meio do qual a razão, o conhecimento, o sujeito estariam intimamente ligados à produção moderna das feições humanas. Como afirma Foucault em sua tese complementar de doutorado, intitulada *Introduction à l'Anthropologie de Kant*, sobre a filosofia antropológica,

> ela é conhecimento do homem, em um movimento que o objetiva, ao nível de seu ser natural e no conteúdo de suas determinações animais; mas ela é conhecimento do conhecimento do homem, em um movimento que interroga o sujeito sobre si próprio, sobre seus limites e sobre o que ele autoriza no saber que dele se adquire. (FOUCAULT, *apud* MACHADO, 2001, p. 98)

Dessa maneira, a leitura de Foucault sobre a constituição das ciências humanas na modernidade indica que, ao invés de revelar uma essência atemporal, elas teriam atuado na produção do humano e, com isso, na produção de um novo sujeito e de novas formas de subjetivação.

Em toda essa argumentação foucaultiana, o homem, para se constituir enquanto tal, precisa ser aquele que representa a si mesmo e, nesse movimento, produz o próprio rosto. Localizar essa produção de ontologia dentro da dinâmica do ser que representa e se representa tem como implicação o fato de que o homem seria aquele que se insere irreparavelmente na esfera simbólica e discursiva. O delineamento das formas do rosto humano só é possível porque este é carregado de sentidos, de identidades, os quais quase nunca são harmônicos entre si, mas que permitem a organização da vida social e política, ainda que pela submissão aos poderes instituídos. Nesse ponto, o pensamento do intelectual francês permite que se explique o ímpeto antropologizante de filósofos como Hobbes, Locke e Rousseau: para que se estabeleçam os valores, leis e símbolos que fundam as bases da civilização (e, consequentemente, do Estado) em contraposição à natureza, é condição necessária a presença de um homem que represente seu próprio rosto e que se torne imputável às normas morais positivadas.

Quais serão, então, os desdobramentos críticos dessa análise de Foucault em relação à invenção do homem na modernidade? O solo sobre o qual se erigem esses desdobramentos consiste na percepção de que objetivar as feições do ser humano, instituí-lo como ser finito, implica criar uma zona de exclusão. Ou, de modo mais sintético, o homem se define pelas suas margens, por aquilo que ele não é. Isso implica que, para dar forma às máscaras humanas, é necessário também produzir o rosto (ou o não rosto) do outro do homem, o que conduz a regiões cada vez mais exteriores até se chegar à dimensão da alteridade radical. Portanto, é essa Diferença que possibilitará o processo de positivação do Mesmo, da Identidade do homem em contraposição ao não-homem:

> De um extremo ao outro da experiência, a finitude responde a si mesma; ela é, na figura do Mesmo, a identidade e a diferença das positividades e de seu fundamento. Vê-se como a reflexão moderna, desde o primeiro esboço dessa analítica, se inclina em direção a certo pensamento do Mesmo – em que a Diferença é a mesma coisa que a Identidade – exposição da representação, com sua realização em quadro, tal como o ordenava o saber clássico. É nesse espaço estreito e imenso, aberto pela repetição do positivo no fundamental, que toda essa analítica da finitude – tão ligada ao destino do pensamento moderno – vai desdobrar-se. (FOUCAULT, 1999, p. 433-434).

Dessa forma, o projeto das obras iniciais de Foucault pode ser encarado também como uma história das positividades, em sua relação com o estabelecimento de regiões de negatividade, de cujo confronto são criadas as margens ontológicas do humano e as suas possibilidades históricas. Roberto Machado comenta a primeira obra do arqueólogo que, "partindo da ideia de que toda cultura institui limites ou de que excluir, proibir é uma estrutura fundamental de toda cultura, *História da loucura* estuda um desses limites: a separação radical entre razão e desrazão." (MACHADO, 2001, p. 37). Naturalmente, um dos pontos privilegiados dessa região de negatividade será a loucura, razão pela qual, "tomando o exemplo da loucura, esse primeiro grande livro de Foucault é uma crítica da razão: uma análise de seus limites, das fronteiras que estabelece e desloca, excluindo o que ameaça sua ordem, sem jamais questionar radicalmente a criação dessas fronteiras." (MACHADO, 2001, p. 18). Assim, é preciso conhecer os limites exteriores ao humano para poder defini-lo, isto é, "é preciso saber o que o homem não é – louco – para saber o que ele é." (ARAÚJO, 2014, p. 32).

Embora *A história da loucura* tenha como foco principal o tema que lhe dá título, essa pesquisa arqueológica esteve sempre sensível às outras regiões-limite, de maneira que a cisão em relação ao âmbito da natureza também ocupará importante lugar em suas reflexões. Por isso, nas abordagens que compreendem o intervalo que vai da época clássica até o período moderno, os dois temas são colocados constantemente em paralelo. Discorrendo sobre a transição para a renascença, o filósofo-historiador argumenta que na idade média as representações colocavam os animais, batizados por Adão, sob o universo simbólico humano. Assim, não haveria expressiva distância entre um e outro, uma vez que ambos habitariam o mesmo universo simbólico. Por outro lado, o momento renascentista teria operado uma mudança nessa relação, uma vez que o animalesco teria se tornado a natureza recôndita do homem: "os animais impossíveis, oriundos de uma imaginação enlouquecida, tornaram-se a natureza secreta do homem, e quando no juízo final o pecador aparece em sua nudez hedionda, percebe-se que ele ostenta o rosto monstruoso de um animal delirante." (FOUCAULT, 1978, p. 25). O fato de os animais se configurarem como a natureza secreta do homem não acarreta uma aproximação ontológica entre os dois universos. Pelo contrário, invertendo a lógica medieval, a animalidade se configura como uma força disruptiva, apresentando-se como algo que rompe com o domínio simbólico humano internamente a ele: "A animalidade escapou à domesticação pelos valores e pelos símbolos humanos; e se ela agora fascina o homem com sua desordem, seu furor, sua riqueza de monstruosas impossibilidades, é ela quem desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens." (FOUCAULT, 1978, p. 25-26). Já no renascimento, então,

moldar o rosto humano implica produzir também o rosto do não-humano, do não-ser que o nega, ótica pela qual Foucault afirma que a "loucura extrai seu rosto da máscara da besta." (FOUCAULT, 1978, p. 167).

Contudo, se nesse momento o animalesco revelava um poder destruidor, as práticas de internação conforme observadas no século XVIII viriam a dar uma feição domesticada à loucura e ao animal. Foucault aponta que teria surgido nesse instante uma visão segundo a qual poderia haver, "no louco, uma animalidade suave, que não destrói, pela violência, sua verdade humana, mas que deixa vir à luz do dia um segredo da natureza, um fundo esquecido e no entanto sempre familiar, que aproxima o insensato do animal doméstico e da criança." (FOUCAULT, 1978, p. 475). Poderíamos questionar: Isso indicaria na argumentação foucaultiana um acordo moderno entre o humano e a natureza, a criação de um espaço em que poderiam ocupar a mesma identidade? Se bem conhecemos o autor, podemos afirmar certamente que não. Roberto Machado afirma que os vários momentos históricos da loucura seguem em uma direção que "[...] se dá no sentido de uma crescente subordinação da loucura à razão que tem como última etapa – a etapa moderna – a psiquiatria ou a psicologização da loucura." (MACHADO, 2001, p. 18). Subordinação parece ser uma palavra-chave decisiva: a psiquiatria subordina a loucura, assim como o sujeito subordina a natureza e a torna objeto de seus desejos. Essa é a base da crítica do sujeito à filosofia metafísica. Então, o que Foucault procura demonstrar é que, no transcurso histórico da modernidade, mais que reconhecer as zonas de negatividade como uma co-presença em relação às positividades, trata-se de subordiná-la à razão humana, fazendo-a reafirmar a Identidade do homem.

O olhar sobre a produção da imagem do homem e do sujeito se instituiu como um dos principais campos de problematização das filosofias que procuraram pensar a emergência da modernidade e, com ela, do sujeito. Alain de Libera situa a figura do sujeito como elemento basilar para pensar a sua arqueologia: "uma arqueologia do sujeito deve, portanto, 'traçar' dois produtos distintos, um na história, outro na historiografia: a entrada do sujeito na filosofia, de um lado, e a invenção da *figura* do sujeito, de outro [...]" (LIBERA, 2013, p. 34, grifo do autor). Na realidade, é preciso reconhecer que todo o esforço empreendido por Foucault para pensar a produção do homem na modernidade está em estrito diálogo com o pensamento de Heidegger. Para o filósofo alemão, o advento do período moderno teria se tornado possível a partir do momento em que o mundo passa a ser concebido "como imagem", o que exige a presença de um sujeito que representa e se representa. Ou seja, ao mesmo tempo em que o sujeito produz imagens do mundo, produz

também suas próprias máscaras. Por isso, na visão heideggeriana o nascimento do sujeito seria um evento central para o advento da experiência moderna:

> o decisivo não é que o homem se liberta para si mesmo dos vínculos que tinha até agora, mas que a essência do homem em geral se transforma, na medida em que o homem se torna sujeito. Temos de compreender, na verdade, esta palavra *subjectum* como a tradução do grego *ὑποκείμενον*. A palavra menciona o subjacente [*Vorliegendes*] que, enquanto fundamento, reúne tudo sobre si. Este significado metafisico do conceito de sujeito não tem, à partida, nenhuma referência especial ao homem, nem de modo nenhum ao eu. Mas se o homem se torna no primeiro e autêntico *subjectum*, então isto quer dizer que o homem se torna naquele ente no qual todo o ente, no modo do seu ser e da sua verdade, se funda. O homem torna-se centro de referência do ente enquanto tal. [...] é o homem que, sobre o ente, se põe como imagem. Mas na medida em que o homem, deste modo, se põe como imagem, ele põe-se a si mesmo em cena, isto é, no círculo aberto do que é universal e publicamente representado. Com isso, o homem põe-se a si mesmo como a cena, na qual o ente doravante se tem de re-presentar, presentificar [*präsentieren*], isto é, ser imagem. (HEIDEGGER, 2002, p. 111; 114-115)

Isso evidencia, portanto, por que o nome de Heidegger se impõe como ponto de referência para as reflexões foucaultianas e para seus futuros desdobramentos sobre a produção do rosto humano pelos processos de exclusão característicos da modernidade. Na mesma direção, inscrito na clave da biopolítica desenvolvida a partir da década de 1970 por Foucault e retomada posteriormente por Agamben, a noção de dispositivo da pessoa proposta por Roberto Esposito remete a essa dinâmica do espaço que exclui exatamente ao incluir. Para o pensador italiano, a noção de pessoa se configura como um dispositivo de origem teológico-política erigido sobre as bases da organização jurídica romana e das concepções religiosas cristãs, que promove a submissão da parte corporal à parte espiritual. Na esfera cristã, a separação entre três pessoas levaria à divisão hierarquizada entre duas substâncias, em que a animalidade do corpo deve se sujeitar à sua parte divina, relacionada ao intelecto: "embora o corpo não seja em si algo mau, já que também foi criação divina, constitui sempre, no entanto, a parte animal do homem, diferentemente da alma imortal ou da mente, presente em si mesma como fonte de conhecimento, amor, vontade, o homem.[41]" (ESPOSITO, 2011, p. 64, tradução livre). Assim, não se trata de uma subjugação do corpo a partir de sua prévia exclusão, mas de um procedimento de inclusão mediante a exclusão. Essa unificação que divide, identificada por Esposito como a base do estamento jurídico romano, possibilitará que a entrada do dispositivo da pessoa na modernidade seja reconduzida ao âmbito da subjetividade individual. Sobre esse fundamento, o autor analisa a perspectiva antropológica adotada por John Locke

[41] Aunque el cuerpo no sea en sí algo malo, puesto que también fue creación divina, constituye siempre, sin embargo, la parte animal del hombre, a diferencia del alma inmortal o de la mente, presente en sí misma como fuente de conocimiento, amor, voluntad: el hombre.

para quem a pessoa seria o sujeito destinado a submeter a parte corporal ou animal. Assim, "se a identidade pessoal reside na mente, na memória ou em uma simples autorrepresentação subjetiva, sua diferença qualitativa com o corpo em que está instalada, no entanto, continua a subsistir e é cada vez mais acentuada." (ESPOSITO, 2011, p. 26). Nessa chave, o homem só poderia assumir a condição de pessoa se for capaz de se colocar como o senhor de sua parte animal. Por esse mesmo prisma, quando a filosofia kantiana se apropria desse esquema de união que divide, ela não o faz pela simples oposição da relação entre sujeito e objeto, mas por uma lógica que agrega os dois polos.

> Restaura-se, nesse sentido, aquele efeito singular pelo qual, através do dispositivo da pessoa, uma parte inclui a outra como o seu negativo, empurrando-a simultaneamente para fora dos próprios limites. Enquanto o sujeito pensante, abstraído de toda determinação física e, portanto, capaz de representar princípios universais, é interno ao regime da pessoa, o homem natural, por um lado, faz parte dele e, por outro, dele fica excluído. É pessoa quando se reconhece um sistema de fins que o predetermina; não o é quando, dominado pela sua parte animal, dele sai. (ESPOSITO, 2019, p. 151-152)

As palavras de Esposito, em paralelo com a analítica empreendida por Foucault, fornecem um diagnóstico claro da produção do personagem-homem na modernidade. Assim como o autor de *As palavras e as coisas*, na esteira de Heidegger, já apontava, a "autorrepresentação subjetiva" que Esposito destaca entre as palavras de John Locke é um fator fundamental para o desenvolvimento da imagem moderna do ser humano por meio da inclusão e submissão do seu negativo. Desse modo, o personagem-homem que se inicia na modernidade compreende sempre a produção conjunta de pelo menos essas duas máscaras fundamentais: o ser pensante civilizado e o animal a ele submisso.

Movimento 3: Retorno – Personagem-humano ou humano-personagem?

Na transição para o movimento anterior, eu havia questionado o que seria o humano, motivado pela identificação do estreito vínculo entre este e o conceito de personagem, o que era observável mesmo em perspectivas teóricas bastante distintas. A partir dessa pergunta, a análise focada no momento arqueológico da obra de Foucault possibilitou reconhecer o homem enquanto uma invenção da modernidade, como um ser que é capaz de produzir suas próprias máscaras. Logo, essa invenção conjunta do ser humano e do sujeito dotado de subjetividade conduziu à percepção de que o homem moderno é aquele que se constitui como personagem (inclusive no sentido que tenho proposto de produção constante de *personae*), que ganharia forma humana a partir do momento em que coexistiria com as máscaras não-

humanas. Neste ponto, então, retornarei ao problema do vínculo entre o ser humano e a noção de personagem, argumentando que a última não é mero produto mimético da primeira (no sentido da representação de uma realidade já dada), mas participou ativamente da construção dos contornos humanos na modernidade.

Com uma recepção iniciada a passos lentos no Brasil, principalmente a partir dos anos 2010, o filósofo alemão Peter Sloterdijk tem se notabilizado no cenário internacional sobretudo pela proposição dos conceitos de "esfera" e de "antropotécnica", que se constituem como a base de sua obra[42]. Quanto ao último, Sloterdijk procura designar as técnicas por meio das quais se realiza a antropogênese, ou seja, os procedimentos a partir dos quais o ser humano produz a si mesmo, sem que esses processos assumam uma semântica necessariamente depreciativa. Assim, em sua obra *Esferas I:* bolhas (2016), o capítulo "Entre rostos: sobre o surgimento da esfera interfacial humana" desenvolverá uma história da facialidade, compreendendo como no contexto moderno a arte foi um dos elementos que atuou na constituição do rosto humano. Nessa abordagem, o método de perspectivação histórica empregado pelo autor apresenta ressonâncias com a obra de Foucault, na medida em que também vislumbra o modo como no período moderno a facialidade humana se desprende da natureza, diferenciando-se da época clássica. Em *As palavras e as coisas*, Foucault já mostrava como na Era da Semelhança "vê-se crescer limos nos dorsos das conchas, plantas nos galhos dos cervos, espécies de ervas no rosto dos homens; e o estranho zoófito justapõe, misturando-as, as propriedades que o tornam semelhante tanto à planta quanto ao animal." (FOUCAULT, 1999, p. 24). O rosto dos homens, então, é visto como espaço em que se inscrevem os signos da natureza, sem se destacar desta. Em um movimento semelhante, a partir do qual procura observar o percurso até a modernidade, Sloterdijk assinala a multiplicação de retratos individuais já na renascença, nos quais ocorre uma protração do rosto: "A protração é a clareira do Ser no rosto; [...] Pela abertura do rosto – mais ainda que pela cerebração e pela criação da mão –, o ser humano tornou-se um animal aberto ao mundo ou, o que é mais significativo aqui, aberto ao seu próximo." (SLOTERDIJK, 2016, p. 150). O uso da expressão "clareira do Ser", advinda da filosofia heiddegeriana, aponta para o movimento em que esse humano em processo de criação adquire contornos sensíveis, isto é, ganha forma. Dessa maneira, é pela abertura do rosto humano que, assim como postulavam as

[42] O conceito de esfera de Sloterdijk será retomado no capítulo 3. Por ora, uma vez que se relaciona com a noção de antropotécnica, vale notar que as esferas são entendidas como a construção de espaços de co-habitação pelos sujeitos, processo a partir do qual a vida comum ganha forma material e simbólica: "Que a vida é uma questão de forma, essa é a tese que associamos à venerável expressão 'esfera', dos filósofos e geômetras." (SLOTERDIJK, 2016, p. 14).

filosofias antropológicas, cria-se a noção do ser social. Nessa argumentação, o filósofo alemão procura demonstrar que o destaque cada vez maior ao rosto foi um movimento que participou da fundação tanto da concepção moderna do ser humano, como da coemergente noção de individualidade:

> A arte do retrato, como procedimento de protração, que destaca ou extrai a individualidade, faz parte de um extenso movimento de produção de rostos que, para além de quaisquer manifestações da história da arte e da imagem, possui uma dimensão que remete à história da espécie. A possibilidade da facialidade está ligada ao próprio processo da antropogênese. A separação das faces humanas dos focinhos dos mamíferos revela um drama facial e interfacial cujos inícios remontam ao começo da história da espécie. (SLOTERDIJK, 2016, p. 148-149)

Na pauta em que se insere Foucault, essa facialidade torna-se possível pelo estabelecimento do seu negativo, a separação da esfera da natureza, de modo que os rostos humanos e animais engendram-se uns aos outros. Porém, Sloterdijk apresenta um aspecto novo em sua análise da cultura pictórica, ao afirmar que não é apenas em relação à natureza que ocorre essa protração do rosto individual, mas também haveria uma separação da esfera divina. Conforme aponta, durante a idade média o foco das pinturas estaria voltado para os cristogramas, em que o rosto do indivíduo particular não teria interesse. Por outro lado, com a entrada na modernidade, "todo retrato de um personagem individualizado realiza um acontecimento facial que se deslocou da cristologia pictorial para a dimensão secular." (SLOTERDIJK, 2016, 147). Por isso, a mudança na cultura pictográfica participa de uma mudança de mentalidade para a qual toda alma individual é interessante a Deus e, portanto, também a seus semelhantes. Isso implica o reconhecimento, bastante pulsante nas palavras de Sloterdijk, de que as transformações operadas no campo das artes possibilitaram a construção da face do indivíduo humano: "em consequência da revolução cultural novelística, também a face do indivíduo secular pode avançar no espaço de coisas que se elevam à dignidade da representação; rostos se tornam dignatários visuais em consequência de sua ascensão ao mundo artisticamente imitável e exemplar". (SLOTERDIJK, 2016, p. 148). Portanto, confrontando-se a explanação sobre a protração das faces feita por Sloterdijk com a arqueologia de Foucault, torna-se possível afirmar que, além do avento das ciências humanas apontado pelo intelectual francês, as artes também foram parte constitutiva da produção desse humano que representa a si mesmo.

Nesse ponto, torna-se possível discutirmos de maneira mais próxima o motivo por que a teoria da literatura vinculou tão estreitamente o personagem ao ser humano. Se no primeiro capítulo observamos que o personagem nasceu e se desenvolveu em estreita sintonia com as

concepções de sujeito e de autor modernos, agora é possível reconhecer a sua conexão com a produção do rosto humano. Por essa razão, é possível afirmar que os conceitos que definem o personagem como uma figura humana evocam princípios humanistas na sua teorização. Quando Anatol Rosenfeld afirma que os animais, ao serem tema de uma narrativa, seriam humanizados (uma vez que o homem só se interessa pelo que é humano), não parece mera coincidência a proximidade do que Foucault aponta: "o pensamento moderno avança naquela direção em que o outro do homem deve tornar-se o Mesmo que ele." (FOUCAULT, 1999, p. 452). Contudo, mais do que a mera representação de uma realidade anterior, o que se insinua neste momento é a possibilidade de observar a produção de máscaras do personagem como um processo que penetra nas práticas discursivas regidas pelas instituições e, conjuntamente a elas, molda o rosto humano.

Na obra *Literary character:* the human being in the early English writing, o estudo de Elizabeth Fowler sobre o nascimento do personagem na modernidade compreende o modo como o trabalho ficcional modelou a figura humana nesse período. A autora defende a tese de que o personagem seria uma tecnologia por meio da qual a literatura, paralelamente a outras instituições sociais, cria representações do humano. Portanto, o trabalho de análise dos personagens ficcionais possibilitaria enxergar o modo como estes atuariam na constituição da figura humana em contato com outros contextos disciplinares, sejam eles políticos, econômicos, legais, religiosos:

> Neste livro, proponho que o "personagem" é a forma como a literatura expressa a figura humana em sua forma social. A literatura não é a única arte verbal; todas as práticas discursivas, incluindo as ciências, usam alguns recursos da ficção e da personificação para moldar suas próprias representações da pessoa. É por isso que a análise literária formal é uma ferramenta poderosa para entender o processo de figuração quando ocorre em qualquer contexto disciplinar[43]. (FOWLER, 2003, p. 28-29, tradução livre)

As palavras da autora sublinham uma relação dinâmica entre o discurso literário e outras práticas discursivas. A literatura se alimenta dos discursos sociais e os tensiona, fornecendo, simultaneamente, mecanismos para que estes possam criar suas próprias representações do humano. Assim, a pesquisa de Fowler assume uma perspectiva que pode ser aproximada da arqueologia foucaultiana, ao mesmo tempo em que se utiliza de um vocabulário advindo do pensamento de Pierre Bourdieu para analisar as relações entre o personagem e as relações sociais. Nessa direção, a noção de "sujeito social" ocupará um lugar central na obra, designando

[43] In this book I propose that "character" is how literature expresses the human figure in its social form. Literature is not the only verbal art; all discursive practices, including the sciences, use some of the resources of fiction and personification to shape their own representations of the person. This is why formal literary analysis is a powerful tool for understanding the process of figuration when it occurs in any disciplinary context.

espécies de *topoi* relacionados às diversas *personae* sociais ligadas ao indivíduo na sociedade. Seriam sujeitos sociais os *topoi* a partir dos quais se criam imagens e modelos de comportamento para o indivíduo, o que pode ser determinado em uma esfera profissional (agente da lei, artesão), familiar (esposa, pai), religiosa (devoto, pecador), legal (criminoso, vítima), entre tantos outros. Por isso, esse conceito basilar para Fowler se constitui como instrumento para observar o ser humano em sociedade, de modo que os sujeitos sociais "não são apenas uma forma de pensar o que significa ser humano, mas, como uma espécie de interface, eles unem os seres humanos à política[44]." (FOWLER, 2003, p. 185). Dessa maneira, entendendo que o conceito aponta para modelos que dão forma à experiência humana em sociedade a partir da mediação das relações discursivas, o personagem também é visto como um dos processos de construção da figura humana que dão forma aos sujeitos sociais. Por isso, o ato da leitura de um texto literário seria uma experiência de construção de nossa própria imagem como seres humanos e como sujeitos sociais: "como outras formas de se observar imagens de pessoas, discutirei longamente [...] que ler a figura humana em palavra nos habitua[45] em sujeitos sociais[46]." (FOWLER, 2003, p. 11). Fowler procura demonstrar uma relação dinâmica entre a realidade social e o personagem, uma vez que este encena criticamente os sujeitos sociais, deslocando-os de seus lugares discursivos e, por conseguinte, reconfigurando-os. Portanto, para a pergunta da possível conexão entre o personagem e as representações do ser humano em sua vida social, não há uma relação de anterioridade de um em relação ao outro, uma vez que ambos se constituem mutuamente de modo processual.

Retornemos, mais uma vez, às perguntas: o que é o humano? Por que o conceito de personagem se vincula tão estreitamente a ele? De imediato, impõe-se uma resposta histórica. O humano é uma invenção erigida sobre as bases da antropologia humanista, sendo que o advento do personagem moderno foi um dos fatores a partir dos quais se construíram as suas máscaras. Mas há também outras implicações. Aqui, a distância ontológica entre a figura humana na literatura e a figura humana empírica diminui expressivamente. Só foi possível a produção do humano na modernidade porque ele, enquanto ser que representa a si mesmo, pôde se constituir como personagem, seguindo, para isso, modos de caracterização presentes na literatura. Ou seja, a constituição do *status* do ser humano se elabora por mecanismos de

[44] are not only a way of thinking about what it means to be human but, like a kind of interface, they join human beings to the polity.

[45] O verbo é empregado no sentido do conceito de *habitus* advindo da obra de Pierre Bourdieu, como natureza socialmente constituída. Bourdieu emprega o termo no sentido de desfazer "a oposição, absolutamente absurda em termos científicos, entre indivíduo e sociedade, oposição que a noção de *habitus* enquanto social incorporado, logo, individuado, visa superar." (BOURDIEU, 2004, p. 45)

[46] Like other kinds of looking at images of people, I shall argue at length in chapter i that reading the human figure in words habituates us to social persons.

ficcionalização advindos do discurso literário que lhe dão forma sensível, como a metáfora, a alegoria, a metonímia. Com isso, a expressão "personagem como metáfora", de Autran Dourado, ganha novas dimensões.

Movimento 4: Máscaras da natureza, máscaras do corpo

Nos dois movimentos anteriores, argumentei com Foucault e com Esposito que a modelagem do rosto humano na modernidade se constitui a partir do estabelecimento de sua região exterior. A partir disso, sublinhei a estreita relação entre a concepção emergente do ser humano e a produção de máscaras do personagem. Contudo, isso só faz evidenciar o problema que tenho apresentado desde o início do capítulo: como se pode pensar o personagem frente às máscaras negativas – as não-faces ou faces que não podem ser vistas, como a Medusa ou Eurídice? Há que se relembrar nesse aspecto que Foucault não faz uma descrição neutra da modelagem das máscaras humanas a partir da expulsão do outro. Na realidade, em uma tonalidade nietzschiana, a constatação de que o humano data de um período recente serve para um projeto de dissolução desse rosto excludente, que é comum, em diferentes medidas, a toda a filosofia da crítica do sujeito. Por esse motivo – mais como a afirmação de um dever ser do que de uma profecia –, as linhas finais de *As palavras e as coisas* se fecham com a alusão à possibilidade de desaparecimento das disposições do saber que permitiram o surgimento do homem, o que levaria a seu desmanche:

> O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo. Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico – então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia. (FOUCAULT, 1999, p. 535)

Se, a partir das análises históricas de Peter Sloterdijk e de Elizabeth Fowler, pudemos observar que a literatura atuou na produção do rosto humano, Foucault enxerga na linguagem literária o exato oposto: uma região onde se torna possível esse projeto de diluição do homem. Logo, tendo em mente o contraste entre as duas perspectivas, o que se impõe neste momento é um desdobramento do problema inicial, a partir do qual devemos questionar como o personagem promove o confronto entre as máscaras positivadas do homem e a sua dimensão negativa. Como ponto inicial para essa discussão, analisarei neste tópico como a obra de

Autran Dourado coloca em cena a constituição do sujeito, sempre expondo as suas fraturas, a partir de sua entrada no simbólico. Nessa análise, confrontarei a construção da narrativa do autor mineiro com a teoria freudiana, a qual é reconhecida por Foucault (em seus movimentos de aproximação e distanciamento desta) como uma contraciência do homem. Procurarei demonstrar, então, como a produção das máscaras do humano a partir de sua entrada no simbólico pressupõe, necessariamente, a fratura de sua imagem. Essa análise criará condições para que, nos próximos movimentos, possamos observar a produção das máscaras negativas que, por se constituírem como alteridades radicais, rasgam o domínio do simbólico.

Na obra de Autran Dourado, a produção de máscaras se configura pela convivência das feições da natureza e da humanidade, perspectiva pela qual a narrativa coloca constantemente em cena as pulsões sexuais e suas implicações sobre o sujeito[47]. Em *Ópera dos mortos*, esse mascaramento é construído já a partir dos nomes Juca Passarinho e Rosalina, os quais, pela referência à ave e à flor (portanto, às esferas animal e vegetal imiscuídas no corpo humano), terminam por remeter aos órgãos sexuais masculino e feminino. Se a ligação entre os nomes e a feição da natureza já se apresenta como procedimento fundamental na narrativa, a imagem da flor ressurgirá frequentemente no romance como uma das matérias-primas mais significativas para a construção das máscaras de Rosalina. Cabe lembrar o fato de que, trancada no sobrado, a última representante da família Honório Cota ocupava os seus dias fazendo flores de papel e de pano, que Quiquina vendia para os moradores de Duas Pontes. Aqui, uma coisa chama a atenção: as flores são o único meio por que Rosalina se dá a

[47] Neste momento em que faço a transição para o modo como as máscaras da natureza se presentificam na obra de Autran Dourado, embora não aprofunde o diálogo com essas vertentes, não posso deixar de mencionar a recente presença dos estudos animais, vegetais e da ecocrítica nos estudos literários. Obras como a de Maria Esther Maciel (2016, 2011), Brian Massumi (2021), Heise (2017) e Mancuso (2019) – sem esquecer das várias comunicações da edição de 2021 da Flip, que se dedicou às relações entre a literatura e as plantas – desconstroem a rígida oposição entre o humano e o não-humano. Mais que o debate relativo à quebra dessa dicotomia, esses trabalhos têm interesse para o estudo do sujeito na literatura até mesmo porque estão em diálogo direto com os postulados da crítica do sujeito. Todas essas diferentes perspectivas procuram repensar a centralidade da agência humana, o que, ao fim, tem o fito de criticar a perspectiva humanista do sujeito, pensando o humano em uma rede de relações com animais, vegetais e objetos inanimados. Ou seja, o humano está em íntima relação com o ambiente em que se encontra, de modo que se torna possível pensar em animais e plantas também como agentes (conferir a esse respeito os artigos finais do volume *Futures of comparative literature*: ACLA state of discipline report, publicado em 2017). Stefano Mancuso, em *A revolução das plantas*, fala exatamente da possibilidade de as plantas possuírem uma inteligência e uma memória sem cérebro. De imediato, essa inteligência difusa não centralizada em um cérebro pode remeter à imagem do rizoma, para usar os termos de Deleuze e Guattari, ou da exteriorização do pensamento, conforme discutido no capítulo 1. Contudo, há que se notar que, para Mancuso, a memória sem cérebro das plantas as faz dotadas de experiência, aspecto em que seu posicionamento se afasta da crítica do sujeito. No seu *S/Z*, Barthes mostra sua predileção pela noção de figura em lugar do personagem porque aquela estaria relacionada com o fluxo que leva ao esvaziamento da memória e da fixação das identidades. A direção seguida por Mancuso é diferente da despersonalização muitas vezes presente na crítica do sujeito, uma vez que não propõe o apagamento da memória como produtora de identidades fixas e imóveis, mas enxerga nas plantas uma inteligência dispersa, móvel, dotada de agência e de capacidade adaptativa.

ver para a cidade, ou seja, elas são signos, máscaras profusas em significados dessa mulher reclusa, cujo rosto é inacessível. Desde os primeiros momentos do capítulo intitulado "Flor de seda", o aprendizado da fabricação dessas peças artesanais é relacionado ao casamento, logo à sexualidade: "Queria ver as flores de papel e de pano, aquelas flores que só ela sabia fazer tão bem. Foi dona Genu, fez questão que ela aprendesse. [...] Mamãe tinha dessas coisas. Queria que ela fosse prendada, pensava que ela ia se casar." (*OM*, p. 31). Porém, essa sexualidade não se restringe ao protocolo do casamento. No amálgama de Rosalina, do pai João Capistrano e do avô Lucas Procópio, que constituem a tensão entre a lei e o desejo em uma única figura, a presença da face da natureza se relaciona na narrativa com o corpo pulsante. Dessa forma, quando é feita a descrição do ato sexual entre Juca Passarinho e Rosalina, a imagem da flor é associada diretamente à da vagina: "As mãos apalpavam o volume dos seios e eles eram duros, quentes, pesados. As mãos corriam as ancas, seguiam o arredondado do seu desenho. E ela falava afogueada, pedia. As mãos chegavam no volume macio dos pelos, na região mais quente do corpo. Uma flor aberta pulsando." (*OM*, p. 145). Nesse trecho, é pela relação sexual que o amante pode conhecer a mulher tão misteriosa, tendo acesso ao seu desenho pela materialidade do corpo, que tem peso, forma, textura e temperatura. Analogamente ao fato de que a cidade apenas tem acesso a Rosalina pelo contato com suas flores – que já estão inscritas em seu nome –, Juca Passarinho conhece a mulher pela flor/vagina, elemento a partir do qual a narrativa exibe o corpo e seus desejos como elementos ativos da produção das máscaras dessa mulher. Por meio do corpo que pulsa, Rosalina constitui as máscaras por meio das quais se dá a conhecer. Em *Lucas Procópio*, o emprego do vocábulo "conhecer" se mostra sensível à ambiguidade do reconhecimento no sentido fenomênico e da significação bíblica do verbo, quando a narrativa apresenta o momento em que Lucas Procópio, após tentar violentar Isaltina, "só veio a conhecê-la no sentido bíblico em Curvelo, numa pensão em que se hospedaram." (*LP*, p. 127). Isso quer dizer que a presença da máscara da natureza permite à mulher se enxergar como sujeito de desejo, reconhecendo a sua subjetividade a partir das sensações do corpo.

Por isso, a flor se torna expressivamente polissêmica no mascaramento contínuo de Rosalina, podendo ser associada conjuntamente ao casamento, à fertilidade e à vida. Assim, as flores ornamentais se integram ao corpo feminino, ganhando a vida da carne e da seiva: "Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva do que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva." (*OM*, p. 128). Caracterizada inicialmente como um item artesanal, a rosa se desdobra e se impõe como uma força viva, integrando a esfera vegetal à animal, uma vez que

é carne e seiva, são pétalas que lembram o formato da uma aranha. Mais ainda, o corpo será associado à terra em uma semântica que assinala, de um lado, a desestabilização do domínio austero das leis e, de outro, a fertilidade que permite o florescer. Nesse caminho, a lógica da fertilidade conduzirá à associação da maturidade sexual feminina com o frutificar e com o trabalho da colheita. Quando Quiquina pensa sobre o modo como a patroa tentava seduzir Emanuel, empregado e amigo de infância de Rosalina, ela é descrita como uma menina empendoada: "Meninice, ela às vezes tem coisas de menina. Porque não acabou a sua meninice direito, quando virou moça – mocice é feito assim uma menina empendoada [...] (*OM*, p. 88). Além disso, o fato de a patroa não ter se casado é visto por Juca Passarinho como um amor que não tinha ninguém para colher: "Ninguém pra colher o amor de dona Rosalina". (*OM*, p. 116). Assim, o título "A semente no corpo, na terra", que dá nome ao oitavo bloco narrativo do romance, antecipa a gravidez da mulher pela associação da ideia da fertilidade com o corpo ctônico. Isso significa que as máscaras da natureza em Rosalina, como um corpo ctônico, mobilizam a um só tempo a face da fertilidade austera que legitima a instituição familiar (normalmente ligada ao pai) e a face da desordem desestabilizadora (normalmente relacionada ao avô) sob o mesmo espectro da vida pulsante que se impõe. Em carta enviada para o amigo Fábio Lucas, no dia 30 de julho de 1973, Autran faz um longo comentário elogioso sobre análise feita por Eneida Maria de Souza ao romance *Ópera dos mortos* em aula ministrada no Festival de Inverno de Ouro Preto. Assim, o autor comenta:

> A aula (durou mais de três horas), pela manhã, foi da sua amiga Eneida, pela qual me tomei do maior entusiasmo. Vai conhecer a minha obra assim na puta que pariu! Ela viu tudo, mesmo o que eu mais escondi, o que de propósito não dei na minha *Poética*[48]. Por exemplo: o uso que faço dos pré-socráticos na *Ópera*, no bloco Uma Semente no Corpo, na Terra. Na *Poética* eu explico que, por se tratar de um nascimento, uso plasticamente fragmentos dos filósofos que Jaeger englobou sob o título geral de um de seus livros – *O Nascimento da Teologia*. Não disse porém o essencial, que só esperava que fosse descoberto muito mais tarde. Como você sabe, além da teogonia, os pré-socráticos fizeram sobretudo cosmogonia, quer dizer – tentaram explicar o cosmos e as coisas através dos elementos (água, fogo, terra, ar, etc.). Pois bem, a Eneida analisou o monólogo de Quiquina sob o signo desses símbolos – água, fogo, ar, etc. (DOURADO, 1973, p. 2-3).

Entre os vários desdobramentos que esse trecho da carta de Autran pode implicar, a referência à teogonia e à cosmogonia permitem pensar a relação do corpo telúrico feminino e dos seres ctônicos do panteão grego, o que conduz à tensão entre o caos e o cosmos, a natureza e a cultura. No referido trecho de *Uma poética de romance* mencionado pelo escritor mineiro, mais especificamente no ensaio "Guimarães Rosa, barroco e coloquial" (GRBC), a

[48] Trata-se do volume *Uma poética de romance*, que havia sido publicado recentemente, em abril de 1973, pela editora Perspectiva.

referência aos pré-socráticos alude ao processo pelo qual a vida ganha forma. Por esse motivo, o bloco narrativo "A semente no corpo, na terra" seria tratado como "uma visualização do processo por que passa o óvulo depois de enxertado, e mesmo algumas frases sem aspas são conhecidíssimos fragmentos dos filósofos pré-socráticos – o nascimento da filosofia e da teologia (Jaeger): o rio de Heráclito, a flecha de Zenão etc. – usados como imagens plásticas e não como filosofia, é bom dizer." (GRBC, p. 55). Para além das possíveis nuances que essa discussão possa suscitar, o que a carta e o ensaio em contraste com as narrativas do autor parecem evidenciar é a presença da tensão entre a natureza e o universo simbólico, o caos e o cosmo, o não-ser e a vida.

Não seria difícil pensar no aspecto tensional da sexualidade em *Ópera dos mortos* a partir da perspectiva do sujeito de desejo conforme postulado pela psicanálise freudiana. Muito diferente da submissão do empregado ao patrão, Quiquina assume uma postura possessiva diante de Rosalina, simultaneamente maternal e homoerótica: "De novo Rosalina era só dela, a flor da amizade se abria como nenhuma outra flor. Rosalina, ela pensava carinhosamente. Menina endiabrada, esquecida da sua velha Quiquina. Porque para Quiquina ela seria sempre uma menina." (*OM*, p. 89). Só dela, flor da amizade que se abre, menina endiabrada: em um pequeno trecho acumulam-se expressões carregadas de significados que remetem tanto à superproteção maternal, quanto ao desejo da posse sexual incestuosa. Nessa mesma semântica, a seleção do termo "endiabrada" para se referir à "menina" alude à sua postura transgressora, deixando implícita a repreensão maternal ao comportamento desviante. Então, pela ótica tensional do desejo, o mascaramento dos sujeitos é plural. Quiquina é empregada, amante, mãe e uma velha abandonada. Rosalina é patroa, menina, mulher, recatada e transgressora.

Um dos textos mais famosos de Freud, o ensaio "O mal-estar na civilização" (2010) coloca em pauta o embate vivenciado pelo sujeito na denominada civilização, o que lhe causaria um sentimento de mal-estar inerente à própria vida em sociedade. Para o psicanalista, entrar na esfera da cultura civilizada pressupõe que o indivíduo sublime os desejos que não se enquadrem nas normas estabelecidas socialmente, sobretudo as interdições sexuais, o que representaria a lei basilar para o estabelecimento da vida social, transmitida pela autoridade paterna logo na infância da criança. Consequentemente, se o princípio do prazer está associado a uma pulsão de violência que direciona o indivíduo para eliminar aquilo que se interpõe entre ele e o seu desejo, o princípio de realidade exige a repressão dos comportamentos pulsionais em nome da moral instituída. Essa seria a base do desenvolvimento do Id, do Eu e do Super-eu, que apontam para a coexistência dos elementos

pulsionais e da autoridade paterna no mesmo aparelho psíquico. Então, o sentimento de mal-estar seria proveniente do duplo sentimento do indivíduo que deseja a inserção no meio social, porém, para isso, precisaria sublimar os seus desejos. Mas a repressão vai além de uma vigilância sobre as ações do indivíduo. O Super-eu, como interiorização da autoridade do Mestre, exerce uma vigilância sobre os próprios pensamentos do sujeito, imputando-o a culpa pela simples projeção mental de seus desejos. Assim, o advento do Super-eu representa o direcionamento de uma agressividade voltada contra o próprio Eu, de modo que "à tensão entre o rigoroso Super-eu e o Eu a ele submetido chamamos consciência de culpa; ela se manifesta como necessidade de punição." (FREUD, 2010, p. 56). Na perspectiva psicanalítica, portanto, o sujeito nasce da introjeção da coerção social, o que o obriga a deslocar a sua libido para o domínio simbólico, motivo por que a linguagem estaria crivada de desejos e da autoridade paterna. Logo, a linguagem se encontra impregnada da tensão que causa o mal-estar da cultura.

Nada menos gratuito, então, que os postulados freudianos tenham se feito presentes de maneira tão vultuosa tanto na produção literária, quanto nas análises teórico-críticas do século XX. Afinal, por essa ótica, a psicanálise pode ser vista como uma teoria da linguagem e da cultura. Já no ensaio "Lembranças encobridoras" (1987), publicado originalmente em 1899, o autor argumenta que experiências traumáticas como a morte de um ente querido, ou desejos sexuais interditos aparecem deslocados nas reminiscências de seus pacientes. Assim, em seus relatos, a imagem de uma bacia de gelo substitui a lembrança da morte da avó, do mesmo modo como a cor amarela nas reminiscências de um analisando substitui o desejo sexual. Quanto ao último relato, ao longo do processo de análise, a cor inicialmente ligada ao amarelo vivo das flores que o paciente via em sua infância, passa a ser associada a uma longa série de elementos. Então, esse mesmo amarelo passa a dizer respeito à coloração do vestido de uma menina a quem amava, à possibilidade de deflorá-la, a um pedaço de pão dado a essa garota, o que, por fim, remete ao trabalho, ao princípio de realidade e ao sabor do pão. Todo esse longo desdobramento implica que o aparelho psíquico desloca as situações com as quais o sujeito não consegue lidar para o inconsciente, o que possibilitará que objetos, cores, cheiros, sons, sabores, entre outros, possam exercer uma função simbólica nas memórias e nos sonhos. Por isso, em sua leitura da obra de Freud, Lacan afirma de modo tão assertivo que o inconsciente se estrutura como linguagem. Daí que, como afirmei no capítulo 1 a partir da linguística de Benveniste, declarar que o sujeito se constitui na e pela linguagem pressupõe enxergar o modo como as suas máscaras se colocam no interior da ordem simbólica.

Nessa linha, as máscaras animais, vegetais e ctônicas em *Ópera dos mortos* trazem ao palco a tensão constitutiva do sujeito de desejo, uma vez que colocam a força do corpo que irrompe mesmo em meio à moral estabelecida. Assim, é pela ótica do interdito que Rosalina associa a relação entre Juca Passarinho e as prostitutas à animalidade suja:

> Mas era difícil deixar de pensar. Com certeza metido com mulher-da-vida, dizia com ódio. Porco, imundo. Se espojando com uma mulher qualquer, porca feito ele. No Curral-das-Éguas, ouviu da janela ele combinar com alguém no passeio. E à noite, quando ele demorava, as palavras soavam terríveis nos seus ouvidos. Curral-das-Éguas, é lá que ele deve estar. Curral-das-Éguas, o nome é bom. Éguas é o que elas são. Imundas, animais de pasto, imundas feito ele. (*OM*, p. 79-80)

Não há dúvidas de que nesse monólogo se mobiliza um discurso por meio do qual a mulher de família se coloque em uma posição de superioridade moral em relação às mulheres da vida. Entretanto, as mesmas referências que designam as prostitutas também são usadas para se referir a Rosalina. É com esse mesmo vocabulário que Quiquina a compara a Lucas Procópio: "De noite, na cama com aquele caolho porco – era seu Lucas pastando, garanhão." (*OM*, p. 196). Embora sem a desqualificação moral presente nos dois exemplos anteriores, é também nesse sentido que Quiquina nota a recusa da patroa em aceitar novos encontros com Juca Passarinho após descobrir sua gravidez: "Depois que ela fechou a porta pra ele. Feito uma fêmea de bicho não recebe mais macho depois de prenhe." (*OM*, 191). Essa contraposição dos discursos parece indicar que, por mais que exista o interdito sobre o corpo, a animalidade não é apenas uma condição de rebaixamento moral, mas algo intrínseco ao sujeito. Consequentemente, uma vez que todo julgamento moral é um gesto de violência simbólica, as palavras de Rosalina revelam, ao fim, uma agressividade voltada contra si própria. A mesma sexualidade que afirma a vida e que possibilita a Rosalina se assumir como sujeito é construída também pelo espectro da violência, como se observa quando Quiquina pensa no florescer da patroa após a chegada de Juca Passarinho: "[...] foi ferida no ar que nem aqueles passarinhos que Juca derrubava com a espingarda." (*OM*, p. 88). Não que Rosalina seja a presa do caçador macho que a submete, até mesmo porque é sempre ela que tem postura ativa na relação dos dois. O sexo seria mais uma violência autoinfligida, a qual é acompanhada da possibilidade de agredir também o outro: "Ela não queria, deixava, fingia que estava sendo forçada. [...] A mão dentro de suas calças, bem lá no quentinho molhado. Podia ter deixado, queria, só pra ver. Mas contra todo o seu desejo, deu-lhe uma mordida na mão, ele gritou. Uma gata que arranha." (*OM*, p. 106). Um pássaro ferido e uma gata que

arranha, o desdobramento sucessivo das imagens mostra como o sujeito se constitui pelo conflito de suas diferentes máscaras.

Se, embora evidente, o mascaramento pela perspectiva do sujeito de desejo em *Ópera dos mortos* se faz por meio de construções textuais implícitas, em *Um cavalheiro de antigamente* a referência ao pensamento freudiano será explícita. Tentando amenizar o sentimento de angústia vivido por João Capistrano após receber uma carta que acusava a mãe de comportamento indecoroso, o dr. Maciel Gouveia comenta: "Um especialista acharia ridículo o que estou fazendo, pois não resolvo o seu problema emocional básico, como diria um psiquiatra de uma escola que está surgindo. O seu problema se situa muito longe na infância, nos seus primeiros anos de vida." (*CA*, p. 112). Em outro momento, o médico questiona ao amigo se esse mal-estar teria relações com a morte da irmã e com um possível desejo incestuoso em relação a ela:

> O que teve a morte de Teresa a ver com tudo isso? disse o dr. Maciel Gouveia. Não sei, já me indaguei, disse João Capistrano. Nós tínhamos um agarramento enorme, mas tudo sempre foi puro entre nós. Nenhum pensamento pecaminoso, nenhuma fantasia escondida? disse o dr. Maciel Gouveia. Que eu saiba, não, disse João Capistrano. O que o senhor está querendo dizer? Que eu sou um incestuoso? Eu não disse isso, que você tenha conscientemente fantasiado coisas com sua irmã, disse o dr. Maciel Gouveia. Quem sabe inconscientemente e você fez tudo por esquecer? Por favor, doutor, com todo o respeito que o senhor me merece, pela sua sabedoria, que eu respeito, o senhor está dizendo uma grossa bobagem! O dr. Maciel Gouveia viu que tinha se metido numa alhada. Era capaz dele não ter entendido direito o artigo que lera numa revista científica sobre uma nova escola de psiquiatria de um certo médico de Viena, que estava causando grande polêmica. Achou que fora leviano, João Capistrano tinha toda razão em reagir com dureza à sua pergunta sobre um desejo inconsciente seu. Realmente, não ficava bem a um médico sério adotar o método de uma ciência que desconhecia. (*CA*, p. 157)

A importância que as reflexões psicanalíticas tiveram para a literatura a partir do século XX é fato amplamente conhecido, mas nesse caso se encena uma discussão clínica, mobilizando até mesmo o vocabulário técnico empregado pelo "médico de Viena". Diante disso, é preciso nos questionarmos: Por que a referência tão direta a Freud na narrativa de um autor que, no movimento de velar e desvelar de sua obra, afirma usar a transcrição de frases de filósofos como imagens plásticas e não como filosofia? Na comparação entre os diferentes Autrans – escritor, epistológrafo e ensaísta –, o que uma aproximação tão expressiva poderia significar para a construção de sua narrativa? Trazendo para o foco mais específico de nossa discussão, quais seriam as implicações disso na obra de um autor que teorizou tão interessadamente sobre o personagem? Essas primeiras aproximações entre a análise da obra de Autran e a teoria psicanalítica nos permitem agora observar de maneira mais detida o modo como a sua narrativa encena a produção das máscaras do sujeito a partir de sua entrada no

simbólico. Relacionando com as máscaras da natureza apontadas até o presente momento, no próximo tópico o diálogo com a psicanálise nos permitirá visualizar como a imagem do homem nas narrativas do escritor se apresenta fraturada em sua própria constituição. O gesto de se evidenciar essas fraturas será fundamental para que possamos entender o personagem também como produção de máscaras negativas.

Movimento 5: As máscaras e o simbólico

A apropriação da teoria psicanalítica feita no movimento anterior nos permitiu notar as máscaras do personagem como elementos inseridos no registro simbólico, de forma que o rosto do sujeito é carregado de significação tanto das leis que instituem a convivência social, quanto das forças disruptivas da natureza. Mas, afinal, toda essa carga semântica que se pode ler no personagem seria fruto de um projeto autoral, ou resultado dessa tensão que está inerentemente impregnada na linguagem? O que a teoria da literatura, quando promove a interface com a psicanálise, tem procurado mostrar é que são as duas possibilidades ao mesmo tempo. Um escritor pode ter ciência da teoria psicanalítica e aplicá-la em sua escrita, mas a emergência do simbólico em seu texto obedecerá a princípios sobre os quais ele não tem controle. Leitor de Freud, Autran Dourado parece sensível a essas possíveis flutuações de significado na construção do texto literário, como se observa em carta de 12 de abril de 1990 enviada a Wilson Figueiredo, segundo a qual "o que caracteriza o *stream* [*of consciousness*] é a sintaxe caótica, a livre associação de ideias descoberta por Freud para a análise do inconsciente [...]" (DOURADO, 1990, p. 5). Nesse comentário sobre a técnica narrativa empregada em vários de seus romances, a associação de ideias chama a atenção para o fato de que a possível significação se liga ao inconsciente, relacionando-se com a feição caótica do texto. Em outras palavras, da mesma forma que mencionado na carta para Fábio Lucas, a constante teorização de Autran Dourado sobre a sua própria obra é um movimento de velar e desvelar também para ele próprio.

Pensando-se na relação entre o personagem e o simbólico, o que Dourado vela em seu ensaio "O personagem como metáfora" é que a aglutinação de várias figuras em uma só (aspecto das narrativas do autor analisado detalhadamente no capítulo 1) obedece ao mesmo mecanismo que a condensação/metáfora teorizado por Freud em *A interpretação dos sonhos* (2018). Analisando os relatos de seus pacientes, o psicanalista nota como os sonhos geralmente são estruturados pela condensação de múltiplos elementos em narrativas relativamente pouco extensas. Com isso, ele argumenta que "os elementos oníricos são

construídos a partir de toda a massa de pensamentos oníricos e cada um desses elementos mostra ter sido multiplamente determinado em relação aos pensamentos oníricos." (FREUD, 2018, p. 264). A partir desse mesmo mecanismo, os relatos oníricos apresentariam frequentemente a fusão de múltiplas pessoas em uma única figura, do que Freud conclui: "A construção de figuras coletivas e compostas é um dos principais métodos por que a condensação atua nos sonhos." (FREUD, 2018, p. 273). Nas "Novas conferências introdutórias à psicanálise", Freud comenta sobre a condensação no processo de modificações dos pensamentos oníricos:

> Aqueles [pensamentos oníricos] que permitem que se faça algum ponto de contato entre eles são *condensados* em novas unidades. Na transposição de pensamentos em imagens são inequivocamente preferidos aqueles que admitem tal reunião ou condensação; [...] Devido à condensação, um elemento do sonho manifesto pode corresponder a numerosos elementos nos pensamentos oníricos latentes; e, de modo inverso, um elemento dos pensamentos oníricos pode ser representado por várias imagens no sonho. (FREUD, 2010b, p. 143-144, grifo do autor)

Ou seja, as condensações produzem máscaras, que, assim como na construção do texto literário, são carregadas de significação simbólica do sujeito de desejo. Trata-se, portanto, de operações por meio das quais o sujeito constitui conjuntamente as imagens/máscaras de si e do outro, em um sentido que se aproxima da proposição lacaniana do estádio do espelho. Como demonstra Joel Birman, no estádio do espelho "o infante adquiriria uma *forma* corporal e uma *imagem de* si, constituindo uma verdadeira armadura corpórea, que lhe provocaria uma experiência originária de alienação." (BIRMAN, 2014, p. 108, grifos do autor). Essa experiência seria alienadora no sentido de que o olhar da mãe atuaria como mediador para o reconhecimento da autoimagem, porém "seria estruturante para o infante, que se ordenaria como *forma* contra o fundo da deiscência corporal, constituindo então o eu e a imagem corporal como seu correlato." (BIRMAN, 2014, p. 108, grifo do autor). Por esse caminho, mais que uma falsa ilusão que esconde uma multiplicidade essencial, a constituição dessa imagem, da máscara, representa a entrada no domínio do simbólico, da linguagem. Assim como Elizabeth Fowler indica o modo por meio do qual o personagem ficcional fornecia elementos para a construção das imagens do humano em uma dinâmica que se retroalimenta, a psicanálise abre espaço para visualizar como as máscaras por meio das quais se conformam as subjetividades são produzidas por mecanismos comuns aos empregados no texto ficcional.

Neste momento, interligam-se de modo mais claro os temas do estabelecimento do universo simbólico e da relação tensional entre o humano e o não-humano. Toda a discussão empreendida por Freud em "O mal-estar na civilização" faz parte de um conjunto de textos que compõem a sua antropologia psicanalítica, a partir do diálogo com pesquisas

etnográficas desenvolvidas no período[49]. É uma discussão acerca da tensão entre natureza e cultura que, portanto, está em jogo, sem nunca perder de vista os efeitos desta sobre as subjetividades individuais e coletivas. Nesse contexto, "Totem e tabu" (2012) se constitui como um dos esforços basilares do intelectual de Viena para explicar, por meio do aparato conceitual da psicanálise, o desenvolvimento do sistema simbólico que permitiu a vida comum das sociedades ditas civilizadas. As reflexões presentes nesse trabalho partem da observação de que haveria um nexo de contiguidade entre a instituição social do totem e do tabu em determinadas sociedades tribais e os sintomas neuróticos vinculados ao complexo de Édipo. Retomada de Darwin, a proposição de que o homem originalmente viveria em hordas constitui um ponto axial da argumentação desse trabalho, pois permite pensar a passagem de comunidades regidas pela força bruta do pai despótico para organizações baseadas na relação horizontal entre irmãos. Acontece que esses irmãos, anteriormente expulsos da horda pelo pai que queria ter o domínio sobre todas as fêmeas, teriam se unido contra o progenitor para abatê-lo, devorando-o em um rito canibal. Porém, o assassinato do pai despótico não teria significado a eliminação de sua autoridade. Devido à culpa motivada pelo ato violento, o pai seria erigido ao lugar de totem, de modo que essa função simbólica tornaria sua presença mais forte que em vida:

> O morto tornou-se mais forte do que havia sido o vivo; tudo como ainda hoje vemos nos destinos humanos. Aquilo que antes ele impedira com sua existência eles proibiram então a si mesmos, na situação psíquica da "obediência *a posteriori*", tão conhecida nas psicanálises. Eles revogaram seu ato, declarando ser proibido o assassínio do substituto do pai, o totem, e renunciaram à consequência dele, privando-se das mulheres então liberadas. Assim criaram, a partir da *consciência de culpa do filho*, os dois tabus fundamentais do totemismo, que justamente por isso tinham de concordar com os dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. Quem os infringia tornava-se culpado dos dois crimes que inquietavam a sociedade primitiva. (FREUD, 2012, p. 141-142)

Essas palavras trazem consequências centrais para o pensamento antropológico de Freud. Para que se instituam as relações sociais é necessário que a violência física que vigorava nas hordas seja deslocada para o totem que representa a figura paterna, configurando-se como o alicerce dos sistemas de valores que determinam a convivência comum. Consequentemente, "a refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião." (FREUD, 2012, p. 141).

[49] "O mal-estar na civilização", de 1930, retoma e reelabora problemas já presentes em "Totem e tabu", cujos quatro ensaios que o constituem foram publicados entre 1912 e 1913, e culmina em "Moisés e o monoteísmo", datado de 1939, o qual é considerado pela recepção como o trabalho mais incisivo na discussão da antropologia psicanalítica freudiana.

Portanto, a tese de "Totem e tabu" se estrutura em torno da ideia de que, para o estabelecimento da cultura, é necessário deslocar o pai empírico e violento para o lugar simbólico (a Lei paterna) representado pelo totem, o que será posteriormente chamado por Lacan de "o Nome-do-Pai". É quando a natureza, com sua violência e com as pulsões do corpo, é deslocada para o simbólico que se torna possível criar a máscara do pai – o grande Outro – e, em decorrência disso, instituir a máscara do eu. Ou seja, o que Freud procura explicar é o momento em que se fundam, ao mesmo tempo, a cultura, o humano e o sujeito de desejo. Slavoj Žižek comenta a esse respeito sobre o texto de Freud:

> o assassinato do pai é um acontecimento que teve de ocorrer na realidade para que ocorresse a passagem do estado animal para a Cultura. [...] o acontecimento traumático é, antes, aquilo que sempre-já tinha de acontecer, no momento em que estamos na ordem da Cultura. Então como explicar que, apesar de termos realmente assassinado o pai, o resultado não tenha sido a desejada união incestuosa? Nesse paradoxo reside a tese central de *Totem e tabu*: o real portador da proibição, aquele que impede nosso acesso ao objeto incestuoso, não é o pai vivo, mas o pai morto, o pai que, após sua morte, retorna como Nome, isto é, como personificação da Lei/Proibição simbólica. O que a matriz de *Totem e tabu* representa é, portanto, a necessidade estrutural do parricídio: a passagem da força bruta direta para o governo da autoridade simbólica, da Lei proibidora, assenta sempre num ato (renegado) de crime primordial. (ŽIŽEK, 2016, p. 331-332)

Portanto, a máscara do humano e do sujeito de desejo ganha forma a partir do momento em que ocorre a simbolização na natureza, da morte, da violência, do horror, do trauma.

Mas por que, então, a psicanálise é considerada como um dos fatores que possibilitou a concepção do descentramento do sujeito, ou, pelas palavras de Foucault, uma contraciência que possibilitaria observar a dissolução do rosto humano? O que as palavras de Freud atestam não é esse humano que representa a si mesmo a partir do momento em que a natureza, como alteridade, torna-se dócil ao ser deslocada para o simbólico? Sem dúvida, há uma relação de tensão entre o humano e o não-humano nas palavras de Freud. Contudo, o simbólico é tudo, menos uma alteridade dócil, submissa, uma vez que é por meio dele que emergem os desejos e a violência voltada contra o próprio sujeito. É em referência a essa natureza que não pode ser conquistada e que faz parte da própria condição psíquica que Freud fala sobre o sofrimento humano em "O mal-estar na civilização": "se lembrarmos como fracassamos justamente nessa parte da prevenção do sofrimento, nasce a suspeita de que aí se esconderia um quê da natureza indomável, desta vez da nossa própria constituição psíquica." (FREUD, 2010, p. 27). A psicanálise freudiana é uma contraciência porque possibilita enxergar como o rosto humano já nasce fraturado, pressupondo necessariamente a coexistência conflituosa com as máscaras da natureza, as quais ao mesmo tempo se insinuam como uma força de vida e

como algo ameaçador – como pulsão de morte. A psicanálise propicia um descentramento do sujeito porque mostra como a consciência não tem o domínio sobre as representações de si, uma vez que as imagens que constituem o seu rosto são muitas vezes produzidas (pelas operações de condensação e deslocamento) por processos inconscientes. O que se abala, então, é a segurança ontológica do ser que representa a si mesmo e se identifica com sua imagem, traço do homem moderno apontado por Foucault. Por mais que a razão tente dominar essa feição selvagem, o que permanece é o conflito entre as máscaras. Portanto, a castração, a falta, o trauma, quaisquer que sejam os nomes dados a essa lacuna basilar, são elementos constitutivos do sujeito, razão por que a construção da autoimagem humana prevê a existência dessa fenda que o habita. O "homem da cultura", ao deslocar a natureza para o simbólico, constitui-se como sujeito de desejo, mas, por isso mesmo, se apresenta como ser da ferida. Como afirma Seligmann-Silva em aguda observação sobre o sublime em Moses Mendelssohn: "o homem moderno é o homem que deseja, vale dizer: que não é capaz de fechar a ferida aberta no seu corpo com a separação da 'natureza.'" (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 36).

Podemos depreender disso que a produção de máscaras é algo inerente ao sujeito. Reconhecer que este é fraturado, que não tem o domínio de suas representações, não implica o apagamento de seu rosto, até porque é o espaço intervalar das fraturas um dos principais lugares de onde emergem as máscaras, inclusive as da natureza. É por esse motivo que Luiz Costa Lima, a partir da leitura de Freud, identifica a *mímesis* não apenas como algo restrito à produção consciente, uma vez que os processos inconscientes, "seus meios verbais, *a condensação e o deslocamento*, são verdadeiras ações plástico-verbais, que atuam tanto no sonho como na vida diurna; são meios sígnicos não transparentes [...]" (LIMA, 2000, p. 143). Essa identificação de que as operações do inconsciente são ações plástico-verbais permite ao teórico afirmar que "o sujeito é uma multiplicidade de fraturas. Em casos excepcionais, sua produção se dá *entre* essas próprias fraturas." (LIMA, 2000, p. 151). Dessa maneira, o parentesco, perceptível a partir das reflexões de Fowler, entre os procedimentos de caracterização literária e a constituição do sujeito apontada pela psicanálise, mostram como o personagem ficcional se inscreve no campo tensional do simbólico e o reescreve. Recompondo o caminho argumentativo que trilhei até o momento, cabe lembrar que iniciei a aproximação entre análise da obra de Autran Dourado e a teoria psicanalítica (no Movimento 4) questionando uma aparente contraposição, uma vez que nos tópicos anteriores mostrava que a literatura participou da construção do rosto humano na modernidade, mas chamava a atenção para o fato de que Foucault via a literatura como um lugar onde esse rosto humano se

dissolve. A partir das reflexões desenvolvidas até aqui, torna-se possível afirmar que o personagem só participa da construção do rosto humano à medida que são expostas as suas ranhuras, por meio das quais emergem as feições da natureza, ou, no extremo, do não-ser, da negatividade. Então, o personagem ficcional é antropomórfico? Sim, também produz máscaras humanas. Mas só porque o humano é personificado. E isso na medida em que esta expressão já não mais significa uma redundância, mas aponta para o fato de que o homem, e o sujeito, é aquele que se constitui de máscaras.

Logo, pode-se dizer que a obra de Autran Dourado, ao fazer uma referência tão direta ao pensamento de Freud, coloca em cena o processo de entrada do sujeito no simbólico, expondo as fraturas constitutivas da imagem humana. A narrativa de *Um cavalheiro de antigamente*, mesmo romance em que o dr. Maciel Gouveia recorre à psicanálise na tentativa de ajudar o amigo, estrutura-se em torno da busca de João Capistrano reconstruir a si próprio. Essa busca tem início quando recebe uma carta que acusava a sua mãe Isaltina de ter se envolvido em um relacionamento extraconjugal com o padre Agostinho, momento em que o filho passa a repetir continuamente que ele próprio teria sido assassinado. Trata-se de um tal estado de simbiose das imagens de mãe e filho que o atentado à honra daquela significa a morte deste. Mais uma vez, então, o romance mobiliza de modo expressivamente próximo elementos das narrativas freudianas, colocando em cena o processo de constituição da subjetividade. Assim, logo na abertura do livro já se faz presente o tema da violência contra a mãe, que atravessará o romance:

> A mais recuada e brumosa visão que João Capistrano tinha da sua infância (ele fez tudo para esquecê-la e até certo ponto conseguiu) era a de um homem grande, forte e espadaúdo, de sobrancelhas grossas espetadas feito taturana, a barba comprida, as botas sujas de barro, vibrando um chicote no ar, descendo-o sobre sua mãe. Esse homem era seu pai, Lucas Procópio Honório Cota. (*CA*, p. 7)

No excerto, a visão mais recuada da sua infância, ou seja, a primeira imagem de si, está associada com a experiência traumática da criança que presencia a violência contra a mãe, de forma que o mascaramento do pai como uma feição animalesca e violenta remete à figura do macho despótico. Essa tematização do trauma constitutivo da imagem do sujeito está presente em *O meu mestre imaginário*, quando, no ensaio "Do meu samburá" (DMS), o mestre Erasmo Rangel declara que "o importante, já dizia o dr. Freud, é o que se dá no passado, nos primeiros anos (para o dr. Sigmund, aos quatro anos o menino já está "formado") [...]" (DMS, p. 20). O fato de o mestre imaginário se referir especificamente à idade dos quatro anos é significativo, uma vez que coloca em pauta o que Freud designou como cena primária, tendo esta sido

abordada nomeadamente no ensaio “O homem dos lobos” (2010). A partir da análise da fobia de um paciente cujas memórias remontam aos quatro anos de idade, o psicanalista teria identificado essa cena primária como um evento traumático, em que a criança presenciaria a relação sexual dos pais e a interpretaria como uma ação violenta do pai contra a mãe. Ao evocar a cena primária, então, essa primeira memória de João Capistrano se caracteriza como um evento traumático exatamente porque se imiscuem a violência paterna e o ato sexual. Essa associação será reiterada em diversos momentos na narrativa, como ocorre quando Joana, criada de Isaltina, rememora os feitos do antigo patrão Lucas Procópio: “Gostava de ver feitor descer bacalhau em lombo de preto, castigo de escrava era do que mais gostava, feito estivesse com ela na cama ou no mato, gozando na safadeza. [...] Mesmo ele forcejando por esquecer, de vez em quando ele devia se lembrar daquela vez, o chicote cantando em Nhanhá, apesar dele ter uns quatro anos.” (*CA*, p. 162). Remetendo agora explicitamente à idade de quatro anos mencionada por Erasmo Rangel, a brutalidade, que é também ato sexual, é direcionada não apenas à mãe, mas também às escravas, o que ressalta a máscara despótica desse pai. Assim, levando em consideração essa apropriação das imagens presentes nas narrativas de Freud, não é gratuito o fato de que as mulheres são violentadas, em ambos os sentidos, com um chicote. No texto “Análise da fobia de um garoto de cinco anos (O pequeno Hans)” (2015), o intelectual de Viena relata o caso de um menino que havia desenvolvido uma fobia a cavalos a partir dos quatro anos, novamente a mesma faixa etária. Entre as várias imagens relacionadas à fobia, os relatos do garoto associariam o chicote usado para golpear os cavalos ao ato sexual, sendo que o próprio filho declara ter o desejo de bater na mãe. Por isso, Freud afirma que nessa composição de imagens “o cavalo é duplamente constituído, é composto de um desejo obscuro, sádico, em relação à mãe, e de um claro impulso de vingança dirigido ao pai.” (FREUD, 2015, p. 124). A análise dessa fobia infantil se tornou um dos casos mais conhecidos do psicanalista por relacionar o desejo de vingança contra o pai com o complexo de castração, com base na identificação de que a figura paterna seria o que se interpõe entre a mãe e o filho, impedindo que este realizasse seu desejo simbiótico. Por conseguinte, o que se observa repetidamente é que o diálogo com o texto psicanalítico coloca em evidência o trauma em torno do qual se estrutura a narrativa, razão por que o sexo e os ataques à mãe são redirecionados à experiência da separação, ou, em outros termos, do corte.

> Não era porém aquela cena de Lucas Procópio espancando Isaltina a única má lembrança que João Capistrano tinha do pai. Havia outras tão desagradáveis e dolorosas que ele não gostava de lembrar e fazia tudo para esquecer. Uma delas (ele devia ter uns quatro anos, difícil precisar) era o pai lhe dizendo vem cá, ó coisa, não quero poia em casa! para tirá-lo do colo da mãe e sair com ele. (*CA*, p. 11)

Pouco adiante, a cena da separação é retomada, quando Lucas Procópio deixa o filho pela primeira vez na escola, aos cuidados do mestre Diogo: “Até logo, disse Lucas Procópio ao filho, estendendo-lhe a mão para o beijo. João Capistrano beijou-a, lhe voltou as costas e seguiu mestre Diogo, que revelaria para ele outro mundo, um mundo muito diferente do terno e aconchegante mundo materno.” (*CA*, p. 15). Nas memórias do pai açoitando a mãe e nas cenas de separação, retornam repetidamente as imagens da abertura da ferida que constituem a narrativa edípica de João Capistrano em sua tentativa de reconstruir a si mesmo. Assim como as citações sem aspas dos filósofos pré-socráticos referidos em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, essas passagens agenciam imagens presentes na teoria psicanalítica para a construção da narrativa, o que, mais especificamente, se vincula de modo estreito à produção de máscaras do personagem. O retorno obsessivo à abertura dessa fenda, traço tão característico das experiências traumáticas, termina por remeter à entrada do sujeito na linguagem que possibilita a constituição da sua própria imagem. Dessa maneira, a referência à separação “do terno e aconchegante mundo materno” anuncia a dor de um segundo nascimento, como um preço a pagar pelo ingresso do sujeito na ordem simbólica. A esse respeito, as palavras de Ana Maria Rudge são elucidativas, quando comenta que, para Lacan, “o trauma constituinte do humano é o nascimento. Não o fato biológico, como na concepção de Rank, mas o nascimento para um meio que é o de linguagem.” (RUDGE, 2009, p. 63). É sintomático, pois, que toda a narrativa de *Um cavalheiro de antigamente* seja mobilizada pelo reconhecimento da violência contra a mãe que conduz ao segundo nascimento do filho. Quando João Capistrano, tomado pela angústia, grita pela esposa Genuína, a descrição do ambiente em que se encontra se vincula à imagem uterina:

> Assustada pelo grito terrível ela veio correndo na direção da rede em que ele estava mergulhado como um feto no negrume de um ventre (pelo menos assim ele sentiu quando tudo passou e pôde comparar) e disse aflita João, que que foi? Ouvindo a voz de Genuína, ele começou a ressuscitar. Quando voltou à tona das águas estagnadas, lodosas e sufocantes da angústia, ele disse nada, meu bem, fique junto de mim. Tateando na escuridão, ela procurou a rede e na rede a cabeça de João Capistrano. De leve, como se acarinhasse uma criança desprotegida, ela lhe passou a mão pela testa, sentiu-a febril. [...] Que que está acontecendo, meu filho? disse ela num tom manso e carinhoso, feito fosse sua mãe e ele o filho que ela não conseguia ter. (*CA*, p. 104-105)

Um feto na escuridão do ventre, a água estagnada (como o líquido placentário), o desamparo, o grito de quem pede acolhimento, o cuidado materno: em síntese, todos os elementos da cena do nascimento. Nos encontros com o amigo Maciel Gouveia, nas conversas

com a mãe Isaltina, na convivência com a esposa Genu, quanto mais João Capistrano tenta reconstruir a si mesmo, mais se torna um homem apático, até mergulhar na imobilidade total do ambiente intrauterino. Observamos nada menos que a encenação textual do *regressus ad uterum*[50]. O uso do termo "ressuscitar", no momento em que Genuína – essa nova mãe – chama por ele, termina por remeter à expressão usada por João Capistrano quando recebeu a carta, ao afirmar que o haviam assassinado. Trata-se, assim, de uma primeira morte, com a cisão da simbiose materna, que permite a entrada do sujeito na ordem simbólica.

Por que empreendermos uma análise tão próxima da psicanálise? Pretenderíamos com isso mostrar que a obra de Autran Dourado é um exemplo do que a teoria propõe? Podemos afirmar que não. Em *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria, vale relembrar, Autran afirma que as citações sem aspas dos pré-socráticos são um modo de se apropriar de suas imagens, afinal estaria fazendo literatura e não filosofia. Sem dúvida. E é exatamente essa uma das funções do agenciamento textual de elementos presentes nas narrativas psicanalíticas. Estabelecendo um diálogo com Foucault, nos movimentos anteriores procurei demonstrar que as ciências humanas atuaram na produção do rosto humano na modernidade, sendo que a psicanálise é vista por ele como uma das contraciências cuja atuação incide na região exterior do humano. Além disso, o confronto entre o filósofo francês e as ideias de Elizabeth Fowler e Peter Sloterdijk nos levaram a questionar até que ponto a literatura produziria esse rosto humano, ou se seria um lugar onde ele se dissolve. Ocorre que, em Autran Dourado, ao trazer as imagens da psicanálise para o texto literário, elas se constituem como imagens estéticas, mas, por isso mesmo, tensionam os pressupostos teóricos dessa ciência. A literatura é uma forma de conhecimento que goza de relativa autonomia em relação aos outros saberes, e é por essa razão que ela pode agenciar discursos e imagens presentes nas ciências humanas e, de modo mais restrito, na psicanálise, deslocando-os e confrontando-os. Isso permite que o personagem ficcional ponha em choque as diferentes máscaras que se sobrepõem na produção do rosto humano, evidenciando suas as fraturas. Por meio desse recurso, a encenação do processo de constituição da subjetividade na obra de Autran Dourado

[50] Importa notar que o tema do retorno ao útero foi constantemente revisitado pela pesquisa psicanalítica e pelos trabalhos antropológicos. Analisando as protofantasias, ou fantasias originárias, em Freud, Laplanche e Pontalis as definem como "Estruturas fantasísticas típicas (vida intrauterina, cena originária, castração, sedução) que a psicanálise descobre como organizando a vida fantasística sejam quais forem as experiências pessoais dos sujeitos;" (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 174). Também Otto Rank (2016) aborda o tema, considerando que o nascimento seria um trauma maior do ser humano, motivo por que este procuraria inconscientemente voltar ao útero materno. Essa discussão ainda se faz presente em Mircea Eliade (2010) que, a partir da perspectiva das ciências da religião, trata do ritual iniciático do *regressus ad uterum*, em que o neófito morreria simbolicamente para a comunidade e renasceria ao atingir a maturidade física, espiritual e sexual, estando apto a ingressar no universo simbólico de seus ancestrais.

mostra como as máscaras do sujeito são saturadas de significação simbólica. Mais além, essas máscaras não apenas se constituem pela linguagem, mas permitem que o sujeito se coloque como enunciador plural, uma vez que pelas fraturas do sujeito emergem as faces não-humanas, que constituem o seu negativo. E é por esse mesmo processo de enunciação plural que são construídas as narrativas do ficcionista. No confronto entre as *personae* do Autran escritor, ensaísta, epistológrafo e seu mestre Erasmo Rangel, o texto literário borra as fronteiras entre os campos do saber, de modo que esse romance de (de)formação, ao encenar as relações do sujeito com o simbólico, pode ser visto ele mesmo como uma reflexão sobre o processo de construção do personagem, ficcional e humano.

Movimento 6: Máscaras abissais: encarar o que não pode ser visto

A identificação da aproximação entre a obra de Autran Dourado e a psicanálise no movimento anterior nos permite agora afirmar que a produção das máscaras humanas leva intrinsecamente à coexistência com o espaço de sua própria negatividade. Por mais que o projeto racionalista da modernidade procurasse demarcar nitidamente as fronteiras com relação ao seu exterior, o que lhe daria os contornos de sua própria forma, o próprio ingresso no simbólico pressupõe que sua imagem é fraturada, de modo que as máscaras do não-humano emergem por suas próprias fendas. O mesmo simbólico que conforma as máscaras do humano engendra as máscaras da natureza que ameaçam a sua identidade. Mas aqui é necessário nos direcionarmos mais diretamente para um ponto dessa discussão: se a face da natureza impede que o semblante do rosto humano coincida consigo mesmo, ela ainda se constitui como uma imagem visível projetada no simbólico. Ou seja, ainda nos encontramos na região de embate em que o humano e o não-humano compartilham o espaço de visibilidade. Contudo, no início do capítulo me referia às máscaras abissais, que não poderiam ser vistas sob o preço de tragar o humano. Essa observação era motivada sobretudo pelo fato de que no primeiro capítulo minha argumentação vinculou a produção de máscaras do personagem a uma semântica sócio-histórica, aspecto em que as posições do sujeito possibilitavam visualizar a singularidade dos lugares ocupados pelas máscaras nos arranjos sociais. Mas, então, como poderíamos pensar o personagem em relação ao que não tem face, ou aquilo cujo semblante não pode ser visto? Como poderíamos pensar o personagem em relação àquilo que ultrapassa o sujeito, que não pode ser subjetivado e, portanto, representa um rasgo mesmo em relação à ordem simbólica?

Se, por um lado, Foucault valoriza a psicanálise como uma contraciência, por outro o conjunto de sua obra é marcado também por um distanciamento em relação a ela, uma vez que na prática analítica haveria uma injunção que levaria o indivíduo a confessar a sua verdade como sujeito de desejo[51]. Ou seja, ainda que a psicanálise indique essa região em que a imagem humana é fraturada, ela não deixaria de atuar na produção desse sujeito de desejo. Por essa razão, os quatro volumes em que o filósofo desenvolve sua história da sexualidade serão movidos pela busca por uma alternativa ao modo de subjetivação característico desse sujeito, como identifica Inês Lacerda Araújo: "Será possível relacionar sexo com algo diferente da busca da verdade suscitada pelo discurso científico e constituir-se como sujeito de seus atos de um modo mais prazeroso, que não por meio de uma sexualidade desreprimida ou medicalizada ou psicanalizada? Essa é a indagação de *História da sexualidade*." (ARAÚJO, 2014, p. 136). O que se impõe nos escritos de Foucault, então, é uma perspectiva anti-humanista, na linha de Nietzsche, que ressoará em boa parte da produção filosófica do século XX com o objetivo de denunciar a barbárie da cultura. É nesse contexto que se tornou emblemática a frase de Walter Benjamin: "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie." (BENJAMIN, 1996, p. 225). E o que faria o "Totem e Tabu", de Freud, se não mostrar que a cultura nasce da barbárie? Por isso, Benjamin poderia ainda dizer: não há uma máscara produzida pela cultura que não seja uma máscara que pratica e que sofre a barbárie. Por isso, quando fala que o homem irá desaparecer como um rosto na areia, Foucault deixa implícita a sua valorização desse ponto do discurso psicanalítico que aponta para as regiões em que o semblante humano se desmancha, levando com ele o simbólico, a cultura que o instituíram. E é nesse contexto que ele enxerga e exalta a linguagem, a literatura, a morte, a loucura como abismos que olham e que devoram o humano.

Quando a obra de Autran Dourado traz ao jogo os discursos da psicanálise para a construção da narrativa, o que se evidencia é justamente esse embate entre a produção das máscaras humanas e a natureza que não se deixa silenciar. Quando descobre que a esposa está grávida, Lucas Procópio pergunta por que ela não havia lhe contado, ao que ela responde: "[...] dentro do seu corpo uma outra semente germinava e crescia, aos poucos tomando a sua forma

[51] Essa flutuação entre aproximação e distanciamento da psicanálise é recorrente na teoria francesa como um todo. Sobre Foucault, Jacques Derrida argumenta em sua conhecida conferência "Fazer justiça a Freud" (1994) que a teoria desenvolvida por Freud teria criado condições para que o arqueólogo desenvolvesse a sua obra, mostrando como nela haveria uma oscilação entre o repúdio e a aceitação. Mais recentemente, como resultado de duas conferências realizadas na École de Psycanalyse, em Bruxelas, no ano 2000, Jacques Rancière, em *O inconsciente estético* (2009), retoma a leitura crítica a Freud, afirmando que haveria nele uma prática interpretativa que reconduziria o inconsciente, o *pathos* à razão (o que ecoa a confissão da verdade do sujeito afirmada por Foucault). Entretanto, mesmo com essa crítica, há que se reconhecer a valorização de Rancière em relação aos ganhos possibilitados pela psicanálise.

definitiva [...] Não contei porque fatalmente um dia viria a saber, é impossível conter a natureza, escondê-la." (*LP*, p. 157). Naturalmente, a referência à impossibilidade de esconder a natureza pode ser interpretada como o emprego de uma expressão de uso popular para destacar o fato de que o crescimento do ventre fatalmente denunciaria a gravidez. Contudo, a associação entre o feto e a semente que germina, bem como entre o corpo e a terra fértil (no mesmo campo semântico que a gravidez de Rosalina em *Ópera dos mortos*), acentua também a dimensão da natureza inscrita no corpo como força irrepresável. Esse traço se torna ainda mais evidente quando, em *Um cavalheiro de antigamente*, Quincas Ciríaco enxerga em João Capistrano as feições de Lucas Procópio "quando o selvagem e antigo Lucas Procópio ressurgia debaixo da figura bem-composta, coberta pelo verniz da educação e compostura que lhe deu dona Isaltina, chegando quase a transformá-lo em outro homem no final da vida." (*CA*, p. 186). No excerto, a tentativa de Isaltina aplicar um verniz sobre o rosto do marido pode ser vista como uma metonímia do projeto civilizatório desde sempre inacabado. Seja porque se trata de uma tarefa impossível, seja no sentido de que o acabamento desse verniz da educação apresentará trincas no mesmo instante em que for aplicado. É porque o rosto tem memória que o projeto da cultura não consegue apagar as máscaras da natureza. Em síntese, as narrativas de Autran Dourado encenam a produção da máscara e da máscara negativa, encenam a entrada do sujeito no simbólico sem deixar de apontar aquela região que pode dilacerar tanto um como o outro. O que seria o personagem senão a performance desse face a face que ameaça constantemente ambas as máscaras?

Expressivamente presente na filosofia e na literatura do século XX, observamos nesses caminhos um dos horizontes que justificam tamanha insistência do tema da loucura na obra do escritor mineiro. Fazer das feições quixotescas traços tão evidentes de João Capistrano e do primeiro Lucas Procópio é um indicativo da representatividade que o tema tem não só na trilogia da família Honório Cota, como em outros de seus contos e romances. Conjuntamente ao questionamento dos limites da razão, há nessa retomada constante do motivo da loucura uma investida nesse espaço de negatividade em que os próprios contornos que dão forma ao rosto humano são colocados em questão. Nessa direção, Pedro Chaves associa a insanidade do patrão – com as suas roupas e modo de ser extravagantes – a uma figura fantasmagórica: "Era mesmo uma graça ele ficar dando ouvidos a um doente da cabeça, um louco varrido. Ele devia mais era rir, rir da cara dele, daquela fantasmagoria em feitio de gente." (*LP*, p. 26). Por conseguinte, a fantasmagoria quixotesca do ingênuo Lucas Procópio promove uma (de)formação da máscara, a reboque do tensionamento operado sobre a própria ordem simbólica. Se as máscaras do sujeito permitem que ele se posicione como um locutor na e pela

linguagem, a sua conformação viria acompanhada de uma deformação em que se atinge a ausência de sentido da linguagem. É exatamente isso o que propala a crítica do sujeito: uma linguagem, uma enunciação que deforme a máscara no mesmo momento em que esta se forma, sem permitir a fixação de uma subjetividade. Assim, em *Lucas Procópio*, no momento em que Jerônimo rouba o sonho enlouquecido do patrão e se põe a proferir discursos, a sua fala é descrita por um dos ouvintes como uma não-língua: "O preto respondeu que aquilo não era iorubá mas uma arenga alucinada em língua nenhuma, matéria de pura desmiolação." (*LP*, p. 91). Essa língua sem língua da loucura, que não encontra ressonância nos ouvintes, representa a entrada na negatividade, onde os sentidos são violados e o simbólico a partir do qual o rosto do sujeito ganha forma é rasgado.

É em uma direção próxima a essa que Foucault visualiza a vizinhança entre a linguagem literária e a loucura. Cabe lembrar que, se o filósofo afirma que a razão médica teria deslocado a loucura para uma ótica da docilidade, nem por isso deixa de enxergá-la como região de negatividade com poder de aniquilação dos sentidos instituídos. A esse respeito, comentando sobre Sade e Goya, ele aproximará a experiência trágica de Nietzsche da capacidade de destruição do desatino: "O não-ser que ele era torna-se poder de aniquilação. Através de Sade e Goya, o mundo ocidental recolheu a possibilidade de ultrapassar na violência sua razão, e de reencontrar a experiência trágica para além das promessas da dialética." (FOUCAULT, 1978, p. 581). No ensaio "A loucura, a ausência da obra", publicado em 1964, esse poder é visto como uma forma de transgressão em relação à cultura: "É essa liberação obscura e central da palavra no coração dela própria, sua fuga incontrolável para uma moradia sempre sem luz, que nenhuma cultura pode aceitar imediatamente." (FOUCAULT, 1999b, p. 194). Essa tensão entre a negatividade e a cultura é um dos pontos em que o arqueólogo reconhece a importância de Freud:

> Será preciso, um dia, fazer essa justiça a Freud: ele não fez falar uma loucura que, há séculos, era, exatamente, uma linguagem (linguagem excluída, inanidade tagarela, palavra corrente indefinidamente fora do silêncio ponderado de razão); ao contrário, ele esvaziou dela o *Logos* desarrazoado: ele a dessecou; fez remontar as palavras até sua fonte – até essa região branca da autoimplicação onde nada é dito. (FOUCAULT, 1999b, p. 196).

Se a psicanálise freudiana indicava que constituição do simbólico por si só já sinaliza para as fraturas da imagem do homem, essas palavras de Foucault se inserem nas discussões da crítica do sujeito que procurará levar essas fendas até as últimas consequências possíveis. Por essa perspectiva, impõe-se a busca pelas entradas a partir das quais o próprio simbólico é dilacerado, possibilitando, com isso, desfundar o rosto do homem e do sujeito. Logo, como

vimos detidamente no capítulo 1, trata-se de dissolver o homem-personagem e o personagem-homem. Consequentemente, a forma sem forma da máscara fantasmática do louco, a sua língua sem língua, evocam esse espectro do não-ser que invade a zona da alteridade radical. Não é por acaso que o louco é constantemente comparado ao animal e, assim, assuma uma feição monstruosa: ainda quando a razão tenta torná-lo dócil, o seu semblante revela um poder aniquilador que abala aquele que o observa. O que esse semblante negativo do louco evoca se não as feições da Esfinge, da Medusa, de Eurídice?

Nessa linha, a partir do reconhecimento de que o trauma é um elemento necessário para a constituição do sujeito, o real se tornou uma categoria fundamental para pensar a dimensão do insuportável, a face que não pode ser vista. Na tradição psicanalítica, o real é visto como a dimensão do trauma que resiste à simbolização e, por isso, perfura o sentido, conforme retomada efetuada por Lacan da descrição freudiana dos sonhos. Em *A interpretação dos sonhos*, Freud relata que existe sempre um ponto que permanece inacessível à análise, que ele denomina como umbigo do sonho:

> Mesmo no sonho interpretado de forma mais minuciosa, é frequente haver um trecho que tem de permanecer obscuro; é que, durante o trabalho de interpretação, percebemos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. (FREUD, 2018, p. 474)

A identificação desse ponto inapreensível permitirá que Lacan enxergue o Real como um rasgo fundamental do sujeito:

> Imagem enigmática a respeito da qual Freud evoca o umbigo do sonho, esta relação abissal ao mais desconhecido que é a marca de uma experiência privilegiada, excepcional, onde o real é apreendido para além de toda mediação, quer seja imaginária, quer simbólica. Em suma, poder-se-ia dizer que tais experiências privilegiadas e, ao que parece, no sonho especialmente, são caracterizadas pela relação que aí se estabelece com um outro absoluto, quero dizer, com um outro para além de toda intersubjetividade. [...] Trata-se de um dessemelhante essencial, que não é nem o suplemento nem o complemento do semelhante, que é a própria imagem da deslocação, do rasgamento essencial do sujeito. O sujeito passa para além desta vidraça onde sempre vê, amalgamada, sua própria imagem. (LACAN, 1987, p. 223).

A apreciação comparativa desses dois trechos permite observar como a perspectiva psicanalítica leva a compreender o não-sentido, a negatividade como alteridade radical, talvez porque esse outro absoluto do qual fala Lacan ocupe essa posição exatamente porque é algo inacessível para o sujeito. A própria possibilidade de se conformar a máscara é colocada em questão, uma vez que é um ponto de dessemelhança tão profundo que rasga o sujeito e, com isso, foge aos domínios do simbólico. O real permite notar que as representações, a

simbolização têm sempre um limite. Ele é aquilo que no sintoma não é tão plástico, o osso duro do sintoma, o vazio, o silêncio inexoravelmente insuportável, que, consequentemente, é irredutível à identidade, ao sentido. Isso implica que a operação de deslocamento indicada por Freud não se aplica ao real/umbigo do sonho, razão pela qual ele sempre está ali, volta sempre ao mesmo lugar, o que leva à repetição característica do trauma. A esse respeito, Ana Maria Rudge anota que o real, como ponto nodal do trauma, faz com que este se apresente de forma "nada metafórica, aquele fato recente que caíra na vida do traumatizado como uma pedra em seu caminho e que não se tornava passado." (RUDGE, 2009, p. 42). Vale notar, tendo em vista a argumentação que venho desenvolvendo, que a descrição do umbigo dos sonhos aparece no mesmo *A interpretação dos sonhos* em que Freud falava sobre os mecanismos de condensação/metáfora, deslocamento/metonímia, a partir dos quais, entre outras questões, as imagens humanas apareciam amalgamadas. Isso nos leva a pensar que, se o personagem é metáfora, ele é também fratura fundamental.

Em Lacan e, a partir dele, em todo o programa anti-humanista, a categoria do Real servirá ao objetivo de pensar os limites do simbólico, de modo a colocar em xeque as possibilidades da razão. Há sempre aquela fenda inacessível à linguagem e ao sujeito enunciador, que será tematizada pelos discursos da crítica do sujeito e performada pela literatura. É amparada por um forte aparato conceitual, então, que a teoria da literatura sugeriu o desmanche do personagem, e a crítica literária repetiu de modo laudatório nomes de escritores que penetram nessa zona de negatividade, como Guimarães Rosa, Hilda Hilst, Antonio Lobo Antunes, Kafka, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Musil, entre outros.

Produzida sobretudo a partir dos anos 1960, a obra de Autran Dourado também se manterá sensível a essas questões – afinal, o que indica já o título *Ópera dos mortos* se não um olhar para essa negatividade maior? Mesmo em aparentes detalhes essa indizibilidade é enunciada, como no momento em que Juca Passarinho, após repetidas noites em que mantinha relações sexuais com Rosalina, passa a se perguntar o que ela sentia por ele, falando para si: "Não, não era amor, era alguma coisa estranha e estúrdia que ele não sabia como chamar. [...] Não era amor, era outra coisa cujo nome ele não conseguia alcançar." (*OM*, p. 144). Se visto rapidamente, o trecho poderia sugerir algo de sublime na relação do casal, o que, na tradição kantiana, já apontaria para esse indizível. Porém, se há qualquer possibilidade de associação com essa noção, não se deveria a uma possível elevação romântica dos sentimentos, mas sim ao parentesco que o sublime tem com a morte e, portanto, com a violência que abala o sujeito. Como já tenho demonstrado, nas narrativas de Autran o amor e a sexualidade estão sempre vinculados com a violência e com a morte, aspecto a partir do qual a referência de Juca

Passarinho a essa coisa estranha e estúrdia remete ao silêncio fundamental que não poderia ser reconduzido a uma identidade, tornando-se, assim, inominável. Violência e indizibilidade se cruzam no campo semântico da ferida, imagem que está presente de modo sintomático logo no primeiro parágrafo de *Ópera dos mortos* na descrição do sobrado. Vejamos as primeiras linhas do livro:

> O senhor, querendo saber, primeiro veja. Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. Casa de gente de casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu. As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; (*OM*, p. 1)

O convite feito a esse senhor-leitor para observar a ação do tempo no corpo do Sobrado antecipa o projeto levado a cabo ao longo do romance, quando sua narrativa aponta para as feridas e, mais especificamente, para a grande fenda da morte. Lembrando-se de que toda a produção ficcional de Autran Dourado retorna obsessivamente à encenação das Minas Gerais decadente, concernente à ordem patriarcal falocrática, as feridas no corpo do sobrado evidenciam a ação corrosiva do tempo sobre a cidade, sobre os valores da família patriarcal, sobre a existência. Além disso, se lembrarmos de que em seus ensaios teóricos Autran identifica o corpo como aquilo que possibilita ao personagem ganhar forma, essa descrição do sobrado (que é o corpo de Rosalina, de João Capistrano, de Lucas Procópio) indica as feridas do personagem, do sujeito e do ser humano.

Essa corrosão será retomada constantemente na obra do autor, operando um movimento narrativo por meio do qual o sexo, identificado como uma violência voltada contra o próprio indivíduo, verte-se no poder nulificante da morte. No romance *Lucas Procópio*, a entrega sexual de Isaltina ao marido é caracterizada como um desejo de ser esmagada: “Um desejo estranho de ser esmagada, penetrada, tomou conta de todo o seu ser. [...] E se soube inteiramente mulher, e a espécie de dor que não era dor mas algo desconhecido, uma espécie de morte instantânea, num átimo a anulou.” (*LP*, p. 131). Para que Isaltina possa saber-se mulher, isto é, conhecer a si mesma, é preciso que ela se anule. Assim, na construção da experiência de morte presente no erotismo, repete-se a designação desse desconhecido, ou do inominável, em que a abertura para o vazio da linguagem é também a desestabilização do sujeito. É como se se dissesse: o inominável sou eu, no exato instante em que me conheço. Em um raciocínio análogo, poderíamos estabelecer um paralelo entre construção narrativa dessa cena com a concepção de erotismo proposta por Bataille (1987),

para quem o ato erótico, como uma forma de transgressão, implicaria uma violência sobre o ser, na medida em que deixariam de existir os corpos separados, para dar lugar a um outro, resultado do amalgamar dos anteriores. É nesse sentido que o autor questiona o que seria o erotismo "senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassínio? [...] Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo." (BATAILLE, 1987, p. 14). Vale relembrar que as reflexões de Bataille são desenvolvidas de modo bastante próximo às perspectivas teóricas adotadas por Barthes e por Blanchot no que se refere ao esvaziamento da linguagem, sendo que, posteriormente, Foucault (1999b) se apropriará da noção de transgressão para justificar o parentesco entre a loucura e a literatura. Esse paralelo nos ajuda a visualizar como na oscilação entre vida e morte existe uma relação de parentesco entre a sexualidade, a violência, o trauma, o esvaziamento da linguagem/simbólico e a desestabilização do ser. Nessa direção, a flutuação entre vida e morte na relação sexual entre Isaltina e Lucas Procópio leva à emergência do não-humano, na repetição do mesmo ato em que a primeira havia se reconhecido como mulher: "E de novo o quentume, o poder do corpo. Novamente souberam da força da terra, do poder da conjunção. Conheceram outra vez a tensão de todas as fibras do corpo, a morte num átimo de tempo. A ressurreição se repetiu, vida." (*LP*, p. 131). De maneira similar, em *Ópera dos mortos*, a mesma imagem da flor que evoca a vida, a fertilidade e a sexualidade pulsante de Rosalina remete também à morte e ao luto:

> O pai esticado ali no meio da sala, os quatro círios acesos. O cheiro misturado de vela e flores se impregnou na casa, na sua roupa, nas suas narinas. Quiquina limpou tudo, mas o cheiro continuava, brotando de dentro dela. [...] Pelo menos as flores de papel e as flores de pano não deixam nenhum cheiro, sempre limpas, sempre puras, sempre-vivas. Uma sempre-viva no açude, a flor ficou boiando toda a vida. As batidas da pêndula se espraiavam dentro dela como a pedra no açude. A flor. (*OM*, p.36-37)

Sintomaticamente, seguindo o movimento das batidas da pêndula que se espraiam, a palavra flor é repetida diversas vezes em uma pequena passagem, do mesmo modo que as referências à vida são reiteradas paradoxalmente no contexto do velório. A flor, com toda sua pluralidade de significados, agora remete também à flutuação entre vida e morte. Assim, se seguirmos o espraiamento dessa metáfora, podemos pensar ainda que essa flor que se desdobra no nome de Rosalina evidencia o trauma da morte no âmago de sua identidade.

Em meio à produção de máscaras, há na obra de Autran Dourado uma insistência pulsante em colocar em cena essas fendas indevassáveis. O que a narrativa faz, então, é nada menos que exibir a alteridade radical instalada na própria identidade. Trata-se de um

mascaramento que põe em evidência o semblante que não pode ser visto, por se constituir como uma face negativa que coloca em questão a conformação do rosto e, consequentemente, por se apresentar como uma visão insuportável para o sujeito. Assim, o assombro de Juca Passarinho diante das voçorocas e o medo de ser tragado por elas, aos moldes do abismo nietzschiano, são associadas na narrativa à imagem da ferida, como se esta devorasse o homem a partir de dentro: "Acaba comendo as ruas e as casas, engolindo tudo. [...] Coisa do diabo, as goelas da voçoroca, como um castigo, comendo a cidade que nem ferida braba." (*OM*, p. 60). Analogamente às feridas que apontam para a corrosão irrefreável do tempo no corpo do Sobrado, agora as voçorocas devoram a carne de toda uma cidade. Assim, se no primeiro caso os valores e tradições da instituição familiar são corroídos, no segundo a referência à cidade e a toda sua organização social permitem afirmar que, metonimicamente, a própria cultura com que se relaciona o sujeito é posta em jogo. Com isso, articulando-se aos desdobramentos das diversas máscaras na narrativa, as voçorocas sinalizam para a negatividade da morte como uma força capaz de desestabilizar os contornos do corpo que delineiam a forma do ser humano. Nos primeiros dias em que tiveram início as relações sexuais entre Rosalina e Juca Passarinho, o homem observa as voçorocas sobre a perspectiva da tensão entre vida e morte: "Feito ele ficou espantado, foi medo? Quando viu as goelas abertas das voçorocas. Aquela esganação doida, aquela começão de terra. [...] É pra lá que a gente vai, mais dia menos dia, disse ele mas sem pensar muito na morte: a vida fervilhava brilhante dentro dele." (*OM*, p. 150). A pulsão de vida ligada às relações com a patroa em nada impede que as voçorocas corporifiquem o espectro da morte. Logo, pela ótica do insistente entrecruzamento entre a sexualidade e a morte, a sensação de perplexidade de que Juca Passarinho é tomado diante das voçorocas é o mesmo sentimento inominável concernente à relação com Rosalina. Isso quer dizer que, ao encarar as voçorocas, o homem se vê diante de uma alteridade absoluta, que se instala na própria mulher com quem mantém relações.

Dessa maneira, as voçorocas sublinham o enigma em torno da figura de Rosalina, o que remete à tentativa de Juca Passarinho decifrá-la desde sempre malograda, ao mesmo tempo em que não pode resistir a sua sedução.

> Diante das voçorocas parou. As voçorocas não mais o assustavam, tão acostumado agora à sua presença, de tanto que passava por ali toda vez que ia caçar com seu Etelvino. Nunca porém deixava de olhá-las, preso ao seu segredo, ao seu mistério, ao seu visgo. Uma vez chegou a descer por elas, foi parar lá no fundo do vale. [...] Quando teve o sonho ruim do menino e seu major dava um tiro nele; quando viu o cemitério, as voçorocas, o rodamoinho no Lago do Carmo; quando ouviu a conversa de seu Silvino sobre a gente do sobrado. Tudo parecia um aviso pra ele. Não adiantava fugir, o que tinha de acontecer acontecia mesmo, não era o que dizia dona Vivinha no caso do pai com a filha? (*OM*, p. 151)

Mesmo nos momentos em que a vida brilha, quando supostamente não teria medo, o homem continua preso ao enigma que é lançado pelas voçorocas e por Rosalina. Ou não haveria esse medo por que já teria sido tragado ao fundo das voçorocas no momento em que foi consumada a relação sexual com Rosalina? Em tudo isso, portanto, a narrativa confecciona pouco a pouco a máscara da Esfinge que se associará ao rosto da mulher. É significativo o fato de que, no mesmo momento em que sinaliza o mistério em torno das voçorocas, a narrativa traga ao palco uma possível predestinação inescapável de Juca Passarinho associada à lembrança de uma relação incestuosa. Isso indica que todo o mascaramento de Rosalina por meio de elementos que se vinculam ao não-humano constrói o traço ameaçador dessa mulher esfíngica. Por essa perspectiva, imageticamente as voçorocas são descritas tantas vezes como goelas vermelhas, mas também delineiam o desenho da vagina. O abismo que olha para o homem e ameaça devorá-lo – assim como a própria Esfinge – é o próprio corpo feminino, o sexo que conduz à morte. Essa designação do corpo ameaçador se torna progressivamente mais evidente à medida que a narrativa reitera a imagem das voçorocas: "E se o perigo estivesse exatamente ali, no prazer, no gozo? E se ela tivesse por dentro o visgo daquelas voçorocas? [...] Olhou de novo as voçorocas, as feridas mal cicatrizadas. O sol devassava de luz as entranhas vermelhas." (*OM*, p. 152). Trazendo à tona a pulsão de morte ligada ao desejo sexual, a conexão entre Rosalina e a erosão agora se torna direta, de maneira que a retomada da imagem da ferida, relacionando-a às entranhas vermelhas, coloca a possibilidade do gozo como agente da destruição anunciada. Assim, a sedução do corpo feminino se converte no enigma da Esfinge, que ameaça devorar aquele que vier a defrontá-la:

> Aquele corpo à espera, aquele corpo em brasa, aquele corpo misterioso podia devorá-lo como as goelas noturnas das voçorocas. Aquela mulher podia ser o seu fim; pensava em todos os desastres. Não sabia o que podia acontecer, temia pensar. Entrava num túnel, na escuridão da noite, de onde não sabia como, quando podia sair. (*OM*, p. 168).

Nas duas passagens anteriores, o que efetivamente se apresenta como ameaçador é o mistério que circunda Rosalina. Em um momento, a tentativa de compreendê-la motiva o desdobramento de diferentes perguntas, em outro, a sua figura é associada à escuridão do labirinto de onde o homem não sabe como sair.

Encontramos nesse mascaramento um embate entre o sentido e a negatividade, entre a possibilidade de manutenção do rosto humano e o seu apagamento. Importa lembrar que, na narrativa mítica, a vitória de Édipo sobre a Esfinge se deve ao fato de que aquele conseguiu decifrar o enigma que lhe fora lançado, sendo que a resposta consiste exatamente em nomear

o homem. Instaura-se, portanto, uma relação entre o saber e o nomear, em que Édipo vence porque constitui o sentido, dá nome ao homem e, portanto, delimita uma forma para seu ser. Analogamente, Juca Passarinho tenta decifrar a figura de Rosalina, mas, na narrativa de Autran Dourado, as interrogações perpetuam. Na ausência de respostas, é o próprio rosto desse homem que se encontra ameaçado. Assim, afigura-se a inevitabilidade do destino, que determina que o homem seja devorado pelo abismo, pela Esfinge, pela morte – por Rosalina:

> [...] buscava mesmo comparação com as horas noturnas, violentas e silenciosamente agressivas no encontro dos corpos, e chegava a achar que de dia sim era feliz, de noite era o visgo das voçorocas, as goelas vermelhas e escuras, de que ele não podia se afastar, sentindo aqueles encontros noturnos como um vício, uma pena feliz: condenado àquela mulher, àquela casa, àquela vida (até quando, meu Deus?), jamais dali poderia se afastar [...] ela à espera, ele não resistia, uma força poderosa o arrastava para os braços de Rosalina, e eles se encontravam em fúria [...] (*OM*, p. 176)

Todos esses aspectos caracterizam uma dimensão da face negativa, as máscaras que não podem ser vistas. Trata-se de máscaras invisíveis simultaneamente porque rasgam a forma observável e porque se constituem como a feição para a qual o sujeito não pode olhar. Por essa perspectiva, a relação entre Rosalina e Juca Passarinho ainda permite que sejam associados às efígies de Eurídice e de Orfeu. Um lugar impenetrável para o restante da cidade, o sobrado é descrito como o mundo dos mortos, o túmulo em que se encontra presa a última pessoa da decaída família Honório Cota: "O sobrado era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias." (*OM*, 99). Desde a chegada do empregado ao lugar, a sua voz é recorrentemente relacionada à possibilidade de Rosalina voltar ao mundo dos vivos: "a gente carece de ouvir voz humana, pra sair das sombras. [...] A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão [...] E a voz, que a princípio chegava a doer-lhe nos ouvidos, alta demais, acordou-a para a claridade, para a luz das coisas, para a vida." (*OM*, p. 73). O princípio de vida representado pela voz remete ao canto de Orfeu e à sua tentativa de resgatar Eurídice do mundo dos mortos. Seguindo essa direção, o gesto de Juca Passarinho ao tentar acariciar a mulher após o ato sexual é desenhado narrativamente como uma tentativa de acordá-la: "Os olhos [de Rosalina] fechados, ele beijava o rosto, dizia-lhe palavras ternas, repetia de mansinho o seu nome (Rosalina, Rosalina, Rosalina) como se ela dormisse e ele desejasse acordá-la. Ela não dormia. Os lábios cerrados, não atendia os seus apelos." (*OM*, p. 169). Como se sabe, o malogro de Orfeu em sua tentativa de resgatar a amada se deve à desobediência da única proibição que lhe foi imposta: observar o seu rosto. Como se estivesse morta, a recusa de Rosalina no excerto conflui com a sua oscilação constante em muitas

figuras, que desvanecem no momento em que são vistas, assim como Orfeu perde a mulher desejada ao observá-la. Desse modo, assim como o primeiro parágrafo do romance já apresenta a imagem da ferida, as suas últimas linhas fecham a construção da relação entre a sexualidade/casamento e a morte, evocando o ambiente mítico em que a figura feminina parte definitivamente para o mundo dos mortos:

> De branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa branca refolhuda no cabelo, lá vinha ela. Lá vinha Rosalina descendo a escada de braço dado com seu Emanuel. Desciam devagar, a passos medidos. Ele se voltava para ela numa atenção especial, como se tivesse medo de que de repente ela pudesse cair. A cabeça erguida, o porte empinado, hierático, ela mais parecia uma rainha descendo a escadaria dum palácio, uma noiva boiando no ar a caminho do céu. [...] Quando Rosalina chegou no último degrau da escada, parou, disse qualquer coisa baixinho no ouvido de Emanuel, ninguém ouviu, apenas um mover brando de lábios. Ele fez que sim com a cabeça. E continuaram a sua marcha nupcial. [...] O carro partiu barulhento, deixando atrás de si uma nuvem de poeira. Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor. (*OM*, p. 210-211)

A descida da escada reproduz a mesma cena que as protagonizadas por João Capistrano (na ocasião da morte de sua esposa Genuína) e pela própria Rosalina (quando da morte do pai). Nesses momentos, os dois desciam solenemente os degraus com o fito de parar, no primeiro caso, o relógio armário e, no segundo, o relógio de parede, sinalizando, com isso, que era chegada a hora do sepultamento. Nessa ótica, a marcha nupcial representada nessa cena é, ao mesmo tempo, o cortejo fúnebre, reforçando a polissemia das flores que se presentifica em ambos os ritos. Importa destacar que, nos arquivos do escritor presentes no Acervo de Escritores Mineiros, na pasta "Ópera dos mortos" em que se encontram os planos para o romance, Autran projeta um final em que Rosalina é levada para Barbacena, o que não é colocado de modo tão evidente na narrativa: "Provável final: Ela, louca, vai cantando ao cemitério, de noite. A canção, a letra diz que vai batizar o filho. A cidade descobre as suas idas ao cemitério. Julgam-na louca, é presa e mandada para Barbacena." (DOURADO, 1965, s/p). Nas diferentes potências do romance, a possível condução de Rosalina a essa cidade de Barbacena tão presente no imaginário mineiro do século XX permite associar as dimensões abissais da morte e da loucura. Assim como Orfeu, no mesmo momento em que a cidade vê esse semblante por tantos anos escondido, a condução ao sanatório implica a definitiva impossibilidade de vê-la novamente. Com isso, a produção de máscaras da personagem Rosalina coloca em cena os semblantes abissais da Esfinge e de Eurídice, conduzindo nosso olhar para a morte, para o trauma, para a loucura, para o não-humano: todas as (não) faces que se negam ao olhar. (Não) faces que esvaziam a linguagem, rasgam o simbólico e dilaceram o rosto humano. A obra de Autran Dourado, como observamos mais detidamente a respeito de

Um cavalheiro de antigamente, encena o processo de conformação das máscaras por meio de sua entrada no simbólico, mas também vai ao mais profundo na exposição das regiões que ameaçam a composição dos semblantes do sujeito.

Em ressonância com pensamento arqueológico de Foucault, a análise da obra de Autran nos mostra que a teoria do personagem precisa estar atenta *também* para as máscaras abissais. Nessa mesma linha, Giorgio Agamben é um dos autores que contemporaneamente se propõe a levar mais a fundo as reflexões sobre a negatividade. No prefácio de *Estâncias*, o autor apresenta uma definição sobre o papel da crítica que irá ecoar o seu próprio posicionamento sobre a análise literária: "crítica significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível colocar nem apreender." (AGAMBEN, 2012, p. 9). Isso já revela um programa anti-humanista que atribui valor à arte a partir do momento em que ela aponta para os limites do sujeito, da razão e da cultura, elementos estes identificados como a base da filosofia metafísica. Nos meandros de sua argumentação, a resposta metafísica de Édipo é vista como um ato fundacional do homem na cultura, enquanto, na direção oposta, a negatividade monstruosa da Esfinge remontaria à abertura intrínseca do ser. Conforme declara o autor, "Édipo aparece, portanto, na nossa cultura, como o 'herói civilizador' que, com sua resposta, proporciona o modelo duradouro da interpretação do simbólico." (AGAMBEN, 2012, p. 223). No sentido contrário, então, a postura negativa da Esfinge, que se coloca como uma barreira resistente ao sentido, implica também o gesto de fraturar a fixação do *status* ontológico do ser humano.

No seminário ministrado nos anos 1979 e 1980, posteriormente publicado no volume *A linguagem e a morte* (2006), o pensador italiano evidencia a importância de Martin Heidegger para a filosofia da negatividade, afirmando, com o filósofo alemão, a proximidade entre a morte e a linguagem: "Tanto a 'faculdade' da linguagem quanto a 'faculdade' da morte, enquanto abrem ao homem a sua morada mais própria, abrem e desvelam esta morada como já permeada desde sempre pela negatividade e nela fundada." (AGAMBEN, 2006, p. 10). Uma vez que a morte e a linguagem seriam o que abre a morada mais própria do homem, a análise do pensamento de Heidegger se encaminha na direção de retomar o conceito de *dasein* como ser-para-a-morte. Agamben destaca que a expressão *dasein* poderia ser traduzida como "ser-o-aí", a partir do que a partícula "aí" poderia apontar para a morada da morte, relacionando-se, então, com a experiência mais extrema da negatividade[52]. Por esse caminho,

[52] Note-se que em Heidegger (2012) o *dasein* é conceituado também como "ser-no-mundo", observando-se que o mundo, antes que uma dimensão espacial, é visto como uma rede de significância anterior ao ente. Dado que a morte é considerada por ele como a experiência mais singular, uma vez que a sua negatividade fura a rede de

o autor afirma que o "aí" (*da*) seria o que caracteriza o *dasein*, aspecto em que isso "significa que justamente no ponto em que a possibilidade de ser o *Da*, de estar em casa no próprio lugar, é assumida, através da experiência da morte, da maneira mais autêntica, o *Da* revela-se como o lugar a partir do qual ameaça uma negatividade radical." (AGAMBEN, 2006, p. 16-17). Consequentemente, ressalta-se nesse "aí" o poder de negação do homem: "Existe algo, na pequena palavra *Da*, que nulifica, que introduz a negação naquele ente – o homem – que deve ser o seu *Da*. A negatividade provém, ao *Dasein*, de seu próprio *Da*." (AGAMBEN, 2006, p. 17). Rastreando esse algo que se impõe como poder de nulificação, o autor estabelece uma conexão entre a filosofia de Heidegger e a análise dos dêiticos realizada por Emile Benveniste. Por meio dessa relação, o que ele busca é mostrar que o poder nulificante do *Da* encontra a sua possibilidade exatamente na linguagem, uma vez que são os elementos dêiticos que viabilizam algo como esse ter lugar do *Dasein.* Com isso, aos moldes do que argumentava sobre a palavra esfíngica em *Estâncias*, ocorreria um esvaziamento da significação da linguagem, pois os elementos dêiticos "indicam precisamente que a linguagem tem lugar. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio evento de linguagem, no interior do qual unicamente algo pode ser significado." (AGAMBEN, 2006, p. 43). O esvaziamento da linguagem na perspectiva agambeniana implica o esvaziamento não apenas do sujeito enunciador e do objeto, mas também do próprio ser. Se na análise arqueológica de Foucault o rosto humano nasce dos processos de positivação que delineiam seus contornos em contraste com o não-humano, a negatividade desconstruiria ambos os lugares anteriormente positivados. Assim, ele identifica no estatuto da voz que diz a morte uma figura da pura negatividade que desestabiliza o estatuto ontológico humano: "Não mais animal mas não ainda humano, [...] a 'pura negatividade' do gozo do senhor apresenta-se como o ponto no qual se mostra, por um instante, a articulação originária daquela 'faculdade da morte' (*Fähigkeit des Todes*) que caracteriza a consciência humana." (AGAMBEN, 2006, p. 69). Portanto, dialogando com Heidegger, a indicação com Benveniste de que a linguagem aponta para si mesma, serve para afirmar que o ser é puramente nada, de modo a possibilitar a abertura da negatividade que desconstrói as positividades instituídas do humano e do não-humano.

Nesse percurso, em nossa análise da obra de Autran Dourado, procuramos observar de modo atento as dimensões que ultrapassam o sujeito e que, portanto, não podem ser subjetiváveis, levando aos pontos mais profundos de fratura do simbólico. A cadeia de

---

sentidos pré-determinada, o "aí" desse *dasein* terminaria por remeter à morte como o lugar/morada mais autêntico.

elementos em que se desdobram a loucura, a sexualidade, o trauma, o real nos conduziu à identificação desses conceitos com a morte, apontada por Agamben, em seu diálogo com Heidegger, como ponto mais extremo de negatividade, que opera o desmanche do ser. Trata-se, então, de um caminho que nos permitiu apontar a presença das máscaras abissais nas narrativas do escritor mineiro, as quais, como alteridades radicais cujo semblante não pode ser visto, perfuram o simbólico e devoram o rosto humano. Porém, caberia agora perguntar: o diálogo com essa perspectiva teórico-filosófica nos levaria à conclusão de que essas alteridades radicais não poderiam se constituir como máscaras efetivas no texto literário? Se essas alteridades radicais são a impossibilidade do semblante visível, como explicar a presença tão ressurgente das várias figuras que remetem às máscaras abissais na obra de Autran Dourado? Abordaremos essas questões no próximo movimento, mas vale desde já fazer uma articulação com as proposições de Agamben antes de prosseguir. Desenvolvendo as reflexões sobre a negatividade que habita a linguagem, ele afirma que "a linguagem conserva o indizível dizendo-o, ou seja, colhendo-o na sua negatividade." (AGAMBEN, 2006, p. 28). Poderíamos desdobrar essas afirmações de Agamben, relacionando o indizível ao invisível, de maneira que a linguagem permitiria colher o semblante das máscaras negativas na distância profunda do abismo. Na abordagem da negatividade presente nesse texto de Agamben, a máscara existe justamente porque é uma forma oca, que não é depositada sobre nenhuma subjetividade e, por isso, remete ao vazio, ao nada, à morte. A ótica de Agamben não faz referência às máscaras do sujeito, mas às máscaras ocas da linguagem. Por essa perspectiva, então, o personagem apenas daria existência às máscaras negativas se associado à concepção de figura defendida por Barthes e por Deleuze, uma vez que não se vincularia a nenhuma subjetividade. *Contudo, importa concluir esse movimento observando que, mesmo nos pontos mais extremos que solapam a presença do sujeito, ainda é possível observar a insistência das máscaras. Portanto, permanece pulsante a performance do personagem, que colhe as máscaras invisíveis, mostrando-as.* Isso cria condições para que possamos mostrar como as máscaras abissais não se desvinculam da discussão sobre as subjetividades e sobre as identidades no próximo movimento.

Movimento 7:Confrontar as máscaras abissais

Relembremos alguns pontos de nossa argumentação que nos conduziram até este momento. Iniciei o capítulo apontando construções textuais na obra de Autran Dourado em que ocorre a intercorrência entre as faces humana e animal. Essa intercorrência sinalizava um contraste em relação à conceituação do personagem para Anatol Rosenfeld, Carlos Reis e

mesmo para Dourado, uma vez que, em suas definições, o conceito está intrinsecamente relacionado ao humano. Questionando sobre um possível conceito de humano, uma vez que os autores mencionados não realizam essa problematização, observamos que o rosto humano foi produzido na modernidade, sendo que o próprio advento da noção moderna de personagem participou da produção dos semblantes que constituem sua face. A partir disso, analisamos a obra de Autran Dourado em confronto com a perspectiva da psicanálise antropológica freudiana, que mostra a entrada humana no simbólico, em um processo a partir do qual a própria *imago* do sujeito se constitui como elemento simbólico. Com isso, vimos também que a ótica da antropologia psicanalítica pressupõe as fraturas, ou os traumas, como elementos constitutivos do rosto humano. Essa identificação das fraturas no rosto humano nos permitiu avançar para um olhar sobre o real e sobre a morte, que se impõem como regiões que rasgam de modo mais profundo o registro simbólico, questionando a própria simbolização/metaforização das máscaras. Assim, esse aspecto torna pungente o paradoxo de que as máscaras abissais colocam em questão a própria possibilidade da produção de máscaras pelo simbólico, desestabilizando o rosto humano.

Dada a presença pulsante dessas regiões extremas da negatividade que colocam em xeque a possibilidade de simbolização, torna-se necessário nos direcionarmos para o questionamento: quais efeitos essas observações podem ter sobre a concepção de personagem como produção de máscaras? No final do movimento anterior, já destaquei o posicionamento agambeniano de que a linguagem diria o indizível, do que sugeri um desdobramento a partir do qual a literatura dá a ver o invisível. Mas por meio de quais mecanismos a linguagem aponta para essa região que se apresenta como seus próprios limites? Aqui, é necessário voltarmos mais uma vez à noção de real. Uma vez que o real é visto como um ponto que resiste à metaforização característica do simbólico, à primeira vista essa definição poderia implicar que ele se configura como uma região que bloqueia a possibilidade de formatação da máscara, levando a um abismo insuperável no próprio rosto humano. Contudo, isso parece indicar um contrassenso quando observada a obra de Autran Dourado. Feridas do sobrado, flores, voçorocas, feições animais, vegetais e ctônicas, as máscaras não cessam de se desdobrar justamente no que se relaciona ao trauma e à morte, esses não-lugares mais inacessíveis da negatividade. Frente a isso, é preciso lembrar que nem a abordagem do umbigo do sonho por Freud, nem o Real lacaniano representam o fim do simbólico, mas sim o seu limite. É nessa ótica que o trauma é visto como ponto nodal a partir do qual se organiza e reorganiza constantemente o simbólico. Karl Erik Schøllhammer, em análise da obra de André Sant'Anna, afirma que "o real é para Lacan a experiência impossível da coisa em si –

do pequeno objeto a – cuja proximidade ameaça a subjetividade, mas que tem o poder de catalisar a simbolização, a produção posterior de significantes, em torno desse vazio irreduzível (sic.) e opaco." (SCHØLLHAMMER, 2010, p. 5-6). Como uma negatividade extrema, é exatamente porque o real é um abismo que ameaça devorar a subjetividade que ele leva à reconfiguração de sua inscrição no simbólico. Em outras palavras, o real não implica a impossibilidade da máscara. É uma fissura no simbólico que, justamente por isso, impõe e catalisa a produção de máscaras, fazendo com que a subjetividade se encontre em constante reconfiguração. A esse respeito, comenta Ana Maria Rudge:

> O esbarrão com o real – que não obedece a qualquer lei, que escapa do necessário e da determinação e desarranja a homeostase significante – tem a importante função de romper com uma situação na qual o eu se reconhecia. Como tal, o acidente traumático é algo que impulsiona para a mudança, porque a desestruturação que promove na tessitura simbólica e imaginária do eu empurra o sujeito para um novo arranjo em que a construção de uma narrativa tem um papel fundamental. (RUDGE, 2009, p. 66)

Passando em nossa análise de Foucault até as considerações psicanalíticas de Lacan, o que temos visto é que a negatividade e o real não são exteriores ao sujeito, mas se apresentam como fissuras inacessíveis que o habitam. Por essa perspectiva, além de entrever o processo de catalisação do simbólico, torna-se possível vislumbrar as máscaras negativas presentes no texto literário como índices do real, as quais se presentificam em regime de copresença com as máscaras positivas do humano. Em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, analisando o exercício de autoficção de Silviano Santiago – mas passando também pela questão do real em Luiz Ruffato, João Gilberto Noll, Andy Warhol, entre outros – Schøllhammer afirma que "o 'eu' aqui é recuperado pela ficção como parte desse real, como lugar de traumas e cicatrizes que se convertem em índices do real." (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 109). Mesmo no ponto mais insuportável à visão do sujeito, ainda é possível a conformação da máscara como índice do real, ou talvez seja porque esse é um ponto inacessível que a constituição da máscara se faça necessária. Desse modo, as palavras de Schøllhammer nos permitem pensar que o rosto desse "eu" será um lugar onde se encontram simultaneamente as máscaras positivas que garantem a identidade do sujeito e as máscaras-índices, ou máscaras-cicatrizes. Se Foucault indica em suas obras arqueológicas os processos de positivação por meio dos quais se constituem as máscaras humanas, assegurando sua identidade, torna-se possível agora compreender também a produção das máscaras negativas.

Ao fim, a observação da coexistência das máscaras positivas e negativas nos conduz à discussão da identidade e da alteridade – inclusive da alteridade radical – proporcionadas pelo

personagem na literatura. Um dos autores mais célebres na discussão sobre o real na arte, Hal Foster (2017) identifica que tanto a crítica do sujeito pós-estruturalista, quanto as políticas de identidade teriam se interessado pelo tema. Quanto ao primeiro grupo, Foster argumenta que, vista a inacessibilidade do real, os pós-estruturalistas valorizam o tema do trauma pela consideração de que este não teria um sujeito, o que possibilitaria a essa linha de pensamento encontrar um dos pontos mais radicais no apontamento dos limites do sujeito. Por outro lado, visto sob a abordagem das políticas de identidade, o trauma seria um acontecimento que retorna ao sujeito como testemunho. Nessa chave, Foster conclui seu ensaio:

> Eis aí decerto um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode contestar o trauma de outrem: só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. *No discurso sobre o trauma, portanto, o sujeito é a um só tempo evacuado e elevado*. E, dessa maneira, o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios na cultura atual: análise desconstrutivista e política da identidade. (FOSTER, 2017, p. 157)

Em contexto brasileiro, Márcio Seligmann-Silva (2018) é um dos nomes que mais se debruçaram sobre essa relação entre o trauma e o testemunho, associando o tema à tensão entre identidade e alteridade. Em sua análise, para se chegar ao conceito de testemunho, que servirá de base para a análise das artes que tratam da barbárie, o autor ressalta a identificação entre o real e a morte. Com isso, a presença do trauma nas artes, como algo que rasga o sentido, estaria vinculada a um projeto estético que visa tensionar os limites da natureza e da cultura: "O campo da arte moderna estende-se cada vez mais [...] entre o 'grito' de dor diante do real-como-morte e o silêncio: reflexo da incapacidade de abarcar o mundo de modo conceitual; corte na linguagem que deveria 'curar' – via *mímesis* – o corte entre a 'natureza' e a 'cultura'". (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 36-37). Por essa razão, em diálogo com a narrativa da antropologia psicanalítica freudiana, sobretudo a desenvolvida em "Totem e tabu", Seligmann-Silva afirma que essa arte moderna encenaria o processo de protocisão do humano, no qual se daria a construção do eu através da passagem pela experiência da dor e, consequentemente, do trauma. Assim, dialogando com as análises feitas por Hal Foster sobre a obra de Andy Warhol, o autor qualifica a fotografia como traço (em sentido derridiano) ou como índice do real, sinalizando o caminho por meio do qual a arte torna visível esse abismo inacessível que habita o eu: "A fotografia assim concebida não seria nem um ícone, nem um símbolo do real, mas um índice do mesmo: assim como a fumaça é um indício do fogo, a sombra indica uma presença, a cicatriz é a marca de uma ferida ou a ruína um traço do passado." (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 43). Basicamente, podemos entender que a argumentação aí desenvolvida sublinha os modos pelos quais a arte encena a construção das

máscaras do sujeito, o que pressupõe também a presença das máscaras-índices como cicatrizes inerentes ao rosto humano. Embora o autor não trate nesses termos, encontramos em suas palavras um estrito diálogo com noção de personagem como produção conjunta de máscaras positivas e negativas que temos desenvolvido. Por conseguinte, essa argumentação cria condições para observarmos como as máscaras negativas do personagem na literatura se integram à discussão da relação entre identidade e alteridade. É preciso lembrar que o objetivo de Seligmann-Silva em seu livro é a abordagem dos processos que, em meio à cultura, permitem a emergência das alteridades em um processo de diferenciação constante, como já atesta o próprio título *O local da diferença*, fazendo óbvia alusão à obra de Homi Bhabha. Afirma, pois, o teórico brasileiro que o desafio de seu livro consiste em "defender uma concepção aberta de identidade como diferenciação constante. [...] A questão está em reivindicar esse momento de negação, em reafirmar a identidade em meio à (re)construção." (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 15).

Assentados nesse diálogo, cabe à nossa análise notar que as máscaras negativas do personagem não remetem apenas a um puro nada atemporal e a-histórico, destituído de quaisquer relações identitárias e alteritárias construídas socialmente. Nos últimos anos, sobretudo na crítica literária acadêmica brasileira, a negatividade tem sido vinculada às abordagens da linhagem filosófica que compreende os nomes de Agamben, Blanchot e Heidegger, reproduzindo um vocabulário em que termos como o nada, o não, o vazio, a ausência se multiplicam. Todavia, o conceito de negatividade remete a uma extensa tradição filosófica, que, de Hegel a Heráclito, remete à constante produção de diferença. Rastreando essa tradição, Hilton Japiassú e Danilo Marcondes localizam a negatividade em Hegel: "Na filosofia hegeliana, trata-se de um momento da dialética, o contrário da identidade absoluta; a contradição vista como princípio do movimento de diferenciação pelo qual o espírito manifesta a verdade." (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1990, p. 382). A definição realizada pelos autores aponta para o fato de que a negatividade, como contraposição da identidade absoluta, coloca o processo de diferenciação como motor da dialética hegeliana. Mesmo Agamben reconhece esse papel do processo de diferenciação inerente à negatividade em Hegel, quando afirma, citando o filósofo alemão, que o ser negativo "é o que não é, e não é o que é." (AGAMBEN, 2006, p. 9). É imperativo recuar a momentos basilares desse debate, reconhecendo a sua presença mesmo entre os pré-socráticos. Se para Hegel a negatividade é vista como contraponto da identidade absoluta, este último elemento se constitui um conceito basilar na filosofia imobilista dos eleatas. Japiassú e Marcondes definem essa corrente filosófica: "Filósofos pré-socráticos da escola eleática (da Eleia, antiga cidade no sul da

Itália), fundada por Xenófanes e a que pertencem Parmênides e Zenão de Eleia, que afirmam a identidade absoluta do ser consigo mesmo e a impossibilidade do devir e do movimento." (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1990, p. 165). Na contramão dessa corrente, como o nome mais emblemático da filosofia do devir, não é por acaso que Heráclito será um ponto de referência para os pensadores da negatividade. Se a metafísica ocidental não se cansa de reafirmar a primazia da identidade, o devir de Heráclito cria condições para que o pensamento da negatividade possa pensar o ser-outro, que se encontra em constante mudança no tempo e no espaço. Contudo, embora se aponte que Hegel busca o momento final da identidade na síntese, não se pode ignorar a importância da negatividade posta em sua filosofia como motor da dialética, aspecto pelo qual é vista como movimento de produção de negações. Portanto, de produção de não-identificação, de não-identidades, de alteridade e, no caso extremo de Heidegger, Blanchot, Agamben, de alteridades radicais. Em todos esses casos, está em pauta a não-identidade, a impossibilidade de identidade. A negatividade é o que permanece fora, na sombra, no não. Há que se chamar a atenção, portanto, para o fato de que a negatividade é uma categoria relacional, posta sempre em confronto com as positividades. Ela não é uma categoria atemporal, uma vez que é produzida sócio-historicamente como um fora do sistema simbólico e discursivo que institui as positividades. Sobre isso, é sempre útil relembrar que, no projeto arqueológico de Foucault, todo o livro *As palavras e as coisas*, assim como *História da loucura*, são histórias dos processos de positivação nas sociedades, que só acontecem através da produção simultânea de negatividades.

Consequentemente, ao trazer ao palco simultaneamente a produção de máscaras positivas e de máscaras negativas, a obra de Autran Dourado coloca em foco o lugar de confronto entre as duas dimensões distintas que são produzidas pelos processos históricos. Não se trata apenas de dissolver o rosto humano, uma vez que o personagem se apresenta como possibilidade de convivência e de entrecruzamento tensional das máscaras contrapostas. O personagem se apresenta, portanto, como produção simultânea de identidades e de alteridades – incluindo as identidades absolutas e alteridades radicais – instaladas no próprio eu. Conforme apontei no capítulo 1, em *Ópera dos mortos* a narrativa coloca lado a lado o paradoxo da flecha imóvel, aludindo à filosofia imobilista de Zenão, e a imagem do rio em movimento, fazendo alusão à filosofia do devir de Heráclito. Sob essa efígie, a narrativa se coloca como espaço em que é possível o encontro – em ambos os movimentos de "ir ao encontro de" e "ir de encontro a" – entre a identidade absoluta e a negatividade enquanto impossibilidade radical de fixação da identidade.

Então, a encenação do processo de entrada do sujeito no simbólico em confronto com a produção das máscaras negativas que dissolvem a identidade do ser humano coloca em cena também os processos históricos em que a instituição das positividades cria zonas de exclusão em relação àquilo que ameaça as identidades. Nessa seara, a imagem de Rosalina ganha mais uma vez contornos esfíngicos, quando Juca Passarinho questiona a alcunha da loucura que o povo de Duas Pontes havia associado à mulher: "Pancadice coisa nenhuma, o povo fala é demais. Seu Silvino tinha razão. Quando não entendem uma pessoa direito, quando uma pessoa não é como todo mundo, eles dizem pancadice, mais pra afastar de si a figura que exige entendimento, decifração." (*OM*, p. 99). Tal como a Esfinge, essa figura que exige decifração concerne ao que é expulso dos sentidos/identidades instituídas. Com base nessas observações e voltando às considerações feitas no início deste capítulo – quando se observava uma certa tendência crítica a considerar o personagem como ser ficcional de feições antropomórficas –, torna-se possível afirmar que a produção de máscaras do personagem aponta para o processo de construção do humano e, conjuntamente com ele, para a exclusão do que é considerado como não-humano. Ou seja, não é apenas que a literatura denuncie os processos de desumanização do humano, mas que reconheça as máscaras não-humanas enquanto não-humanas, sem tentar reconduzi-las para a identidade. E isso vale também para os grupos de homens que, a exemplo do louco, são empurrados e mantidos fora dos limites da humanidade. A produção de máscaras do personagem na obra de Autran Dourado não implica a adesão a uma chave humanista, denunciando a exclusão que impede o humano de se humanizar. Ela tensiona as discursividades da modernidade, mostrando como a própria criação do rosto humano, em si, implica a criação de zonas de exclusão. Logo, a produção de máscaras do personagem nessas narrativas não implica o desmanche do humano, ou a defesa da manutenção de seu rosto, uma vez que sinaliza, antes, o embate por meio do qual as esferas distintas borram seus limites continuamente.

Com isso, a análise do personagem possibilita enxergar, pelo embate entre diferentes máscaras, o modo como os processos sociais têm produzido sistematicamente regiões de negatividade que legitimam a expulsão do não-idêntico. A negatividade habita o núcleo do sujeito, mas é também o seu não-sentido, a sua não-identidade, que possibilitam à modernidade rechaçar determinados grupos (humanos?) para além do *status* ontológico da humanidade. Não é mera coincidência o fato de que, em diferentes narrativas, o texto de Autran Dourado repete exatamente a mesma formulação verbal. Em *Lucas Procópio*, quando o personagem título pergunta a Pedro Chaves quem ele havia matado, este lhe responde: "Preto não é quem, não é gente, foi preto que eu matei [...]" (*LP*, p. 37). Ainda no mesmo

romance, quando o primeiro Lucas Procópio se refere a uma travessura de sua infância as mesmas palavras se repetem: “Qual, menino não é gente!” (*LP*, p. 66). Em *Uma vida em segredo*, a mesma fórmula volta a ser empregada para se referir a Prima Biela: “Meu Deus, que bicho primo Juvêncio criou! Isto não é gente, pensou Constança pela primeira vez sem caridade. A presença de prima Biela a rebaixava, lhe ofendia a feminilidade.” (*VS*, p. 32). Além disso, na mesma novela, a construção é usada ainda outra vez, mas agora para se referir ao cachorro, que compartilhava com Prima Biela a característica de pertencer ao grupo dos que vêm “das-bandas-de-lá”: “Depois, como tinha vindo, também ele iria para terras muito longe. Cachorro não é gente.” (*VS*, p. 82). Usar em todos os casos a mesma construção empregada para se referir ao cachorro é significativo. Seja pela ludicidade infantil, pela referência ao rebaixamento racial e cultural dos negros, pelo apontamento da excentricidade de Biela, todos ocupam a mesma posição que o animal, como figuras que, destituídas da fixidez identitária imposta, exigem decifração. O emprego da expressão comum a todos eles possibilita, então, que constituam entre si uma comunidade negativa dos que pertencem à categoria do não-ser, ou do ser-outro: a comunidade dos que são das-bandas-de-lá.

Pode-se pensar que esses que vêm das-bandas-de-lá não correspondem exatamente a não-identidades, uma vez que em todos os casos observamos identidades outras que são excluídas do centro de visibilidade da vida social, mas que ainda seriam identidades. Contudo, a análise das máscaras do personagem permite vislumbrar os processos por meio dos quais, ao longo da modernidade, são produzidas alteridades radicais, máscaras que não devem ser vistas, atirando determinados grupos de indivíduos à categoria dos rostos monstruosos. Torna-se significativo relembrar a esse respeito que, na chave da biopolítica, as reflexões de Giorgio Agamben (2010) sobre o *homo sacer* e de Esposito (2011; 2019) sobre o dispositivo da pessoa mostram esse processo por meio do qual um indivíduo pode se tornar uma vida nua, assumindo a máscara do ser eliminável que deve ser mantido longe do alcance dos olhos. O sujeito só é sujeito, o humano só é humano na medida em que a negatividade, o não-sentido, a alteridade radical o habita em seu âmago.

E é justamente isso o que permite que, de acordo com as dinâmicas dos poderes instituídos, um indivíduo possa ser deslocado para a categoria de não-sujeito, de não-humano, sendo ele visto apenas como uma feição monstruosa. Nessa perspectiva, o mesmo Jerônimo que, enquanto negro, é qualificado como não-ser, é aproximado por Pedro Chaves da figura do diabo: “Não aguento é ver preto macho na minha frente. No que depender de mim, acabo com todos eles. [...] Ele não é só ele, é ele mais a sua maldita nação, feito diz o tinhoso.” (*LP*, p. 44). Nesse caso, a associação entre o termo “tinhoso”, popularmente

empregado para se referir ao diabo, e o vocábulo "macho" possibilitam observar como o processo de expulsão do indivíduo em relação aos limites ontológicos que determinam o humano pode ser acompanhado de um processo de demonização. Porém, essa possibilidade não é exclusividade de alguns. Do mesmo modo como Pedro Chaves atribui a Jerônimo a feição demoníaca, o inverso também ocorre: "Não gosto desse bandido sanguinário, desse cão dos infernos, disse o preto." (*LP*, p. 52). Logo adiante, Jerônimo declara outra vez: "Ele não confiava muito no demônio Pedro Chaves. Bicho ruim estava ali." (*LP*, p. 53). Poderíamos ainda recorrer a diversas outras passagens em distintos textos de Autran, mas o deslocamento etnicorracial de Jerônimo e a violência não civilizada de Pedro Chaves são imagens suficientes para visualizar os modos como o humano pode se tornar o avesso do humano ao se evidenciar determinadas máscaras que constituem o seu próprio rosto. Assim, o que a perspectiva teórica do personagem tem nos permitido enxergar de modo cada vez mais evidente é que a alteridade radical se encontra instalada na própria identidade, no sujeito, no humano, e isso é utilizado sistematicamente como instrumento de legitimação para a eliminação de vidas na modernidade: ao se evidenciar no outro apenas a máscara do não-sentido que ameaça à identidade, este se torna um (não)rosto, semblante que *não deve* ser visto e que, portanto, *deve* ser eliminado. Em tempos atuais, quantas pessoas mortas pelo Covid não são qualificadas como (não)rostos elimináveis pelo acaso fortuito da doença?

Movimento 8: Máscaras vaga-lume – o embate radical, as alianças radicais

Não impressiona, portanto, que a perspectiva filosófica anti-humanista tenha combatido tão veementemente a forma (a ser lida tanto como contorno, quanto como molde) do rosto humano. A opção pelo seu desmanche e a valorização da negatividade representam modos de se lançar um olhar também para essas máscaras abissais enquanto alteridades produzidas historicamente e empurradas para além do horizonte visível. Torna-se patente, então, a necessidade de considerar o campo histórico em que são produzidas e expulsas as máscaras abissais, sendo que, ao longo da modernidade e entrando na denominada pós-modernidade, esse processo parece se tornar progressivamente mais intenso. No movimento anterior, observei a insistência das máscaras índices diante da negatividade extrema do real, o que me permitiu observar que a coexistência da positividade e da negatividade no rosto humano conduz ao debate relativo à produção sócio-histórica de identidades e alteridades. Com base nisso, finalizaremos nosso capítulo observando como, mesmo no momento histórico identificado como pós-modernidade, quando a possível diferenciação entre as

identidades e alteridades parece ser solapada, ainda permanece a produção de máscaras vaga-lumes. A compreensão do personagem como produção constante de máscaras positivas e negativas em regime de coexistência permitirá enxergar a literatura como lugar de embate radical e de alianças radicais.

Interessante trazer aqui as palavras de Slavoj Žižek quando associa o monstruoso ao real, comentando sobre este conceito na obra de Lacan a partir de uma leitura do filme *Alien*: "Tudo sobre o que Lacan fala está lá: o monstro parece indestrutível; se o cortamos em pedaços, ele meramente se multiplica; é algo extraplano que de repente levanta voo e envolve nosso rosto;" (ŽIŽEK, 2010, p. 80). Essa afirmação de Žižek não pareceria trazer algo de efetivamente novo ao que já se discutiu sobre o real: ele é a face radicalmente estrangeira e, por isso, monstruosa que tentamos afastar, mas que ameaça tomar nosso rosto. Mas a novidade de seu pensamento reside no fato de que essa imagem permite ao filósofo concluir que "o real lacaniano é uma categoria muito mais complexa que a ideia de um 'núcleo duro' transistórico que sempre escapa à simbolização;" (ŽIŽEK, 2010, p. 82). Pode-se depreender dessas palavras que tanto o simbólico que permite a constituição da *imago* do sujeito, quanto o real que remete às máscaras abissais são ambos construídos historicamente. Ou seja: é possível operar alterações sobre o registro simbólico, assim como é possível promover deslocamentos sobre o não-sentido da negatividade implícita na noção de real. E é exatamente no cenário dessas possibilidades que se desenrolam os embates entre as máscaras positivas e as máscaras abissais, o que alimenta o papel ético do personagem na literatura.

Ampliando a perspectiva das relações entre o real e a história, não seria exagero dizer que, como feições que sofrem e que reproduzem a barbárie, as máscaras abissais poderiam ser descritas como faces do trauma da história: são um real produzido historicamente e que se constituem como semblantes que questionam a possibilidade da narrativa histórica. Reconhecendo essas possibilidades, um expressivo segmento do pensamento contemporâneo tem identificado na dita pós-modernidade a erosão do sistema simbólico regido pelo Édipo. Joel Birman procura analisar as transformações operadas sobre o Édipo, partindo do pressuposto de que "as marcas antropológicas da subjetividade são eminentemente históricas. Não existe, portanto, a natureza humana no sentido abstrato do termo, que funcionaria como uma invariante a-histórica que ficaria incólume aos valores engendrados ao longo da história das sociedades." (BIRMAN, 2014, p. 139). Nessa ótica, o autor observa a ocorrência de transformações históricas que levariam "à *perda* do potencial de *simbolização* da subjetividade contemporânea. Esta, com efeito, se empobrece a olhos vistos no que concerne

aos seus recursos simbólicos." (BIRMAN, 2014, p. 23). Se, na perspectiva do Édipo freudiano, a imagem do humano e do sujeito já pressupõem a sua fratura, as transformações sobre a subjetividade contemporânea levariam à ampliação abissal da erosão, uma vez que o próprio simbólico a partir do qual se constituiriam suas máscaras seria colocado em questão. Seguindo o mesmo caminho, Žižek atesta o declínio do Édipo na denominada pós-modernidade, dado que a Lei simbólica passaria a ser um lugar necessariamente vazio. Desse modo, uma vez que o registro simbólico representado é esvaziado, ocorreria uma mudança na subjetividade, sendo que "o corte tradicional ia *do Real para o simbólico*, enquanto o corte pós-moderno vai na direção oposta: *do simbólico para o Real*." (ŽIŽEK, 2016, p. 392). Em poucas palavras: o que Žižek afirma nessa passagem não é que o Real esteja associado apenas à experiência traumática de um sujeito singular, ele se torna, em uma direção distinta, a expressão de todo um momento histórico em sua relação com as subjetividades[53]. Analisando a abordagem do trauma em Hal Foster e Slavoj Žižek, Karl Erik Schøllhammer observa a relação entre a pobreza da experiência histórica e a cisão do registro simbólico:

> o trauma ganhou um sentido alegórico mais amplo que seu estrito uso clínico. O trauma é, para eles, sinônimo do empobrecimento geral da experiência histórica e, simultaneamente, um efeito da repetição compulsiva dessa perda. A exploração da violência e do choque, tanto na mídia quanto nas artes, é entendida como procura de um "real", definido como impossível ou perdido, que não se deixa experimentar a não ser como reflexo, no limite da experiência própria, como o avesso da cultura e como aquilo que só se percebe nas fissuras da representação e nas ameaças à estabilidade simbólica. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 115-116).

Estamos diante do trauma da história e da história como trauma. Logo, é no contato com o momento histórico que ocorre uma erosão cada vez maior da (auto)imagem do homem e do sujeito, de sorte que, de maneira cada vez mais pulsante, o próprio eu se torna imagem radicalmente estranha a si mesma: o eu é, em si, a alteridade radical. Retomando as palavras de Žižek, o monstro cobre cada vez mais nosso rosto.

Naturalmente, essas reflexões sobre a pós-modernidade ecoam o pensamento de Benjamin (1996) sobre a experiência histórica e sobre a barbárie na cultura já na modernidade. Porém, aqui se faz necessário retornarmos um pouco em nossa argumentação. Hal Foster sinalizava que o interesse pelo trauma era um ponto de confluência entre a política das identidades e o pensamento pós-estruturalista. Mas como pensar em processos de positivação

[53] Importante lembrar que Jean-François Lyotard (2009) caracteriza a pós-modernidade pela abordagem do declínio das grandes narrativas que legitimavam o conhecimento. Na perspectiva de Lyotard, essa é uma transformação que se reflete sobre os modos de subjetivação do sujeito. Em uma interseção com Žižek, poderíamos pensar que a ausência das grandes narrativas legitimadoras, a falta do Mestre simbólico (o Grande Outro), acarretariam a pobreza na subjetivação da experiência histórica, correlata à incapacidade de simbolização do sujeito.

das identidades em um contexto em que o abismo parece se tornar instransponível? Esse cenário de desmanche do rosto humano e do sujeito não representaria a base dos pressupostos pós-estruturalistas que, mais que um diagnóstico, afirma-se como um dever ser?

Se somarmos as considerações anteriores às reflexões de Fowler e de Foucault – lembrando que a primeira observa como o personagem participou da composição do rosto humano e o último enxerga a literatura como região onde este se dissolve –, o que parecemos presenciar é a radicalização do terreno de embate já presente na modernidade, do qual participa o personagem ficcional. São máscaras que avançam e recuam, confrontam-se, fragmentam-se, devoram-se. Rosalina, Prima Biela, Jerônimo, Lucas Procópio portam máscaras que, na dimensão de suas negatividades, são empurradas para o lugar de alteridades radicais, mas, por isso mesmo, tensionam o simbólico e colocam em questão os lugares positivados. São figuras no limiar entre o humano e o não-humano que, por evidenciarem o semblante monstruoso que habita o rosto humano, devem ser mantidas longe do alcance visível. É nada menos que esse embate o que o mestre imaginário enuncia na obra homônima, no capítulo "Proposições sobre o labirinto":

> § Quando o homem mata em si o Minotauro, o que nele resta é apenas a razão. Um ser esvaziado de sentido, cadáver do mito. § Teseu, o herói solar; Minotauro, o ser noturno. § Tanto o sacrifício dos jovens ao Minotauro quanto a morte do monstro são sacrifícios inúteis e cruéis: a imolação da inocência. § Para que o homem afirme a sua solaridade tem que iluminar (matar) em si as trevas. Após a morte do monstro, o que resta é o puro labirinto, um refluir de culpas e tristezas, novas trevas. (PsL, p. 72)

Teseu é a máscara positiva, da razão, da identidade humana, enquanto o Minotauro é a máscara negativa, do não-sentido, da diferença e do não-humano. Desdobrando essa imagem, o mestre imaginário reflete sobre o lugar da obra literária, identificando-a com o labirinto. Assim, da mesma maneira que o Minotauro é uma figura híbrida entre o humano e o animal, o próprio labirinto/obra torna-se uma imagem ambígua: "§ Labirinto, pura racionalidade destinada a conter o perigo. Sem o perigo (Minotauro, monstro andrógino, duplo e ambíguo), o labirinto seria o sublime ideal, poesia pura, construção sem destino." (PsL, p. 63). Nessa passagem, embora o labirinto seja caracterizado como uma obra racional, geometricamente concebida, ele é um lugar que deve necessariamente ser habitado pelo que ameaça o sentido. Porém, aqui não se trata da pureza da literatura desprovida de referencialidade, conforme os preceitos da arte pela arte, ou estaríamos vislumbrando a perfeição cômoda e segura da "construção sem destino" mencionada pelo mestre imaginário. Trata-se, antes, da ausência de sentido colocada como alteridade radical e que, por isso, ameaça nos devorar. Dessa forma, o labirinto é associado à Esfinge e Édipo é

ligado a Teseu: "§ Assim como os poetas buscam a poesia pura, os narradores buscam a narrativa pura. Duas miragens que devoram. Esfinge e labirinto. Neste ponto, Édipo e Teseu se aparentam." (PsL, p. 63). Igualmente a Édipo, Teseu é a racionalidade luminosa que quer decifrar o enigma do labirinto e matar o monstro, enquanto a obra literária remete à Esfinge que devora. Sintomaticamente, de maneira análoga à função do labirinto que deveria esconder o Minotauro, a referência à miragem devoradora reitera o tensionamento do que está no limite do visível. Então, o que habita a obra literária e faz dela um labirinto ameaçador é o personagem cuja produção de máscaras promove o confronto dos semblantes positivos e negativos, questionando a estabilidade dos lugares. Autran Dourado tem uma conhecida máxima, repetida em diferentes entrevistas, ensaios e cartas, a qual foi empregada na escrita do texto "Cinema e ensaio", publicado no jornal *Diário de Minas* e disponível no acervo do escritor: "Costumo dizer que o enredo é o meio que tenho de prender a atenção do leitor, enquanto lhe bato a carteira." (DOURADO, 1951, s/p). Poderíamos acrescentar, a partir do confronto das palavras de Autran Dourado e do mestre imaginário Erasmo Rangel, que a literatura é o que convida o leitor a entrar no labirinto e o coloca defronte ao monstro que habita – que habita a obra e o leitor. Daí a ambiguidade do labirinto/obra literária: "Labirinto, pura geometria que protege e ao mesmo tempo aprisiona, avisa e esconde o Minotauro. Contraditoriamente, é a arma que deram ao monstro contra as suas vítimas." (PsL, p. 62). No trecho, é possível falar que o Minotauro é uma alteridade radical que foi excluída da visão, mas, ao mesmo tempo, a literatura é aquilo que permite que esse outro absoluto nos ataque – até porque o labirinto em Autran é a imagem ambígua da obra descrita ao mesmo tempo como linguagem que corrói o sentido e como produção racional do sujeito. Por essa ótica, a obra literária é uma produção da razão que esconde e dá a ver as máscaras abissais, mostrando-as no trânsito entre o visível e o não-visível. Seguindo esse caminho, então, literatura *não* é o escudo de Perseu, que permitiria ver o monstruoso sem sucumbir a ele. Ela é a arma do monstro, que coloca as máscaras frente a frente, apresentando-se como o lugar do embate radical.

Portanto, a análise das máscaras do personagem nos permite observar como, se a modernidade produziu o rosto do humano a partir da produção da alteridade radical que deve se situar no campo do Fora, a literatura tem constantemente colocado em questão os limites entre o humano e a natureza, entre o sentido e o não-sentido. Em diálogo e confronto com os demais campos discursivos, a literatura participa, sim, da produção do rosto humano, mas isso porque atua de modo recursivo em que os limites são constituídos e borrados pelo confronto entre as máscaras. Por meio das máscaras, o sujeito ganha forma e pode assumir uma posição

no simbólico, mas é também por meio das máscaras negativas que se pode colocar em relação ao que rasga o simbólico e dilacera sua própria imagem. Assim, o personagem evidencia o modo como a literatura tensiona os processos históricos que produzem simultaneamente o simbólico, a negatividade, as máscaras humanas e as máscaras não-humanas.

Márcio Seligmann-Silva enxerga esse potencial nas artes contemporâneas:

> Sobretudo na modalidade de arte em que o corpo humano/animal está no centro esse fenômeno é evidente. Nessa arte que quer "redesenhar" o homem, é preciso primeiro apagar os limites dos conceitos e das polaridades que sustentavam a sua identidade: daí advém uma série de ambiguidades típicas dessa modalidade de arte. Para Freud, a "dor, em si e para si, engloba a possibilidade do sentimento de prazer": em outros termos, pulsão sexual e crueldade sempre andaram juntas desde as nossas "origens". A "arte do corpo" tenta reinscrever o simbólico: apagar/retraçar os limites entre o homem e a natureza. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 50).

Por essa perspectiva, o personagem coloca em tensão as dicotomias entre a cultura e a natureza, o humano e o não-humano, a positividade e a negatividade. As palavras do mestre imaginário sobre o labirinto nunca trazem uma opção por Teseu ou pelo Minotauro, elas promovem o confronto, reafirmando a ambiguidade. Isso significa que, da mesma maneira que a literatura tensiona os outros discursos que produziram o rosto humano na modernidade, coloca em tensão igualmente os pressupostos da filosofia da negatividade.

Consequentemente, a análise das máscaras abissais, tendo em vista as formas extremas da negatividade, não exclui o sujeito, suas máscaras, ou mesmo as perspectivas históricas e sociais de constituição das subjetividades. Ao fazer sua análise dos dêiticos como o ter lugar da linguagem que conduziria à negatividade, Giorgio Agamben se furta a mencionar que são esses mesmos elementos linguísticos que permitem a Emile Benveniste afirmar que o sujeito se constitui na e pela linguagem, permitindo a ele tomar uma posição dentro dos sistemas discursivos. Com isso, longe de serem elementos a-históricos, as máscaras negativas participam dessa relação do sujeito com as posições enunciativas assumidas nos arranjos sociais. Sem dúvida, a produção de zonas de exclusão empurra figuras como a do louco para um espaço em que seus rostos não são vistos e suas vozes não encontram ressonância dentro do sistema simbólico instituído. Porém, é justamente por isso que não se pode esquecer das posições enunciativas assumidas por essas máscaras negativas: assim como os processos sócio-históricos estabelecem lugares de fala, produzem igualmente não-lugares de fala e lugares de não-fala. Por isso, é possível dizer que o não-sentido da negatividade é prenhe de significados do processo social e histórico que a produziu, ou, dizendo de outro modo, de sentidos do não.

A esse respeito, precisamos estar atentos a um dos argumentos apresentados na discussão sobre o embotamento das identidades e das alteridades nas sociedades pós-modernas, fenômeno que, segundo seus defensores, colocaria em questão mesmo a possibilidade de reconhecimento dos lugares de fala. Nessa perspectiva, o debate sobre a dilatação da fratura do simbólico na pós-modernidade recorrentemente coloca em questão a possibilidade de manutenção das posições do sujeito nas sociedades do excesso. Em um sentido próximo ao que já mencionamos a respeito de Roberto Esposito no primeiro capítulo, Jean Baudrillard observa que nas sociedades pós-modernas ocorreria uma produção vertiginosa de máscaras que teria como efeito a despersonalização do sujeito. Abordando o que denomina como a transparência do mal, Baudrillard indica a existência de um processo autoimune da sociedade no sentido de eliminar as alteridades: "toda a nossa sociedade busca neutralizar a alteridade, destruir o outro como referência natural [...] Todo o espectro da alteridade negada ressuscita como processo autodestruidor. Isso é também a transparência do mal." (BAUDRILLARD, 2000, p. 129). Dessa maneira, ocorreria um excesso de comunicação que torna o outro transparente, de maneira que não pode ser visto como contraponto da identidade – ou seja, mais uma vez, nos vemos diante da invisibilização das máscaras, mas, dessa vez, pelo excesso de visibilidade:

> Já não há o outro como espelho, como superfície refletora, a consciência de si está ameaçada de irradiação no vácuo. [...] Já não há negação determinada do sujeito, só há uma indeterminação da posição do sujeito e da posição do outro. Na indeterminação, o sujeito já não é mais nem um nem outro, é só o Mesmo. [...] É o nosso ideal-clone atual: sujeito expurgado do outro, expurgado de sua divisão e condenado à metástase de si mesmo, à pura repetição. (BAUDRILLARD, 2000, p. 129-130).

Aparentemente, o contexto do qual fala Baudrillard seria o oposto das zonas de escuridão da negatividade, uma vez que ele remete ao excesso de luz e ao excesso de sentido da pós-modernidade. Contudo, não se pode ignorar que o excesso de sentido termina por reconduzir à negatividade: é o excesso de luz que também cega, é o excesso de elementos que promove um eclipsamento e cria zonas de escuridão, é o excesso de visibilidade que promove o apagamento. Então, não é que o não-sentido da alteridade radical, essa face que ameaça a identidade, não exista mais. É que a impossibilidade de diferenciação entre as máscaras, posto que não há mais posições do sujeito, instala a alteridade radical no âmago da própria subjetividade. Poderíamos dizer, assim, que na pós-modernidade é como se o espectro da alteridade radical se ampliasse, pela intensificação da incapacidade de identificação, em um caminho em que o próprio eu irrecuperável se tornaria a alteridade radical.

Contudo, a abordagem teórica do personagem como produção de máscaras conduz também a uma outra direção. Relembremos que a imagem dos vaga-lumes de Georges Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, é empregada para designar aqueles pequenos focos de luminosidade capazes de produzir contraste tanto na escuridão, como no excesso de luz. Os vaga-lumes são o conceito central do livro, sublinhando as sobrevivências como pequenos focos de luz nos movimentos traumáticos da história, que envolvem tanto as guerras mundiais, como a sociedade do excesso de luz pós-moderno. Assim, a impossibilidade de simbolização do trauma da história a que se referiam Joel Birman e Slavoj Žižek não impede a produção de imagens pelo sujeito. Comentando as noções de experiência e de aura tratadas por Walter Benjamin, Didi-Huberman afirma que nem uma, nem outra seriam efetivamente destruídas: "o que 'cai' não 'desaparece' necessariamente, as imagens estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 121). Analogamente, mesmo nas experiências traumáticas os envolvidos são capazes de produzir imagens, que atestam o não desaparecimento da experiência ainda que diante do horror. O autor declara sobre os manuscritos encontrados sobre as cinzas de Auschwitz: "[os membros do *Sonderkommando*] conseguiram até mesmo fazer *aparecer imagens* quando a imaginação parecia ofuscada por uma realidade imensa o suficiente para ser pensada." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 132). Conclui o autor, então, que as imagens permitem a sobrevivência da experiência subjetiva e a sua transmissibilidade: "Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais 'subjetiva', por mais 'obscura', que seja pode aparecer *como um lampejo para o outro* [...]" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135). Essa abordagem das experiências vaga-lume e dos saberes vaga-lume por Didi-Huberman nos permite pensar nas máscaras vaga-lume ou, ressaltando o diálogo do autor com a noção de história de Walter Benjamin, máscaras-ruína. Essas são índices da subjetividade e da identidade que se tornam imagens visíveis mesmo no contexto do excesso de luz apontado por Jean Baudrillard. Assim, são máscaras que podem fazer contraste à escuridão e à luz, permitindo o reconhecimento das posições do sujeito mesmo diante do vazio onde não há semblante visível, ou diante da multiplicação vertiginosa das máscaras. Nessa perspectiva, uma vez que são máscaras que se tornam visíveis mesmo nos contextos de maior invisibilidade, permanece a possibilidade de diferenciação entre as identidades e as alteridades, ou, ainda, das alteridades instaladas na própria identidade. Os pequenos focos de luz das máscaras vaga-lume são produções de diferenciação mesmo nos regimes de invisibilidade. *Então, o personagem vaga-lume conduz a uma direção diferente da definida por Baudrillard: ele não é mais o apagamento, ou*

mesmo a expulsão, do outro, ele é o espaço que se define como horizonte de convivência e de tensão entre as máscaras.

Logo, as diversas máscaras do personagem nos permitem enxergar a literatura por uma dupla perspectiva: como o lugar do embate radical e, conjuntamente, como o espaço das alianças radicais. É o labirinto o espaço onde ocorre o confronto entre a máscara do homem solar e da face monstruosa, mas isso só é possível porque este é um espaço em que se tornam possíveis os encontros. Colocar em evidência a possibilidade de a Esfinge, o Minotauro, as voçorocas devorarem o humano, ou, na direção oposta, de Teseu e Édipo matarem o monstro, sem dúvida traz ao palco a tentativa de eliminar o outro. Os ambientes de extrema escuridão e de excesso de luz são aqueles que devoram as subjetividades e, por isso, apagam as identidades e alteridades. Porém, na ótica de produção de diferenciação das máscaras vaga-lume, a possibilidade de devorar a alteridade pode ser vista também como estabelecimento de alianças que reconfiguram os lugares do eu e do outro, ainda que este seja uma alteridade radical. Na narrativa da fundação da cultura feita no "Totem e tabu", a possibilidade da constituição das máscaras e da formação do eu decorre da introjeção da voz do outro por meio do ritual antropofágico. Discorrendo sobre a antropofagia em suas diversas dimensões na literatura brasileira, Ivete Walty e Valéria Machado (2020) procuram entender essa prática não apenas na perspectiva vanguardista conforme propalada por Oswald de Andrade, uma vez que ela seria característica de todas as culturas. Para elas, a antropofagia é concebida como um movimento recursivo característico da própria mente humana, a partir do qual a constante devoração do outro permite a construção das subjetividades e das identidades[54]. Peter Sloterdijk relembra que o nosso primeiro momento antropofágico, concreto e simbólico, nasce da relação entre o bebê e a mãe: "se pudéssemos caracterizar a gravidez normal como o processo pelo qual a mãe se oferece para ser consumida pelo corpo estranho em seu interior, o aleitamento seria a receptividade ativa do corpo feminino para a reivindicação canibal do lactente." (SLOTERDIJK, 2016, p. 474). O canibalismo, nesse caso, é uma aliança entre mãe e filho, em que aquela se oferece para ser consumida, em uma relação diádica que se colocará nos estágios iniciais do desenvolvimento do bebê como sujeito. Todavia, mais que o estabelecimento da subjetividade do filho, os rostos se engendram mutuamente no estabelecimento dessa relação diádica, uma vez que "quando esses dois, no interior de um espaço partilhado,

[54] Conferir também o interessante texto "Uma teoria de exportação? Ou: 'Antropofagia como visão de mundo'" (2011), de João Cezar de Castro Rocha. Nele, o autor propõe uma "desnacionalização" e "desoswaldianização" da noção de antropofagia, questionando a pretensa originalidade do conceito no contexto modernista brasileiro. O autor entende que a antropofagia possibilitaria a compreensão das dinâmicas culturais no mundo globalizado.

abrem-se um para o outro de forma exclusiva, forma-se em cada indivíduo, *per se*, um modo viável de estabelecer sua característica de sujeito;" (SLOTERDIJK, 2016, p. 51). Percebe-se, então, que as dimensões do embate e da aliança não se excluem. A antropofagia presente em diferentes momentos e de distintas maneiras na obra de Autran Dourado implica constante e repetidamente devorar o outro e deixar ser devorado para tornar-se outro. Mais que isso, implica deixar-se ser devorado pelas alteridades radicais que habitam o próprio eu, de modo a tornar-se um eu-outro. Trata-se de uma aliança com as alteridades radicais enquanto alteridades radicais, sem subjugar as diferenças. Considerando a identificação do real – visto por Žižek como histórico – com o monstruoso, o deixar-se devorar mútuo entre o eu e as alteridades radicais alinhado ao processo de diferenciação permitido pelas máscaras vaga-lume nos conduz ao tensionamento do simbólico operado pela literatura, questionando os limites entre a positividade e a negatividade.

Por essa ótica, as máscaras na obra de Autran Dourado colocam sempre em evidência o confronto e a aliança entre os mundos inencontráveis: o visível e o não-visível, a positividade e a negatividade, o sentido e o não-sentido, o humano e o não-humano. Assim, mesmo as fraturas abissais não levam à dissolução do rosto, uma vez que as máscaras índices e as máscaras vaga-lumes são constituintes dos vários semblantes que o habitam. O romance *O risco do bordado* (1999) constrói uma imagem significativa dessa constituição do rosto. Nesse romance de formação, para citar as palavras de Autran Dourado, são narrados sucessivos eventos traumáticos da família de João da Fonseca Nogueira desde a sua infância, os quais conformam a sua personalidade. Com isso, a narrativa descreve a imagem que se forma diante da visão do menino sobre os vários eventos traumáticos que se desenrolam com seus entes queridos: "E, sem saber por quê, o menino dentro de João ia juntando numa só imagem as figuras nevoentas de tia Margarida, de tio Zózimo, de vovô Tomé, de Tio Maximino... – estrelas formando a constelação da dor." (*RB*, p. 202). Na (de)formação da subjetividade a partir do confronto com o outro, a figura de seus parentes se converte em máscaras que constituirão o próprio rosto de João: um rosto formado como constelação de dores. É um espaço tomado pela escuridão, mas que convive com as pequenas luzes que, como os vaga-lumes, são visíveis entre si sem excluir a possibilidade da interação e do choque. É nessa direção que Juca Passarinho e Rosalina encarnam as máscaras de Orfeu e de Eurídice, no trânsito entre os infernos e a luz. Afinal, quem seria Orfeu senão aquele que por meio de seu canto cria máscaras e dá a ver um semblante inacessível inclusive para ele próprio? E por que não poderíamos enxergar as voçorocas que caracterizam o mistério de Rosalina como uma fenda que permite a passagem

entre dois extremos? Também Quiquina habita esse mesmo território intervalar. Em um dos momentos em que Juca Passarinho intenta entrar no sobrado para se encontrar com Rosalina, ele vê a figura de Quiquina como um cão de guarda: "Quiquina na vigília, Quiquina seu cão-de-guarda." (*OM*, p. 104). Mais adiante, essa mesma imagem é retomada: "Quiquina sempre de guarda, um cachorrão no escuro. O cachorro fumegava, os olhos de cachorro. Qualquer barulhinho, levantava as orelhas, farejando o ar. Perdigueira. De noite trancava a porta da cozinha, ele não podia entrar no corpo da casa." (*OM*, p. 115). Considerando que o espaço do sobrado é caracterizado como o mundo dos mortos, a visão de Quiquina como um cão de guarda remete à figura mitológica de Cérbero. Fora o fato de que esse mascaramento confere à empregada ares monstruosos, colocando-a entre o humano e o animal, cabe destacar que, como guardião, Cérbero é aquele que se situa no limiar entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Ainda nesse sentido, Quiquina é também vista sob a efígie de Caronte:

> Quiquina era a ponte, o barco que nos levava àquela ilha. A ponte que contudo não podíamos atravessar, o barco sem patrão vagando no mar silencioso dos sonhos de impossível travessia. [...] Temíamos, com as nossas perguntas, perder também o convívio de Quiquina, aquela ponte que, ainda que não usada, havia. Aquele barco que mesmo vazio levava um pouco de nosso cheiro, do sal de nossas lágrimas. (*OM*, p. 82).

Quiquina, mulher muda, é aquela que transita entre os mundos e que pode levar notícias dos mortos para os vivos e vice-versa. Contraposta ao Orfeu-Juca-Passarinho, Quiquina é uma mulher muda cuja não-voz pode dar a entrever, no limite, o rosto de Eurídice-Rosalina. Não se deve esquecer que, na obra, a máscara de Cérbero e a mudez de Quiquina se relacionam à sua posição social marginalizada em Duas Pontes – como mulher, como pobre e como negra – que marcam a negatividade sem ressonância de sua não-voz. Por isso, é exatamente o tornar-se visível de seu rosto que permite o vínculo e a diferenciação entre a negatividade e a positividade, possibilitando à cidade ouvir a voz do seu silêncio e ver as máscaras invisíveis. Assim, mesmo diante da incomunicabilidade das dimensões extremas, as máscaras mudas de Quiquina e os estilhaços do cheiro e do sal das lágrimas da população de Duas Pontes permitem o trânsito entre o mundo dos mortos e dos vivos. Com isso, o presentificar-se do rosto de Quiquina se torna emblema de vida:

> Mesmo no seu silêncio Quiquina fazia falta. A presença de Quiquina mexendo pela casa, ocupada na cozinha, na horta, ajudava nas flores, era um sinal de vida, de tempo. Quiquina para ela queria dizer que a vida continuava, não estava morta, toda a sua vida não era um pesadelo de que nunca mais conseguia acordar. Quiquina velha. Quiquina botando gente no mundo, no partejo. (*OM*, p. 38)

Aí reside o potencial teórico do personagem como produção de máscaras: ele permite observar o rosto como espaço de entrecruzamentos, constituído por máscaras positivas e negativas, pela identidade absoluta e pela alteridade radical, pelo humano e pelo não- humano, pelo sentido, pelo não-sentido e pelos sentidos do não. Ao longo dos dois capítulos, a análise do personagem na obra de Autran Dourado levou-me a fazer menções a diferentes referências artísticas – a partir do diálogo com distintas correntes teóricas –, vistas em nomes como Geoffrey Chaucer, Machado de Assis, Franz Kafka, Samuel Beckett, Thomas Pynchon, Andy Warhol, André Sant'Anna, passando, ainda, por produções como as narrativas de testemunho, a autoficção (no caso de Silviano Santiago mencionado por Schøllhammer). Não seria difícil apontar expressivas diferenças dessas produções entre si, ou mesmo relativamente à obra de Autran Dourado. Contudo, as referências a elas ao longo desta argumentação permitem observar a insistência do problema do sujeito na literatura, compreendendo todas as suas faces e todas as suas fraturas, ao longo da modernidade e da pós-modernidade. O que se observa, então, é a relevância teórica do problema do personagem em toda a sua complexidade, uma vez que compreende a produção e desmanche do rosto humano, colocando frente a frente bases humanistas e anti-humanistas. Se, no capítulo 1, a constituição das máscaras, em sua relação com as identidades, tinha uma significação social, no segundo capítulo as máscaras negativas não são diferentes, pois a negatividade é definida historicamente. Dessa forma, pode-se associar a questão do simbólico com as ruínas de Benjamin e com os vagalumes de Didi-Huberman: o simbólico pode encontrar-se estilhaçado, mas ainda mantém a possibilidade de simbolização pelo sujeito e de constituição de máscaras. Com isso, podemos dizer que o personagem literário, frente à história como real, encena e atua na (re)configuração do simbólico, bem como das máscaras humanas e do sujeito. Assim como a visão das ruínas, as máscaras-índices e as máscaras vaga-lumes constituem a visão de um rosto sempre fraturado, mas ainda assim persiste a produção de máscaras, ainda assim permanece o rosto como lugar de embates e de alianças radicais.

PARTE II: A MÁSCARA DO ARTESÃO

Afirmar que o personagem envolve o processo contínuo de produção de máscaras tem implicações éticas. Afinal, como temos visto pelas discussões empreendidas nos dois capítulos anteriores, essa assertiva pressupõe a própria possibilidade de a literatura atuar na produção de sujeitos. E essa possibilidade nos leva a formular uma série de problemas: como se daria essa produção de sujeitos pela literatura? Qual o lugar ocupado pela literatura frente às instituições sociais que têm efetivo papel na conformação das subjetividades, muitas vezes pela via da sujeição? A própria literatura atuaria nessa conformação de sujeitos sujeitados? Enfim, como uma questão de ordem política, qual seria o papel ético da literatura nessa produção de sujeitos?

Naturalmente, isso traz diferentes consequências nas considerações teóricas sobre o personagem. Em primeiro lugar, os problemas anteriores colocam de modo evidente a necessidade de pensar a relação entre literatura, história e sociedade, o que desemboca nas relações entre as máscaras da ficção e os indivíduos empíricos. Na realidade, esse não é um tema novo. É amplamente conhecido o fato de que o primeiro romantismo alemão atribuía à literatura um papel pedagógico na formação do homem rumo à perfectibilidade humana. Se abstrairmos as diferenças quanto à concepção de literatura, poderíamos remontar ainda a importância das narrativas de Homero, Sófocles, Ésquilo, entre tantos outros para a formação do cidadão na *paideia* grega. Contudo, quando observamos as abordagens formalistas do século XX, notamos a construção de um verdadeiro tabu que proíbe, a qualquer preço, que se confundam as categorias de personagem (enquanto elemento retórico restrito à narrativa) e de pessoa. Reconhecendo que a revalorização do personagem nas pesquisas desenvolvidas no mundo anglófono já questiona essa diferenciação tão radical, é na direção de desmanchar essa dicotomia que os problemas aqui levantados nos encaminham.

Quando colocamos essas questões sob o enfoque específico das narrativas de Autran Dourado, logo na abertura da primeira parte desta tese, víamos o modo como a produção das máscaras de Rosalina coloca em questão os limites entre o personagem ficcional e o histórico. E, no desenvolvimento dos dois primeiros capítulos, pontuamos reiteradamente o modo como as obras do escritor colocam em pauta a relação entre a ficção e a produção de sujeitos históricos, motivo por que não é ao acaso que a figura de Dom Quixote é uma das mais recorrentes em suas narrativas. Para sermos justos, cabe reconhecer que esse é um dos principais temas de toda a obra de Dourado. Além dos três volumes que constituem o enfoque deste trabalho, romances como *Novelário de Donga Novais* (2000 [1976]), *A serviço del-Rei*

(1984), *Um artista aprendiz* (1989) colocam de modo evidente a problematização das relações entre sujeito e literatura. A obra de Autran, então, ocupa um lugar estratégico não apenas para se pensar o lugar das subjetividades na ficção do século XX, mas para refletir sobre o papel ético da literatura na produção dos sujeitos.

Por essa razão, torna-se necessário pensar em um processo de produção de *personae* que não se restrinja ao elemento da narrativa habitualmente denominado como personagem, de modo a articular as dimensões linguísticas do sujeito, de que já tratávamos nos capítulos anteriores, a elementos de ordem material, institucional, econômica etc. A concepção tradicional de personagem pode ser entendida como um ponto onde a produção de máscaras se condensa, mas esse processo o ultrapassa e também pode ser observado nas figuras do narrador e do próprio autor. E é nesse desdobramento múltiplo que se pode vislumbrar o trânsito processual das *personae* entre o texto literário e a realidade histórica. A narrativa ficcional é habitada pelas diferentes máscaras do autor, bem como pelas distintas representações do sujeito que se fazem presentes nos discursos sociais. Mas ela tensiona continuamente essas máscaras do autor e os discursos sociais, de maneira que forma, deforma e reforma incessantemente os sujeitos históricos. Ou seja, não se trata de falar em algo externo ou interno à literatura: esta participa da realidade histórica, se alimenta dela e a reescreve.

Nesse âmbito, o terceiro capítulo, "A oficina da história", terá por objetivo debater os limites entre as máscaras da ficção e as figuras históricas. Para tanto, problematizarei a concepção de personagem-tipo conforme a acepção lukacsiana e a confrontarei com estudos contemporâneos do mundo anglófono, que procuram reinterpretar a relação entre o personagem e o meio social. Relacionando com a discussão específica do sujeito, introduzirei no estudo as reflexões da esfera biopolítica desenvolvidas por Michel Foucault, Giorgio Agamben, Roberto Esposito e Peter Sloterdijk, focando mais especificamente na ideia de dispositivo como mecanismo de produção de subjetividades submissas. Frente a isso, procurarei valorizar as várias abordagens do problema da produção das subjetividades, retomando a discussão proposta já no Primeiro Romantismo Alemão, mais propriamente em Schiller e Schlegel, sobre o princípio da perfectibilidade humana, que pressupõe também a possibilidade de autoconstrução do sujeito. Nessa discussão, a análise do narrador na obra de Autran Dourado terá um papel fundamental. Construído como coro, portanto como conjunto de máscaras superpostas, esse narrador traz ao palco o modo como os indivíduos são construídos pelos discursos sociais como personagens (são narrados pela sociedade) e, ao mesmo tempo, ressalta o caráter ficcional desses sujeitos que, sempre em relação com um bovarismo e um quixotismo, têm suas personalidades moldadas pelas leituras literárias. Essa

análise me permitirá discutir, aprofundando um ponto já iniciado no capítulo 2, a possibilidade de o personagem literário conformar e, ao mesmo tempo, deformar as subjetividades históricas. Finalizarei o capítulo defendendo que a literatura pode ser vista como um dispositivo afirmativo, que, ao promover o embate entre as diferentes máscaras, flexibiliza a constituição do rosto do sujeito e permite a sua autoformatação pelo confronto com o outro promovido pelo personagem.

O último capítulo, "Autor, auto, alter: Autran", colocará em pauta a noção de autor como personagem. Para essa discussão, recorrerei mais frequentemente ao livro *Meu mestre imaginário* e, em momentos específicos, às obras *A serviço del-Rei, Um artista aprendiz* e *Gaiola aberta*, além de trazer o arquivo do escritor para o primeiro plano da discussão teórica. Inicialmente, discutirei os postulados da morte do autor, colocado por Barthes (2004), e da função autoral, proposta por Foucault (2006) e retomada criticamente por Roger Chartier (2012). Posteriormente, irei contrapor a esse debate, a produção jornalística e epistolográfica de Autran, momentos em que suas *personae* se fincam de modo mais marcado em um solo social e histórico. Somarei ao debate a perspectiva da *mímesis* em Costa Lima, argumentando que as máscaras do escritor, do teórico e do crítico são construídas por mecanismos ficcionais e que o processo mimético de construção da obra literária se vincula estreitamente às várias faces do autor. Desse modo, finalizarei o capítulo procurando demonstrar que as máscaras do autor estão sempre presentes na obra, ainda quando, aos moldes de Kafka ou de Mallarmé, o escritor se retira de sua escrita: o escritor ausente é apenas mais uma máscara, a qual se soma às várias outras que habitam sua obra. Com isso, procurarei demonstrar as várias dimensões do personagem como produção de máscaras. Essa perspectiva nos permite pensar o personagem para além da noção de um elemento restrito ao enquadramento narrativo que o narrador lhe atribui. A produção de *personae* envolve mecanismos de ficcionalização por meio dos quais são criadas também as máscaras do narrador, do autor e do teórico/crítico. Logo, o lugar do teórico/crítico na academia, com seu papel ético, suas funções sociais etc. nunca se desprende da produção de máscaras, que se entrecruzam com as máscaras do escritor e do personagem ficcional.

C. A máscara de ferro

A gente vivia numa confusão só. No começo, só uns, mais desocupados, não paravam de falar da nova descoberta. Inventavam, aumentavam, emendavam. No Ponto, no armazém, na rua. Até nas janelas das casas as moças semostradeiras que buscavam a melhor iluminação para as fotos do Tinder, os velhos que buscavam ler e repassar as histórias nos grupos de Whatsapp e toda sorte daqueles que assistiam à vida da cidade. Todos escutavam e recontavam a história. Cada boca narrava do seu jeito. E assim, o que começou como um boato de curiosos, cresceu, ganhou corpo, tomou toda a cidade.

Não era pra menos. Afinal, diziam, tinham encontrado um datiloscrito do João, que nunca tinha sido publicado. Quem viu? Diziam que os filhos tinham encontrado o datiloscrito nos guardados dele. E o datiloscrito passou pela biblioteca, pelo prefeito, pelos professores da cidade. Mas ninguém viu os papéis pessoalmente. Na crueza dos olhos. O João, figura conhecida e querida. Que sempre escreveu as histórias da cidade, que guardava a nossa memória naquela pilha de livros escritos. Esse mesmo João, que tanto trabalhou, ainda guardava seus papéis escondidos. Mas por que não publicou esse datiloscrito?, a gente se perguntava. Ainda mais de uma história como aquela, que igual a gente nunca viu. História que envolvia nosso amado Juá e a figura misteriosa e mítica da Téia, mulher tão comentada por nossa gente, mas nunca conhecida por inteiro. Os mais mexeriqueiros já compunham suas histórias. Fantasiavam um caso amoroso entre o Juá e a Téia. Invencionice, a gente desconversava, conversando. Mas cada um de nós queria mesmo era ver esse original. Mesmo quando não viu. E daí criar a sua própria versão.

Juá se levanta. As costas doem. Mesmo de pé, continua curvado. Tantos anos de ofício, curvado, buscando cada detalhe da forma. Sem perceber que eu estava na oficina, ele caminhou até o espelho pendurado na parede e começou a encarar o seu rosto. Já tinha algum tempo que o povo da cidade começou a observar esse hábito novo do Juá. Ficava olhando o reflexo sem expressão, pesado, passando o dedo forte sobre a pele. Parecia que a pele estava descamando, feito o seu rosto fosse um bloco de areia se desfazendo.

Como já estava há muito tempo entretido com a sua imagem, resolvi chamar o Juá, que se virou sem nenhum susto, ou surpresa. Fui logo cumprimentando e explicando o motivo da minha visita. Eu queria escrever uma história sobre a Téia. Aquela mulher era tão

conhecida e se sabia tão pouco sobre ela. Queria usar a matéria da vida dela para escrever uma história. Um conto, quem sabe um romance. Mistura de memória e de imaginação. Afinal, era literatura o que eu fazia. Pois, então, precisava de mais informações sobre ela. De matéria que fosse além das brumas do mito criado em torno da sua figura. Como todos diziam, cada um do seu jeito, que existia a história de uma máscara que o Juá fez para a – sua amiga? – Téia, eu queria que ele me narrasse esse acontecimento.

Mas o Juá fingiu, pareceu fingir, que nem me ouvia. Só se sentou na sua banquetinha e ficou me olhando. A pele da cara – agora dava pra ver melhor – se desfazendo. A expressão impassível parecia mais a que ele fazia quando recebia encomenda de uma máscara do que a de alguém disposto a conversar. Eu insisti. Expliquei a dificuldade de conseguir mais informações sobre ela. Já tinha tentado conversar com a própria Téia, hoje já mulher de idade. Mas ela se negava a falar. Ficava só me olhando, um sorriso na cara, sem pronunciar palavra. E o que eu sabia eram só as versões desencontradas das vozes maledicentes da cidade. Nada que desse para confiar. Mas o Juá, por mais que ouvisse meus apelos, não parecia mudar de ideia. Ficava parado, mudo, me encarando. Igualzinho a Téia. Mas sem o sorriso.

Naquele tempo, a Téia não sorria. Ela não falava, nunca olhava para a cara da gente. Andava na rua sempre de cabeça baixa. Parecia carregar uma vergonha. Ou um ódio. A gente não sabia. Nos lembrávamos até do João Capistrano Honório Cota, coronel da Guarda Nacional, de saudosa memória. Mas, diferente deste, não tínhamos pela Téia nenhum respeito. Olha só, lá vai ela de novo. Procurar homem na rua. Estragar o casamento das mulheres honradas, diziam as mulheres bem-casadas. E os homens a acompanhavam pela rua com olhares maliciosos. Sem nenhuma vergonha. Mas ela não respondia, não olhava de volta. Só continuava caminhando, muda.

Téia vivia no mesmo casebre em que tinha vivido a sua avó Dóris, ex-escrava de conhecimento geral da gente. Sabíamos mais sobre essa mulher do que sobre a sua neta. E quem nunca tinha falado sobre ela? Numa roda de conversa, no jantar de família? Aqui ó, que não! Dóris tinha vivido na época das grandes lavouras de café. Trabalhado sob o jugo de chicote, sob as ordens de senhor impiedoso. Mas ela nunca que era uma escrava obediente. Fugia, roubava cachaça e bebia até ficar tonta, dizia bocagens para o feitor e até para o senhor. Como não bastasse, a senhora odiava a Dóris. Faceira que só. Bonita. Atraía os olhos de todo mundo. E tudo isso só fazia crescer o ódio por ela. Daí para o castigo foi um pulo. O senhor bem que não queria, mas foi obrigado a colocar uma máscara de flandres sobre a cara da escrava. Pra impedir que bebesse mais cachaça, que gritasse mais palavrões. Pra tampar a

beleza do rosto. E todo mundo parou de contar quantos meses ou anos ela usou aquilo. Trabalhando, andando na rua, humilhada com a máscara de ferro cobrindo o rosto.

Foi assim até que veio a Lei Áurea e a Dóris deixou de ser escrava. Mas o ódio da cidade por todo o seu atrevimento, por sua beleza, nunca passou. Expulsa da fazenda do senhor, passou a viver na cidade. Mas lá, sem ter como trabalhar, como sobreviver, ela caiu na vida. E os homens, que sempre a tinham olhado cobiçosos, não saíam mais da Casa da Ponte. Que negrinha quente! Essa sabe das coisas! E como é bonita! Daí para frente, sua fama só aumentou. E o ódio na boca das mulheres. E dos homens.

Quando finalmente ela conseguiu um lugarzinho para morar, Dóris pendurou a máscara de ferro, que havia guardado por tantos anos, na parede da casa. E ali ela ficou, intocada, até que ela morresse. Depois a filha de Dóris e Téia, sua neta, continuariam vivendo na mesma casa, dando continuidade a sua fama como mulheres da vida. Mas, mesmo após tantos anos, quando a avó e a mãe de Téia já haviam morrido, a máscara ainda continuava pendurada na parede.

Dias depois, voltei à oficina do Juá. Já tinha andado por toda a cidade. Perguntava a todos sobre o que sabiam a respeito de Téia, mas não conseguia dissipar aquela bruma. Então, resolvi contar a ele o que tinha ouvido, para ver se ele se animava a falar. É claro que eu estava preocupado mesmo era com um episódio do maior interesse. Pois houve um dia em que ela, sem ninguém esperar, colocou a máscara de flandres sobre o rosto e começou a desfilar pela cidade. Foi um acontecimento. Não existe um que não se lembre daquele dia na vida de uma cidade tão parada. As pessoas se amontoando para ver a figura estranha com a expressão monstruosa do metal na cara. Mas ninguém concordava com o porquê de ela ter feito isso. Procurei pelas diferentes versões da cidade, começando pelo padre. Ora, homem de boa fé, não havia de criar boatos maldosos sobre a mulher. Sua hipótese era o que se poderia esperar de um representante da igreja. Pura simbologia religiosa. Téia havia se entregado para o caminho de Cristo. A máscara simbolizava a libertação de sua identidade individual para se dissolver no caminho de Deus. Mas a máscara era também a sua cruz, que ela carregava enquanto andava pela cidade, assim como Cristo precisou carregar. O médico, por outro lado, não via nenhuma simbologia. Aquela mulher teve um surto histérico. Ou, no mínimo, caiu em profunda depressão que a levou à loucura. Desprezada por tanto tempo pela cidade. Sofrendo todos os dias nas mãos de homens nojentos. O que importava é que tinha perdido a sanidade mental. Já as mães de família diziam que a máscara se devia à vergonha de Téia. Que ela herdava a culpa do pecado da carne de seus antepassados. E agora não tinha a coragem de encarar as mulheres da cidade. Perguntei também o que pensavam as meninas da Casa da

Ponte. Afinal, era uma das instituições mais importantes da cidade. Elas achavam que esse era um gesto de libertação. Ela trazia na máscara toda a humilhação que a cidade tinha jogado na sua cara. Andava agora de cabeça erguida, atrevida, impondo aos olhos da gente o mal que todos fizeram a ela. E a máscara era pra ninguém esquecer o mal que tinham feito para a sua avó Dóris, para todo o seu povo.

No fim, eu tinha muitas versões e pouco material. Me queixei com o Juá e pedi a ele que me contasse o que havia acontecido no momento em que a Téia tinha lhe pedido para fazer uma máscara. Por mais que eu tentasse, com aquele material, eu não conseguia pensar em um final para aquela história de mulher. A memória e a imaginação entravam em atrito, não entravam num acordo possível. E eu não conseguia escrever nenhuma linha sobre ela. Mas o Juá continuou sentado no seu banco. Sem mudar a expressão, ele fez um pequeno gesto com a cabeça. Eu entendi que ele me dispensava. Não atenderia ao meu pedido.

A gente achava até que ela não sabia falar. Mas ela não era que nem a velha Quiquina, que usava lá os seus sinais. Ela nem isso. Nem quando estava com um cliente, na hora da fazença. Ela tinha as suas artes, se impunha na cama. Tinha herdado os saberes da profissão, tradição das antepassadas. Mas não soltava nenhum ruído. E foi a mesma coisa quando saiu, dias seguidos, com a máscara de ferro na rua. Olhava a gente nos olhos, atrevida, parecia até a avó. Mas tudo isso sem uma palavra. Tem gente que diz que durante esses dias ela só foi vista falando duas vezes. Em uma delas, numa conversa daquelas boas mesmo, falava com a Biela. Na outra, foi a vez em que ela procurou o Juá na sua oficina.

Saí de casa correndo naquela manhã. Qual não foi a minha surpresa quando fiquei sabendo que o Juá queria que eu fosse à oficina dele. Depois de vários dias pensando no que fazer com aquela história, eu já desistia da ideia. Agora, se ele enfim me contasse o que sabia da história, alguma coisa ali poderia me ajudar. Cheguei na oficina todo cansado, sem fôlego. Mas logo percebi que ele não ia me contar a história. Em vez disso, do jeito todo lá dele, o Juá entregou nas minhas mãos uma máscara que tinha feito para mim. Com a ideia fixa que estava, era pra ter ficado decepcionado. Só que não fiquei. Observei as cores, a forma, o acabamento. Senti a textura e o peso. E coloquei a máscara na cara, com uma vontade de nunca mais tirar.

Tinham aqueles que defendiam de unhas e dentes que o João só conseguiu escrever a sua história, que estava no datiloscrito, depois que o Juá deu a máscara para ele. Havia os que

acreditavam que, mesmo tendo escrito, o João nunca ficou satisfeito com a história. Não estava à altura das outras que já tinha feito. Por isso, manteve bem escondida, para nunca ser publicada. Tinham, também, aquelas outras versões, das mais estapafúrdias. Nunca houve datiloscrito nenhum. E quem pegou o texto, ali na mão? Pra cima de mim?! Essa história que estão contando não é do João coisa nenhuma, é o povo mesmo que está inventando e espalhando no sem mais que fazer. E tinha, a mais esdrúxula de todas, a versão dos que acreditavam que até existia um datiloscrito. Mas era de um estudantezinho que tentava imitar o estilo do João. Coisa de somenos. Nada de importância. O que importava mesmo era que naqueles dias ninguém parava de recontar o que tinha ouvido.

Depois de dias andando com a máscara de ferro, já concordávamos que só podia ser coisa de quarta-feira. Tanto sofrimento, a pobre. Novidade nenhuma, tão acostumada estava nossa cidade a essas figuras. Até que um dia ela interrompeu a errância em que estava e se dirigiu direto para a oficina do Juá. Espantados, vimos que ela falava alguma coisa para ele. Numa voz muito baixa. Tão baixa que não a ouvíamos. Para nossa surpresa, imediatamente o Juá puxou outra banqueta para que a Téia se sentasse ao seu lado. Ela tirou a máscara do rosto. E aí foi aquela comoção. Os dois começaram a trabalhar juntos! Aquilo era o que a cidade nunca, jamais viu! Por dias e noites eles trabalharam um do lado do outro. Sem parar. Mas a gente via que eles compartilhavam uma garrafa de vinho. Feito um casal. Cada um trabalhava em uma máscara diferente. A que o Juá fazia era toda de madeira. A da Téia misturava pedaços da máscara de ferro à madeira da nova que ela criava. Quando finalmente terminaram, mais uma vez, a gente se atropelou, querendo ver, na porta da oficina. As duas eram totalmente diferentes das máscaras que já tinham sido feitas. Eles colocaram sobre o próprio rosto. A Téia a gente já imaginava que iria usar. Mas logo o Juá que nunca usava as máscaras que fazia! Depois disso, o nosso artesão retirou as duas e as cortou no meio. Pegou metade de uma e metade de outra e as emendou, fazendo uma nova máscara. Por fim, colocou novamente na cara e ofereceu a outra para Téia.

E a gente chorou. Choramos quando Téia colocou a sua máscara no rosto e começou a cantar. Um canto triste que sabíamos ser de origem das suas terras africanas. Era a primeira vez que ouvíamos a voz de Téia. A voz logo se tornou corpo quando ela começou a dançar. Movendo todo o corpo, como uma convulsão. O Juá, que nunca brincava com a gente nas festas de carnaval, começou a dançar junto com ela e compartilhou a sua garrafa de vinho para que a gente bebesse. A gente, que se empolgava fácil, correu para colocar nossas

máscaras. Num instante estava toda a cidade dançando na rua junto à Téia e ao Juá. Feito nos dias de carnaval. Dançamos até o anoitecer. Uma alegria só, na comunhão.

Aquele dia entrou para os anais da cidade, nossa memória, nossa história. Anos depois ainda nos lembraríamos do momento em que Juá abraçou sua companheira de máscara e a chamou por um nome que desconhecíamos: Aduke. Soubemos imediatamente que esse era o nome dado a ela pela mãe, conforme as tradições de seu povo. Nos esquecíamos que Téia era um apelido que inventamos por causa de um mito qualquer. Nessa mesma hora, o Juá tirou a sua máscara do rosto. Sua pele se descamava e soltava. Como se aquele rosto pesado se desmanchasse em areia.

E nesse momento a gente conheceu o sorriso do Juá. Feliz que só deus.

Capítulo 3. A oficina da história

À Ivete e ao Reinaldo, os rostos dos mestres

Movimento 1: Máscaras e a história

Não há dúvidas de que uma das máscaras mais presentes na obra de Autran Dourado é a de Dom Quixote. De imediato, trazer as feições quixotescas para a produção de máscaras de suas narrativas nos remete à esfera da loucura, uma das marcas mais representativas da figura de Cervantes. Sob essa ótica, nomes como João Capistrano e Lucas Procópio – sobretudo o da primeira parte do romance homônimo – ostentam de modo evidente as feições do Quixote, com referências à sua feição descarnada e à sua armadura exótica, o combate a inimigos imaginários, entre outros elementos. Porém, sem deixar de se relacionar com a dimensão da loucura, as *personae* quixotescas na ficção de Dourado colocam em questão também a relação apaixonada entre os indivíduos e a literatura. Com essa nova perspectiva, amplia-se significativamente a multiplicação das máscaras do Quixote na obra do escritor mineiro, abarcando figuras como Rosalina e Isaltina, presentes na trilogia da família Honório Cota; o irmão Francisco de *O monte da alegria* (2003 [1990]); o escrevente Ismael de *Tempo de amar* (2004 [1952]) e *Ópera dos fantoches* (1994), bem como João da Fonseca Nogueira, *alter ego* de Autran Dourado, de *O risco do bordado* (1999 [1970]), *A serviço del-Rei* (1989) e *Um artista aprendiz* (1989)[55].

Consequentemente, a insistência desse quixotismo na produção ficcional do escritor nos conduz ao desenvolvimento de um problema, que concerne à possibilidade de a literatura moldar a personalidade de seus leitores. Ou, dito de outro modo, nos permite questionar a possibilidade de a literatura produzir sujeitos históricos. Assumindo para si a missão de reviver os "tempos gloriosos" das Minas Gerais do tempo do ouro, o ingênuo Lucas Procópio da primeira parte do romance homônimo acredita que esse intento só é possível por meio da literatura, motivo por que sai em peregrinação pelo estado a declamar a poesia colonial mineira. Desde o início do romance, fica evidente a máscara quixotesca sustentada por Lucas Procópio: "o que lhe transtornou o juízo não foram os livros de cavalaria, mas os de poesia da fase gloriosa das artes nas Minas Gerais. De tanto ler, tão memorioso ele era, acabou por

[55] Como desenvolverei mais aprofundadamente no decorrer deste capítulo, é preciso lembrar que tanto Ismael quanto João da Fonseca Nogueira ainda se fazem presentes em outras obras de Autran Dourado, como duas figuras responsáveis pelo registro escrito da memória da cidade de Duas Pontes.

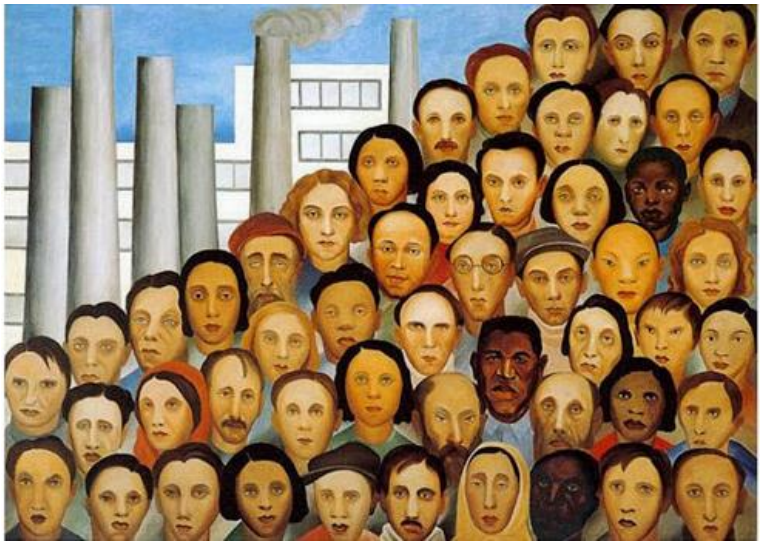
saber de cor poemas e mais poemas dos tempos de nosso país natal, as fabulosas Minas Gerais." (*LP*, p. 18). Além disso, em outro momento, quando o companheiro de viagem Jerônimo reflete sobre o patrão, ele chega a uma hipótese da causa do enlouquecimento do patrão: "Siô Lucas vivia lendo sem parar, a noite inteira indormido. Os versos lhe fundiram os miolos." (*LP*, p. 29). Em ambos os casos, a peregrinação missionária de Lucas Procópio coloca em pauta um suposto poder de a literatura recriar a realidade histórica, entremeando-se nas esferas políticas e sociais. Mais que isso, elas apontam para a possibilidade de os versos moldarem a personalidade de seu leitor. É preciso deixar claro o tom humorístico da narrativa, que nunca cessa de evidenciar o quão ingênuas são as ambições desse homem anacrônico. Contudo, ainda que por uma perspectiva crítica, a presença desse quixotismo não deixa de sinalizar a possibilidade de a literatura produzir sujeitos históricos.

Ao final do primeiro capítulo, intitulado "Matéria-prima: retalhos", eu afirmava que a produção de máscaras do personagem envolve o conjunto de forças centrífugas, que atuam no sentido de desmanchar o sujeito, e de forças centrípetas, que o esmagariam sob o peso da unidade. No capítulo 2, procurei desenvolver a análise relativa ao primeiro aspecto, mostrando que, mesmo nas regiões onde se encontra mais estilhaçado, ainda assim o sujeito é um elemento presente em diversos níveis na produção literária. Em uma direção distinta, neste capítulo procurarei direcionar a atenção para as forças que atuam, muitas vezes na forma de sujeição por meio de diversos mecanismos de poder, na produção do sujeito. Já no segundo capítulo, iniciei uma discussão em que se considerava que a literatura teria atuado na produção do rosto do homem na modernidade, criando condições para que pudéssemos aprofundar a discussão neste momento. Assim, considerando-se que o conjunto de forças institucionais e discursivas atuam na produção do sujeito muitas vezes sob a forma de sujeição, qual seria o lugar ocupado pela instituição literária frente a essas esferas de poder? Quais seriam as relações entre as máscaras da ficção e a realidade histórica? Qual um possível conceito de personagem que dê conta dessa multiplicação de máscaras em trânsito entre o texto ficcional e a realidade histórica?

Desenvolvendo esses problemas, é possível afirmar que a obra de Autran Dourado poderia ser vista como uma *ágora* em que os múltiplos rostos se tornam visíveis. Já a partir de *Ópera dos mortos*, em 1967, a cidade mítica mineira de Duas Pontes se torna um espaço privilegiado na ficção do autor, constituindo-se como um lugar de encontro que permite a suas diversas narrativas abarcarem um período da História de Minas Gerais que vai desde o Ciclo do Ouro até meados do século passado. Mesmo em obras como *Os sinos da agonia*, ambientada em Vila Rica, ou *Um artista aprendiz*, que se passa sobretudo no cenário urbano

de Belo Horizonte, esse trânsito do que habitualmente se denominaria como diferentes tipos mineiros ainda se faz expressivamente presente. Desse modo, há sempre uma integração entre as narrativas, os espaços de Minas Gerais e as máscaras, sendo que as figuras que habitam um texto – o qual pode ser um romance ou um conto – podem reaparecer em outro, transitando por diferentes lugares e estabelecendo relações entre si, sejam estas de embate ou de aliança. Em carta a Raimundo Carrero, de 09 de janeiro de 1988, Autran sugere que o escritor pernambucano escreva um ciclo do Nordeste, colocando a recorrência das figuras entre diferentes textos como elemento necessário para esse projeto. Assim, ele faz uma comparação entre a obra de José Lins do Rego e o seu ciclo de Duas Pontes, afirmando que essa recorrência seria uma estratégia que remonta a Balzac: "José Lins do Rego escreveu vários romances a que ele deu o título de Ciclo da Cana de Açúcar, mas não é na verdade um ciclo, neles não há recorrência de personagens, como a faço no meu Ciclo de Duas Pontes, à Balzac da Comédia Humana." (DOURADO, 1988, p. 6). Consequentemente, no entrecruzamento entre os espaços e as máscaras, a obra de Dourado é antes de tudo política, no sentido daquilo que evidencia as relações, muitas vezes tensionais, de que se constitui a *pólis*. Não seria exagero, nesse caminho, comparar a produção do escritor mineiro com o quadro *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral.

Imagem 1: *Operários*, de Tarsila do Amaral



Fonte: Iea USP (2021)

Na pintura, assim como nas narrativas, somos colocados diante de múltiplos rostos, de diferentes gêneros, idades, cores, etnias. Esses rostos se engendram uns aos outros, na multidão, constituindo-se a si próprios pelo confronto com a alteridade. Logo, a multidão das

feições não se constitui apenas como espaço exterior ao sujeito, uma vez que a multiplicidade se instala na própria subjetividade, construída de modo relacional. Assim, as máscaras que habitam o rosto do outro também habitam o meu rosto, do mesmo modo como minhas máscaras também se projetam para o rosto do outro, deslocando-me de mim mesmo. Ou seja, o rosto é um espaço de co-habitação, movimento este que conflui com a própria construção das narrativas de Autran Dourado, bem como com a tela de Tarsila. Não é mero acaso que ele enuncia repetidamente, como o faz no artigo "A Diáspora dos escritores mineiros": "o que venho tentando realizar é um grande painel da decadência de Minas Gerais." (DOURADO, 1991, p. 18). Poderíamos afirmar, portanto, que ambos colocam em cena o que habitualmente se denomina como tipos sociais, cujas feições evidenciam a inscrição dos sujeitos singulares na história, sem deixar de apontar para as relações sociais e identitárias que lhes são características, as quais permitem pensar a inscrição das subjetividades em categorias de gênero, cor, etnia, classe social, profissão etc. Mas, aprofundando-nos em nosso problema, cabe novamente questionar: esses tipos sociais são exteriores ao texto literário, ou suas imagens são criadas por ele? Além disso, quais seriam as consequências de se pensar esses tipos sociais para a teoria do personagem que estamos propondo?

Esses questionamentos se ligam a uma das principais discussões sobre o tema na teoria da literatura no século XX, uma vez que se criou um verdadeiro imperativo no sentido de se afirmar taxativamente a diferença entre as categorias de personagem e de pessoa. No capítulo 1, já analisei a confluência entre as abordagens do Autran Dourado ensaísta e das correntes teóricas que lhe eram contemporâneas. Nesse caminho, observava a defesa de que, embora o personagem tenha feições antropomórficas e sua composição se alimente de elementos da realidade histórica, este não se confundiria com a noção de pessoa. Pelo contrário, ele estaria ligado com a estrutura interna da obra, configurando-se como elemento que movimenta a narrativa e lhe garante coerência interna. É nessa direção que Antonio Candido, no ensaio "A personagem do romance", demarca a diferença ontológica entre os dois campos ao denominar o personagem como um "ser de ficção", o que assegura a autonomia da obra literária e a independência das figuras ficcionais em relação aos indivíduos históricos. Por isso, na busca por delinear o problema da "origem do personagem" no trabalho de composição do escritor, logo no início de seu ensaio Candido estabelece um diálogo com Forster para quem "o *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente." (CANDIDO, 1974, p. 63). Ainda que, pela análise de Forster, tenha-se a possibilidade de o *Homo fictus* ser e não ser equivalente ao *Homo sapiens*, a própria denominação de um e de

outro marca o seu distanciamento ontológico. Explorando a diferença na proporção das "linhas de ação e sensibilidade", Candido argumentará que o personagem tem feições antropomórficas vistas sob a perspectiva de modelos sociais instituídos, mas essa realidade prévia que alimenta o romance é sempre deformada pelo romancista. Por esse caminho, sempre importa ressaltar que o intelectual nunca propõe um simples desligamento das relações sociais – o que representaria um contrassenso em relação a todo o seu projeto crítico –, mas procura visualizar um conjunto de relações dinâmicas entre esse plano e a forma do texto literário. É exatamente essa perspectiva que lhe permite afirmar a diferença entre as concepções de personagem e de pessoa mesmo nos casos em que um romance histórico, por exemplo, coloca em cena figuras advindas da experiência social direta do escritor, ou mesmo nomes de indivíduos publicamente conhecidos. Assim, o crítico propõe sete modos pelos quais um autor se apropriaria da referência a indivíduos empíricos para a construção de um personagem, os quais iriam desde a transposição com relativa fidelidade de modelos provenientes de uma experiência direta, até as situações em que esses modelos retirados da realidade desapareceriam na composição da personalidade fictícia. Entretanto, o que se configura como um traço comum em todos esses modos é o trabalho criativo do escritor: "Em todos esses casos, simplificados para esclarecer, o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais." (CANDIDO, 1974, p. 74). Logo, o intelectual apresenta com expressiva clareza a sua defesa da diferença entre personagem e pessoa: "O nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance." (CANDIDO, 1974, p. 69). Ou seja, nos dizeres de Candido, o romance se alimenta de modo dinâmico da realidade social sem, no entanto, confundir-se com ela, razão pela qual o personagem como ser fictício é um elemento concernente mais à forma da obra do que aos indivíduos fora dela.

Não seria necessário retornarmos a análises imanentistas como as de Propp e de Greimas para demonstrar o modo como em suas proposições teóricas a diferenciação entre as duas esferas se faz ainda mais radical. O que importa notar, nesse caso, é a existência de uma ambiência teórica comum, que delineia sempre – de modo mais ou menos taxativo – a oposição dicotômica dos conceitos de personagem e de pessoa, cenário do qual participa o próprio Autran Dourado ensaísta. Isso tem consequências diretas para nossa análise: mais que uma linha de pensamento no século XX que determina a diferenciação entre um e outro polos – como já apontávamos no primeiro capítulo –, essas considerações nos levam a reconhecer a

construção de um verdadeiro tabu teórico. Ou seja, por essa perspectiva, um crítico/teórico que misture as categorias de personagem e de pessoa incorre em grave pecado contra a especificidade própria à literatura, que garante à Teoria da Literatura *status* de ciência autônoma. O estabelecimento desse tabu como um ponto de orientação para as abordagens teóricas no século XX tem sido apontado criticamente nos estudos de língua inglesa, o que é problematizado no livro *Character:* three inquiries in literary studies pelas autoras Amanda Anderson, Rita Felski e Toril Moi, em que cada uma assina um ensaio sobre o tema. Na introdução dessa obra, as teóricas apontam como já no início dos anos 2000 se observavam abordagens que reconhecem esse tabu, sendo que, em 2003, "[Alex] Woloch foi um dos primeiros a reconhecer que o tabu de 'tratar os personagens como se fossem pessoas reais' impõe restrições indesejáveis aos críticos literários[56]." (ANDERSON; FELSKI; MOI, 2019, p. 5, tradução livre). Nesse livro, Toril Moi é quem, no ensaio "Rethinking character", fará uma análise mais detalhada da construção dessa dicotomia. Logo na introdução do livro, já se explicitam os objetivos da autora:

> Em sua contribuição, Toril Moi questiona por que os críticos literários constantemente alertam seus alunos (e uns aos outros) a não tratar os personagens literários como se fossem pessoas reais. O que está em jogo nessa injunção? Como isso aconteceu? Existe alguma razão para continuar insistindo nisso? O ensaio analisa as origens intelectuais e sociológicas do tabu e examina a tentativa mais recente de teorizá-lo[57]. (ANDERSON; FELSKI; MOI, 2019, p. 17, tradução livre)

Como resposta a esses questionamentos, Moi sustenta a hipótese de que essa dicotomia ganhou força a partir da emergência das análises estritamente formalistas do texto literário, as quais mantinham estreitas relações com os pressupostos estéticos do Modernismo:

> Quando o tabu de tratar personagens como se fossem reais se consolidou na *doxa* teórica, incorporou os compromissos estéticos do Modernismo. O *éthos* "modernista-formalista" resultante encorajou os críticos literários a privilegiar a forma sobre o tema, preferir "literariedade" a "literatura" e rejeitar a análise temática e moral como se fossem expressão do realismo ingênuo e do igualmente ingênuo humanismo[58]. (MOI, 2019, p. 30, tradução livre).

[56] Woloch was one of the first to recognize that the taboo on "treating characters as if they were real people" placed undesirable restrictions on literary critics.

[57] In her contribution, Toril Moi asks why literary critics constantly warn their students (and each other) not to treat literary characters as if they were real people. What is at stake in this injunction? How did it come about? Is there any reason to continue insisting on it? The essay analyzes the intellectual and sociological origins of the taboo and examines the most recent attempt to theorize it.

[58] When the taboo on treating characters as if they were real hardened into theoretical *doxa*, it incorporated the aesthetic commitments of modernism. The resulting "modernist-formalist" ethos encouraged literary critics to privilege form over subject matter, prefer "literariness" to "literature," and reject thematic and moral analysis as the expression of naive realism and equally naive humanism.

Sem sombra de dúvidas, seria possível desenvolver o histórico desse imperativo em várias outras frentes, abordagem que, em certa medida já é feita por nomes como Alex Woloch (2003) e John Frow (2016). Contudo, as reflexões aqui apresentadas têm o mérito de estabelecer um claro diagnóstico de um sistema teórico que impõe compreender o personagem como um elemento restrito ao texto, não podendo de maneira alguma ser confundido com concepções como as de pessoa, indivíduo, sujeito.

Essa cisão não se restringe à categoria do personagem, uma vez que ela está relacionada à própria tensão entre literatura e História, aspecto este que é tratado recorrentemente por Autran Dourado em seus ensaios e em sua correspondência. Anteriormente, discorri sobre o fato de que o escritor, no ensaio "Personagem, composição, estrutura", apresenta uma resistência às leituras realizadas pela crítica literária de viés sociológico, uma vez que esta enxergaria uma equivalência entre os personagens e os indivíduos em suas relações sociais empíricas. Por essa perspectiva, ele procura diferenciar o trabalho do crítico-sociólogo e o do escritor: "Os críticos-sociólogos recebem os personagens como gente, ainda estão na *mímesis*, quando os criadores muito pouco se preocupam com isso, a não ser secundariamente, para passar a sua moeda falsa e iludir – da mesma maneira que a metáfora – o leitor". (PCE, p. 94). Pouco adiante Autran torna ainda mais taxativa a determinação do lugar ficcional do personagem, ao tratar das situações em que uma obra retrata uma pessoa real:

> Mesmo quando o romancista pretende que está retratando uma pessoa da vida real que ele tenha conhecido, o que na verdade está fazendo não é retratar a pessoa real mas transpor para o romance uma figura que agora existe dentro dele (a pessoa real pode morrer, que continuará a viver na memória do autor); uma pessoa real filtrada pelas lentes da memória e da imaginação, subordinada à composição do livro, tendo o romancista de aumentar ou diminuir ou mesmo apagar os seus traços mais marcantes, segundo o ritmo e a necessidade estrutural da obra. (PCE, p. 100)

Não é difícil aqui perceber uma confluência entre as considerações de Autran e as proposições de Antonio Candido, quando este propõe os sete modos pelos quais um escritor se apropria de indivíduos reais e os deforma no trabalho criativo da ficção. Por conseguinte, na argumentação do escritor mineiro, a questão das figuras da ficção se desdobra na relação sempre tensa entre a literatura e a história, sendo que aquela afirmaria sua autonomia em relação a esta.

Aqui, no entanto, é preciso chamar a atenção para uma questão. No início desse movimento, eu apontava como a produção ficcional do autor tematiza exaustivamente o estado mineiro, compreendendo um amplo período histórico que lhe permite afirmar que sua

obra traça um "grande painel da decadência de Minas Gerais". Como suas reflexões teóricas compreenderiam, então, essa forte presença de Minas em suas narrativas, defendendo, ao mesmo tempo, o distanciamento em relação às reflexões históricas e sociológicas? Como tenho feito ao longo deste trabalho, cabe deixar claro que aí se torna sensível o embate entre as várias máscaras do mesmo autor, que devem ser levadas em conta no desenvolvimento das reflexões teóricas que propomos aqui. Por essa perspectiva, é representativo o modo como Autran justifica suas orientações teóricas em carta enviada a Elias José, no dia 10 de abril de 1974, negando taxativamente o rótulo de regionalista conferido por este a sua obra no artigo "Anotações sobre dois regionalistas mineiros" publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais. Nessa correspondência, o autor de *Ópera dos mortos* questiona: "[...] não vejo por que (me desculpe a franqueza) me classificar como regionalista. Só porque sou do sul de Minas? Só porque você, também daí, reconhece no meu coloquial [...] um timbre e sinal da fala de nossa região?" (DOURADO, 1974, p. 1). Logo após, ele complementa: "Não procuro e não quero retratar a nossa região sul-mineira, seus costumes, sua fala etc. Se Monte Santo aparece nos meus livros, é porque foi a minha primeira paisagem, onde vivi as minhas primeiras e mais recuadas emoções; é sem querer. Eu invento, eu recrio e embaralho tudo." (DOURADO, 1974, p. 1). Mais uma vez, portanto, estamos diante da concepção de que a história, as relações sociais, a geografia, os traços culturais são deformados pela literatura, o que permite ao autor frisar o seu distanciamento em relação a uma concepção de *mímesis* enquanto cópia ingênua da realidade. Isso não elimina, por outro lado, o aspecto tensional das diversas faces de sua produção ficcional e ensaística. Sua obra apresenta o aspecto político de um grande painel e coloca em confronto máscaras diversas que poderiam ser associadas aos chamados tipos sociais em uma *ágora* literária. Ao mesmo tempo, sinaliza a independência do texto literário em relação ao contexto histórico social.[59]

Encaminhando-nos para finalizar esse primeiro movimento, de modo a deixar mais claros os problemas que mobilizarão este capítulo, eu gostaria ainda de introduzir uma problematização sobre a relação entre a obra de Autran e a cena literária em que esta se insere. Afinal, 1967 foi não apenas o ano de publicação de *Ópera dos mortos*, um de seus livros mais premiados e com o qual se inaugura a saga de Duas Pontes, mas também marcou o lançamento de *Quarup*, de Antonio Callado. Em uma atmosfera que precedia às manifestações de Maio de 1968 e que enfrentava o duro contexto do governo Costa e Silva, o

[59] Neste momento, incorporo algumas reflexões desenvolvidas no artigo "Constelações mineiras de Autran Dourado", publicado no volume 9 da revista *Caletroscópio*, em que analisei a relações entre a obra do autor, o cenário intelectual que lhe era contemporâneo e Minas Gerais. Incorporar tais reflexões no presente capítulo tem a função de delinear de modo mais específico o problema da relação entre o personagem, o sujeito e a história.

livro de Callado não passou despercebido nas correspondências entre Autran e seus amigos. Otto Lara Resende comenta essa recepção em carta de dezembro de 1967, período em que residia em Portugal: "O Callado, acho que lhe escrevi, não escrevi? Daqui continuo ouvindo os ecos do estrondoso sucesso do *Quarup* [...] Agorinha mesmo li no *Globo* uma reportagem do Antônio Olinto sobre o ano literário 67, v. está lá, mas está o *Quarup* numa festa, 2ª edição já, não? e tradução [...]" (RESENDE, 1967, p. 2). Dada a ambiência comum dos momentos de publicação[60] – fora o fato de que em 1982 os dois autores dividiriam o Prêmio Goethe de Literatura do Brasil –, poderíamos nos questionar até que ponto o livro de Dourado apresentaria uma ressonância da problematização dos vários projetos de Brasil presente no romance do escritor carioca.

Fábio Lucas, um dos críticos de maior relevância para a análise e divulgação de sua obra, não deixou passar despercebida a questão da possível inserção de Autran em uma literatura de teor social. Em 1991, o crítico publicou o livro *Mineiranças*, no qual faz um percurso pela história e pela literatura mineiras, analisando, entre outras questões, o lugar ocupado por Dourado na mineiriana pós-45. Para ele, em decorrência das correntes filosóficas do existencialismo e do marxismo que ganharam força no pós-guerra, teriam se formado duas tradições na ficção de Minas, as narrativas de apelo social e a intimista. Considerando a última como mais expressiva e duradoura entre os montanheses, Dourado é colocado como um dos escritores em que essa tendência se manifesta com mais intensidade. Localizando a formação incipiente da prosa intimista já no início do século, Fábio Lucas observa a inserção do amigo nessa tradição após os anos de 1945, quando "começava a moldar-se a complexa obra de Autran Dourado, pejada de particularismo existencial e de mitologia pré-industrialista. Esta, sim, uma ficção de raízes confessionais." (LUCAS, 1991, p. 189). O que ele identifica como longa predominância dessa tradição justificaria o pendor memorialista dos escritores de Minas, assim como a expressiva produção de romances de geração, em que se incluiriam Cyro dos anjos com *O amanuense Belmiro* de 1936, Fernando Sabino com *O encontro marcado* de 1956, e o próprio Autran Dourado com *Um artista aprendiz* de 1989. Aqui, Fábio Lucas chega a um ponto complexo da discussão que proponho sobre a relação entre o personagem, o sujeito e a história. A necessidade de escrever sobre Minas e de

[60] *Quarup* é apenas uma das várias publicações contemporâneas a Autran Dourado que colocavam em pauta a questão da nação, ou, pelo menos, temas regionais. Do mesmo ano de 1967, é também o livro *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula que anteciparia orientações estéticas típicas do Tropicalismo (DOLABELA, 2020). Ao longo dos anos 1970, também poderíamos mencionar títulos como *Incidente em Antares* (de 1971), de Érico Veríssimo, ou *Zero* (de 1975), de Ignacio de Loyola Brandão. Pedro Dolabela (2020) enxerga os anos entre 1967 e 1979 como um período de mudança sistêmica do romance brasileiro, quando o trauma do golpe de 1964 já havia sido internalizado de forma a suscitar respostas maduras pelo romance e permitir uma reflexão sobre o atual estado da nação.

representar a si mesmo literariamente "carrega-se de matizes confessionais, como se a literatura fosse não só refúgio do memorialismo, mas também o exercício de autoconstrução pela palavra ou a tentação inelutável de autoanálise." (LUCAS, 1991, p. 187).

As considerações de Fábio Lucas que situam Autran Dourado na série literária intimista – o que termina por remeter à questão do sujeito e da subjetividade – nos dão condições de estabelecer de maneira mais precisa os problemas que nos mobilizam. Resumindo nossas reflexões até o momento, podemos listar algumas palavras-chave: literatura, história, personagem, subjetividade. Isto é, ainda que pela negação, a relação entre esses elementos se torna indissociável nas teorias do século XX. A partir do reconhecimento dessas relações, proporei nos próximos movimentos uma reformulação desse paradigma que viabilize pensar o trânsito das máscaras entre a literatura e a história. Por isso, nos próximos movimentos procurarei valorizar novamente o embate entre as diversas máscaras de Autran, de modo a debater por outras perspectivas a relação entre a literatura e a história em sua obra. Não me aterei, então, apenas à figura retórica habitualmente denominada como personagem, mas analisarei também a produção de máscaras dos próprios narradores. Com isso, buscarei encaminhar a discussão em movimentos posteriores, sobretudo ao final do capítulo, para uma visão de que a literatura é um dispositivo que atua na produção de sujeitos históricos.

Movimento 2: O tipo e a inscrição das máscaras na história

O imperativo de se separar o personagem e a história, abordado no movimento anterior, está intimamente relacionado ao combate ao sujeito, ao humano e ao próprio personagem, o que tenho apontado em diferentes momentos deste trabalho. Em termos de tensão entre as distintas concepções de literatura, o vanguardismo estético modernista – que traz, a reboque, os postulados formalistas, estruturalistas e pós-estruturalistas – implicam o ataque ao realismo para o qual o personagem é uma categoria central. De modo ainda mais específico, a conexão entre o personagem, a história e a sociedade no realismo ganha especial destaque pela noção de tipo, como destaca Carlos Reis: "Penso aqui sobretudo na personagem, como categoria central do processo realista; e acrescento que o destaque concedido a essa categoria levará a equacionar a noção de típico e a categoria do tipo." (REIS, 2018, p. 97). Logo, assim como tenho explicitado as consequências estéticas da *doxa* da crítica do sujeito, é importante avaliar, por outro lado, também essa perspectiva dita realista, que valoriza a relação entre as figuras ficcionais e os indivíduos históricos. Fazer essa

contraposição entre as abordagens estéticas distintas aponta para a importância de termos em vista o território de embate que se impõe nas próprias concepções divergentes de literatura.

Antes de tudo, há que se lembrar de que a presença dos personagens-tipo, ou personagens de costumes, não é uma exclusividade da denominada estética realista[61]. Carlos Reis chama a atenção para esse fato, argumentando que o tipo ganhou configurações históricas específicas na produção oitocentista que lhe garantiram uma singular abordagem do elemento social: "não sendo exclusivo do realismo, é sobretudo nele que o tipo acentua o potencial de crítica social que lhe é inerente." (REIS, 2018, p. 106). Portanto, do mesmo modo como a crítica do sujeito e a crítica do personagem precisam ser vistas em relação ao contexto em que se inscrevem, podemos pensar que o personagem-tipo se encontra "em articulação direta com as injunções ideológicas do realismo oitocentista e com a noção de estereótipo." (REIS, 2018, p. 108). Assim, se o tipo é uma estratégia de construção ficcional que já existe de longa data, esta foi incorporada à forma do romance que se desenvolvia em solo europeu no século XIX, permitindo que o seu projeto estético mobilizasse todo um aparato de reflexões político-filosóficas.

Por essa perspectiva realista, o método de composição desenvolvido por Balzac em seus romances é considerado emblemático para a crítica, uma vez que, para ele, o personagem-tipo promoveria a unificação de toda uma categoria social de indivíduos – cujas variantes poderiam se referir à classe, profissão, religião, comportamentos morais, entre outros – em uma única figura. Trata-se, então, de um procedimento de composição literária que permitiria lançar um olhar sobre as relações entre o indivíduo e a coletividade. Alex Woloch reconhece o destaque conferido pela crítica ao tipo balzaquiano, demonstrando que para o romancista francês:

> O tipo é meramente "a unificação de traços de vários personagens homogêneos (la reunion des traits de plusieurs caractères homogènes)". E esses traços característicos não são moldados por meio de uma estrutura social dinâmica, mas precedem essa estrutura, como categorias inevitáveis e imutáveis da humanidade. [...] A caracterização é aqui apenas um empreendimento taxonômico, envolvendo a divisão dos seres humanos em categorias estáticas, "Espèces Sociales", que são tão fixas e rígidas ("sempre existirão") quanto as espécies zoológicas.[62] (WOLOCH, 2003, p. 256, tradução livre)

[61] Bastaria pensar nos autos de Gil Vicente para visualizar a pré-existência de figuras ficcionais que estejam ligadas de algum modo aos tipos sociais. De modo mais amplo, sem esquecer as variações históricas do conceito de literatura, as efígies do arlequim, do bufão, do cavaleiro, do padre, da mulher adúltera, do sedutor entre tantos outros apontam para esse trânsito por diversas obras desde a idade média.

[62] The type is merely "the unification of traits from several homogenous characters [la reunion des traits de plusieurs caractères homogènes]". And these characteristic traits are not shaped in-and-through a dynamic social structure but precede this structure, as the inevitable and immutable categories of humanity. […] Characterization is here a taxonomic enterprise, involving the division of human beings into static categories, "Espèces Sociales," which are as fixed and rigid ("there will exist in all times") as zoological species.

Pelas palavras de Woloch, o que a lógica balzaquiana evidencia sobre o tipo realista é uma dupla determinação, por meio da qual nos veríamos diante de categorias essenciais imutáveis e, por isso mesmo, anteriores ao texto literário. Logo, não é como se a literatura operasse o trabalho criativo de moldar suas efígies a partir da matéria-prima social, ela apenas arrola as categorias já existentes. Não é por acaso que, ao longo do século XX, muitos teóricos, inclusive estruturalistas e pós-estruturalistas, apontaram uma ingenuidade do realismo, cujos tipos criariam figuras excessivamente engessadas. Carlos Reis chama a atenção para essa imobilidade do personagem e para a sua dependência de taxonomias ancoradas nos conhecimentos prévios do leitor sobre os modelos sociais, em que "a figuração do tipo obedece a uma gestão da informação acerca da personagem que dá prioridade a um movimento *top-down*." (REIS, 2018, p. 33). A partir disso, o teórico português aponta o risco dos personagens realistas:

> Não por acaso, o tipo obedece quase sempre ao modo de configuração da personagem plana, a velha designação de Forster que, neste aspeto, continua a fazer sentido; por outro lado, é sintomático que por vezes o tipo seja reduzido a uma designação de classe, de profissão ou de condição social (o maltês, o ganhão, o capataz, o retirante ou o coronel, nos romances neorrealistas ou nos do chamado realismo nordestino), em detrimento do nome próprio, que acaba por ser subalternizado ou mesmo neutralizado. (REIS, 2018, p. 34)

Para estabelecer um diálogo mais próximo com o apontamento crítico de Carlos Reis, vale lembrar o conceito dado por Forster ao denominado personagem-plano. Logo no início de sua explanação sobre as figuras humanas ficcionais, fica evidente a ligação com o tipo indicada por Carlos Reis: "Personagens planos eram chamados no século XVII de '*humours*', e são ora chamados de tipos, ora de caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples." (FORSTER, 2005, p. 57). Lembrando de que "*humours*" teria o sentido de índole ou de temperamento, o personagem plano seria aquela figura pobre, invariável, previsível, que não evolui no decorrer de uma história. Nos termos que temos colocado ao longo deste trabalho, o personagem-plano seria aquele que porta uma única máscara, sendo que esta não apresentaria nenhuma fissura ou variação que dificultem ao leitor perceber rapidamente suas características. Os personagens redondos, por outro lado, seriam mais ricos, passariam por mudanças ao longo de uma narrativa, ou, em nossos termos, teriam múltiplas máscaras cujas fissuras os tornam difíceis de apreender. É necessário reconhecer que para Forster tanto um quanto outro seriam necessários para a estruturação de

romances modernos, mas o entrecruzamento de suas palavras com as reflexões de Carlos Reis deixa claro o posicionamento levantado por parte da crítica contra o tipo realista.

Por outro lado, é inevitável lembrar o nome de Georg Lukács como um ponto de referência na conceituação do tipo, pois em sua abordagem o conceito se complexifica e ganha envergadura filosófica que permite pensar a dialética marxista. No campo dessa discussão, o filósofo procura observar a dialética sob a ótica dos movimentos entre a essência e o fenômeno, o imutável e o histórico, de modo que a arte apreenderia os dois polos em uma "unidade universal móvel". Essa seria uma das vantagens da arte em relação à ciência, uma vez que, enquanto esta operaria na esfera abstrata dos conceitos, aquela conduziria a unidade dialética para a dimensão da intuição pela sensibilidade. É por essa razão que ele afirma que "uma das mais importantes categorias desta síntese artística é a do *tipo*." (LUKÁCS, 1965, p. 30, grifo do autor). Embora o termo aqui se imponha como um conceito filosófico amplo, não restrito apenas à conhecida subcategoria do personagem, é neste que se encontrará uma das suas principais realizações na literatura. Nessa argumentação, Lukács retoma a noção de tipo em Marx e Engels, procurando demonstrar como já nesses autores o conceito garantiria a unidade pressuposta pelo movimento dialético:

> O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, na sua contraditória unidade, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida. [...] Na representação do tipo na criação artística típica, fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. É na representação típica, pois, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada. (LUKÁCS, 1965, p. 30)

Os termos de Lukács mantêm a relação de unidade entre o particular e o coletivo, contudo sua dialética se fia em movimentos muito mais dinâmicos que aqueles que vínhamos comentando. A atemporalidade é vista em relação com o tempo histórico e o universal em relação com o particular, de modo que o tipo só existe porque inserido em configurações sociais e históricas específicas, portanto mutáveis. Isto é: ao condensar traços complexos do humano, da sociedade e da história, o tipo não se prende à simples "superficialidade". Alex Woloch comenta a leitura que o filósofo húngaro faz de Balzac, enxergando que o tipo garantiria a construção do personagem redondo: "Lukács então conecta as duas principais estratégias de Balzac: a tipificação, que concede uma certa redondeza narrativa a cada

personagem, produz uma caracterização recorrente, uma vez que os indivíduos não podem ser concebidos em parâmetros narrativos claros."[63] (WOLOCH, 2003, p. 292, tradução livre).

Paralelamente, a concepção de realismo a que o tipo lukacsiano se vincula não se restringe a uma cópia da realidade, a partir da qual os tipos existentes na sociedade seriam meramente registrados pela literatura. Se assim o fosse, narrativas que apresentem uma tonalidade fantástica, ou que tenham personagens insólitos, não poderiam ser consideradas realistas. Por isso, mais do que um registro dos aspectos sociais cotidianos, o objetivo do realismo marxista conforme concebido por Lukács seria aludir à essência dos indivíduos e à essência das relações sociais. Nesses termos, o filósofo declara:

> [...] a concepção marxista do realismo nada tem a ver com a cópia fotográfica da vida cotidiana. A estética marxista se limita a augurar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e sim como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela amadurece. Não é absolutamente necessário, a nosso ver, que o fenômeno artisticamente fixado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. O que quer dizer: até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo. (LUKÁCS, 1965, p. 31)

Como é possível notar, o tratamento filosófico do tipo como manifestação sensível da dialética marxista torna o conceito mais complexo, além de ampliar expressivamente o leque de suas possíveis aplicações. Porém, aqui ainda é preciso fazer algumas ressalvas. Mesmo que para a dialética a noção do movimento na permanência seja importante, abrindo espaço para os traços contraditórios do tipo, a abordagem lukacsiana mantém a unidade como aspecto inelutável. Assim, por mais que existam variações no nível dos fenômenos, a referência à essência, mesmo que tensional, faz com que a construção do personagem-tipo se prenda ao efeito de unidade. O tipo concebido por Lukács é sim um golpe contra a afirmação de que ele seria uma figura plana, contudo ainda se impõe um esquema muito estanque no que concerne à produção contínua de máscaras. Além disso, a sua tentativa de desvincular o realismo marxista da visão de uma cópia fotográfica da realidade não impede que o tipo tome como base modelos exteriores à literatura. Por conseguinte, ele não tem em mente discutir possíveis modos como a literatura poderia tensionar essas máscaras sociais, colocá-las em confronto, produzir novas. O autor coloca em xeque a ótica de um realismo como documento fiel da realidade, como levantamento de taxonomias fixas como os tipos zoológicos, o que

[63] Lukács thus connects Balzac's two main narrative strategies: typification, which grants a certain narrative roundness to each character, produces recurring characterization, as individuals cannot be contained within clear narrative parameters.

inviabilizaria o olhar sobre textos fantasiosos. Porém, isso não obsta o movimento *top-down* descrito por Carlos Reis.

A partir do reconhecimento dos posicionamentos teórico-filosóficos antagônicos que ou desligam o personagem do contexto histórico ou o relacionam estritamente a ele, cabe notar: é no mínimo curioso Autran Dourado desvincular suas narrativas de figuras históricas, mas explicar o Ciclo de Duas Pontes pela técnica da recorrência de personagens empregada à Balzac, sendo que o escritor francês é amplamente conhecido, entre outros fatores, pelo uso do personagem-tipo. Afinal, no grande painel da decadência de Minas mencionado pelo próprio escritor, o que seriam as figuras do médico, do professor, do padre, do escravo, do patriarca, do jagunço, da mulher sensual, da viúva, do marido traído, da prostituta, entre tantos outros se não tipos sociais que habitam o território mineiro? Por si só, essa referência a Balzac já evidencia o aspecto tensional existente na relação entre as máscaras e a história, de modo que, no jogo das *personae* do autor, há mais que a simples afirmação da independência do texto literário.

São emblemáticas a esse respeito as correspondências entre Autran Dourado e Severo Sarduy no momento em que se levantava a possibilidade de publicação da tradução de *Ópera dos mortos* pela Editions du Seiul[64] na França. Após receber a proposta de tradução, o editor Severo Sarduy rejeita a publicação de *Ópera dos mortos*, argumentando que sua narrativa estaria muito colada à de Faulkner. Assim, ele envia uma carta para Autran Dourado em que fundamenta sua decisão: "uma família, uma casa, as terras, uma parte do Sul se encaixam naturalmente, e Rosalina inevitavelmente lembra a Emily da famosa história 'Uma rosa para Emily'. Também pensamos que o romance sofre de certa falta de inovação em relação ao seu modelo.[65]" (SARDUY, 1981, p. 1, tradução livre). Em resposta à carta de Sarduy que motivou a editora a enfim publicar a tradução, Autran evoca novamente a imagem do grande painel que vinha traçando, de modo que a história e as relações sociais de Minas Gerais sublinhariam a singularidade de sua obra em relação à de Faulkner:

[64] A negociação da tradução foi mediada por Carmen Balcells, agente literária conhecida como uma das responsáveis pelo boom latino-americano. O lançamento da obra na França, traduzida por Jacques Thiériot, foi concretizado no ano de 1986, com o título de *L'Opéra des morts*.

[65] une famille, une maison, des terres, une partie du Sud s'emboitent naturellement, et Rosalina rappelle inévitablement l'Emily du célebre récit "A Rose for Emily". Nous pensons de même que le roman souffre d'une certaine sagesse par rapport à son modele.

> A civilização mineira do séc. XVIII é bem diferente da sociedade patriarcal, latifundiária e escravagista, que vigorou no Nordeste brasileiro e no Sul dos Estados Unidos, à época. Só após a decadência da civilização aurífera e urbana no séc. XIX é que meu estado veio a conhecer o latifúndio agrário e pastoril, escravagista e preconceituoso racial e socialmente, com forte separação entre o senhor e sua família (principalmente as mulheres, os homens eram preadores) e os escravos. Do séc. XIX até hoje, Minas Gerais, meu estado natal, onde situo as minhas narrativas, conheceu, com altos e baixos, as características sócio-econômicas que geraram literaturas muito semelhantes como a do Nordeste brasileiro e a do Sul dos Estados Unidos, com suas crises, estertores e decadência. [...] Minas Gerais conheceu, assim, a decadência de duas civilizações: a urbana e aurífera, e a agrária e patriarcal (século XIX) com o café como produto principal de exportação. Minas Gerais (parte) se desenvolveu, o Nordeste não. O livro que o senhor leu, *Ópera dos mortos*, que acaba de sair na Inglaterra e nos Estados Unidos, é parte de uma saga, um grande painel que venho escrevendo, e trata exatamente e tem por ambiência a segunda decadência – a rural. (DOURADO, 1981, p. 2)

Nesse painel, Minas Gerais se presentifica nas variadas frentes temáticas de que suas narrativas tratam: a religiosidade, a cultura oral e sua relação com os mitos antigos, a morte, a loucura, a sociedade patriarcal falocrática, a prostituição, o erotismo, a incomunicabilidade entre as pessoas, a decadência das economias aurífera e cafeeira, as relações de poder. Apesar das diversas vezes em que o autor se nega a conferir um nexo sociológico a seus livros, a sua postura política em outros momentos, ou os vários aspectos temáticos de sua obra agora citados possibilitariam o diálogo com a questão histórica e social em seus textos.

Nesse caminho, importa lembrar os romances *Os sinos da agonia* (1991), de 1974, *A serviço del-Rei*, de 1984, assim como o livro de memórias *Gaiola aberta* (2010) de 2000. Se até *O risco do bordado*, de 1970, a perspectiva existencial e intimista apontada por Fabio Lucas seria a princípio mais visível do que um teor político, nos volumes em questão este passa ao primeiro plano das narrativas, além de se evidenciar na autoimagem que o autor busca construir em suas cartas. Em correspondência a Gilberto Mansur, o escritor se queixa de que a editora juntou uma nota à primeira edição de *Os sinos da agonia*, explicando que a narrativa se passaria no século XVIII, como uma tentativa de escapar à possível restrição censória devido ao caráter político do livro: "A editora tinha medo, justificado, de que a minha história pudesse ser tomada como apólogo ou metáfora (e é isso mesmo! basta saber ler) sobre o absolutismo e o autoritarismo." (DOURADO, 1980, p. 1). Relacionados à memória política de Autran Dourado como Secretário de Imprensa da Presidência do governo Juscelino Kubitschek, *A serviço del-Rei* e *Gaiola aberta* mobilizam denúncias às relações de poder. Ainda que o autor negue reiteradamente que o livro de 1984 seja um romance *à clef*, ou que seja uma narrativa realista, ainda permanece o vínculo com o contexto brasileiro e, sobretudo, o seu objetivo político. Em missiva enviada ao *Jornal do Brasil*, ele declara que *A serviço del-Rei* "é uma fábula infernal da vida política brasileira, que serve como uma luva ao

momento atual." (DOURADO, 1984, p. 1). Interessa notar como nesses dois livros se unem as tendências do memorialismo e das narrativas de apelo apontadas por Fábio Lucas. Porém, é de modo crítico que o crítico enxerga esse movimento, asseverando que

> As vezes em que Ciro dos Anjos e Autran Dourado tentaram desviar-se de seu natural pendor [o intimista] [...] tentando produzir uma crítica às leis de produção e conservação do poder na esfera do Estado institucionalizado, as narrativas desafinaram com o conjunto de suas obras. Foi o que se viu com *Montanha* (1956) e *A serviço del-Rei* (1984). (LUCAS, 1991, p. 189).

Logo, a partir de sua divisão das duas tendências da literatura mineira, o crítico identifica dois momentos da prosa de Dourado, sendo que sua faceta política, observável apenas a partir de *A serviço del-Rei*, destoaria do conjunto da obra.

Se Fábio Lucas enxerga esse momento com reserva, Silviano Santiago não só o exulta como estimula essa face da escrita do amigo. Silviano declara em carta de 1983, momento em que Autran ainda escrevia *A serviço del-Rei*: "Fico satisfeito também em saber que *A serviço del-Rei* caminha. Você sabe que tenho grandes esperanças nesse romance e creio que será sem dúvida um marco na sua literatura, se não for na nossa." (SANTIAGO, 1983, p. 1). A seguir, ele complementa: "Voltando ao *A serviço* acho a solução que você está buscando gênero (sic) 'realismo simbólico' mais do que útil [...] Acho que o Callado nos bons momentos (*Quarup*, por exemplo) tenta isso, mas acho o seu estilo derramado demais para ser isto." (SANTIAGO, 1983, p. 1). Santiago não apenas exalta a literatura que procura pensar o contexto político do século XX, como inscreve o livro do amigo no mesmo segmento que o de Antonio Callado. Assim, se anteriormente apontávamos as diferenças em relação a *Ópera dos mortos* e *Quarup*, agora o elogio de Silviano Santiago se faz justamente pela aproximação dos dois autores, enxergando na obra de 1984 a possibilidade de superar a de Callado.

Pode-se somar a essa questão o verdadeiro ativismo promovido por Autran Dourado em prol da língua nacional – principalmente a partir dos anos 1980, quando estavam em pauta as discussões do Acordo Ortográfico que viria a ser assinado em 1990 –, o que é uma pauta cara ao primeiro Modernismo brasileiro. O escritor constantemente se desentendia com os revisores de várias editoras por que publicou, pois estes lusitanizariam o registro oral mineiro de sua escrita. Nos anos de 1980 e 1990, o tema da língua brasileira se tornou quase uma obsessão, quando Autran publicou inúmeros artigos em jornais, posicionando-se contra os lusitanismos na literatura e contra o Acordo Ortográfico. Também enviou cartas para os então senadores Fernando Henrique Cardoso, Espiridião Amin, Carlos Decarli com o intuito de impedir que o Acordo entrasse em vigor. Além disso, manteve contato com Darcy Ribeiro e

Maria Yedda Linhares (professora emérita da UFRJ), propondo a elaboração de uma gramática brasileira. Em todo esse ativismo, Dourado exulta uma concepção de literatura fortemente relacionada às questões do povo e da nação, como se observa na carta enviada para o então senador Fernando Henrique Cardoso, no dia 17 de dezembro de 1990: "Literatura é palavra carregada de sentido, é ela que renova e vivifica a língua e dá expressão a um povo. Um povo sem expressão própria não existe." (DOURADO, 1990, p. 3). Assim, os ecos modernistas que atravessam a dicção mineira do autor evidenciam ainda mais a relação com os aspectos sociais e históricos vistos pela perspectiva literária.

Mais uma vez, então, vemos o embate entre as diferentes máscaras do Autran ensaísta e epistológrafo, levando em consideração o cenário intelectual em que estas se inserem. Nesse caso, longe de uma simples negação do vínculo entre literatura e história, observamos a tensão entre a afirmação da autonomia literária e os traços políticos de sua obra e de sua atuação como figura pública. Nesse ponto, temos condições mais específicas de voltar à produção de máscaras na obra de Autran Dourado, analisando o trânsito entre o histórico e o ficcional. Dessa forma, no próximo movimento buscarei relacionar os trabalhos do escritor a uma tarefa de narrar a memória de Minas Gerais, perspectiva pela qual proporei a visão dos próprios narradores como produção contínua de máscaras, ou seja, dos narradores como personagens.

Movimento 3: As máscaras do narrador e a memória de Minas

Na passagem do século XX para o XXI, o texto "O narrador" (1996), de Walter Benjamin, originalmente publicado em 1936, tornou-se uma referência obrigatória para as discussões sobre a figura do narrador. Entre outros fatores, a importância desse texto se deve ao indissociável vínculo conferido ao narrador em relação ao seu contexto histórico e social. Como se tornou amplamente difundido nos meios acadêmicos, uma das teses defendidas no ensaio é a do declínio das narrativas, que viria acompanhado do crescente empobrecimento da experiência. Como se sabe, o conceito com que Benjamin trabalha se refere às narrativas orais, cuja possibilidade de transmissão da experiência está vinculada à vida em comunidade, a partir da qual se torna possível a perpetuação das tradições e dos saberes. Por isso, não obstante a autoridade do narrador que é dotado de sabedoria, suas narrativas se caracterizariam pelo anonimato: "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos." (BENJAMIN, 1996, p. 198). O narrador, então, assume para si uma tarefa de Sherazade que

tem a missão de dar continuidade às histórias narradas, o que significa assegurar a sobrevivência das memórias coletivas de uma comunidade. Por isso, o filósofo afirma que em cada narrador "a *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. [...] Em cada um deles vive uma Sherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração." (BENJAMIN, 1996, p. 211). Trata-se, portanto, de um trabalho paciente através dos tempos, que Benjamin associa ao ofício do artesão: "A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação." (BENJAMIN, 1996, p. 205). Por sua perspectiva de um marxismo não ortodoxo, o narrador tem seu campo de ação intrinsecamente associado às condições sociais, históricas e materiais, motivo por que o seu declínio ocorre em decorrência das transformações do mundo moderno. Assim, com a aceleração da vida nas cidades e com a transformação das forças produtivas, as condições que antes asseguravam sua existência agora se encontram ameaçadas.

Entre essas mudanças conjunturais, um dos aspectos mais ressaltados pela recepção benjaminiana é a mudança no modo como a sociedade burguesa passa a conviver com a morte. Um ancião que estaria próximo do fim de sua vida seria um narrador privilegiado, pois ele poderia enxergar a unidade de sua história, assegurando a riqueza da experiência transmitida para as próximas gerações. Porém, a sociedade burguesa teria perdido contato com a morte:

> Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar [...] Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. [...] Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. (BENJAMIN, 1996, p. 207)

Essas reflexões tiveram interesse direto para a teoria e para a história da literatura, não só por conceber uma visão diferenciada do narrador, mas por se propor a observar o declínio das narrativas tradicionais como uma das consequências da emergência do romance. Ao contrário das histórias transmitidas oralmente, o romance seria o gênero da perplexidade, em que, por isso mesmo, não vigoraria a experiência presente nas narrativas tradicionais. Nesse contexto, Benjamin faz uma análise contrastiva entre o romance e as tradições orais:

> A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Mais que uma simples descrição de aspectos formais e temáticos, o filósofo mostra especial interesse pelas condições materiais e pelo sistema de produção e de consumo que permitiram o aparecimento do romance na modernidade. Assim, em vez da circulação coletiva em que um narrador relata algo a um ouvinte que se tornará um novo narrador, o autor e o leitor do romance são indivíduos isolados – traço característico da sociedade burguesa –, o que é permitido mesmo pela materialidade e pelas técnicas que permitem a produção do objeto livro. Tudo isso nos permite observar que o conceito de narrador de Benjamin não coincide com a figura retórica dos manuais de literatura, embora, a se observar pela abordagem à obra de Nikolai Leskov, exista a possibilidade de os dois se entrecruzarem. Acima de tudo, então, o narrador benjaminiano é uma máscara social, que conta suas histórias a partir de um determinado lugar de enunciação – enquanto portador da experiência – e que tem bem definida a sua função de perpetuar a memória coletiva.

Na extensa recepção de Benjamin, não foram poucos os trabalhos que questionaram, em diversos âmbitos, o diagnóstico da queda da experiência e da ausência das narrações[66]. De imediato, poderíamos recordar que, quando o autor descreve esse cenário, refere-se ao contexto da modernidade europeia, sendo que, por exemplo, as literaturas da América Latina com seus diferentes estágios de modernização não entrariam no enfoque de suas reflexões. E é justamente nesses termos que a obra de Autran Dourado parece tensionar o quadro proposto pelo filósofo alemão, colocando em cena o ofício dos narradores orais no seu papel de perpetuar a memória coletiva. O conto "Remanso", publicado em 21 de maio de 1950 no jornal *Diário de Minas*[67] – ou seja, 14 anos após o texto "O narrador" –, é representativo nesse sentido, uma vez que tematiza a morte como experiência social no ambiente interiorano

[66] Além de Didi-Huberman (2011), com quem já dialogamos anteriormente, podemos citar em solo brasileiro Sérgio Paulo Rouanet (1998).

[67] O conto "Remanso" não integra nenhum dos livros do autor. Desse modo, o recorte do jornal onde foi divulgado hoje apenas se encontra disponível em seu arquivo no Acervo de Escritores Mineiros, na pasta Contos Iniciais. Por se tratar de publicação apenas disponível em seu arquivo, fiz a transcrição do conto no Anexo ao final deste trabalho.

mineiro. Logo nas primeiras linhas do texto, a angustiada espera pelo falecimento de Mariana evidencia o caráter coletivo dessa experiência para o povo da cidade: A morte "custava, fazia-se esperar, desesperava os demais. As gentes da cidade não podiam mais dormir, ter um momento sequer de repouso [...] Então crescia mais e mais o temor da estranha visita, como se a morte da pobre coitada fosse a morte de cada um, a sua vida." (DOURADO, 1950, p. 3). Longe de um episódio individual, os expectadores da cidade conferem um aspecto teatral ao acontecimento, como se, ao participar dessa experiência, cada um perdesse um pouco de sua vida. Desse modo, há uma perspectiva ritual que torna o elemento social algo inseparável do demorado evento da morte. Por esse motivo, após dar últimos sacramentos a Mariana, o padre havia pedido que as mulheres se retirassem, mas "elas se negaram a obedecê-lo, como se ele dissesse uma heresia. [...] E continuavam o ritual que elas achavam próprio da morte." (DOURADO, 1950, p. 4). Não apenas os adultos, as crianças também participam desse ritual, marcando o movimento cíclico de morte e vida, de modo que é sintomático que a mulher esteja agonizante devido ao difícil parto de seu filho. Além disso, o que a presença das crianças traz ao palco é o ciclo da transmissão do ritual entre as diferentes gerações. Por esse motivo, Geraldo, sobrinho de Mariana, transita pela mesma casa onde os adultos participam do espetáculo e encara o rosto da morte que se presentifica diante dele:

> Sem que dessem por ele, Geraldo atravessou o corredor, em direção ao quarto. Devagar, a medo, empurrou a porta e entrou no quarto, cheio de gente, abafado. As mulheres tinham o rosto afogueado pelo calor e pelo ar viciado. Num canto, ao pé da cama, um grupo de mulheres desfiava um rosário de contas grossas. Rezavam alto, numa voz cantante. Geraldo esgueirou-se cosido à parede, contornando a cama. Mariana estava num dos momentos de trégua, os olhos fundos nas órbitas arroxeadas, a respiração difícil num chiado. Como estava transtornada! Era mais um farrapo, o que antes fora viço, vida livre, sangue novo. Não se podia dizer que aquele conjunto de rugas, brancura e angústia fosse uma figura humana, tanto era no rosto o anúncio da morte demorada. (DOURADO, 1950, p. 4)

Não por acaso, o filho de Mariana, cujo parto levava à sua morte, ainda não havia recebido um nome. Assim como o nome Mariana remete à mãe de Jesus, marcando a indefinida perpetuação do lugar materno entre as mulheres, a ausência de nome da criança aponta para o nascimento de todos os filhos como uma entidade coletiva. Nessa direção, ao ver o menino, o sobrinho Geraldo encara a morte como uma experiência de vida: "Ali estava o berço, a vida nas suas nascentes. Aproximou-se do menino, um volume pequeno de carne e cabelo, como um ponto de vida a carne quente e nova, viesse daquele ventre fechado, de sombra que agora abrigava a morte." (DOURADO, 1950, p. 4).

Como ocorre com muitos de seus contos iniciais, esse texto já apresenta um dos temas mais retomados na obra de Autran Dourado. Assim, impressiona o modo como o capítulo "Nas vascas da morte", do romance memorialístico *O risco do bordado*, recupera com expressiva proximidade a experiência coletiva da morte pela perspectiva do menino João da Fonseca Nogueira, *alter ego* do escritor. Logo no início do capítulo, quando João ainda se encontra na escola, já se enuncia a participação da cidade no processo de morte do tio Maximino: "Há vários dias que tio Maximino estava para morrer. O velho morre não morre – já morreu, é pra hoje, no Colégio São Mateus só se falava nisso." (*RB*, p. 33). Em outro momento, quando João já se encontra na casa do tio, essa descrição como um evento público se repete: "As portas abertas, a casa toda iluminada, gente aos magotes falando baixinho na sala de visitas, na sala de jantar, no corredor, vai ver até que no quarto do velho se deixassem. [...] Num canto da sala de jantar, onde ele agora se embarafustara à cata de alguém da família, um grupo piedoso tirava o terço." (*RB*, p. 50-51). Há que se notar, por outro lado, que a percepção juvenil em "As vascas da morte" se faz mais intensa que o conto publicado vinte anos antes, ao descrever o momento em que João testemunha angustiado os últimos instantes de agonia do tio. Além disso, outra diferença que marca os dois textos é a importância que as narrativas sobre a vida do tio Maximino assumem justamente para apresentar a sua condição de moribundo. Devido a uma antiga rixa entre o avô Tomé e o tio, João nunca chegou a conhecê-lo pessoalmente, sendo que o único contato que teve com seu parente se deu na hora de seu falecimento. Por isso, João apenas conhecia tio por meio das histórias que a avó Naninha, irmã de Maximino, contava:

> Eram assim meio bobas as histórias que vovó Naninha gostava de contar de seu irmão. Mas João achava uma graça, um prazer infinito naquelas histórias. Porque, embora distantes e perdidas num passado remoto, aquelas mesmas histórias podiam ter sido com ele e uma outra menina. E João, sem perceber, ia descobrindo que as coisas e as pessoas se encadeavam numa ciranda sem fim. (*RB*, p. 44).

No excerto, são essas histórias contadas por Naninha que introduzem João na ciranda sem fim da vida coletiva, tendo contato não apenas com o meio social que lhe é contemporâneo, mas com restos de uma tradição que vem de um passado remoto. E esse apontamento é fundamental para nosso estudo, pois, a partir dele, notamos como *O risco do bordado* é uma narrativa da formação de João como sujeito que tem suas máscaras moldadas – portanto, é também uma história sobre a formação de João como personagem – a partir do estabelecimento de suas relações sociais. E mais: é a história da formação de João como sujeito a partir das histórias que lhe são narradas. Depreende-se daí que na obra de Autran Dourado os narradores – em um traço que remete às reflexões de Benjamin – tem uma função

direta na formação dos sujeitos de Duas Pontes, pois, com suas histórias, eles também não cessam de produzir máscaras. Logo, a voz coletiva dos narradores de Duas Pontes se constitui como conjunto de máscaras, que assume para si, ao perpetuar a tradição oral da cidade, a função de conformar as novas subjetividades.

O tema da morte associado às narrativas que se difundem a partir dela está presente em muitos outros trabalhos do escritor mineiro, como se poderia presumir, desde o seu título, no romance *Ópera dos mortos*. Entre as poucas situações em que o Sobrado se abre como um espaço público para o povo de Duas Pontes, destacam-se as ocasiões em que morrem os membros da família Honório Cota. Assim, as cenas do velório no Sobrado abarrotado de gente, a interrupção do funcionamento dos relógios e a descida das escadas se repetem com poucas variações no momento da morte de Dona Genu, João Capistrano e, finalmente, na mistura entre marcha nupcial e cortejo fúnebre de Rosalina. No caso da derradeira representante da família, ficam explícitas as lendas que começam a circular por meio dos relatos orais em torno de sua morte. Comentando que a pêndula da copa teria parado, as pessoas que participam do velório começam a especular que teria sido Quiquina a responsável por isso, mas ao mesmo tempo se questionam: "Mas ninguém viu, como foi que viram? Porque de repente a pêndula parou. [...] Não foi agora não, foi no começo, quando ainda não tinha muita gente, disse alguém. Você viu, estava aqui? Eu não, mas seu Ramiro, o primeiro a chegar, foi que viu. Ele estava contando pro pessoal lá fora." (*OM*, p. 207-208). Remetendo a um cenário interiorano mineiro onde os causos tornam indiscerníveis a realidade e a mentira, o nome de Donga Novais se apresenta como um dos mais representativos contadores de histórias:

> Tudo parecia de verdade, era verdade, a gente aceitava, não havia explicação para a pêndula parada. Aliás quem primeiro deu notícia do que estava se passando no sobrado foi seu Donga Novais, cujo testemunho, pela insônia nas horas mortas, era sempre invocado e ninguém duvidava da palavra dele. Se foi seu Donga Novais que falou, deve ser verdade. Foi ele que primeiro deu uma explicação mais aceitável para a cantiga que a gente pegou a ouvir de repente, vinda do meio da noite, do oco da escuridão. [...] Falava-se em mula sem cabeça, em alma-do-outro-mundo, essas coisas assim que de medo a gente inventa. Mas a cantiga era muito estranha, só de ouvir a gente ficava arrepiadinho. Uma cantiga que ninguém tinha ouvido antes: as palavras a gente não conseguia entender direito, só a toada é que se ouvia. [...] A conversa primeiro se passou entre os dois sozinhos [Donga Novais e Seu Emanuel], depois é que a gente ficou sabendo. Foi seu Donga Novais mesmo que se encarregou de contar. [...] E vai daí a gente ficou sabendo que toda noite, há muitas noites, tarde da noite, quando todos dormiam, Rosalina saía do sobrado e ia por aí cantando a sua cantiga no mundo da noite. O que ela falava na sua cantiga, nunca ninguém soube. Alguns diziam como eram os versos, mas a gente via que era pura invenção. Nessas horas a gente imagina, inventa muito. (*OM*, p. 208-209).

Aqui, as reflexões benjaminianas em atrito com a produção ficcional de Autran Dourado permitem enxergar o próprio narrador como personagem, ou seja, como produção contínua de máscaras. Trata-se aí de uma ampliação tanto do conceito de personagem como do de narrador uma vez que a separação tradicional dos lugares ocupados na narrativa não dá conta de observar a multiplicação e dispersão das máscaras na literatura, possibilitando a sua relação processual mesmo com as máscaras históricas. O próprio Autran ressalta a visão do narrador como *persona* em carta de 27 de janeiro de 1974, enviada a Francisco Assis Barbosa, biógrafo de Lima Barreto: "O narrador é mais uma *persona* da narrativa, um personagem a mais, obscuro embora, que está sujeito à mesma estrutura da obra, dela faz parte." (DOURADO, 1974, p. 2, grifo do autor). Ainda que esteja patente a concepção estrutural da obra muitas vezes defendida pelo autor, esse trecho visto em paralelo com as ideias de Benjamin permite pensar a produção de máscaras do narrador sem perder de vista o elemento histórico. Se até o momento o conceito de narrador proposto por Benjamin se distanciaria da voz narrativa enquanto figura retórica, nos trechos citados anteriormente as duas noções se confundem. Isso significa dizer que os narradores na obra de Autran Dourado trazem para o campo da ficção a função de narrar a história e a memória mítica de Duas Pontes e, portanto, de Minas Gerais. No conjunto da obra do escritor, os narradores constituem-se sempre como um conjunto intrincado de vozes, as quais alternam constantemente suas perspectivas, efeito este que muitas vezes é obtido pela técnica do *stream of consciousness* tantas vezes evocada por Autran em seus ensaios e cartas. Contudo, no que concerne à construção ficcional da memória, poderíamos destacar três narradores, aos quais se associa a produção de múltiplas máscaras. Inicialmente se pode apontar uma voz na primeira pessoa do plural, cuja narração é construída a partir das vozes da população da cidade; o segundo tipo de narrador é o que alterna entre a terceira e a primeira pessoa do singular, mas adota sempre a perspectiva do escritor João da Fonseca Nogueira. Além desses dois narradores, há também a figura de Ismael Silveira Frade, que seria responsável pelo arquivo da cidade e por escrever os *Anais de Duas Pontes*. Ou seja, o que se coloca em jogo são as máscaras do narrador coletivo como coro, ou as máscaras do escritor e do arquivista como homens letrados.

Situando a questão no solo de Minas Gerais, o que a obra de Autran problematiza, então, é exatamente a tensão na passagem dos narradores orais para o registro da cultura escrita e, mais especificamente, para a instituição moderna da literatura, aspectos discutidos por Benjamin em seu ensaio. Construído como conjunto de máscaras em coro da cidade, o narrador coletivo em primeira pessoa do plural já está presente em *Ópera dos mortos*, mas se intensifica nos trabalhos a partir dos anos 1970, com destaque para *Novelário de Donga Novais*, *As*

imaginações pecaminosas, Violetas e caracóis e *Um cavalheiro de antigamente*. Assim como já havia sido prenunciado na passagem anterior de *Ópera dos mortos*, os livros seguintes muitas vezes apresentarão Donga Novais como uma figura que dá rosto às várias máscaras dos narradores orais da cidade. Nos vários volumes em que seu nome é retomado, ele é descrito como um *aedo* intemporal, que nunca dorme e cuja memória nunca falha, o que lhe confere a capacidade "quase divina" de narrar de cabeça todas as histórias de Duas Pontes. Dessa maneira, no romance *Novelário de Donga Novais,* ele não apenas é alguém que se lembra de todos os acontecimentos, mas é uma figura que dilui a linha temporal de passado e futuro para apresentar todas as vozes de Duas Pontes em um presente imutável: "Pessoas mortas para sempre, cujas vozes continuavam soando iguaizinhas nos ouvidos de seu Donga Novais sem qualquer mudança de timbre, variação alguma de tom. Os mesmos sons e sentido, nenhuma variação de vento. Imutáveis do mesmo jeito que foram, sem tirar nem pôr." (*NDN*, p. 35). Assim, agregando as diversas máscaras dos *aedos* da cidade, ele recebe também a máscara de Penélope, como alguém que tece e destece histórias continuamente: "E ele foi (ia) tecendo dia a dia, noite e dia, desnovelando, e novelando, o incessante novelário se fazendo, a memória e as fantasias insones, toda a história, dominó fantástico. De tão simples e corriqueiro tudo, humano." (*NDN*, p. 8). Por essa razão, os relatos orais são apresentados como um trabalho lento e despreocupado, por meio do qual Donga Novais participa da vida pública da cidade: "Se o alguém era mais desocupado ou divagaroso e enrolava como ele as horas na bobina do tempo, tinham tempo para uma boa e espichada prosa vadia, sem se cuidar dos ponteiros [...] que era do que seu Donga mais gostava, arte em que era mestre consumado, insuperável. (*NDN*, p. 12).

Logo, as diversas *personae* que habitam em coro o rosto Donga Novais colocam em cena o ofício exercido através das gerações de perpetuar as memórias da cidade, construindo-as e desconstruindo assim como Penélope. Nesse lento trabalho, em que os fatos se tornam indiscerníveis das invenções, são formadas as lendas de Duas Pontes, que fazem com que determinado indivíduo passe a habitar o seu imaginário coletivo. É nessa direção que o narrador coletivo na primeira voz do plural evoca a figura brumosa de Lucas Procópio: "Lucas Procópio Honório Cota, homem de que a gente se lembra por ouvir dizer, de passado escondido e muito tenebroso, coisas contadas em horas mortas, esfumado, já lenda-já história [...]" (*OM*, p. 2). Contudo, assim como são formadas as lendas com as narrativas orais através dos anos, a outra face da máscara de Penélope coloca em primeiro plano também a tensão existente nos processos de lembrança e de esquecimento, a que podem se sujeitar mesmo figuras da poderosa família patriarcal Honório Cota. Tanto Lucas Procópio como seu filho João Capistrano foram homenageados com bustos em locais públicos de Duas Pontes, o que

se relaciona com decisões políticas de ocupação do espaço urbano, mas que também alimentam o imaginário e as narrativas da população. Por outro lado, mesmo isso não impede que ambos sejam olvidados. Assim, em *Ópera dos mortos*, quando as pessoas da cidade comentam sobre Rosalina, também se menciona a memória já desvanecente do pai: "Era bem uma filha daquele coronel João Capistrano Honório Cota, de passada e querida memória, para quem a gente se descobria no respeito. Tudo foi há tanto tempo, a gente até se esquece..." (*OM*, p. 72). De modo análogo, em *Um cavalheiro de antigamente*, ele é referido como "[...] homem que se chamou na vida civil João Capistrano Sales Honório Cota, então major, depois coronel da Guarda Nacional, figura que nos dias atuais pouquíssimas pessoas sabem quem foi e de quem, em breve tempo, só restarão vagas lembranças, se tanto, e o busto de bronze [...]" (*CA*, p. 174). Por conseguinte, em detrimento das referências à atemporalidade empregadas para descrever Donga Novais, a memória e as tradições não são sólidas e estanques, uma vez que estão repletas de lacunas que abrem espaço para sua transformação.

É na ótica dessas lacunas que a relação entre história e esquecimento se torna mais evidente nos textos ficcionais de Autran Dourado. Assim, os textos de Autran remetem tanto à impossibilidade de reconstrução do passado, quanto ao embate entre cultura oral e cultura escrita. Relativamente ao primeiro aspecto, quando, em *Um cavalheiro de antigamente*, João Capistrano tenta reconstruir a narrativa de seu pai em conversa com o dr. Maciel Gouveia, este alude aos vazios existentes em qualquer narrativa, sejam aquelas que tentam decifrar o traçado do destino feito por Deus, ou narrativas ficcionais. Nessa mesma direção, enquanto mais uma forma de narrativa, a História, com letra maiúscula, é citada textualmente: "O senhor mesmo disse que ninguém, a não ser Deus, sabe por inteiro o riscado. Eu não disse o riscado, mas a história (se ele falava em Deus era por distração, sempre se considerou agnóstico), toda a história, mesmo a História com letra maiúscula, disse o dr. Maciel Gouveia." (*CA*, p. 51). Em outro momento, em trecho expressivamente metalinguístico, o médico aprofunda afirmação sobre a impossibilidade de recuperar o passado de um modo íntegro:

> É impossível ao homem saber toda a verdade, sempre se escamoteia, ele deve ter pensado. Somente juntando e ordenando as partes de uma história (só quem conta sabe a ordenação e o desenrolar da narrativa, que varia de pessoa a pessoa e eu me pergunto se todas são verdadeiras), mesmo da História, invenção humana para entender e dominar o tempo, é possível conhecer o mistério do passado, dominó infinito e fantástico, sempre e eternamente retornando: um sonho róseo, agradável, seco ou absurdo; um pesadelo negro ou sanguinolento de que é difícil despertar; a busca de uma mecânica e de uma lei que expliquem o início e o fim da vida e do tempo, a verdadeira, possível, duvidosa ou inexistente eternidade, a razão do sofrimento e do ato absurdo que é viver. Foram mais ou menos assim as ambiguidades do pensamento e as dúvidas do dr. Maciel Gouveia quando ela lhe pediu o remédio da verdade, toda a verdade. (*CA*, p. 86)

Então, ao trazer ao palco diversos séculos de Minas Gerais pela perspectiva conjunta e tensional da História, da memória oral e do esquecimento, a obra do escritor problematiza o processo de modernização em que a cultura escrita passa a se impor. Esse processo se anuncia em *Novelário de Donga Novais*, quando a voz narrativa fala sobre o gosto de Donga Novais contar suas histórias recorrendo apenas a suas lembranças, contrapondo a sua postura aos registros escritos: "Então, ele ficava soberbo, sua memória sem fim, poço de onde a gente bebia, a sua agudeza e claridade não tinham iguais. Nunca se esquecia de nada, nunca careceu de tinta e papel, que nem a gente agora." (*NDN*, p. 12-13). Em um primeiro momento, esse trecho poderia dar a entender que teria ocorrido simplesmente uma morte das narrativas orais, o que coincidiria com a própria morte de Donga Novais. Mas há que se notar, por outro lado, que ainda permanece a voz narrativa coletiva na primeira voz do plural – "a gente" –, de modo que, mais que o seu desaparecimento, assinala-se a tensão entre os diferentes registros culturais. É interessante destacar a relação estabelecida por Vilém Flusser entre a escrita e o pensamento histórico, que, por fim, remete às relações de poder do mundo ocidental. Para ele, a própria forma linear da escrita impõe o modo de pensar linear, característico da visão teleológica de história: "As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas na forma de um processo. O pensamento ocidental é 'histórico' no sentido de que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo." (FLUSSER, 2017, p. 99). No entanto, por mais que a escrita tenha um *status* oficial que lhe confere um lugar central nas relações de poder, isso não impede que os mitos tradicionais da cidade continuem a existir: "E só hoje, de repente, se começou a perguntar, a fazer cálculos. Recorre-se à idade dos outros, às calendas e folhinhas, efemérides e anais, códices, certidões, assentamentos, livros de cartório. Então é que não se entende mesmo – o mistério e o mito, que se querem destruir, só fazem aumentar." (*NDN*, p. 34). Assim, o que os diferentes volumes de Autran colocam é o processo histórico em que ocorre a passagem de uma Minas Gerais arcaica e pré-moderna para um cenário em que a modernização emerge lentamente e sempre deslocada, com o aparecimento do cinema, da eletricidade, do rádio, das viagens de trem, entre tantos outros. Não é coincidência que *Ópera dos mortos* narra em seu último capítulo a chegada de um carro na cidade, o qual é um símbolo de modernidade: "Uma novidade, a chegada do coronel Sigismundo. Vinha de carro novo, lustroso. [...] A gente se babava de ver aquele carro novinho em folha, tão rico, tão bem ajaezado." (*OM*, p. 206). Elemento retomado em tantos volumes do autor, no romance em questão o carro aponta a chegada da modernidade que co-ocorre com a derrocada da arcaica

família patriarcal Honório Cota. Em tudo isso, a cultura escrita não se apresenta apenas como uma entidade abstrata, uma vez que envolve todo um conjunto de instituições sociais modernas que se colocarão em tensão com a oralidade. Isso envolve desde o domínio documental das informações pelo Estado, até o controle cotidiano do tempo pelo registro no calendário. Por conseguinte, quando se alude ao embate entre a memória intemporal de Donga Novais e a escrita, é também o conflito com a ciência como instituição o que está em jogo, como evidencia a perspectiva cética do dr. Viriato: "Mas isso a fisiologia, ciência da minha eleição, não pode admitir, diria o dr. Viriato quando jovem, se vivo fosse. Recuso-me a discutir fantasias e mitos, continua ele, fatos não comprovados de acordo com os precisos requisitos científicos da experimentação." (*NDN*, p. 35). Logo, em todas essas referências é possível notar um cenário em que ocorre a emergência da modernidade, ao qual se referia Benjamin. Contudo, em vez do desaparecimento do narrador que perpetua a tradição, suas máscaras ainda se fazem expressivamente presentes nos textos de Autran Dourado, que atravessam a segunda metade do século XX e chegam aos primeiros anos do século XXI. Não ocorre uma morte do narrador, da tradição ou mesmo da experiência, mas esses elementos se encontram em tensão no novo arranjo moderno em que a escrita ganha *status* oficial. Logo, também pela figura do narrador ocorre a produção de máscaras em que se encontram em embate os diferentes agentes responsáveis pela memória e pela história da cidade.

É por esse caminho que João da Fonseca Nogueira permite pensar, ainda no enquadramento do diagnóstico de Benjamin, a instituição moderna da literatura em fricção com as narrativas orais. Pelas máscaras desse escritor-*alter-ego*, constrói-se outro tipo de narrador alternativo à primeira voz no plural, sendo que ele alterna entre a terceira e a primeira pessoa do singular, mas adota sempre a perspectiva de João. A inserção dessa máscara do escritor como outro tipo de narrador traz ao conjunto da obra de Autran Dourado a perspectiva de uma concepção já institucionalizada da literatura, na qual o autor assume para si a função de reescrever a história de sua terra natal. Em seu último romance, *Confissões de Narciso*, publicado em 1997, o autor-narrador publica os manuscritos em que Tomás de Sousa Albuquerque conta sua vida, sendo que os documentos foram entregues a João pela viúva do personagem. No volume *Ópera dos fantoches*, por sua vez, todo o primeiro capítulo narra os momentos em que João colhe os relatos de Ismael da Silveira Frade sobre sua vida, os quais servirão de matéria-prima para que ele elabore um romance, apresentado nos capítulos subsequentes. Ou seja, em vez da voz dispersa da coletividade oral, João carrega as máscaras do indivíduo autor, que agencia as memórias da cidade e as publica em volumes escritos.

Importa lembrar, quanto a Ismael, que ele é escrevente do cartório de Duas Pontes, ou seja, responsável pelos registros documentais da cidade. No conto "Meritíssimo Juiz" (MJ), do livro *Violetas e caracóis* (2005), ele é descrito como um dos responsáveis pelo registro escrito da História de Duas Pontes: "Aquilo foi acontecer exatamente com o meritíssimo dr. juiz Saturnino Bezerra, de inesquecível memória, destaque não só nos assentamentos da memória e do vento, mas nos *Anais de Duas Pontes*, escritos por Ismael Silveira Frade, escrevente do cartório do tabelião Emílio Amorim, de trágico destino." (MJ, p. 88). Logo adiante, essa descrição é complementada: "[Ismael] Vivia desencavando papéis nos arquivos da prefeitura e nos cartórios, consultando macróbios cidadãos e os amantes de histórias velhas, para nova edição, ampliada, dos seus anais." (MJ, p. 88). A máscara do arquivista, então, é mais uma das dimensões que mobiliza o olhar sobre a história de Minas Gerais, na relação contínua entre lembrança e esquecimento. Por isso, em *Um cavalheiro de antigamente,* a imagem do arquivo, do arquivista e do historiador terão expressivo destaque na reflexão sobre o que permanece na memória e o que é olvidado. Assim, a voz narrativa declara sobre João Capistrano que no futuro

> só restarão vagas lembranças, se tanto, e o busto de bronze na coluna com cartela de mármore cheia de nomes e datas, cuja única utilidade é servir de pouso para pombos e passarinhos, que o sujam de bosta, até que chegue um dia, se chegar (tudo é imprevisível a não ser aos oráculos e pitonisas dos tempos dos deuses, nada significam), quando um desses curiosos, maníacos, extravagantes e desocupados ou ocupados demais porque esse é o seu ofício de historiadores, a muitos parecido estúrdio, que se dedicam a vasculhar os amarelados e rendilhados de bichos os livros de bibliotecas ou papéis de arquivos públicos ou guardados particulares (os seus álbuns de retratos, diários e cartas) e procurar interessar a administração municipal na limpeza do mármore e na pintura do bronze e no brilhoso esmalte, quando colocarão ao pé da herma uma coroa de flores com fitas e dizeres em letras douradas, por ocasião do centenário do homenageado [...] (*CA*, p. 174)

Então, a literatura promoveria o desaparecimento da memória oral? Embate, mas não desaparecimento. Dito de outro modo, os romances e contos de Autran criam um campo de forças em que a instituição literária, o advento do arquivo – ambos instituições modernas[68] – e os narradores tradicionais se encontram em constante embate e é exatamente isso que permite que permaneçam atuantes. Nesses termos, ainda no conto "Meritíssimo Juiz" a instituição literária não exclui, mas se alimenta das narrativas orais e dos arquivos:

[68] Quanto ao arquivo como instituição moderna, Reinaldo Marques (2015) mostra que o arquivo teria ganhado expressiva força com o Iluminismo francês no século XVIII. Assim, é acompanhado de uma hipervalorização do homem das letras, que "transcorre no contexto de afirmação da vida privada, do individualismo burguês [...]" (MARQUES, 2015, p. 92). O apontamento de que o fortalecimento do arquivo teria ocorrido no contexto da valorização de uma concepção específica do humano, ligada ao indivíduo e à vida privada, implica o fato de que existe uma estrita relação com a modernidade.

> Foi ele [Ismael] quem desencavou a terrível história de Lucas Procópio Honório Cota e de tantos outros famigerados coronéis de Duas Pontes e arredores. Era a Ismael, ao dr. Alcebíades e ao macróbio Donga Novais que recorria João da Fonseca Nogueira em busca de material para seus contos e romances, quando voltava à cidade natal, em vista da família. (MJ, p. 88-89)

Em movimentos anteriores, discutíamos perspectivas teóricas que evitavam vincular as categorias de personagem e de pessoa, a partir do que eu apontei a máscara de um Autran ensaísta que procurava demarcar o território específico da literatura em contraposição à história e à sociologia. Após esse momento, procurei estabelecer um contraste com outras perspectivas teóricas, incluindo aí outras máscaras do escritor mineiro, com base na qual se observam os modos como a literatura lê a história. Assim, no presente movimento, as reflexões sobre o narrador desenvolvidas por Walter Benjamin motivaram a análise do modo como a obra de Autran assume o papel de escrever e reescrever a memória de Minas, sendo que os narradores que assumem essa tarefa se constituem como personagens por diferentes máscaras. Com isso, nesse cenário latino-americano, nem a modernidade nem a literatura levam ao desaparecimento da experiência ou das máscaras do narrador a ela vinculado. Antes, a modernidade compreende a emergência de um campo de forças em conflito, mas que podem, ao mesmo tempo, promover alianças entre si. É nessa dinâmica que a instituição literária promove diálogos tanto com as narrativas orais, quanto com a cultura escrita, compreendendo aí desde as ciências, até as fontes documentais dos arquivos. Nos próximos movimentos, então, poderemos aprofundar o confronto entre a literatura e outras instituições, observando a produção da História como ficção. Para tanto, as reflexões desenvolvidas nesse tópico criaram condições para observar também o narrador como produção constante de máscaras, atravessado por e atravessando as diversas máscaras sociais.

Movimento 4: Múltiplos tempos ficcionais da História – o conflito entre a instituição literária e a narrativa histórica

Com o objetivo de pensar o trânsito entre as máscaras da ficção e as *personae* históricas, conduzi a argumentação até aqui a partir do amplo questionamento das relações entre literatura, História e sociedade. Por si só, esse questionamento já acarreta a desestabilização dos lugares de uma e de outra, o que envolve um território de embates institucionais. Logo, pela ótica dessa desestabilização, a possibilidade de a literatura narrar a História compreende também a possibilidade de a narrativa histórica se construir como ficção,

em um processo em que os dois campos se imiscuem. Seguir esse caminho nos possibilitará, ao longo deste movimento, analisar o entrecruzamento entre a História, o mito e a ficção, os quais estão implicados na relação entre as narrativas orais da coletividade e a cultura escrita. Nos movimentos seguintes, esse percurso argumentativo que coloca em atrito a ficção e a narrativa histórica permitirá pensar o papel da literatura enquanto instituição produtora de sujeitos históricos.

Relacionando-se com a perpetuação da memória de Duas Pontes, as histórias recontadas por diferentes gerações envolvem o trabalho de criação de lendas e de mitos, de maneira que não se trata apenas de dar continuidade à tradição, mas sobretudo de criá-la e recriá-la continuamente. O que importa para essas narrativas não é propriamente a informação factual, que poderia ser cara aos registros escritos do cartório, da ciência, ou mesmo para a narrativa histórica. Para elas, o inexplicável, a deformação, a invenção, o exagero são muito mais importantes no lento trabalho de conformação dos mitos, possibilitando que estes tenham várias versões simultaneamente. Enquanto narrativas coletivas, elas estão relacionadas com as identidades dos moradores da cidade, por isso, mais do que simples histórias usadas para passar o tempo em conversas vadias, elas se tornam necessidade. É nesse sentido que, especulando sobre os possíveis destinos de Lucas Procópio, o narrador em primeira pessoa do plural declara no romance homônimo: "[...] vive-se sempre de mitos, sem mito a gente acaba por morrer." (*LP*, p. 15). A recepção crítica já destacou largamente a referência a diversos mitos na ficção do escritor, apontando para figuras como Fedra, Édipo, Teseu, Orfeu, a Esfinge, o Minotauro, entre outros[69]. Para além disso, essa ressurgência de referências míticas é sintomática da própria performance da voz narrativa coletiva. Assim, no conto "Os mínimos carapinas do nada" (MCN), presente no livro *Violetas e caracóis*, o dr. Viriato, mesmo adepto da ciência, adere de repente à fiação de mitos ao fazer um comentário sobre Donga Novais: "É porque para ele a entidade metafísica do tempo não existe (como para os platônicos que, ao contrário dos hebreus, não tinham o senso de historicidade, lidavam com o puro universal), passado presente e futuro são uma coisa só, retrucava o dr. Viriato, súbito aderindo à fiação e tecelagem dos nossos mitos." (MCN, p. 49). Nesse trecho, é na referência às máscaras do contador de histórias de Donga Novais, é na conversa vadia, que o rigor científico enunciado pelas máscaras do dr. Viriato se deforma e se transforma em mito.

Ainda que o trecho possa sugerir uma dicotomia entre a historicidade e a atemporalidade universal, o deslocamento dos discursos do cientista operam um

[69] Entre os principais trabalhos a esse respeito, conferir Marques (1984, 1996), Lepecki (1976), Sousa (1975), Senra (1991).

entrecruzamento entre o mito e a História. Dr. Viriato ostenta o *status* profissional do médico, cujos discursos são legitimados pelas máscaras do cientista, mas se coloca também no lugar do narrador oral, colocando em questão os limites entre as duas experiências temporais. Essa tensão entre História e mito aparece expressamente enunciada nas palavras de Erasmo Rangel, no capítulo "Proposições sobre o mito" (PsM) de *O meu mestre imaginário*: "Não sei como se pôde acreditar que o mito era uma deformação da história, quando o contrário é que pode ser verdadeiro. Se o mito se utiliza do real histórico, é mero acidente." (PsM, p. 33). Não obstante a ideia de que é com um caráter acidental que o mito se utiliza do histórico, essa restrição indica ao mesmo tempo a possibilidade do entrecruzamento entre um e outro, o que nos permite pensar que a contingência do acidente pode ser expressivamente frequente. É nesse caminho que pouco antes Erasmo Rangel aponta de modo mais taxativo a indiferenciação entre os campos: "Como saber, na *Ilíada* e na *Odisseia*, onde o *epos* histórico, onde a só poesia, onde o mito? Homem e mito, fábula e realidade são uma só matéria." (PsM, p. 32). A referência à poesia nesse excerto nos direciona a um ponto fundamental da argumentação que venho desenvolvendo: na passagem o que torna possível o entrecruzamento entre História e mito é que ambos utilizam de procedimentos da ficção na construção de suas narrativas. Esse mesmo ponto permite que se misturem fábula e realidade, assim como o homem e o mito, o que nos conduz à possibilidade de as máscaras do sujeito serem criadas por mecanismos também presentes na ficção.

Ópera dos mortos, Lucas Procópio, Um cavalheiro de antigamente, Novelário de Donga Novais, Ópera dos fantoches, Confissões de Narciso, Violetas e caracóis, O meu mestre imaginário: ao colocar lado a lado os volumes que tenho citado, impressiona a coerência na obra de Autran Dourado no que se refere à problematização da História. Por si só, essa constatação já permitiria estabelecermos um paralelo entre a produção ficcional de Autran Dourado e romances como *Quarup*, ou *Incidente em Antares*, que havia comentado anteriormente. Mas cabe ressaltar uma singularidade dos textos do escritor mineiro, na medida em que eles colocam em primeiro plano o trabalho de criação ficcional que envolve as dinâmicas da memória e do esquecimento. Por isso, evocando as proposições benjaminianas, o ofício dos narradores na primeira pessoa do plural envolve um trabalho de *criação* artesanal, o que já está implícito em títulos como *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria. A esse respeito, porém, o conto "Os mínimos carapinas do nada" é um dos textos mais emblemáticos da obra de Autran no que se refere à relação entre as narrativas orais e o trabalho de criação ficcional. Nele, são descritas três categorias de carapinas do nada. A primeira seriam aqueles que poderiam ser comparados a "uma corporação de operários", pois produziriam objetos que

teriam uma finalidade, mesmo que fosse para decorar uma casa ou um presépio. A segunda categoria seriam "os marceneiros da nobre arte", que literalmente enfeitavam o cabo de colheres de pau. O traço distintivo desse grupo seria justamente o fato de, ao atribuir uma beleza nova ao objeto, retirá-lo de sua função utilitária, de modo que "a mulher ou a filha colocasse a colher na parede, para nunca ser usada." (MCN, p. 51). A terceira categoria, por fim, seria a dos carapinas que trabalham a madeira como "poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada." (MCN, p. 52). Nessa metáfora dos carapinas, a clara relação com o trabalho artístico implica também o hábito de se contar histórias despreocupadamente, sem se preocupar com a passagem do tempo, nem com alguma possível função utilitária das narrativas. Comentando o trabalho de carapina com João, o avô Tomé lhe explica o seu objetivo de "fazer nada", ao que o menino pergunta se ele queria fazer como seu Bê P. de Lima. Lembrando que este último é conhecido como uma das figuras vadias de Duas Pontes, fica evidente a relação entre a contação de histórias e os carapinas: "Vovô riu, achava muita graça nas bestagens de seu Bê P. de Lima, nas histórias obscenas que ele contava [...] Bê é um artista do nada, por isso é um homem feliz, disse." (MCN, p. 55-56). Por essa razão, lugares como o Ponto, onde a população se reúne para contar suas histórias, se tornam tão importantes em toda a obra de Autran Dourado. E é significativo o modo como as primeiras linhas do conto em questão fazem uma longa descrição da relação desses lugares com o hábito coletivo de prosear:

> No Ponto, na farmácia de seu Belo, no armazém de secos e molhados de seu Bernardino, mesmo no final das tardes de conversação distinta no Banco de Duas Pontes, no gabinete do nobre de alma e de gestos Vitor Macedônio (o belo varão, bem nascido e gentil-homem), que reunia em torno de si (ali se servia do melhor conhaque francês) os potentados do café como o coronel Tote ou ilustres desocupados como seu Bê P. de Lima, maledicente e boa-vida, mas de berço, enfim nas várias *ágoras* da cidade onde se comerciava a novidade, a imaginação, o ócio e o tédio.
> Nas janelas das casas terreiras de grandes e pesadas janelas de marco rústico, baixo e retangular, junto das calçadas, onde se ficava sabendo de tudo pelos passantes que iam e vinham (como era bom se debruçar e bater dois dedinhos de prosa ou fugir para dentro se quem apontava na esquina era um maçante), de tudo se sabia sem carecer de estafeta e selo, as notícias e novidades: quem andava pastoreando quem, aquela que tinha caído na vida e agora era carne nova, estava de rapariga na Casa da Ponte, na testa de quem apontara o broto de futura e soberba galhada...
> Mesmo nas nobres sacadas de ferro, nas janelas de ricos sobrados, podia-se ver a qualquer hora do dia, no enovelar lento do tempo, *os carapinas do nada*, ocupados na gratuita e absurda, prazerosa ocupação.
> Eram *os carapinas do mínimo e do nada*, os devoradores das horas, insaciáveis Saturnos, dizia o sapientíssimo, alambicado, precioso dr. Viriato. (MCN, p. 48-49, grifos meus)

Observar esse trabalho incessante dos carapinas-artistas de Duas Pontes permite notar a coexistência de História, arquivo, memória oral, mito e ficção. Assim, é representativo o fato de que o conto, ao descrever o ofício dos carapinas, é narrado a partir da perspectiva de

João da Fonseca Nogueira, que assumirá as máscaras do autor literário nas narrativas de Autran Dourado, em contraposição ao avô Tomé, que se insere no âmbito dos narradores artesanais. Entre as duas gerações distintas, há um jogo de pontos de vista a partir do qual se coloca a questão que já vínhamos discutindo acerca da institucionalização da literatura. Depois de que João já havia se mudado para estudar em Belo Horizonte, ele volta a Duas Pontes em ocasião da morte do avô, sendo que as seguintes linhas encerram o conto: "Vovó Naninha me deu o seu canivete preferido [com o qual o avô trabalhava a madeira]. Não sei o que fazer com ele, é de outra maneira que procuro o meu nada." (MCN, p. 56). Porém, por mais que esteja presente o conflito entre os diferentes modos de fazer o nada, isso apenas evidencia que o trabalho de João e o do avô Tomé são ambos criações artísticas. Assim, a instituição literária moderna se caracteriza por uma via dupla. Em sua enunciação, ela agrega as máscaras e procedimentos discursivos da História, das narrativas orais, do arquivo – incluindo neste último os documentos considerados oficiais. Por outro lado, o caráter ficcional, que é central para o texto literário, também penetra os outros campos. Esse intenso entrecruzamento presente na obra de Autran Dourado por si só levanta significativas questões teóricas sobre a relação entre literatura, memória e História. Isso implica uma problematização da definição e das funções exercidas pela instituição literária, como também das próprias concepções de história e de memória. Dessa forma, a literatura se insere em todo um campo de discussões pulsante entre historiadores e sociólogos no século XX, que procurava problematizar a tensão entre a modernidade – com sua aceleração, suas instituições sociais e sua organização política e econômica – e a tradição.

É no contexto dessas discussões que, além da abordagem benjaminiana do narrador, muitos autores procuram diferenciar as concepções de memória e de História. Nessa diferenciação, a primeira se refere aos processos sempre em construção das identidades coletivas tradicionais – de que participam os mitos, os rituais, as narrativas – e para os quais, na transmissão entre diferentes gerações, a herança é uma palavra-chave. A história, por outro lado, se insere nas dinâmicas do mundo moderno, como um trabalho intelectual ligado às instituições do mundo letrado. Estamos já no campo de uma teoria da história que procura desnaturalizar tendências positivistas de seu discurso, pensando a história historicamente. Assim, compreendê-la como instituição moderna permite enxergar as condições que permitiram a sua emergência, sem esquecer de que, por isso mesmo, ela própria se encontra em fricção com os mecanismos de memória caros às sociedades tradicionais. Entre os debatedores que problematizam esse embate, Pierre Nora apresenta a diferença entre os conceitos com uma força singular:

> Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. (NORA, 1993, p. 9)

Na visão de Nora, o que chamamos *contemporaneamente* de memória seria já história, como os "lugares de memória", entre os quais se situam os arquivos. Para ele, uma sociedade que ainda não vivesse sob o signo da história não necessitaria do que denomina como "lugares de memória", uma vez que esta já estaria ancorada na vida da comunidade. Com a aceleração da vida moderna e com o avanço da cultura letrada que leva ao desenvolvimento de técnicas de registro documental, o arquivo exerceria uma função fundamental como lugar de memória. O arquivo, então, atende à demanda da "constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar." (NORA, 1993, p. 15). E seguindo essa argumentação, Nora aponta para o excesso de registros decorrente do desaparecimento da memória tradicional: "À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens [...] como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história." (NORA, 1993, p. 15). A contraposição entre os dois campos distintos remete ao amplo debate promovido pela teoria da história ao longo do século XX, no qual se problematizam as narrativas históricas desenvolvidas na modernidade. Assim, não obstante o tom nostálgico muitas vezes presente nesses debates, não se trata propriamente de estabelecer uma dicotomia entre a História como instituição moderna que pressuporia a ultrapassagem insuperável do tempo da memória da tradição. Trata-se muito mais de identificar no cenário moderno os conflitos entre as narrativas que irão determinar o que é lembrado ou esquecido, o que leva a deslocamentos nos centros de poder e empurra a memória oral muitas vezes para zonas periféricas. Isso, contudo, não impede que estas ainda se encontrem presentes e que participem dos grupos de forças em disputa.

Torna-se visível, desse modo, o íntimo diálogo entre as proposições de Pierre Nora e as considerações sobre o narrador de Walter Benjamin, debate do qual também participam

inúmeros outros autores[70]. Nesse caminho, assim como já sinalizávamos a ressonância entre a obra de Autran Dourado e as reflexões sobre o narrador feitas por Benjamin, a coexistência tensional das culturas escrita e oral – que traz ao campo a ciência, o arquivo, o mito, a lenda – evoca também a visão constelar da História proposta pelo filósofo alemão. A imagem da História como constelação já está presente em seu livro *Origem do drama trágico alemão* (2011), publicado originalmente em 1928 após ter sido recusado como tese de livre-docência, e se notabilizará no último texto do autor, o famoso "Sobre o conceito de história" (1996), de 1940. Notando que este último texto foi erigido sobre bases marxistas, suas teses procuram enxergar o modo como as vozes dos silenciados chegam até o "agora" sob a forma de ruínas, ou de lampejos, o que permite estabelecer uma ponte com suas reflexões sobre o narrador. Notabilizada nesse ensaio, a imagem do anjo da história dá forma sensível à sua concepção crítica à visão teleológica da história como um *continuum* inexorável, que, por estar intimamente ligada às dinâmicas do progresso, promove o soterramento do passado. É seguindo esse caminho que Benjamin aponta o risco implícito na concepção teleológica da história, uma vez que sua narrativa possibilitaria "entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento." (BENJAMIN, 1996, p. 224). Logo, estamos diante da conhecida proposição benjaminiana de uma visão da história que opere a explosão desse *continuum*. Isso tem uma série de implicações, entre as quais o pensamento de que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'". (BENJAMIN, 1996, p. 224). Dessa maneira, em vez da plena possibilidade de reconstituição do passado, a concepção agora proposta prevê um olhar multifacetado sobre os estilhaços das ruínas espalhados em diferentes momentos do tempo e que se presentificam diante dos olhos de quem contempla: "A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido." (BENJAMIN, 1996, p. 224). Por conseguinte, a imagem da constelação aponta para uma história carregada de tensão, uma vez que nela se tornariam visíveis lampejos heterogêneos e heterotemporais. Com isso, é a própria heterogeneidade da constelação que permite ao filósofo levar a cabo seu projeto de abalar determinada concepção positivista de história, segundo a qual o passado poderia ser capturado objetivamente, entendendo que esta prevê sempre a tarefa de *construção* de um presente saturado de "agoras": "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de 'agoras', que ele fez explodir do *continuum* da

[70] A esse respeito, Le Goff (1990) e Paul Ricoeur (2007), sob diferentes perspectivas, são nomes fundamentais para pensar a problematização das narrativas históricas em contraposição à memória.

história." (BENJAMIN, 1996, p. 230). Construção: sem perder de vista a importância dada pelo intelectual às condições materiais de cada momento, aqui é fundamental ressaltar a importância dada à narrativa, ou às várias narrativas-lampejo em tensão de que se constitui a história constelar. Assim, voltamos às considerações que fazíamos no início desse movimento, a partir do momento em que reconhecemos o olhar de Benjamin sobre a modernidade, prevendo uma visão de história que articule várias narrativas, inclusive as do mito e das lendas[71].

Essas proposições terão consequências marcantes para a teoria da história ao longo do século XX e neste início de século XXI. Se a história é uma instituição moderna, a sua visada constelar exige que ela se deixe contaminar pelas narrativas da tradição. E, voltando à questão da história como ficção, ela se deixará contaminar pela própria instituição literária, dado o reconhecimento de que ela é, antes de tudo, narrativa, construção. Em seu livro *A escrita da história* (1982), lançado em 1975, Michel de Certeau será um dos teóricos que problematizará a historiografia a partir de sua construção como narrativa. Para ele, ao produzir narrativamente seu texto, o historiador opera uma interpretação a partir da qual fabrica a história, processo este que não se dissocia dos lugares institucionais ocupados enquanto profissional. Por essa trilha, o processo de produção da História como disciplina interligaria a sua narratividade, o autor que a escreve, o público que a recebe, bem como os fatores geográficos, históricos e sociais. Logo, antes de um produto acabado com uma narrativa fixa, De Certeau valorizará o ato contínuo de "fazer história":

> Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da "realidade" da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada "enquanto atividade humana", "enquanto prática". Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* "científicas" e de uma *escrita*. (DE CERTEAU, 1982, p. 65, grifos do autor).

No trecho em questão, fica evidente que De Certeau não defende que a História como disciplina deva ser vista unicamente enquanto operação de linguagem, uma vez que estaria integrada à realidade e inserida em um contexto institucional que determina seus possíveis

[71] Interessa ressaltar que as críticas feitas ao diagnóstico do declínio da experiência em decorrência do desaparecimento do narrador poderiam encontrar fundamento no ensaio "Sobre o conceito de história" do próprio autor, uma vez que ele admite a possibilidade da coexistência das narrativas sob a forma de lampejo. Por isso, a possibilidade da experiência-vagalume prevista por Didi-Huberman – conforme discuti no capítulo 2 – já encontra seu germe nas próprias teses benjaminianas de 1940.

raios de ação. Contudo, dentro do que temos discutido, as palavras do autor permitem pensar que o lugar ocupado por essa disciplina se encontra em tensão com uma série de instituições, inclusive a literária, até mesmo pelo fato de ambas compartilharem o elemento narrativo que lhes atribui o caráter de construção.

As considerações do historiador francês se integram ao debate desenvolvido na década de 1970 sobre o caráter literário da narrativa histórica e que normalmente tem como ponto de referência o nome de Hayden White com seu *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX (1992), publicado em 1973 – dois anos antes de *A escrita da história*, de Certeau. Ao discutir o campo complexo de distanciações e aproximações entre história e literatura, Luiz Costa Lima chama a atenção para o papel de Hayden White:

> [...] H. White provocaria sensação pela tentativa de repensar a história fora de seus parâmetros tradicionais e aproximá-la da problemática das construções narrativas que têm por matéria-prima a linguagem. Assim, em vez de insistir na primordialidade da pesquisa e verificação de fatos e fontes ou de confrontá-la com a construção na história, White enfatizava a proximidade da escrita da história com os modos literários de narrar. (LIMA, 2000, p. 240)

O teórico brasileiro se coloca criticamente frente ao posicionamento de White que não admite fatos puros, fontes documentais, ou qualquer que fosse o elemento exterior e anterior à narrativa e às orientações ideológicas do autor do texto histórico. Naturalmente, White considera a validade das fontes documentais para o fazer do historiador, mas não considera que estas se situem fora do parâmetro narrativo ficcional. A isso Costa Lima contrapõe o evento histórico do Holocausto, afirmando que não se pode fazer concessões à ideia de que se trata de uma ficcionalização, sob o risco de sermos permissivos com um negacionismo de tipo fascista. Contudo, o intelectual brasileiro reconhece que para White não se trataria de afirmar a simples indiferenciação entre literatura e história, nem que, ao sublinhar o caráter narrativo desta, ocorreria o seu desligamento da realidade. A partir disso, importa destacar que é justamente por existir a diferenciação entre os dois campos que se torna possível o embate entre eles, de forma que se aproximam e se distanciam na luta de narrativas que irão determinar o que é esquecido ou lembrado. Ao negar a ingenuidade de uma pretensa neutralidade positivista, o movimento teórico desenvolvido por White opera justamente um distanciamento em relação à ciência, para valorizar o que a história tem em comum com a literatura. No entanto, aspecto que fica mais evidente em De Certeau, o atrito entre os diferentes campos permanece, determinando-se mutuamente. Então, de Benjamin a De Certeau, pensar a escrita da história implica ter em vista um cenário moderno, em que as

narrativas coexistem tensionalmente. Então, por mais que existam as forças limitadoras apontadas por Costa Lima, é a perspectiva de que a instituição literária participa desse terreno de embates que permite pensar em um trabalho constante de produção da memória.

Movimento 5: O confronto ficcional das narrativas da memória

Com base no trajeto realizado até o momento, é possível afirmar que a obra de Autran Dourado participa da vocação empenhada do romance brasileiro, para usar os termos de Candido (1993), ou das narrativas de apelo, conforme caracterizado por Fábio Lucas (1991). Porém, mais do que isso, a sua produção literária se insere de modo sensível no campo de debates desenvolvido pela própria teoria da história na segunda metade do século passado, problematizando os processos de produção das lembranças e do esquecimento. Seus textos colocam em questão a possibilidade de reconstruir o passado por meio das diversas narrativas em conflito, de forma que a imagem das ruínas da história tão cara a Benjamin é recorrentemente associada ao fazer ficcional. Logo na primeira linha de *Ópera dos mortos*, a voz narrativa, que se coloca como um dos habitantes da cidade em um momento futuro em relação à época da família Honório Cota, convida um interlocutor a contemplar o passado: "O senhor querendo saber, primeiro veja." (*OM*, p. 1). A descrição do sobrado que se segue ao convite, em que referências ao "ar solarengo que o tempo não comeu" ou aos "vidros quebrados nas vidraças", dá forma ao modo fraturado por meio do qual é possível voltar o olhar ao passado. Nesse caminho, na página seguinte, torna-se explícito o apontamento às ruínas e à ação destruidora do tempo: "(não, oh tempo, pare as suas engrenagens e áreas, deixe a casa como é, foi ou era, só pra gente ver, a gente carece de ver; impossível com sua mediação destruidora, que cimenta, castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino." (*OM*, p. 2). Uma vez que a ação destruidora do tempo não pode ser detida, torna-se impossível ver o sobrado exatamente como foi e, consequentemente, reconstruir fidedignamente a narrativa da família Honório Cota. Em decorrência disso, para levar adiante essa narrativa que se torna "já lenda-já história", é preciso recorrer à força criadora da imaginação: "Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando;" (*OM*, p. 2). Aqui, faz-se necessário reconhecer a distinção que Paul Ricoeur faz das noções de memória e de imaginação, apontando para certa tradição filosófica que colocaria os dois conceitos termos no mesmo campo. Assim, ele se posiciona em uma corrente distinta, afirmando a importância de considerar as operações da memória e da imaginação como diferentes:

> É na contracorrente dessa tradição de desvalorização da memória, nas margens de uma crítica da imaginação, que se deve proceder a uma dissociação da imaginação e da memória, levando essa operação tão longe quanto possível. Sua ideia diretriz é a diferença, que podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da "coisa lembrada", do "lembrado" como tal. (RICOEUR, 2007, p. 25-26)

Essa passagem sinaliza o cuidado que devemos ter em não considerar a memória como pura irrealidade e não factualidade em contraposição ao caráter factual e documental da história. Contudo, a demarcação dos lugares operada por Ricoeur não impede que observemos a coexistência tensional da memória e da ficção, da mesma maneira como já apontávamos em relação à narrativa histórica. Assim, de maneira análoga ao que encampa a teoria da história, as páginas iniciais de *Ópera dos mortos* problematizam a própria possibilidade de reconstruir o passado, sendo que isto só se torna possível a partir do momento em que a memória se preenche de matizes ficcionais.

Desse modo, para a memória cultural da cidade, importa menos o compromisso com os fatos do que a invenção de histórias carregadas de sentido que possam se perpetuar. Por essa perspectiva, a possível analogia entre o gesto de mentir e o ato de criação literária se apresenta como elemento fundamental para a construção da identidade coletiva, pois é por meio dessa falsidade que se torna possível empreender o trabalho de contemplar as ruínas do passado. Juca Passarinho é um dos exemplos de inúmeros narradores para quem o ato de inventar histórias é um hábito prazeroso, que lhe permite dar forma a seu passado e, portanto, para sua identidade:

> Seu Clarimundo ficou sério. Será que ele acreditou? Gostava de pregar mentiras assim, invenção de moda, cabeça vadia. Aquela história de sina lhe agradou, repetiu mais de uma vez. [...] E até que era bom, podia então contar com tintas muito fortes as façanhas do major Lindolfo, aquelas caçadas impossíveis onde a verdade apenas boiava numa correnteza de mentirada. (*OM*, p. 46)

Nesse caso, os causos não apenas comporão a biografia que Juca Passarinho contará para seus interlocutores, como também permite que estabeleça vínculos sociais. Essas histórias, então, envolvem o prazer de contar e de ouvir típicos da produção e recepção ficcionais, de modo que a reconstrução e reordenação dos estilhaços da memória se apresenta como um jogo. Por isso, na ocasião da morte de Dona Genu, é o desejo de ficção o que se revela na voz dos narradores de Duas Pontes, ao afirmar que Rosalina "como ele [João

Capistrano] não chorava nem soluçava, apenas os olhos úmidos e vermelhos minavam um brilho de lágrima, que a gente, de tanto querer ver, via." (*OM*, p. 27).

Se em *Ópera dos mortos* a relação entre a ficção e a produção de memória já se mostra presente, essa ligação será potencializada em *Um cavalheiro de antigamente*. A partir do recebimento da carta anônima que denunciava sua mãe de ter sido infiel, todo o romance é movido pela tentativa de João Capistrano reescrever a história de seus pais, o que acarreta uma reescrita de si próprio. Assim, ele passa a pedir que várias pessoas da cidade contem sua versão da narrativa familiar, mas, em vez de versões mais verossímeis dos fatos, ele apenas se depara com novas ficcionalizações. É nessa direção que o padre Agostinho, suposto amante de Isaltina, aponta o caráter fantasioso de sua própria memória: "Não, eu não tenho boa memória, uma memória de elefante como se diz. Ao contrário, confundo muito as coisas, não consigo distinguir bem a realidade da fantasia, o que aconteceu e o que sonhei." (*CA*, p. 129). A descrição do padre Agostinho aponta para as lacunas que o trabalho de reconstrução da memória necessariamente revela, aspecto a que está associada a indissociabilidade entre a realidade e o sonho. Assim, existe uma relação homológica entre as lembranças individuais, a história familiar de João Capistrano e a memória coletiva da cidade, que são vistas como construções. Por isso, nem mesmo o padre Agostinho tem certeza de seu possível caso com Isaltina, sendo que a sua tentativa de rememoração sempre remete ao questionamento das fronteiras entre os fatos e a imaginação. Entre as diversas vozes que são evocadas na tentativa de reconstruir a história da família Honório Cota, os variados momentos em que a voz do padre Agostinho aparece revelam uma confluência em direção ao caráter fantasioso das narrativas. Em um dos momentos, ele afirma:

> O imaginado possui em mim uma existência autônoma, tem mais força e verossimilhança do que a realidade, para mim a realidade é cinzenta e fria, nada me diz. Eu lembro melhor o que imaginei do que o que sucedeu, se é que sucedeu. Na confusão em que estou, eu embaralho mais tudo, mesmo a ordem dos acontecimentos, chego a duvidar da sua existência. (*CA*, p. 154)

Como se pode notar, há nessas descrições um caráter metalinguístico em que, mais do que afirmar a incerteza sobre o passado, aponta-se para o próprio processo de construção da memória. Desse modo, em outro momento Agostinho usa imagens bastante próximas à do trecho anterior, acrescentando a elas o trabalho de tessitura de um tapete ou bordado:

> As coisas costumam acontecer muito devagar: realidade, imaginação, memória e desejo se misturam, se confundem, e tudo lentamente vai se aprofundando até o imo do coração. É uma coisinha aqui, outra ali, um gesto lento com que não se contava, um olhar terno e ligeiramente mais demorado, uma palavra cujo tom inusitado dá à frase um sentido especial, a comunicação que apenas duas almas privilegiadas podem ter, como a vagarosa tessitura de um tapete ou de um bordado, que só muito depois de começados revelam o seu risco. Eu não sei como (tudo é tão confuso na minha mente!), nem mesmo se as coisas aconteceram na realidade, senti que podia haver algo entre nós além de uma afetuosa amizade. Tive a impressão de que alguma coisa a perturbava, o meu coração começou a bater mais apressado. Não havia razão para isso, nada disséramos, nada de pessoal eu quero dizer, se é que dissemos alguma coisa. Não posso, não sei dizer, tão perturbado me encontro, tanto fantasio. (*CA*, p. 137)

Retomando as palavras de Ricoeur, o que o conjunto dessas passagens permite afirmar é a coexistência da memória, da história, das lacunas do esquecimento e dos processos de ficcionalização, que ele aponta como característicos da imaginação e que serão tão importantes para a construção das subjetividades da população de Duas Pontes. Por esse mesmo caminho, essa passagem já anuncia um elemento importante da produção de Autran Dourado a partir de *Novelário de Donga Novais*, ainda em 1978: a memória como uma construção a partir de diversas partes, ou fios. Revela-se, então, o traço político por meio do qual se reúnem a memória e a ficção, uma vez que esses vários fios apontam também para as diversas versões contadas pela população na *ágora* de Duas Pontes. João Capistrano empreende um trabalho arqueológico, escavando as peças que lhe permitiriam ter uma visão mais fidedigna da família. E essas peças são exatamente as narrativas contadas pela carta anônima, por Isaltina, pelo dr. Maciel Gouveia (que se lembra das narrativas de padre Agostinho), pela criada Joana. Em lugar de um todo orgânico, são versões que se encontram em conflito político no processo de produção da memória, sendo que a busca de João se inicia justamente por ter contato com uma narrativa em conflito com as que havia tido contato. Porém, o trabalho arqueológico de João nunca chega à versão fidedigna que intenta, permanecendo a tensão própria das ruínas. Dessa maneira, a imagem do bordado é recorrentemente associada à impossibilidade de recuperar o passado, o que faz emergir o caráter ficcional das narrativas. É nesse contexto que a criada Joana justifica as mentiras que contou a João: “De mentira em mentira é que se faz o tecido, pensou ela. O riscado que só Deus sabe por inteiro.” (*CA*, p. 170). Além disso, é visível o diálogo nos recortes seguintes, em que as elucubrações do Maciel Gouveia apresentam de modo potente a relação entre a ficção, a impossibilidade de uma visão íntegra do passado e as diversas versões em conflito contadas pela população da cidade:

> Na verdade o que sei foi apenas aquilo que o padre Agostinho me contou aquela vez, quando me procurou desesperado. Mas ele me disse uma parte muito pequena da história, o que tinha acontecido fora apenas um breve momento de carinho, de ternura, nada mais. Eu não sei de tudo, somente Joana e Isaltina, sobretudo esta, podem saber. Se ele juntar todos esses pedaços de espelho partido, jamais terá o mesmo espelho, a unidade inteiriça, esta ninguém pode ter. Tudo se condiciona à distância e ao tempo, à visão e ao sentimento de cada um. [...]
> E com poucos e ralos dados a gente ia compondo uma história cheia da mais estúrdia fiação, em boa parte fruto da fantasia. O conto que se contava agora, passado tanto tempo, era um rendilhado, uma barafunda, um bordado de risco difícil de entender, todo ele feito de imaginação e memória, de invencionice e fiapos de verdade, que se misturavam absurdamente. (*CA*, 139; 232-233)

O que a comparação entre os distintos pensamentos do dr. Maciel e do padre Agostinho revelam é a construção do romance *Um cavalheiro de antigamente* como uma narrativa sobre narrativas. O romance não segue na direção de elucidar os fatos assim como foram, mas de mostrar como os relatos são construídos, contrapondo-os em sua multiplicidade. Com isso, inserindo a literatura no processo de produção de lembrança e de esquecimento característico da história e da cultura oral, essas falas terminam por apontar como o texto ficcional mobiliza e desloca as diferentes narrativas que são características da formação das identidades culturais. É nesse aspecto que *Um cavalheiro de antigamente* dá continuidade ao projeto iniciado de maneira mais evidente em *Novelário de Donga Novais*, como comenta Autran em carta a Fábio Lucas de 05 de julho de 1980: "[*Novelário de Donga Novais é*] o meu livro mais ousado e hermético até agora, que muitos não entenderam. Eu estou em *Novelário* fazendo narrativa da narrativa, paródia alucinada, e não, como disseram alguns apressados, fazendo regionalismo [...] eu deformo e invento provérbios, numa recriação maluca." (DOURADO, 1980, p. 1-2). Aqui voltamos a um ponto importante do desenvolvimento de nosso problema: rejeitar o rótulo do regionalismo não significa, para o próprio autor, desconsiderar os elementos da cultura mineira. Acontece que a sua escrita literária, em tensão com campos disciplinares como o da história e da sociologia, apenas problematiza a memória de Minas Gerais ao deformá-la pelo próprio caráter ficcional.

Esse projeto de fazer narrativas sobre narrativas integra o que Autran Dourado procurava denominar como o momento pós-moderno de sua produção. O escritor sempre teve uma preocupação expressiva com a recepção de sua obra, mantendo contato constante com estudantes de mestrado e de doutorado que estudavam seus livros e sugerindo possíveis caminhos para as suas análises. Um exemplo desse afã por direcionar as leituras de sua obra é visível em carta enviada a Kersten Knipp, que fazia pesquisa de mestrado, para quem sugere: "Por que você não faz um trabalho sobre apenas *Os sinos da agonia*, analisando um aspecto dele que até hoje nenhum crítico, universitário ou não, viu, que ele é um romance pós-

moderno?" (DOURADO, 1990, p. 1). Ao descrever *Os sinos da agonia* como o primeiro romance pós-moderno brasileiro, Autran tenta na mesma carta definir o termo e relacioná-lo com a sua obra, a partir de referências a Linda Hutcheon, Brian McHale e a "um livro do Lyotard sobre o assunto":

> Me desculpe a doutrinação, mas aqui vai resumidamente o que caracteriza a narrativa pós-moderna: a paródia (paródia no sentido que lhe é dado pela teoria da literatura: aproveitamento, numa outra clave, de texto alheio, deformando-o, seja ou não ironicamente; não só texto, mas acontecimento ou fato histórico, ajunto eu), o pastiche, o embuste. (DOURADO, 1990, p. 2).

Cabe relembrar que esse é um momento em que as discussões sobre a pós-modernidade chegavam ao Brasil (a primeira edição de *A condição pós-moderna*, de Lyotard, havia sido publicada em 1986). Além disso, é um momento pouco posterior ao lançamento de *Em liberdade*, de 1981, do seu amigo Silviano Santiago, e que foi recebido como uma obra pós-moderna, entre outras questões, justamente pela utilização do pastiche como técnica de escrita. Assim, quando busca caracterizar livros como *Os sinos da agonia* e *Novelário de Donga Novais* como os primeiros romances pós-modernos do Brasil, Autran Dourado tenta legitimar a importância de sua obra frente aos novos debates, mantendo a sobrevida de sua recepção. Contudo, não se pode esquecer de que a crítica muitas vezes questionou a caracterização proposta pelo escritor. Dado o comentário de Autran de que seu livro *Monte da alegria* (2003), originalmente publicado em 1990, seria um pastiche de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o amigo Fábio Lucas responde em carta de 08 de novembro de 1990:

> Esta coisa de pós-modernidade não me entra bem. As características que você e o Silviano Santiago apontam são decorrência de fenômenos de dilaceração do pensamento iluminista, já apontada na década de 20. [...] Ademais, caro Autran, não vejo consonância do que se chama hoje pós-moderno com o seu romance. [...] A sua relação com Euclides da Cunha e G. Rosa em *Monte da Alegria* é remota. Não se enxerga a exaustão da rumorosa pompa de *Os Sertões*, nem das filigranas metafísicas de *Grande sertão: Veredas*. O pretenso pastiche fica sotoposto pelo estilo Autran Dourado. Você não renunciou aos seus truques, àqueles que já trazem o selo de sua fábrica. (LUCAS, 1990, p. 1).

Para a nossa discussão, não importa propriamente classificar determinada parte da obra de Autran Dourado como pertencente ou não ao pós-modernismo, mas reconhecer em que medida esse conceito oferece uma chave para a relação entre literatura e história. Nessa direção, se pensarmos a relação entre o pastiche e a possibilidade de contar a história a partir de considerações como as de Lyotard (2009) ou Jameson (1996), podemos perceber o

vertiginoso esfacelamento das narrativas, que acompanha a queda dos grandes relatos. Então, se o cenário moderno já se configura como um território de embate, a chamada pós-modernidade observada por esses autores leva a uma intensificação do trânsito e do conflito entre as narrativas. Por isso, o pastiche é descrito como uma forma de encarar a história a partir da dissolução dos campos discursivos institucionais e disciplinares, o que permite inclusive embaralhar anacronicamente os tempos nesse território de embate. É a isso que Perry Anderson se refere, quando, comentando Jameson, afirma que o pastiche na arte permitiria "baralhar não apenas estilos mas também as próprias épocas à vontade, revolvendo e emendando passados 'artificiais', misturando o documental com o fantástico, fazendo proliferar anacronismos, numa revitalização do – que ainda deve ser forçosamente chamado de – romance histórico." (ANDERSON, 1999, p. 73).

As reservas que Fábio Lucas, enquanto crítico de orientação sociológica, mostra ao pós-modernismo são as mesmas que Luiz Costa Lima apresenta ao criticar a ideia da simples indiferenciação entre os campos disciplinares. Contudo, reconhecer as considerações do próprio autor sobre o pós-modernismo e entrecruzá-las com elementos de seus textos permite pensar como a sua obra se insere na relação entre literatura e história. Então, construir narrativas sobre narrativas, tensionando elementos das culturas escrita e oral, é um movimento político que coloca em evidência a disputa de narrativas. Trata-se de movimentos por meio dos quais a literatura pode promover relações de embate e de aliança com a memória oral, com a história, ou mesmo entre diferentes textos literários. Interessante notar que o romance *Ópera dos fantoches*, lançado em 1994, é normalmente descrito pela crítica como uma reescrita do volume *Tempo de amar*, terceiro livro do autor, publicado em 1952. Nessa abordagem, esse livro reestruturaria a narrativa a partir das técnicas mais avançadas que o escritor já maduro teria desenvolvido ao longo da vida. Contudo, pela perspectiva que temos desenvolvido aqui, poderíamos pensar nesse livro não apenas como a reescrita de um mesmo tema a partir de novas técnicas, mas em um livro que tenha como tema o próprio romance, ou, em outras palavras, um romance sobre (e em conflito com) um romance. É significativo quanto a isso que o primeiro capítulo desse livro, intitulado "João", seja todo destinado aos momentos em que João da Fonseca Nogueira (o escritor *alter-ego* de Autran) colhe os relatos de Ismael Silveira Frade (o arquivista da cidade) para escrever um livro sobre sua vida. Não é que esse capítulo se organize a partir das memórias de Ismael, mas narra o seu próprio gesto de narrar, colocando em cena duas figuras que se representam como responsáveis pelo registro das memórias de Duas Pontes. Tanto João Capistrano em *Um cavalheiro de antigamente* como João da Fonseca Nogueira em *Ópera dos fantoches* tentam, por meio de

suas entrevistas, reconstituir o passado, sendo que, diante da impossibilidade, é o aspecto ficcional da narrativa que se impõe.

Por isso, em seus textos o passado é sempre tratado de forma anacrônica, o que também remete ao ato político de construção da memória e do esquecimento. Tanto em *Ópera dos mortos*, como em *Lucas Procópio* as descrições de João Capistrano e de Lucas Procópio (pelo menos em sua versão quixotesca) os caracterizam repetidamente como figuras anacrônicas. Por exemplo, logo ao início do último livro, as pessoas estranham a efígie fantasmática de Lucas Procópio, afirmando: "Nada nele combinava, uma figura compósita de passado e presente, só os olhos enevoados de futuro. [...] aquela impressionante aparição vinha de outra era; a gente vivia num século, ele vinha de outro." (*LP*, p. 16). A esse respeito, na ocasião do lançamento de *Um artista aprendiz*, Autran comenta no artigo "Aprendizado literário e sentimental", publicado no *Jornal do Brasil*, sobre os anacronismos em seu romance: "Há no meu romance anacronismos propositais, fáceis de perceber. A história para mim não é sagrada, trato-a com a maior liberdade, vejo-a livremente através de minha ótica de artista. Como dizia um personagem de Joyce, a história é um pesadelo que tento despertar." (DOURADO, 1990, 11). Lembrando de que, no livro homônimo, Lucas Procópio será o nome assumido por Pedro Chaves quando este, após assassinar o patrão, torna-se um poderoso patriarca cafeicultor, o fato de ele ser descrito como uma efígie anacrônica não é gratuito. Ele é um rosto que pode ostentar também as máscaras do patriarca violento, de forma que o romance, ao colocar em cena o confronto anacrônico entre as diversas narrativas, permite também a releitura pós-colonial da figura do colonizador[72]. As narrativas que, pela perspectiva colonialista, exaltavam a figura desse patriarca, com direito a estátuas que celebrem sua memória, na obra de Autran Dourado são tensionadas, exibindo também as suas outras máscaras. Por esse caminho, a produção ficcional do autor não propõe uma narrativa de Minas Gerais que deva se sobrepor às outras, mas coloca em cena o cenário de conflito entre essas narrativas. Neste ponto, portanto, temos condições de retornar às relações entre as noções de personagem e de pessoa.

[72] Mobilizando termos-chave como tradução, transvaloração, re-inscrição, reinterpretação, a tradição instituída com os estudos pós-coloniais discute constantemente a relação entre a ideia de pós-modernidade e os conflitos de narrativas, tendo em vista, entre outras questões, a possibilidade de recontar a história fixada pelo modelo eurocêntrico. Homi Bhabha é um dos estudiosos que trata de maneira mais pungente das narrativas e contra-narrativas da nação e da cultura. Sobre isso, é expressivo o momento em que ele aborda a impossibilidade de manutenção das grandes narrativas já abordadas por diferentes teóricos: "Se contestarmos as 'grandes narrativas', que temporalidades alternativas criaremos então para articular as historicidades diferenciais (Jameson), contrapontísticas (Said), interruptoras (Spivak) de raça, gênero, classe, nação no interior de uma cultura crescentemente transnacional? Precisaremos repensar os termos através dos quais concebemos a comunidade, a cidadania, a nacionalidade e a ética da afiliação social". (BHABHA, 1998, p. 243).

Movimento 6: Personagem histórico e personagem ficcional

Nos movimentos anteriores, eu havia apresentado o tabu existente em parte da teoria da literatura no século XX, que impunha a necessidade de não se misturarem as categorias de pessoa e de personagem. Contrapondo-se a essa perspectiva de base estruturalista e pós-estruturalista, também trouxe à discussão as considerações relativas ao personagem-tipo lukacsiano, como uma categoria central do realismo e que promoveria, com envergadura filosófica, a dialética entre o universal e o histórico, o individual e o coletivo, de forma que o personagem estaria intimamente ligado às dinâmicas da história e da sociedade. Tratar, após esse momento, do narrador como produção de máscaras criou condições para que pudesse aprofundar a relação entre a literatura e a memória, observando o modo como a instituição literária mobiliza elementos de outros campos discursivos e os tensiona. Este último passo do argumento que venho desenvolvendo possibilitou articular as duas posições teóricas contrapostas, uma vez que literatura, história e memória oral compartilhariam o elemento ficcional em suas construções. Ao tratar da produção de lembranças e de esquecimento da cidade de Duas Pontes, esse processo terminava por remeter à subjetivação e à consequente construção de identidade por meio das narrativas que circulam na cidade. Nessa perspectiva, ao final do último movimento, isso permitiu vislumbrar a disputa de narrativas que existe na produção de máscaras do personagem histórico, o que é observável nas discussões pós-coloniais. É a partir desse percurso que o presente movimento tem o objetivo de desenvolver esse raciocínio, em um sentido análogo às relações entre literatura e história, procurando mostrar as relações existentes entre o personagem ficcional e as ideias de personagem histórico, pessoa e indivíduo.

Uma das questões mais relevantes para se pensar na composição da efígie de personagens históricos envolve momentos em que um indivíduo empírico, amplamente conhecido ou não, passa a habitar um texto literário. Afinal, essa figura pertenceria ao domínio ficcional, ou seria apenas a referência a um sujeito exterior à obra? O indivíduo empírico e o personagem ficcional seriam rostos distintos, ligados apenas pela coincidência de nomes e de determinados elementos biográficos, ou estariam unidos por máscaras que transitam pela ficção e pela realidade histórica? Como não poderia deixar de ser, essas questões ligam a historiografia aos estudos literários, de forma que a preocupação de autores como Hayden White e Michel de Certeau com a narratividade da história envolve também a produção de máscaras do personagem.

No cerne dessas questões, tentar entender Minas Gerais, para usar a formulação tantas vezes feita por Autran Dourado, significa tentar compreender o seu povo e, com isso, as suas figuras históricas. Assim, suas publicações que trabalham com elementos memorialísticos colocam em cena desde figuras políticas de projeção nacional como Juscelino Kubitschek, até amigos íntimos do autor. Contudo, com exceção de *Gaiola aberta* (2000), que é abertamente um livro de memórias, os outros volumes sempre modificam os nomes civis dessas figuras históricas. Ao comentar em cartas ou em artigos jornalísticos sobre o processo de composição de sua trilogia autoficcional, constituída de *O risco do bordado*, *A serviço del-Rei* e *Um artista aprendiz*, o autor tem a constante preocupação de afirmar que esses livros não são romances *à clef*, ou seja, narrativas em que os personagens fictícios estariam diretamente vinculados a indivíduos empíricos. Essa é uma das razões por que, como dito anteriormente, Autran evita vincular *A serviço del-Rei* diretamente com o governo Juscelino Kubitschek, afirmando se tratar de uma "fábula infernal da política brasileira". Por outro lado, ao mesmo tempo em que evita esse vínculo direto, em distintos momentos ele identifica a figura de Juscelino com Saturniano de Brito, a si próprio com João da Fonseca Nogueira, e, em carta a Wilson Figueiredo de 02 de fevereiro de 1990, ele relaciona os personagens às figuras históricas: "o Hernandez (Iglésias), Silvino (Jacques), o Domingos (Sábato), o Marcos (Marco Aurélio), o Armindo (Amilcar), o Augusto Néri (Zeka), o Marcelo (Murilo Rubião) [...] o Otávio (Otto) [...] o Júlio Gadda (Hélio)." (DOURADO, 1990, p. 1-2). Nessa mesma carta, Autran comenta longamente o processo por meio do qual se utilizou das efígies de seus amigos para compor as figuras de seus livros, declarando que em alguns casos se trataria de personagens completos, em outros de meios-personagens e, por fim, rostos pouco identificáveis como personagens. Uma das justificativas para tal classificação deve-se ao fato de que as duas últimas categorias teriam passado menos pelo trabalho criativo do autor, sendo que para a composição dos personagens ele utilizaria toda "capacidade inventiva e romanesca, naturalmente deformante." (DOURADO, 1990, p. 1). Esse argumento remonta às proposições de Antonio Candido quando defende um conceito de personagem que, mesmo calcado em figuras históricas, tem a ver com a forma da obra e com o trabalho criativo do escritor. Entretanto, deformar é a palavra-chave que torna inevitável reconhecer a analogia entre o personagem e a visão pós-moderna do autor sobre a relação entre literatura e história.

Esses apontamentos nos levam à perspectiva de que, ao modificar os nomes dos sujeitos civis, o que importa são as suas máscaras. Dito de outro modo, é como se se afirmasse que não existe um rosto essencial, que atuaria como núcleo duro da identidade desse indivíduo, de modo que, assim como a narrativa histórica, as suas máscaras não cessam de ser criadas por

mecanismos ficcionais. Naturalmente, importa deixar claro que os nomes nem sempre são modificados em suas narrativas, como é o caso do jagunço Xambá, importante figura nas memórias infantis de *O risco do bordado*, e que teria ganhado fama em Monte Santo de Minas, cidade onde cresceu o escritor. Em carta enviada a Antonio Candido, de 22 de outubro de 1970, Autran comenta o capítulo "Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa", presente no livro *Vários escritos* publicado pelo crítico. Em seu comentário, ele fala da presença do jagunço Xambá em "As roupas do homem", de *O risco do bordado*, afirmando que esse capítulo seria a dissolução de alguns mitos da infância de João da Fonseca Nogueira, entre os quais "um herói do meu tempo de menino, o supracitado jagunço Xambá, cuja pessoa, fama e proezas (aquela dele saltando os muros dos quintais, a polícia atrás chovendo bala, eu vi) presenciei e conto." (DOURADO, 1970, p. 1). Mesmo no caso de Xambá, cujo nome permaneceu inalterado, o que importa é o caráter mítico das máscaras construídas pela memória oral de Monte Santo de Minas. Logo, não é que essas máscaras ganhem uma feição ficcional a partir do momento em que são levadas para o texto literário, mas que as próprias máscaras do sujeito histórico são moldadas por mecanismos ficcionais.

O delineamento do problema do caráter ficcional e não-ficcional do personagem histórico, presentificado ou não em um texto literário, não é novo. Carlos Reis, em seu livro *Pessoas de livro*: estudos sobre a personagem, reserva considerável espaço para refletir sobre os processos de figuração de entidades humanas empíricas. As análises propostas em seus textos partirão do pressuposto de que a problemática do personagem não é estritamente literária, mas, ao contrário, necessariamente interdisciplinar. Assim, o conceito de "trans-historicidade" é uma chave importante para sua abordagem, uma vez que designa as operações por meio das quais lemos a História no relato ficcional. Descrevendo, então, a trans-historicidade, Carlos Reis afirma que "sem descurar, antes reforçando, a sua dimensão ideológica (e mesmo, por vezes, pedagógica), a narrativa ficcional chega a reescrever a História, entendendo-a como imagem precária e suscetível de ser discursivamente superada." (REIS, 2018, p. 216). Mais que isso, o que é efetivamente importante para a proposta central de seu livro, ele considera que "a personagem é um elemento capital da manifestação das virtualidades de tratamento trans-histórico que a narrativa encerra." (REIS, 2018, p. 217). No conjunto de suas proposições, essas palavras sustentam a hipótese de que, assim como a ficção reescreve a História, também remodela as faces do personagem histórico. Para isso, o que é o caso do herói desportivo, por exemplo, não é necessário que ele seja também personagem de um texto literário, uma vez que sua figuração ocorre por processos discursivos midiáticos também presentes na ficção. É por essa razão que ele defende o estudo do

personagem como algo intrinsecamente interdisciplinar: envolve elementos discursivos, históricos, sociológicos, filosóficos, midiáticos, entre outros.

Por essa ótica, o trânsito das máscaras entre o ficcional e o não-ficcional na obra de Autran Dourado exige conceber uma teoria do personagem que abarque também o processo de ficcionalização dos sujeitos históricos. Além da sua trilogia biográfico-ficcional, a produção das máscaras das figuras históricas é problematizada constantemente também em outros livros. Em *Lucas Procópio*, nas várias visitas que Isaltina fazia à casa onde havia vivido Chica da Silva, o apreço que sente pela escrava se deve à aura romântica que a circunda: "O que as fazia preferir sentimentalmente a casa da Chica da Silva era a aura de sonho e lenda, o mito, o ultrarromantismo de um amor impossível, malvisto e condenado." (*LP*, p. 110). Chica da Silva, Xambá, Juscelino, Autran e o grupo de amigos com os quais conviveu: todos apenas podem ser considerados personagens históricos porque participam do processo de produção de máscaras inerente à ficção. Por essa razão, seus rostos comportam múltiplos semblantes em constante construção, o que permite a existência de múltiplas interpretações e reinterpretações dos personagens históricos.

Ao evocar os estudos pós-coloniais ao final do último movimento, eu procurava observar como as imagens dos indivíduos empíricos estão inseridas no mesmo campo de disputas concernente às narrativas históricas. A partir da discussão sobre as relações entre literatura e história, isso nos possibilitou retornar à questão mais específica das máscaras do personagem, de modo a aprofundar sua análise nesse movimento. Seguindo essa direção, do mesmo modo como a memória de Duas Pontes é construída por múltiplas histórias que compreendem o exercício criativo de seus narradores, as máscaras de seus habitantes também são objeto de criação pela cidade. Em *Ópera dos mortos*, na sua tentativa de compreender a figura tão mutante da patroa-amante, Juca Passarinho empreende um verdadeiro trabalho de composição: "De olhos fechados, ela lhe parecia uma outra Rosalina. Fantasiava a sua figura, os seus gestos, e ela parecia a moça mais bonita da terra. Ia compondo com a substância das nuvens, com os pensamentos ternos, com as suas lembranças da infância, de rios, matos e passarinhos [...]" (*OM*, p. 95). Esse mesmo trabalho de composição é desempenhado também pela própria Rosalina ao se lembrar da convivência com a família em sua infância, porém essas versões sempre se encontram em conflito com as outras narrativas que circulam pela cidade. Nesse contexto, Juca Passarinho observa o modo como a patroa molda as figuras do pai e da mãe: "Mas tudo matéria de sonho, o pai não era verdadeiro, a mãe de brinquedo, inventada na hora, conforme o embalo do coração. Não eram aquelas figuras de que ele ouvia falar na cidade, aquelas pessoas de quem ele

gostaria tanto de saber [...]" (*OM,* p. 96). A divergência em relação às versões que circulam pela cidade não se deve ao fato de que Rosalina inventa as figuras do pai e da mãe, mas porque em todos os casos sempre se trata de invenções, o que permite a proliferação das máscaras na disputa entre as narrativas. Igualmente por essa ótica é que, em *Lucas Procópio*, Isaltina vê sua versão romântica de Chica da Silva confrontada com as palavras racistas de Joaquim Felício: "Tomou uma certa antipatia por Joaquim Felício, que quisera tirar o sonho e destruir o mito, chamando-a de preta boçal." (*LP*, p. 109). Esses momentos evidenciam a possibilidade de ler a obra de Autran Dourado em termos dos debates políticos atuais, uma vez que já a partir dos anos 1960 coloca em pauta os processos de produção das diversas máscaras do colonizador e do colonizado.

As várias máscaras do colonizador ganham forma nas narrativas do escritor mineiro sobretudo no rosto de Lucas Procópio. Fora o fato de que *Um cavalheiro de antigamente* circula em torno das várias versões de Lucas Procópio e de Isaltina, desde *Ópera dos mortos* o patriarca é apresentado como um espectro nebuloso, sobre o qual existem várias histórias sem que nunca se chegue a uma versão real e definitiva. Assim, mais que os seus traços, a voz narrativa na primeira pessoa do plural descreve o processo de construção de suas máscaras: "A gente fazia um juízo, fantasiava a história, compunha uma figura com os restos do ouvi dizer da sua presença no mundo, uma figura desmedida de Lucas Procópio. [...] A gente recorria mesmo era à imaginação, ao mito." (*OM*, p. 81-82). Nesse caso, a distância temporal faz com que as narrativas apenas tenham contato com os restos da antiga figura. Contudo, em *Lucas Procópio*, a versão quixotesca desse homem está sujeita ao mesmo processo de ficcionalização das máscaras:

> o terceiro cavaleiro, a figura mais estúrdia jamais vista naquelas paragens. Era mesmo coisa de sarapantar, matéria de pura invenção, sonho da gente, figuração saída de gravura de livro antigo. [...] Tudo assim pura especulação, a gente não se cansava de discutir. Se perguntava de que mundo, de que fundo, de onde, de quando tinha saído aquela espaventosa figura de gente. (*LP*, p. 14-15)

A coexistência da máscara quixotesca com o semblante do homem autoritário é um elemento base do aspecto político por meio do qual a memória oral, a História e a literatura tornam visíveis os rostos que habitam suas narrativas. Não é mero acaso que seja pelo olhar negro de Quiquina e de sua mãe que uma das descrições mais pungentes do confronto colonizador-colonizado é feito:

> Morreu de tiro não, foi de morte morrida. A mãe contava pra ela as façanhas de seu Lucas Procópio, fazia o Pelo-Sinal. T'esconjuro. Aquele é que as voçorocas deviam de ter engolido em vida. A mãe dizia tudo de ruim dele. Escravo com ele era escravo mesmo, tinha intimidade nenhuma, perdão nenhum. Quando seu coronel Honório Cota falava nele, falava com todo o respeito. A gente cuidava até que era de outra pessoa que ele falava. É de seu Lucas Procópio que vinha aquilo tudo. Tudo de ruim. A sombra de seu Lucas Procópio crescia. A alma penada de Lucas Procópio não dava descanso, não achava paz. Não eram dele os passos que ela ouvia de noite descendo a escada? (*OM*, p. 84-85)

Nada mais distante da definição do personagem enquanto figura retórica restrita à estrutura da narrativa do que os traços políticos de suas máscaras. Para a teoria que propomos neste momento, o que isso nos oferece é a liberdade para superar o tabu que determina a dicotomia intransponível entre os lugares ontológicos ocupados pelo personagem e pela pessoa. Com isso, podemos ratificar o posicionamento de Carlos Reis quando indica a necessidade metodológica de que as teorias do personagem sejam interdisciplinares, ou talvez mais, transdisciplinares[73], o que expande a sua aplicabilidade para outros campos disciplinares que não apenas o dos estudos literários. E mais: ao invés de levar ao distanciamento, é exatamente sua composição ficcional um dos elementos que permitem ao personagem atuar no campo de ação política, sendo também ele que diminui a distância ontológica entre as duas categorias. É óbvio que isso não significa dizer que o personagem ficcional e a pessoa são equivalentes, o que não impede que eles se interpenetrem processualmente, quebrando a relação de anterioridade e posterioridade entre história e literatura.

Com a renovação das teorias do personagem, Jonh Frow, em seu livro *Character and Person*, de 2014, é quem ataca com maior amplitude e de modo mais incisivo a querela dos lugares reservados ao personagem e à pessoa. Sua abordagem não se dedica a pensar o primeiro conceito por uma perspectiva que o coloque à sombra do segundo. Ao contrário, tem como objetivo analisar conjuntamente personagem e pessoa como categorias que se interpenetram em sua realidade histórica e ficcional, projeto este que procura levar a cabo uma diminuição do distanciamento ontológico que separa as duas categorias. Desde o início de seu livro, Frow alerta que essa é uma temática eivada de preconceitos e que abordá-la se configura como uma tarefa complexa que exige cuidados metodológicos. Assim, comentando uma das dificuldades, ele afirma que "o problema, para simplificar, é que personagens e pessoas são ao mesmo tempo ontologicamente descontínuos (eles têm

[73] A respeito das noções distintas de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade Cf. Nicolescu (2008), que entende a transdisciplinaridade como transgressão das disciplinas, logo com o rompimento de suas fronteiras.

diferentes maneiras de ser) e logicamente interdependentes.[74]" (FROW, 2016, p. vii, tradução livre). Evidenciar a descontinuidade ontológica que é acompanhada da interdependência lógica parece levar sua argumentação a repetir o caminho trilhado pelas abordagens imanentistas, quando afirmam que o personagem é um ser ficcional, portanto autônomo, que tem caráter antropomórfico. Contudo, seguindo um caminho distinto, o apontamento lhe permite sustentar o posicionamento de que existem também continuidades ontológicas. Daí que, em vez da definição específica e restritiva do personagem como um ser ficcional, o melhor caminho para se pensar o seu estatuto ontológico seria pela via do hibridismo. Justiça seja feita, o hibridismo ontológico do personagem proposto por Frow ressoa as palavras de Antonio Candido, relendo Forster, quando afirma que o "*Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente." (CANDIDO, 1974, p. 63). Por outro lado, se aquilo que "é e não é" já aponta para o caráter ambivalente desse ser, as considerações do teórico australiano não se fazem por ele se aproximar ou não do *Homo sapiens*, mas pelo fato de que ambos são igualmente constructos. Assim, desenvolvendo a questão de serem descontínuos ontologicamente, mas logicamente interdependentes, ele afirma que

> Você pode contornar esse problema de duas maneiras: ou vendo personagens fictícios como algo semelhante a pessoas, ou vendo pessoas como algo semelhante a personagens fictícios. Em certo sentido, esses dois movimentos significam a mesma coisa, mas o problema com o primeiro é que ele assume a realidade autoevidente das pessoas: dá muito para uma compreensão das pessoas como sujeitos substanciais, consistentes e coerentes do ser. O segundo movimento me parece melhor, pois nos permite entender as pessoas não como dados ontológicos, mas como construções, que são em parte feitas dos mesmos materiais que personagens de ficção[75]. (FROW, 2016, p. vii, tradução livre)

De acordo com o que já começamos a discutir no capítulo 2, essas considerações são centrais para uma teoria mais abrangente do personagem, que leve em conta todo o seu potencial político, histórico, social e filosófico. Dialogando com Frow, entender o personagem como produção de máscaras não significa colocá-lo meramente como imitação dos rostos dos sujeitos históricos pela ficção. Essa ótica nos permite considerar que o processo de produção de

[74] The problem, to put it simply, is that characters and persons are at once ontologically discontinuous (they have different manners of being) and logically interdependent.

[75] You can get around this problem in one of two ways: either by viewing fictional characters as somewhat similar to persons, or by viewing persons as somewhat similar to fictional characters. In a sense these two moves amount to the same thing, but the problem with the former is that it assumes the self-evident reality of persons: it gives away too much to an understanding of persons as substantial, consistent, coherent subjects of being. The second move looks to me like a better one, since it allows us to understand persons not as ontological givens but as constructs, which are in part made out of the same materials as fictional characters.

máscaras do personagem da ficção também pode ser observado na produção de sujeitos históricos, o que ocorre por uma rede de forças discursivas e institucionais que o modelam por mecanismos também presentes na literatura. É por esse caminho que Frow aborda conjuntamente as categorias de personagem e de pessoa em seu estudo:

> Isso significa que preciso entender não apenas como os personagens funcionam como *quasi*-pessoas em uma variedade de mídias e gêneros, mas também como a personalidade social funciona como um tipo de ficção: isto é, como um modelo moldado por práticas e instituições sociais particulares (estruturas legais e religiosas, por exemplo), mas também pelos esquemas que sustentam a personalidade fictícia. Nos capítulos sobre "Pessoa" e "Tipo", exploro a personalidade social em uma gama de instituições e organizações de prática legais, religiosas, médicas, éticas, cívicas e socioeconômicas[76]. (FROW, 2016, p. vii, tradução livre)

Neste ponto, a discussão conceitual sobre o personagem nos envia diretamente para os dispositivos que produzem os sujeitos nas relações sociais, uma vez que estes seriam moldados como um tipo de ficção. Com isso, analisando as relações entre o personagem e o sujeito, torna-se necessário entrarmos no campo de debates da biopolítica, que se afirmou como uma das problematizações mais pungentes sobre os modos como as subjetividades são produzidas pelas relações de poder na sociedade.

Movimento 7: As indústrias do sujeito

Foram as profusas páginas publicadas por Foucault a partir da década de 1970 que projetaram a biopolítica nas reflexões desenvolvidas na clave da crítica do sujeito. Já no livro *Vigiar e punir* (1977), originalmente publicado em 1975, o filósofo-historiador analisa o papel do exército, das fábricas, das escolas, dos hospitais, das prisões como instituições que tem por função conformar corpos dóceis. A análise do autor demonstra, então, os processos por meio dos quais essas instituições atuam na produção dos indivíduos na modernidade, o que, em última instância, está integrado ao tema maior de sua produção intelectual: o sujeito. Posteriormente, ele aprofundará essa abordagem em publicações como *Nascimento da biopolítica* (2008), editado a partir de curso ministrado no *Collège de France* em 1978-1979, e os quatro volumes de *História da sexualidade* entre 1976 e 2018 (sendo o último lançado postumamente).

[76] This means that I need to understand not only how characters work as quasi-persons across a range of media and genres, but also how social personhood works as a kind of fiction: that is, as a model shaped by particular social practices and institutions (legal and religious frameworks, for example), but also by the schemata that underpin fictional personhood. In the chapters on 'Person' and 'Type' I explore social personhood across a range of legal, religious, medical, ethical, civic, and socioeconomic institutions and organizations of practice.

Quanto aos livros que integram a genealogia da sexualidade, em vez de um estabelecimento objetivo das várias formas de suas manifestações históricas, Foucault desenvolve uma exaustiva crítica à noção de sujeito de desejo. Nessa direção, ele nega a perspectiva comumente aceita que considera a sexualidade uma invariante histórica situada no domínio dos instintos, sobretudo, conforme declara no volume 2, "O uso dos prazeres", porque isso "equivale a colocar fora do campo histórico o desejo e o sujeito de desejo, e a fazer com que a forma geral da interdição dê conta do que pode haver de histórico na sexualidade." (FOUCAULT, 2020b, p. 8). Isso demonstra que o projeto desenvolvido por ele busca fazer a genealogia do sujeito de desejo, buscando as transformações históricas que permitiram a ele se reconhecer como um sujeito. Na introdução do segundo volume, o filósofo descreve as mudanças que operou em seu projeto a partir daquele momento, afirmando que não bastaria analisar a sexualidade conforme experienciada na modernidade. Assim, ele afirma:

> Em resumo, para compreender de que maneira o indivíduo moderno podia fazer a experiência dele mesmo enquanto sujeito de uma "sexualidade", seria indispensável distinguir previamente a maneira pela qual, durante séculos, o homem ocidental fora levado a se reconhecer como sujeito de desejo. (FOUCAULT, 2020b, p. 10)

Por essa razão, o longo percurso genealógico de Foucault encara as diversas "tecnologias de si", que se estendem para além do sujeito de desejo, mas que criaram condições para a sua existência na modernidade, incluindo as relações de poder a que está submetido.

É por esse caminho que, quando Frow aborda a produção de sujeitos por mecanismos institucionais e discursivos, que atuam pelos mesmos mecanismos que os ficcionais, torna-se necessário relacionar suas palavras à biopolítica. Na análise das subjetividades modernas, Foucault demonstra como se constrói todo um aparato para a produção da verdade do sujeito, a partir do que o filósofo explora a semântica do termo como "sujeitado". Inês Lacerda Araújo chama a atenção para o processo de produção do sujeito a partir do momento em que está submetido ao poder, afirmando que para Foucault os indivíduos passam a ser "sujeitos sujeitados, constituídos 'enquanto sujeitos nos dois sentidos da palavra': sujeitados ao outro porque é ele quem produz a nossa verdade e também sujeitados a pensar a si mesmos enquanto sujeitos, isto é, dotados de um eu específico, do fundo do qual brotam as ações individuais." (ARAÚJO, 2014, p. 128). Assim, com o fito de entender os processos de produção dessas subjetividades dominadas, ele entende que "o mecanismo mais eficaz para controlar o direito à vida é controlar o direito à sexualidade. A tecnologia do sexo conduz ao

corpo disciplinado e à população regulada e administrada." (ARAÚJO, 2014, p. 89). Desse modo, a biopolítica instituiria, a partir do século XVIII, o controle sobre o corpo-espécie, permitindo o domínio sobre a vida e sobre a morte, sobre a longevidade, sobre o crescimento, ou não, da população. Embora esse controle seja caro aos processos de dominação governamentais, Foucault mantém a posição assumida ao longo de sua produção intelectual, reafirmando o descentramento do poder. Este não se situa apenas no Estado – ainda que ali também se situe e muitas vezes se condense –, mas se dispersa em campos como o das ciências humanas, da medicina, da psicanálise. Assim, como afirma no volume 1, "A vontade de saber", cria-se um poder essencialmente centrado na coleta e na morte, que se caracteriza por ser "absolutamente heterogêneo com relação aos novos procedimentos de poder que funcionam, não pelo direito, mas pela técnica, não pela lei mas pela normalização, não pelo castigo mas pelo controle, e que se exercem em níveis e formas que extravasam do Estado e de seus aparelhos." (FOUCAULT, 2020, p. 98)

A prática cristã da confissão assume um papel central para essa produção da verdade do sujeito, a partir do momento em que ela convoca o indivíduo a colocar os seus desejos em discurso. No longo trajeto genealógico trilhado nos quatro volumes, são observados os diversos procedimentos de veridicção adotados no transcorrer da Idade Média, os quais teriam assumido formas decisivas com a pastoral cristã do século X. Nesse lento processo, o que está em jogo não são mais apenas os atos pecaminosos do indivíduo, mas os seus pensamentos e, mais do que isso, a necessidade de confessar os seus segredos mais íntimos ao outro. Isso levaria o indivíduo a se reconhecer como dotado de uma interioridade, assumindo a posição de sujeito dos seus desejos, tornando-o imputável por seus pecados e, portanto, submetido ao controle. Se essas palavras já colocam em pauta elementos da esfera jurídica, é porque a confissão se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização, que permitem objetivar o sujeito exatamente ao vincular suas possíveis identidades aos desejos. Com o advento da modernidade, os mecanismos que convocam o sujeito a declarar sua verdade teriam sido aperfeiçoados e intensificados, não se restringindo mais apenas à esfera da religião. Assim, constitui-se uma dinâmica de subjetivação por meio da objetivação do sujeito:

> O sujeito constitui-se de si para si pela injunção geral à confissão e pelo papel geral das ciências que lidam com a vida na urdidura de um saber/poder acerca do sujeito. As ciências com radical *psico*, além de objetivarem o indivíduo e produzirem o sujeito objetivado como resultado das tramas das relações entre saber e poder, são ciências que, ao lado da demografia, da estatística, dos cuidados governamentais com a vida, conduzem-no a pensar a si próprio como dotado de uma subjetividade. (ARAUJO, 2014, p. 127)

É claro que, para que as Ciências Humanas pudessem ocupar essa posição axial na produção do estatuto ontológico moderno, foi necessário um longo processo cujas reconfigurações discursivas permitiram a objetivação do ser humano. Essas relações discursivas têm como fundamento a ação das instituições na configuração das subjetividades. Assim, no âmbito das práticas discursivas e institucionais do cristianismo, a injunção da confissão, sobretudo a partir do século X, é considerada por Foucault no primeiro volume da *História da sexualidade* como uma condição necessária para que o indivíduo internalizasse o seu olhar sobre si e se reconhecesse como portador de subjetividade. Nessa prática pastoral, o indivíduo é convocado a decifrar e a confessar a sua verdade, razão por que "confessar está na raiz, inclusive, de nossa relação conosco mesmos, tarefa esta que cabe hoje à psicanálise." (ARAÚJO, 2014, p. 157). Esse movimento de se voltar para dentro de si constituiria a base para a objetivação da subjetividade do indivíduo que permitiria, então, o desenvolvimento das ciências humanas posteriores.

Não se trata, então, apenas de uma analogia quando se afirma que o sujeito é moldado pelos mecanismos também presentes na ficção: a começar, para que ele possa se inserir em uma rede de relações discursivas, é necessário que o sujeito seja confessado, ou melhor narrado. É seguindo essa ótica que Frow, para analisar conjuntamente as categorias de personagem e de pessoa, explicita declaradamente a sua vinculação às proposições teóricas de Foucault:

> [...] o conceito de pessoa é de longe o mais útil para os meus propósitos, uma vez que o considero formado menos por uma história de elaboração filosófica do que por um conjunto de práticas sociotécnicas em transformação que distinguem o humano do não humano, e reúnem taxonomias religiosas, legais, médicas, éticas, cívicas e socioeconômicas em um único ponto. Nos termos de Foucault, a pessoa é menos um conceito do que um dispositivo, um aparato em evolução para a formação de arranjos sociais.[77] (FROW, 2016, p. 71, tradução livre)

Naturalmente, o vocabulário mobilizado por Frow sinaliza seu alinhamento com toda a tradição filosófica que procurou pensar a biopolítica após Foucault, da qual poderíamos destacar a recepção italiana por nomes como Giorgio Agamben e Roberto Esposito. Quanto ao primeiro filósofo, um dos momentos em que amplia a abordagem foucaultiana é em sua análise do conceito de dispositivo, procurando compreender os processos de produção do sujeito pelos variados mecanismos de poder. Especificamente no texto "O que é um dispositivo?" (2009), ele

[77] the concept of the person is by far the most useful for my purposes, since I take it to be formed less by a history of philosophical elaboration than by a rich set of changing socio-technical practices which distinguish human from non-human being and bring together religious, legal, medical, ethical, civic, and socioeconomic taxonomies in a single point. In Foucault's terms, the person is less a concept than a dispositif, an evolving apparatus for the shaping of social arrangements.

propõe que esse seria um termo chave para o pensamento do intelectual francês – sobretudo no que tange ao processo político de captura das subjetividades –, a partir do que procura sistematizar e ampliar os seus significados em uma abordagem própria. A proposta de Agamben se justifica na medida em que, apesar de o vocábulo "dispositivo" estar abundantemente presente nos textos de Foucault a partir da segunda metade da década de 1970, este não se preocupava propriamente em circunscrevê-lo a uma definição. Na realidade, o único momento em que Foucault define o que chama de dispositivo de modo mais detido é na entrevista "Sobre a *História da sexualidade"*, concedida a Alan Grosrichard. Ao ser questionado sobre o que entendia por dispositivo, ele afirma que se trata de

> um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1979, p. 245).

Mesmo que, nessas palavras, a rede entre os elementos mencionados apenas deixe implícita a sua relação com a captura das subjetividades no processo de produção dos sujeitos, é exatamente esse aspecto que Agamben procurará ressaltar por meio de seu método etimológico. Com isso, mais que um trabalho de interpretação dos postulados de seu antecessor, o filósofo italiano propõe um olhar mais dilatado sobre as funções do dispositivo, ressaltando que "os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito." (AGAMBEN, 2009, p. 38). Assim, ele apresenta uma nova definição bastante abrangente:

> [...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. Recapitulando, temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos. (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Aqui, ficam claras duas coisas. Primeiramente, tanto um quanto outro pensadores não veem o dispositivo como algo necessariamente negativo, até por sua inescapabilidade que

engloba elementos como a literatura ou a linguagem. Em segundo lugar, no entanto, eles são críticos dos modos como os dispositivos, com uma intensidade crescente na modernidade, produzem sujeitos submetidos ao controle biopolítico, que torna seus corpos dóceis e suas vidas elimináveis.

O que encontramos na interseção das reflexões de Frow com as proposições filosóficas sobre a biopolítica é um olhar por meio do qual a discussão conceitual do personagem não poderia ser conduzida por um caminho que se desvie minimamente da seara política. É de se esperar, então, que a literatura se afirme como campo privilegiado para problematizar a constituição das subjetividades na teia de relações sociais, evidenciando os sujeitos históricos como personagens produzidos por mecanismos ficcionais. O insistente destaque dado ao elemento ficcional da memória coletiva da cidade de Duas Pontes nas obras de Autran Dourado não significa o desligamento da realidade. Pelo contrário, é ele quem cria condições para que a literatura reflita, entre outras questões, sobre o sujeito em suas dimensões histórica e social.

Retorno agora à passagem de *Ópera dos mortos* com a qual abri este trabalho:

> Rosalina era uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar. [...] Nada a gente deixava de ver, mesmo não vendo. Podia-se ouvir a respiração, os mínimos ruídos, tudo matéria fantasmal. [...] Contando, não se acredita que foi assim. A gente compõe, equilibra, junta as partes, dá peso e medida, ordena segundo um desenho, busca proporções, simetria, ritmo. (*OM*, p. 28)

Esse é um dos vários momentos em que a obra do escritor mineiro apresenta a dubiedade do sujeito, que é alvo de especulação pela cidade e, por isso mesmo, termina por se constituir das narrativas feitas sobre ele. Quando evoquei esse trecho pela primeira vez, chamava a atenção para a possibilidade de Rosalina ser vista tanto como uma figura recortada *de* histórias – uma figura que se assemelha às personagens de fábulas ou de romances –, quanto como uma figura recortada *por* histórias – alguém que se constitui dos vários discursos sociais. Isso nos permite entrelaçar esse momento inicial de nossas reflexões, quando introduzíamos a concepção de personagem como produção de máscaras, ao presente momento em que discutimos o modo como a literatura problematiza a produção de sujeitos históricos. A memória da cidade é construída a partir dos processos de ficcionalização das narrativas orais, dos documentos escritos dos cartórios, dos diferentes discursos científicos e da própria literatura. Não apenas isso, os sujeitos integram essas memórias e se constituem no complexo processo por meio do qual elas são socialmente construídas.

Os vários desdobramentos que essa problematização pode implicar evidenciam a importância que o tema da educação tem na obra de Autran Dourado, colocando em questão o projeto civilizatório na formação humana. Para além de uma simples coincidência, é a isso que o uso vocabular de João Capistrano indica quando pensa: "[...] os menores problemas que se agigantavam na escuridão, não conseguia entender sobretudo a mãe, presença constante na sua vida, autora do seu caráter, responsável pela sua formação, quem fez dele o homem que ele era." (*CA*, p. 94). Referir-se à mãe como autora do caráter enlaça o aspecto formador da educação com o trabalho de criação ficcional, abrindo a possibilidade de uma pessoa – naturalmente em conjunto com uma série de instituições – modelar a outra.

Nessa direção, entre os vários semblantes que habitam o seu rosto, Isaltina ostentará a máscara da educadora, enquanto aquela que pode produzir outras máscaras, o que mobiliza a discussão sobre o projeto civilizatório do homem. Em toda a trilogia da família Honório Cota, ela será lembrada não apenas como aquela responsável por educar o filho, mas também por dar ares de civilidade ao marido. Sobretudo em *Um cavalheiro de antigamente*, são diversas as menções ao fato de que ela teria empreendido um trabalho lento e transformador, docilizando a figura antes rude e violenta de modo a permitir que ele fosse aceito pela sociedade. É por essa necessidade de aceitação social que Lucas Procópio se submete ao trabalho modelador da esposa: "[...] ele queria era ser bem aceito pela sociedade das Duas Pontes, que não o via com bons olhos desde quando ele chegou no município. [...] Lucas Procópio só deixou o hábito de beber em venda após se casar, por insistência da mulher, que começara a educá-lo." (*CA*, p. 9). Apesar de ser Isaltina quem dá rosto à máscara do educador, esta mobiliza elementos discursivos de uma moral social instituída, sendo que ela só pode exercer essa função a partir do lugar de esposa legitimado pela instituição social do casamento. Assim, as máscaras do sujeito são produzidas constantemente nessa teia de relações sociais, de forma que mesmo um homem marcado pela brutalidade se submete ao poder conformador dessas dinâmicas. Ou seja, por mais posses que tenha e mesmo que ocupe o lugar proeminente de um patriarca, o poder não se concentra nas mãos de um único indivíduo, até mesmo porque as suas possibilidades enquanto sujeito só existem a partir do momento em que ele se submete. A esse respeito, vale relembrar o momento em que, ao final de *Lucas Procópio*, o gesto de Isaltina modelar o sujeito histórico e social é descrito expressamente como a criação de um personagem, ou seja, como produção de máscaras:

> Embora com jeito e delicadamente, conseguiu mudar o marido a tal ponto que ele ganhou uma máscara (a *persona* que ele duramente, sofridamente usava para representar o personagem com que sonhava o seu coração e que ele vinha criando penosamente) [...] um bicho amestrado mas um bicho, viam olhos sábios, argutos, de sonhosos adivinhadores. (*LP*, p. 185).

Lucas Procópio é um personagem não porque se trata de Pedro Chaves se passando por outra pessoa, também não o é porque encena algo que foge a seu caráter verdadeiro: ele é um personagem porque para se constituir enquanto sujeito precisa ostentar as *personae* produzidas socialmente por mecanismos comuns à ficção.

De modo algum isso sinaliza uma vitória desse projeto civilizatório, como se ele pudesse produzir as subjetividades de modo unívoco conforme os seus pressupostos. Como tenho reiterado insistentemente ao longo deste trabalho, o sujeito se constitui como território de tensão entre suas diferentes máscaras, razão por que os três livros ressaltam que a mudança operada sobre Lucas Procópio não era suficiente para apagar as máscaras do homem violento. Isso aponta para o embate constante entre os distintos dispositivos produtores de subjetividade, de modo que o que está em jogo são ideais contraditórios do que seria o homem. Quando João Capistrano reconhece Isaltina como autora de seu caráter, seu pensamento esconde a disputa entre os diferentes projetos defendidos pelo pai e pela mãe para sua formação. No caso do pai, há uma concepção do homem viril, segundo a tradição do patriarcado: "Quando chegaram no portão do colégio, Lucas Procópio disse espero que você saia daqui um homem capaz de enfrentar as durezas da vida." (*CA*, p. 13). Quanto a Isaltina, o que se tem em mente é uma educação aristocrática, cujo contato com o universo letrado o capacitaria para atuar na vida pública assim como o avô: "Vá se preparar para ser um homem como foi seu avô, disse Isaltina quando o apito soou e o trem começou a se pôr em movimento, João Capistrano na janela." (*CA*, p. 26). Além disso, em *Ópera dos mortos*, a voz narrativa na primeira pessoa do plural se questiona de onde teria vindo a figura de João Capistrano, deixando clara a disputa entre os projetos de homem sustentados pelo pai e pela mãe:

> De onde veio então aquela figura? De dona Isaltina, com certeza. Foi dona Isaltina que acabou de criar o menino. Quando Lucas Procópio morreu João tinha apenas dez anos. Mas ainda em vida Lucas Procópio, dona Isaltina disputava com ele a educação do menino. Procurou amansar no filho a natureza bruta do pai, dar-lhe modos, compostura de gente (não teve de gastar muito esforço, João Capistrano sempre se mostrou arredio, não gostava mesmo de acompanhar o pai, só ia atrás dele quando ele gritava vem cá, oh homem, não quero poia em casa), fazer dele um homem assim como seu pai e seus irmãos, que viveram na Corte, o pai sério e delicado que tinha sido deputado na Constituinte do Império, morrendo quase venerado, dizia ela, em Diamantina, de onde Lucas Procópio foi buscá-la para casar. (*OM*, p. 12-13)

O questionamento que abre essa passagem procura exatamente especular quem seriam os responsáveis pela formatação das máscaras de João Capistrano. Assim, a partir do momento em que o pai e a mãe, em suas posições contraditórias, reverberam posições institucionais e discursivas que se manifestam em seus projetos de educação, torna-se possível afirmar que os romances colocam em pauta as dinâmicas sociais que produzem os sujeitos. Mesmo em situações como a de Rosalina que vive reclusa no sobrado, as narrativas nunca apresentam os indivíduos de modo isolado, mas sim em uma teia de relações na qual se inserem a instituição familiar, a escola, os dogmas religiosos, os valores patriarcais, os paradigmas da cultura letrada, entre tantos outros. Na perspectiva do que temos discutido, isso apenas reitera a multiplicidade de narrativas em disputa, que não cessam de atuar na configuração e reconfiguração das subjetividades. Por isso, apesar de a passagem anterior apontar uma suposta vitória do projeto civilizatório de Isaltina, João Capistrano se questiona se "[...] quem sabe meu pai não estaria certo [...]" (*CA*, p. 13). Quanto a isso, é preciso lembrar que, ao final de *Um cavalheiro de antigamente*, a solução encontrada por João Capistrano para limpar a honra da mãe foi matar o homem que lhe havia enviado a carta indecorosa, portanto usando a violência tão característica do pai. Logo, as máscaras dos sujeitos se encontram necessariamente inseridas em uma dimensão coletiva, sendo que umas engendram as outras em um processo político complexo.

Ao problematizar tanto a produção das subjetividades, quanto o modo como estas se encontram em disputa na *ágora* de Duas Pontes, a obra de Autran Dourado se articula com uma tradição literária que começou a se instaurar a partir do século XIX com o desenvolvimento dos cenários urbanos. Em uma questão estritamente relacionada às máscaras do personagem, anteriormente eu havia apontado o modo como o próprio escritor relaciona a sua escrita à de Balzac por terem em comum a estratégia da recorrência de personagens que circulam no espaço da cidade e que ressurgem em diferentes narrativas. Essa é uma perspectiva por meio da qual o personagem não só está em relação com a vida comum da cidade, como a coletividade se encontra instalada em sua própria subjetividade.

Curioso observar que na recente publicação de *Fisiologia da composição* (2020), Silviano Santiago dedica parte de suas reflexões ao tema do personagem nos séculos XVIII e XIX. Contudo, ele enxerga que haveria um determinado padrão histórico nesse momento de produção, a partir do qual o personagem seria caracterizado como uma figura individual, o que se vincularia com o individualismo burguês e com a teorização cartesiana do sujeito. Para fundamentar seu posicionamento, ele evoca Ian Watt:

> Em *The rise of the novel*, ele observa que "filosoficamente, a abordagem particularista do 'character' se resolve por si mesma na questão da definição da pessoa individualizada". Ou seja, na *novel*, o romancista caracteriza o personagem por uma perspectiva particularista do gênero humano, com a intenção de definir um só indivíduo, único na espécie. Distingue-o em sua especificidade. Singulariza-o. Sempre na boa companhia de Ian Watt, já sabemos que a perspectiva da narrativa a singularizar o indivíduo é compromisso da *novel* com o surgimento do cartesianismo em Filosofia. Penso, logo existo. Diante da composição de novo romance, diz o romancista europeu a si mesmo: interessa-me este indivíduo, só ele, sem interferência de, ou subordinação a grupos humanos mais abrangentes. (SANTIAGO, 2020, p. 100-101)

Para afirmar a predominância dessa singularidade do personagem, Silviano Santiago demonstra em muitos momentos de seu texto a cautela de relacionar essa característica ao romance inglês, o que o permite manter seus argumentos no horizonte analítico de Watt, além de evitar possíveis questionamentos, por exemplo, quanto ao tipo em Balzac, que dificilmente poderia ser visto pelo espectro da singularidade. Ainda assim, ele dedica expressivo esforço para demonstrar como o escritor francês Marcel Schwob sustentaria um projeto literário em que o personagem estaria pautado sobretudo no indivíduo. Ao delinear esse quadro histórico, o principal objetivo de Santiago é, na realidade, fazer uma análise contrastiva da obra de Machado de Assis. Com isso, ele procura demonstrar que o escritor brasileiro teria produzido uma obra original, em que o personagem seria uma figura coletiva, que, diferentemente da lógica cartesiana, estaria sujeita a constantes abalos – relacionando sempre a fisiologia dos personagens à epilepsia do autor. À visão dessa figura coletiva, Santiago associa a ideia de hospedagem, conceito principal de seu livro, observando como os personagens dos livros de Machado de Assis mobilizariam outras figuras da tradição ocidental, por meio de relações intertextuais. Ainda no mesmo campo, o personagem coletivo é relacionado ao tipo e, consequentemente, à heterogeneidade social. Nesse caminho, ele afirma:

> Machado sobrepõe ao *character*, tal qual definido pela *novel*, um modo de caracterização do protagonista que escapa ao reducionismo proposto pela retórica da ficção dos escritores anglo-saxões no século XVIII. Ele insiste em caracterizar o protagonista segundo a antiga tradição literária – a de criar tipos humanos. Interessa-se menos pelo indivíduo, interessa-se mais por tipos humanos. Interessa-lhe o comum de semelhantes. (SANTIAGO, 2020, p. 102)

Ao estabelecer a contraposição entre a originalidade machadiana e a produção literária europeia a partir do século XVIII, o teórico adota um posicionamento que ressoa as ideias do pós-estruturalismo francês, que criticava um movimento de singularização do sujeito e, com

ele, do personagem. Afinal, é esse esquema que se encontra nas considerações de Barthes sobre o personagem e sobre a figura.

Porém, Alex Woloch, no livro *The one vs. the many*: minor characters and the space of the protagonist in the novel, de 2003, segue outra direção na análise dos lugares do personagem a partir da emergência do romance moderno, sobretudo o realista. Discutindo autores como Charles Dickens, Jane Austen e Balzac, Woloch defende a tese de que o protagonista seria uma tecnologia do romance moderno que permite dar forma aos conflitos entre o eu e o outro na heterogeneidade crescente das grandes cidades. Para tanto, o teórico procura associar metodologicamente uma abordagem formal do texto a uma perspectiva sociológica, de modo a observar a estrutura da obra literária em uma relação analógica com as estruturas sociais. Pautado nessa perspectiva mimética, ele questiona a oposição entre personagens redondos e planos, conforme proposta por Forster, propondo um olhar arquitetônico sobre o romance em que o protagonista – fragmentado e dotado de complexidade interior – e as figuras secundárias – que muitas vezes mal aparecem na narrativa – participam de uma distribuição assimétrica dos lugares. Para ele, então, a existência desses personagens denominados como planos em contraposição ao protagonista teria a função de problematizar, entre outras questões, a crescente exploração e marginalização nas cidades. Assim, ele afirma:

> Na verdade, a divisão do trabalho, tão central para a teoria econômica e social do século XIX, é também o processo social mais profundamente implicado, nos sistemas de personagem da ficção do século XIX. A importância dos personagens planos para o romance moderno, que E.M. Forster tão astutamente situa no centro da caracterização, consolida-se ao mesmo tempo em que numerosas disciplinas conceituam e enfrentam o problema da especialização, a delimitação radical da atividade humana – e mesmo da agência humana – para parâmetros cada vez mais estreitos e segmentados.[78] (WOLOCH, 2003, p. 156, tradução livre).

As considerações de Woloch sobre o personagem se relacionam diretamente com o que fala Foucault acerca do sujeito e das instituições, quando sinaliza que as possibilidades de agência são determinadas pela divisão do trabalho, pela estratificação social, entre outros, que estabelecem os campos de agência humanos. Consequentemente, o teórico enxerga o lugar do personagem no século XIX em um complexo quadro de disjunções sociais, sendo que mesmo

[78] In fact, the division of labor, so central to nineteenth-century social and economic theory, is also the social process most profoundly implicated in the character-systems of nineteenth-century fiction. The importance of flat characters to the modern novel, which E. M. Forster so shrewdly places at the center of characterization, becomes consolidated at the same time that numerous disciplines conceptualize and confront the problem of specialization, the radical delimitation of human activity – and even human agency – to ever more narrow, and segmented, parameters.

a interioridade do protagonista só é construída a partir de suas relações com a coletividade. O sujeito se insere na multidão e é habitado por ela, de modo que as categorias por tanto tempo chamadas de redondas e planas não devem ser vistas por um grau de maior ou menor complexidade, e sim pela ótica dos constantes confrontos entre o eu e o outro. Logo, diferentemente do que afirmava Silviano Santiago, podemos afirmar que, de distintas maneiras, o personagem moderno já no século XIX assumiu o papel de problematizar as subjetividades históricas em suas relações plurais.

Por conseguinte, ao afirmarmos que a obra de Autran Dourado se insere e desloca uma tradição literária que remonta aos séculos XVIII e XIX, isso significa dizer que ela se preocupa com os processos sociais e históricos por meio dos quais os dispositivos criam as várias máscaras do sujeito. Não cabe aqui vincular seus livros diretamente a uma estética realista ou romântica, pois, para muito além disso, esses apontamentos nos permitem reconhecer como desde o seu nascimento a literatura moderna está intrinsecamente ligada a uma reflexão sobre o sujeito. E Autran Dourado, seja em seus momentos mais modernos, ou mais explicitamente pós-modernos, participa desse campo de debates. Portanto, o campo teórico do personagem não se restringe meramente à dimensão estrutural da obra nem a exclui, uma vez que envolve questões políticas, sociais e históricas, que estão sempre interligadas aos processos de produção dos sujeitos. Com isso, assim como já falamos que o personagem é um processo de produção de máscaras, temos condições de discutir no próximo movimento o modo como a literatura se insere no campo de forças institucionais produtoras de subjetividades. Em suma, trata-se de ver o personagem em sua relação com a produção de sujeitos históricos.

Movimento 8: A literatura e o artesanato das gentes

Recapitulando o caminho que trilhei até o momento, procurei demonstrar que o debate teórico do personagem está intimamente ligado a questões atinentes à teoria da história. Por essa perspectiva, trouxe para a discussão os dispositivos produtores de subjetividades, ressaltando sempre a presença de mecanismos comuns aos ficcionais por meio dos quais são produzidas as *personae* dos sujeitos históricos. A partir disso, defendi que, já a partir da emergência da literatura moderna, esta assumiu o papel de problematizar os processos de construção e reconstrução constantes das subjetividades, colocando em pauta constantemente o embate intersubjetivo que ocorre no cenário heterogêneo das cidades. Por conseguinte, uma vez que sinalizei que a literatura assume o papel institucional de discutir a produção de sujeitos, além de ter procurado operar uma diminuição da distância ontológica que separa

personagem e pessoa em grande parte das abordagens do século XX, neste movimento proponho a ideia do dispositivo do personagem, fundada na concepção de que a literatura é também uma instituição produtora de sujeitos.

No movimento anterior, já evocamos as palavras de Foucault e, de modo mais expresso, as de Agamben, que permitem enxergar a literatura como um dispositivo. Entretanto, antes de tudo, é necessário reconhecermos que o papel da literatura na formação dos sujeitos não é uma ideia nova. Se relevarmos as diferentes concepções históricas, a *paideia* grega é um dos mais conhecidos casos em que é atribuído o papel formador à literatura, como disserta Werner Jaeger: "a história da educação grega coincide substancialmente com a da literatura. Esta é, no sentido originário que lhe deram os seus criadores, a expressão do processo de autoformação do homem grego."[79] (JAEGER, 1995, p. 19). Além disso, o Primeiro Romantismo Alemão, que promoveu uma intensa releitura da tradição grega, reservou para a literatura um papel fundamental para o projeto da formação do sujeito rumo à perfectibilidade humana. Acontece que foi nessa conjuntura que se começou a refletir de modo mais sistemático sobre a modernidade (que ganhava diferentes denominações conforme o autor) e sobre o progresso histórico, o que permitia pensar no percurso teleológico para a formação do humano. Nesse mesmo contexto, o Primeiro Romantismo Alemão também procurou pensar a literatura moderna tendo como base a progressão linear do tempo, o que movimentava a famosa querela dos antigos e dos modernos, debatendo a superioridade ou não dos clássicos sobre os modernos. Em *Poesia ingênua e sentimental* (1991), um dos textos mais conhecidos a esse respeito, Friedrich Schiller divide a produção poética em duas categorias, sendo que a poesia sentimental – clássica – seria produzida pelos antigos de um modo instintivo, portanto sujeita às determinações da natureza e não à criatividade humana, de modo que não seria afetada pelas mudanças do tempo. Passando para a modernidade, o ser humano não seria mais visto como um ser acabado conforme as determinações da natureza, o que o possibilita agir sobre o mundo e sobre si mesmo, de modo que ele está sensível aos diferentes momentos históricos. Assim, a poesia sentimental – moderna – estaria diretamente ligada ao esforço criativo humano e poderia ser vista em diferentes estágios, conforme o transcorrer histórico. É por essa perspectiva que a arte assume significativa função no

[79] É importante relembrar que a conhecida polêmica de Platão com a arte em *Ion* (2011), *A república* (2006) ou até mesmo no *Fedro* (2016) deve ser vista no contexto político de Atenas, que atribuía à arte, com especial destaque para os textos homéricos, um lugar central em sua *paideia*. Com a derrota na Guerra do Peloponeso contra Esparta que arrasou o poder político e econômico de Atenas, Platão procurou formas de repensar a *pólis*, razão pela qual a conhecida polêmica consiste em uma tentativa de deslocar a centralidade da arte na educação e de colocar a filosofia em seu lugar.

processo contínuo de aperfeiçoamento humano, como comenta Márcio Suzuki na introdução ao volume:

> A educação estética é a tarefa suprema do homem e, embora factível, não pode ser inteiramente realizada. Eis aí, de modo sucinto, o resultado paradoxal a que chega a concepção schilleriana do aprimoramento do homem através do belo e da arte. [...] Ao menos em indivíduos isolados, capazes de ações morais justas ou de juízos estéticos desinteressados, a humanidade *caminha* rumo ao cumprimento de sua missão mais importante e elevada. [...] [Em *Poesia ingênua e sentimental* assim como em *A educação estética do homem*] a perfectibilidade humana continua sendo tarefa, mas agora é assumida de modo *ativo* e constitui, portanto, um *dever* que o artista, instintiva ou deliberadamente, se impõe. (SUZUKI, 1991, p. 11, grifos do autor)

Reservando à história um lugar axial, a visão do "homem" como um ser "a caminho", sempre em formação é um ponto comum para as abordagens do Primeiro Romantismo Alemão. Isaiah Berlin chama a atenção para esse aspecto, uma vez que na base desse pensamento residiria uma concepção do homem "que não pode ser descrito e que está em constante processo de criação; e não é possível sequer dizer que está criando a si mesmo, uma vez que não há sujeito, só há movimento. Esse é o núcleo do Romantismo."[80] (BERLIN, 2000, p. 125, tradução livre). Friedrich Schlegel, um dos filósofos que lançaram as bases desse programa, enxerga de modo análogo o inacabamento do homem e o da literatura, sendo que ambos caminhariam lado a lado rumo ao absoluto. Assim, em *Sobre o estudo da poesia grega* ele afirma que "todo o conjunto da poesia moderna é um começo inacabado, cuja coesão só pode ser plenamente concretizada em pensamento." (SCHLEGEL, 2018, p. 113). Além disso, o conhecido fragmento 116 de seu *Dialeto dos fragmentos* também ressalta esse traço:

> O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico[81] é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica. (SCHLEGEL, 1997, p. 64)

Impossível não notar a proximidade de como são feitas as descrições do inacabamento do homem e da literatura. Isso apenas deixa claro um ponto fundamental da

[80] como algo que no puede ser descrito ya que está en perpetuo proceso de creación; y no es posible siquiera decir que está creándose a sí mismo, ya que no hay sujeto, sólo hay movimiento. Éste es el núcleo del romanticismo.

[81] Cumpre deixar claro que as referências ao gênero poético no Primeiro Romantismo Alemão compreendem a literatura como um todo. O aspecto do inacabamento é inclusive muitas vezes associado à própria forma do romance que emerge na modernidade, uma vez que seria um gênero aberto, que pode abarcar todos os outros gêneros e que, por isso, se encontra em constante mudança.

discussão que temos desenvolvido: na modernidade, falar sobre a história é falar também sobre a produção do sujeito, horizonte no qual a literatura ocupa um lugar de destaque. Quando nos lembramos das palavras de Derrida, discutidas no capítulo 1, de que o sujeito é uma *performance* que se instala laboriosa, progressiva e imperfeitamente, fica claro o quanto mesmo os pós-estruturalistas beberam da fonte dos românticos. Naturalmente, há que se diferenciar que o movimento filosófico do final do século XVIII tem sempre em vista o Absoluto em direção ao qual se caminha, o que está ausente para os franceses do século XX, que preferem enfatizar a fluidez e as lacunas[82]. Contudo, é patente a existência de pontos de convergência, seja nos problemas que os mobilizam, seja nas teses que sustentam, sendo que a discussão sobre as funções da literatura na (de)formação do sujeito é um tema que ecoa de diferentes maneiras.

Enxergamos, então, por que o termo *bildung* (formação) se tornou tão importante para o romantismo, a ponto de qualificar uma de suas produções mais características, o *bildungsroman* (romance de formação). Afinal, a tradição instituída por esse gênero, em romances como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, é um dos primeiros momentos em que se preocupa com o processo de formação do indivíduo em meio à sociedade, razão por que são narrados os estímulos artísticos, filosóficos e afetivos desde a infância. Assim, essa tradição nasce de um projeto iluminista em que o romance se concentra no desenvolvimento das potencialidades do indivíduo, de acordo com as condições oferecidas pelo momento histórico e com o lugar onde ele vive. Ao avaliar o tema do trabalho em *Wilheim Meister*, Franco Moretti sinaliza que este não obedeceria a uma lógica estritamente econômica e, por isso, a necessidades alheias às aspirações subjetivas do sujeito: "Em lugar de cindir vivamente o ser em objetivação alienada e interioridade incapaz de se materializar, o trabalho do *Bildungsroman* cria uma continuidade entre externo e interno – entre a parte 'mais íntima e melhor' da alma e o aspecto 'público' da existência." (MORETTI, 2020, p. 63). Assim, integrado ao projeto do livro, as atividades teatrais da Sociedade da Torre, grupo ao qual se junta Wilhelm, é tratado como um trabalho que exerce função pedagógica: "Produzir homens, eis a verdadeira vocação dos maçons de *Wilhelm Meister*." (MORETTI, 2020, p. 62). Produzir sujeitos no âmbito do romance de formação não se dissocia do desenvolvimento da tecnologia do protagonista como confronto entre alteridades, conforme colocado por Woloch:

[82] A esse respeito, conferir o artigo "Schlegel Pós-estruturalista, Foucault romântico", publicado na revista *Eutomia* em 2019. Nele, faço uma análise comparada entre o primeiro Foucault (analisando em especial o texto "Linguagem e literatura") e Schlegel, argumentando que as concepções de sujeito e de literatura para ambos são vistas como porvir constante, que, por isso, só poderiam ser entrevistas no limite do horizonte.

> No *bildungsroman* – o gênero mais essencial para o desenvolvimento do protagonista do romance – o progresso do herói é facilitado por meio de uma série de interações com personagens menores delimitados. Cada encontro tem uma função psicológica particular no desenvolvimento interior do jovem protagonista [...] Franco Moretti argumentou que a figura da juventude em desenvolvimento, que se torna o novo *locus* do heroísmo do *bildungsroman* do século XIX, é uma forma de compreender e mediar por meio da imaginação a dinâmica e as tensões da mobilidade social.[83] (WOLOCH, 2003, p. 29, tradução livre).

Não é de se espantar que o desdobramento da ampla gama de significados do termo *bildung* tenha assumido lugares tão relevantes para as discussões do romantismo, sendo usado inclusive para pensar a formação do caráter dos sujeitos e da literatura nacionais. Uma das principais produções no campo da historiografia literária brasileira, o livro *Formação da literatura brasileira* (1993), de Antonio Candido, é habitualmente apontado pelos estudiosos como imbuído desse espírito. Não sem uma intenção crítica, Silviano Santiago faz um levantamento de importantes títulos do século passado que se propuseram a pensar a questão nacional, entre eles o de Candido, comentando que, "arrolados os títulos, descubro que o conceito iluminista de formação (*bildung*) é comum a todos." (SANTIAGO, 2020, p. 27). Além disso, já no ensaio "Anatomia da formação", o crítico mineiro analisa o peso que o termo teve para o debate da nacionalidade brasileira. Discorrendo sobre seu uso especificamente em Candido, ele comenta que formação (*bildung*) "nomeia o trabalho indispensável dos cidadãos privilegiados e letrados para que o adjetivo 'nacional' aposto à literatura – ou à nação e sua história, economia, etc. – possa se afirmar como autêntico e se manter estável e rentável no conjunto das nações modernas do Ocidente." (SANTIAGO, 2014, s/p). Pela própria postura pós-colonial adotada pelo crítico mineiro, ele não pode deixar de apontar que o emprego do conceito romântico nas bases do programa de desenvolvimento de uma literatura – e de uma nação – brasileira no fim cria uma relação de dependência em relação à metrópole, isolando a produção cultural nacional do restante do mundo. Porém, esse posicionamento crítico quanto à adoção de uma perspectiva formativa apenas reforça a confluência que ela pressupõe no processo de produção das subjetividades e da literatura, integradas ao projeto histórico de construção da nação.

Dessa maneira, ao colocar sempre em perspectiva a produção dos sujeitos em conexão com o território mineiro, a produção ficcional de Autran Dourado encontra-se integrada a essa

[83] Similarly, in the *bildungsroman* – the genre most essential to the development of the novelistic protagonist – the hero's progress is facilitated through a series of interactions with delimited minor characters. Each encounter has a particular psychological function within the interior development of the young protagonist, as minor characters stand for particular states of mind, or psychological modes, that the protagonist interacts with and transcends. [...] Franco Moretti has argued that the figure of the developing youth that becomes the new locus of heroism in the nineteenth-century *bildungsroman* is a way to imaginatively comprehend and mediate the dynamics and tensions of social mobility.

tradição literário-filosófica. Mais de uma vez, já me referi a *Um cavalheiro de antigamente* como um romance de (de)formação, em que são narrados, desde a infância de João Capistrano, eventos que levaram à sua formação como sujeito. Contudo, levando em conta a produção incessante de suas máscaras, bem como as suas fraturas, já observamos que ele se forma e deforma incessantemente. Além disso, os volumes da trilogia de João da Fonseca Nogueira, *O risco do bordado*, *A serviço del-Rei* e *Um artista aprendiz* colocam o diálogo com esse gênero de uma maneira ainda mais direta. Enquanto o primeiro se concentra nos momentos de sua infância e juventude e o segundo se direciona para suas experiências políticas, o último livro colocará em evidência a formação literária e sentimental de João. Além de a epígrafe de *Um artista aprendiz* ser uma citação de Goethe, a narrativa cita textualmente dois romances de formação, quando João teria passado a tarde inteira na Biblioteca Municipal "lendo *A educação sentimental*, de Flaubert. [...] De *A educação sentimental* só se aproximava em grandiosidade e beleza *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe [...] Também ele João iniciava o seu aprendizado, a sua educação sentimental." (*AA*, 1989, p. 99-100). Por essas referências, não demorou para que a crítica reconhecesse o diálogo entre o livro em pauta e o gênero do romance de formação, como o faz Reinaldo Marques em resenha publicada no jornal *Estado de Minas* logo após a publicação de *Um artista aprendiz*: "Trata-se de romance de formação, que tem em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, o seu mais evidente modelo textual, como já indica a própria epígrafe." (MARQUES, 1990, p. 8). Além disso, comentando o lançamento do livro no artigo "Aprendizado literário e sentimental", o próprio Autran reitera os traços desse gênero, afirmando que *Um artista aprendiz* "é a história do meu aprendizado literário e do aprendizado sentimental do escritor João Fonseca Nogueira, cuja infância e adolescência estão em *O risco do bordado* e a maturidade em *A Serviço del-Rei*, e que não é eu. Não tive aquela infância pobre e humilhada, meu pai era magistrado, nunca morei em pensão." (DOURADO, 1990, s/p). Curiosamente, essa passagem chama a atenção para a possível aproximação entre Autran e João, como se afirmasse que são e não são a mesma pessoa, é eu e é outro na multiplicidade de máscaras que a ficcionalização promove. Por isso mesmo, ele já parece indicar que a formação só é possível enquanto produção contínua de *personae*, o que impede que se chegue a uma forma acabada do sujeito. Nesse âmbito, mais do que tematizar esse processo de formação, ele coloca em pauta a função da literatura enquanto produtora de subjetividades. Se no projeto iluminista de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* a formação ocorre por meio das experiências do indivíduo e de sua participação no grupo de teatro da Sociedade da Torre, em *Um artista aprendiz* isso se dá sobretudo pelas leituras e

pelos debates literário-filosóficos, que atuarão na produção do sujeito João-Autran-Dourado. Nesse caminho, Reinaldo Marques chama a atenção para a importância das leituras literárias nesse volume para a produção desse sujeito escritor:

> O escritor João da Fonseca Nogueira será a resultante de sua assimilação dos clássicos greco-latinos, de Camões e Vieira, de Machado de Assis e Eça de Queirós, de Goethe, Flaubert, Faulkner, Thomas Mann, Joyce... Assimilação acompanhada de consistente reflexão teórica sobre a natureza e os procedimentos da narrativa romanesca. Daí o caráter marcadamente intertextual da obra de Autran Dourado, em que um texto absorve e transfigura outros textos, próprios e alheios. (MARQUES, 1990, p. 8)

Nos movimentos anteriores, eu já havia sinalizado o diálogo da obra de Autran com os romances de Balzac – para o que o próprio escritor mineiro chama a atenção –, ao que agora se soma a aproximação com os romances de formação. Além disso, havia colocado em pauta o olhar de Fábio Lucas sobre a série literária brasileira, afirmando que a produção de Autran se inseriria em um segmento intimista, enquanto livros como *Quarup*, publicado no mesmo ano de *Ópera dos mortos*, pertenceriam à linha da literatura de apelo. Se já demonstramos o modo como a produção ficcional do primeiro também procura pensar questões sociais, históricas e políticas, uma possível aproximação entre os dois autores pode ser vista também pelo fato de que ambos colocam em perspectiva o romance de formação[84]. Preciso salientar também que essa discussão conduziu a reconhecer o momento mais pós-moderno de seus textos, a partir do que vimos, de passagem, que ele já problematiza elementos pós-coloniais. Sem dúvida se trata de aproximações a horizontes bastante heterogêneos. Entretanto, o que poderíamos apontar como um dos pontos comuns é a perspectiva da literatura como instituição produtora de sujeitos, função que ganhou expressiva evidência com o advento da modernidade e que não cessa de ser colocada em pauta, mesmo no contexto da crítica do sujeito.

Então, nos mais diversos momentos da obra de Dourado, torna-se significativo o fato de que os indivíduos tenham suas máscaras moldadas a partir das leituras literárias que fazem. Eneida Maria de Souza, no ensaio "As Minas douradas da ficção", que abre o volume do Encontro de Escritores Mineiros dedicado a Autran, destaca o caráter quixotesco e bovariano de suas figuras: "Quixotescas e bovarianas, leitoras de romances de folhetim ou de poemas patrióticos, as personagens autranianas mantêm um pacto terrível com a solidão e o fracasso." (SOUZA, 1996, p. 21). É nessa solidão e na amargura herdada da ruína familiar, perfil

[84] Em *Todos eles romances* (2020), Pedro Dolabela mostra como não apenas o livro de Antonio Callado, mas significativa parte da produção da segunda metade do século, a começar por *Grande sertão: veredas*, retoma em diferença o gênero do romance de formação.

romântico por excelência, que Rosalina tem suas máscaras produzidas também a partir dos modelos tirados dos livros que lê. Em um dos vários *streams of consciousness*, Rosalina

> Misturava a sua vida com a vida das personagens do livro e se via a rir, a amar, a chorar, a chorar de pura alegria. [...] Lera o livro várias vezes, sabia-o quase de cor. Os três livros que vinha lendo desde mocinha: *As pupilas do senhor reitor*, as *Mulheres de bronze* e aquele terrível, a *Vingança do judeu*. Lia-os repetidamente, passava de um a outro, sempre aqueles mesmos livros. A garrafa debaixo da mesa, o cálice cheio, começava a ler. Tudo esfumado, numa neblina. As personagens saíam do livro, passavam a viver cá fora, chegava a ouvir-lhes as vozes, fantasmas de sua solidão. De vez em quando Emanuel entrava no livro, pegava a dizer coisas tão lindas, de que ele nunca seria capaz. (*OM,* p. 110-111).

Ao ter contato com esses livros, mais que um mero devaneio, "Dona Rosalina compunha para si uma figura de outros tempos, recortada de uma gravura antiga." (*OM,* p. 101). Da mesma maneira que anteriormente comentávamos como Rosalina era uma figura recortada *de* e, ao mesmo tempo, *por* histórias, na última passagem ela é tirada de uma gravura, o que se mantém no universo livresco. Assim, ser construída ficcionalmente pelos discursos da cidade ou ser produzida empiricamente pela literatura não são processos tão distintos. Se pudermos encarar como metalepses os movimentos através dos quais Emanuel entra no livro e, na outra direção, personagens saem para o mesmo nível narrativo de Rosalina, essas construções textuais são carregadas da ambivalência por meio da qual a ficção e a realidade se interpenetram de modo processual.

Além de Rosalina, várias outras mulheres nas narrativas de Autran Dourado têm seu comportamento e suas expectativas amorosas construídas a partir de modelos encontrados em textos literários. Em *Lucas Procópio*, a referência ao bovarismo de Ismênia, mulher casada que se apaixonou pelo homem quixotesco, é explícita: "Ismênia vivia uma paixão devastadora. No seu bovarismo de mulher insatisfeita, já sonhava em partir com Lucas Procópio para onde ele quisesse." (*LP,* p. 66). Nesse caso, portar a máscara de Madame Bovary implica em um direcionamento dos afetos e desejos sexuais de Isaltina, não pela via de sua repressão, mas, pelo contrário, em uma injunção à transgressão extraconjugal. Isto é, em termos dos dispositivos conforme colocados por Foucault, o desejo sexual aparece menos como um instinto, do que como uma construção regulada pelos discursos e instituições, mais especificamente pela instituição literária. Em mais um momento em que as mulheres leitoras se fazem presentes, também Isaltina subjetivava suas expectativas amorosas e sexuais a partir da história de Ema Bovary:

> Nunca porém o coração de Isaltina bateu tão forte como quando leu o romance de Flaubert. Quantas horas maravilhosas, quantas emoções sublimes. Chorou como poucas vezes com a infelicidade de Ema Bovary, sofreu com ela precocemente as dores do amor malcontrariado. Se enrubesceu de ardências e repuxões no ventre com a cena de amor dentro de um fiacre, em Ruão. Teve, por conta própria, de se confessar e fazer muitas penitências, toda hora lhe vinha imperioso o calor úmido. (*LP*, p. 104)

Mais uma vez se coloca em pauta o embate entre as instituições no processo de subjetivação da sexualidade, uma vez que a religião impõe a confissão austera do desejo estimulado pela leitura literária. Não se pode, no entanto, dizer que nesses casos um discurso seja mais liberador que o outro, uma vez que as instituições do casamento, da religião e da literatura operam a codificação dos desejos em um território de tensão. O que se percebe, então, é que a instituição literária participa do processo de produção do sujeito de desejo, operando um verdadeiro trajeto de educação sentimental, como se alude em relação às leituras de Isaltina: "Assim foi a sua formação sentimental. Com altos e baixos, grandes alegrias e sentidas lágrimas amargas. Conheceu a saudade dolorida, a hora da solitude, as noites de cão." (*LP*, p. 106). Torna-se um fato representativo, consequentemente, que Isaltina seja uma entre as grandes educadoras da produção ficcional de Autran Dourado, sendo a responsável pela formação do filho e por civilizar o marido, tudo isso de acordo com os preceitos da cultura letrada em que ela própria foi criada.

Encenar a atuação da literatura na produção das subjetividades significa também trazer para o espectro visível as máscaras negativas do sujeito, não sendo por acaso que esses sujeitos-leitores, em seus devaneios idealizados, sejam tantas vezes loucos. A própria Isaltina, conhecida por sua temperança, tem o seu rosto associado à efígie do Rubião de *Quincas Borba*, como ocorre no momento em que a mulher ainda flerta com o dr. Mercadante, que virá a ser seu segundo marido:

> Desculpe-me a brincadeira, mas você, com os seus superlativos, o que é estranho num homem fechado como dizem ser, está me parecendo um personagem de Machado de Assis, disse ela. Ele riu e disse o José Dias, que amava os superlativos. Sabe o livro que acabei de ler? disse ela. Foi Evangelina que me emprestou. Não posso adivinhar, disse ele. O *Quincas Borba*, de Machado de Assis, disse ela. Quando eu lhe disse que achava o Cruzeiro do Sul uma bela constelação, me lembrei do infeliz Rubião e da frase final do livro, que me impressionou tanto que até guardei de cor [...] (*CA*, p. 35)

Lembrando de que Rubião é conhecido exatamente por enlouquecer ao final de *Quincas Borba,* após ter sido tanto tempo manipulado por Sofia, a associação das máscaras advindas dos romances de Machado de Assis poderia marcar o futuro casal também pela

tônica da sedução, da ingenuidade e da loucura. A feição desse leitor ingênuo e idealista está presente em diferentes momentos da obra de Autran Dourado. É o caso, por exemplo, de *Monte da alegria,* em que Francisco – que havia estudado com Lucas Procópio – se torna um fanático religioso e inicia uma guerra, mobilizado pelas convicções advindas de suas leituras. Por esse mesmo caminho, os semblantes quixotescos serão emblemáticos na encenação da produção de máscaras pela literatura. Afinal, se o romance de Miguel de Cervantes é conhecido por abordar o tema da loucura, isso está intimamente ligado ao fato de que Dom Quixote foi construído pelas suas leituras das novelas de cavalaria. Até mesmo a substituição do nome Alonso Quijano pelo que dá título ao livro é fruto do contato com as histórias dos heróis em quem o fidalgo espelharia suas ações e ideais. Em outras palavras, Lucas Procópio e João Capistrano, as duas principais figuras quixotescas da trilogia da família Honório Cota, ostentam máscaras formadas e deformadas continuamente por uma longa tradição literária, dialogando com o romance espanhol que, por sua vez, desloca as efígies das novelas de cavalaria, e assim sucessivamente. Por isso, a relação entre Lucas Procópio e Dom Quixote não se dá apenas pela loucura, mas pela sua constituição como alguém produzido pela ficção: "Como aconteceu com aquele outro famoso fidalgo, no século Alonso Quijano, dizia o dr. Minervino, de quem tanto se fala, o que lhe [Lucas Procópio] transtornou o juízo foi a leitura, altas horas da noite, até o amanhecer, dos livros tirando o seu arrazoado sem fim." (*LP*, p. 17-18). Curiosamente, por mais deslocados que se encontrem esses indivíduos, a produção dessas máscaras negativas pela literatura sempre prevê a atuação em outros campos institucionais: Francisco, em *Monte da alegria*, se insere no contexto religioso e termina por liderar uma guerra que tem também motivações políticas; Lucas Procópio, no romance de mesmo nome, almeja a reconstrução econômica e política de Minas por meio da poesia; João Capistrano, em *Ópera dos mortos*, envolve-se com os assuntos políticos da cidade, o que o leva à humilhação e ao isolamento no sobrado.

No conjunto, as passagens agora observadas nos dão a ver que a obra de Autran Dourado questiona a todo instante os lugares ocupados pela instituição literária, o que envolve, entre outras questões, a sua função política de produção dos sujeitos históricos. Contudo, não é apenas por essa problematização mais explícita que é possível discutir os modos como a literatura atua nessa esfera política. É quase senso comum para os estudiosos da literatura do século XVIII que nesse momento ganhou espaço o narrador psicológico, acompanhando o fortalecimento do individualismo burguês. Embora na maior parte das vezes os estudos literários tratem desse tema sob a perspectiva do narrador, não se pode esquecer de que esse é um tema caro à teoria do personagem, uma vez que é por meio desse movimento que ele passa a

ser dotado de interioridade psicológica. Alex Woloch enxerga que a distribuição dos espaços reservados ao protagonista e aos personagens menores traz ao romance o conflito entre a interioridade psicológica e o que se manifesta na superfície social. Comentando a especialização dos papéis sociais no contexto da industrialização, o autor afirma que ela está subjacente à explosão de personagens menores no romance, cujas "condições resultam da disjunção da superfície (exterior) e da profundidade (interior)."[85] (WOLOCH, 2003, p. 26, tradução livre). Por seu turno, John Frow vai mais longe ao tratar da análise psicológica do personagem, defendendo que ela não apenas mimetizou o contexto social, mas atuou no processo de interiorização da subjetividade característico do sujeito moderno:

> [...] considero que é o romance que constrói, no século XVIII, as tecnologias afetivas e morais de autoformação interior que, juntamente com aquelas mobilizadas nos gêneros narrativos posteriores do cinema e da televisão, informam muito de nossa compreensão contemporânea do que significa ser uma pessoa.[86] (FROW, 2016, p. X, tradução livre).

Ao descrever os pensamentos dos indivíduos, seus conflitos morais, seus sentimentos e desejos, o romance não somente dá a ver a subjetividade humana moderna, como também participa da sua produção. Sobre isso, é curioso lembrar que a genealogia de Foucault identifica a confissão imposta pela pastoral cristã como um dos momentos decisivos para a conformação do sujeito moderno, sendo que futuramente a psicanálise teria ocupado esse papel de convocar o indivíduo a declarar a verdade sobre si. Assim, ele mostra dois momentos distintos da produção histórica do sujeito, que levariam o indivíduo a se reconhecer como dotado de uma subjetividade interiorizada, na qual residiria toda a verdade de si. Inserindo a literatura na esfera dessa genealogia, Jonh Frow não restringe seu olhar ao romance do século XVIII, mas remonta à obra de William Shakespeare como uma das responsáveis pela criação do sentido de interioridade. A partir disso, ele defende que a obra do dramaturgo britânico teria sido uma das responsáveis pelo desenvolvimento da noção freudiana de sujeito:

> *Hamlet* então se torna um texto central para a tradição psicanalítica, e a melancolia humoral de Hamlet é transformada nos termos de um discurso médico diferente. Freud lê a peça como um texto seminal, em uma carta a Fliess delineando seu desenvolvimento da teoria do complexo edipiano, e expande sua análise no capítulo V de *A interpretação dos sonhos* [...][87] (FROW, 2016, p. 134, tradução livre)

---

[85] conditions result from the disjunction of (exterior) surface and (interior) depth.

[86] […] I take it that it is the novel that constructs, in the eighteenth century, the affective and moral technologies of self-shaping inwardness that, together with those mobilized in the later narrative genres of film and television, inform much of our contemporary understanding of what it means to be a person.

[87] *Hamlet* thus comes to be a central text for the psychoanalytic tradition, and Hamlet's humoral melancholy is transformed into the terms of a different medical discourse. Freud reads the play as a seminal text, in a letter to

Também nesse âmbito, Elizabeth Fowler faz um recuo ainda maior e vê já no século XIV, em *Os contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer – anteriormente a Descartes, portanto –, os primeiros passos dessa interiorização na literatura. Em uma análise que poderia ser intimamente aproximada à genealogia foucaultiana, a autora argumenta que durante a Idade Média a igreja detinha a exclusividade da abordagem do interior humano, contudo, a partir de Chaucer, a literatura teria passado progressivamente a assumir essa função:

> O cristianismo medieval se afirmou como uma forma supremamente satisfatória de experiência interior, fornecendo técnicas para o cultivo da alma, uma representação antiga e poderosa da pessoa. [...] no final da Idade Média e na Reforma, com a ajuda de Chaucer, o território da *psyché* foi parcialmente capturado pelo poder interpretativo da literatura. [...] A poesia de Chaucer sugere que os criadores de ficção – não canonistas, ou teólogos morais ou párocos – são os verdadeiros analistas especializados no caráter humano, do motivo humano, ação, paixão, crença e intenção. Ele apresenta o personagem poético como um veículo mais comovente e atraente para essas percepções do que o discurso teológico sobre a penitência.[88] (FOWLER, 2003, p. 35-36, tradução livre)

Abstraindo as tendências anglocêntricas de Frow e de Fowler – que situam Shakspeare e Chaucer como marcos iniciais –, o que o confronto entre a literatura e as práticas eclesiásticas revela é a íntima amarração entre a teoria do personagem e a genealogia foucaultiana do sujeito. Neste momento, então, seria perfeitamente possível sugerir uma pesquisa que se aprofunde no papel da literatura, em especial das máscaras do personagem, na constituição do sujeito moderno. Em Chaucer ou em Shakespeare, nos romances de formação ou nos romances realistas, ou mesmo nos fragmentados monólogos interiores de James Joyce ou de William Faulkner, a literatura vem dando forma de diferentes maneiras às subjetividades ao longo dos últimos séculos. Por isso, a técnica do *stream of consciousness* tão empregada e tão valorizada por Autran Dourado pode ser vista como uma das formas que a literatura moderna vem empregando em sua função política de produzir diferentes modos de subjetivação. Quando observamos um romance como *Ópera dos mortos*, Rosalina, Juca Passarinho e Quiquina têm inúmeras páginas destinadas ao fluxo profuso e irregular dos seus

---

Fliess outlining his development of the theory of the Oedipal complex, and expands on his analysis in chapter V of *The Interpretation of Dreams* [...]

[88] Medieval Christianity offered itself as a supremely satisfying form of interior experience by providing techniques for the cultivation of the soul, an ancient and powerful representation of the person. [...] in the late middle ages and the Reformation, with Chaucer's help, psyche's territory was partly captured by the explanatory power of literature. [...] Chaucer's poetry suggests that fiction-makers – not canonists, or moral theologians, or parsons — are the truly expert analysts of the human character, of human motive, action, passion, belief, and intention. He presents poetic character as a more moving and compelling vehicle for these insights than is the theological discourse about penance.

pensamentos, o que não só estrutura os conflitos intersubjetivos pela alternância de vozes na narrativa, como também o confronto entre as múltiplas máscaras do próprio sujeito. São diversas cartas e artigos jornalísticos, fora as referências em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, em que Autran destaca o *stream* como uma das técnicas mais características da sua obra, conferindo à narrativa um efeito caótico. Para um autor que teoriza tanto sobre o personagem, e desdobrando essa teorização na relação com a produção de sujeitos que propomos, há nesses fluxos a construção de uma concepção de subjetividade sempre movente, caótica e conflituosa: ou seja, o sujeito, por sua própria condição de sujeito, está sempre em produção. O aspecto de *bildung* que há na tematização de Minas Gerais e na concepção de língua e de literatura como expressão de um povo – como colocado na carta a Fernando Henrique Cardoso – reúne os projetos de construção nacional/local e das subjetividades. Mas isso só porque para um e para outro essa formação nunca se cessa, ela sempre ocorre conjuntamente com a deformação.

Não seria preciso dizer que o bovarismo e o quixotismo por meio do qual se coloca em pauta a produção de sujeitos pela literatura passa longe de representar uma idealização desse papel. É nesse sentido que Eneida Maria de Souza ressalta: "a invenção ficcional das Minas de Autran Dourado irá se pautar pelo descompasso entre realidade e ficção [...]" (SOUZA, 1996, p. 21). Por extensão, poderíamos enxergar uma visão crítica a todo o projeto iluminista de educação do homem, do qual também participaria a literatura. Essa questão é colocada de modo evidente em *A serviço del-Rei*, sobretudo no projeto de educação encampado pelo progressista professor e poeta Maldonado do Amaral. Em conversa com o amigo e também escritor João da Fonseca Nogueira, ele explica o projeto de moldar Saturniano para que este se torne um candidato ao governo do estado e futuramente à presidência, o que permitiria ao professor concretizar seus ideais iluministas. Por essa razão, ele convida João a levar adiante seu plano: "Nas nossas mãos Saturniano será uma massa fácil, podemos esculpir, criar uma nova criatura segundo os nossos desígnios. Não se esqueça de Pigmalião." (*SdR*, p. 24). Em outro momento, o diálogo retoma essa possibilidade de se inventar o sujeito político a partir da massa informe de Saturniano: "JOÃO (rindo) – Como nós pretendemos inventar o nosso Saturniano. MALDONADO – Não ria, podemos fazer dele o que quisermos, o que você quiser. Me ajude, João (desculpe-me o pronome mal colocado), que eu já estou cansado, a pedra é dura para um velho escultor." (*SdR*, p. 31). Seja pelos ofícios de Maldonado e de João, seja pela analogia entre a educação e o trabalho de esculpir a pedra bruta, o projeto de formação moderno nesse trecho entrelaça o lugar do professor, o papel da arte e a atuação política. Acontece, no entanto, que o poder também se integra a essa equação como uma força

capaz de moldar os sujeitos, o que é subestimado pela concepção ingênua de Maldonado. Assim, ainda que inicialmente se posicione de modo cético frente às elucubrações do professor, também o intelectual João da Fonseca Nogueira passa a aderir a esse discurso. Contudo, ao invés de conduzir a massa no caminho do progresso, papel atribuído modernamente ao intelectual, é ele quem se vê moldado pelo poder. Em tudo isso, pode-se questionar: quais são as possibilidades da literatura frente às outras instituições na tarefa de formação do sujeito? Que formação é essa que a literatura deveria almejar? Neste momento, volto à asserção que abre a segunda parte deste trabalho: afirmar que o personagem envolve o processo contínuo de produção de máscaras tem implicações éticas. Uma vez que envolve também a produção de sujeitos históricos, essa é uma afirmação teórica que precisa ter sempre em vista a atuação política da instituição literária, que pode ter implicações positivas ou negativas.

Como uma das preocupações que ecoaram no século XX, quando Foucault faz sua genealogia do sujeito, ele procura pensar constantemente em novas formas de subjetividade, que não estejam sujeitas ao poder/saber como ocorre hoje. Consequentemente, o retorno ao mundo grego representa uma busca por alternativas que possibilitem pensar historicamente além do sujeito de desejo, o que alimentaria a tarefa ética do presente. Assim, para Foucault

> É preciso uma ética que problematize o sujeito apoiada em práticas de si e que tivesse uma relação com a verdade o menos atada possível à produção de discursos cientifizantes. [...] o prazer que lhe proporcionavam os textos antigos não significa que estivesse propondo uma volta aos gregos, pois os problemas só são postos por determinada época e solucionados por ela. Em um aspecto os gregos o inspiram, entretanto: o da estetização do sujeito. (ARAÚJO, 2014, p. 180).

Foi no caminho grego da estetização do sujeito, discutido exaustivamente sobretudo no segundo volume da *História da sexualidade*, "O uso dos prazeres", que Foucault encontra formas de subjetividade não submetidas à injunção da confissão da verdade de si. Nas práticas de austeridade características do contexto helenístico, o que está em jogo é uma relação do indivíduo consigo mesmo. Apesar de isso envolver todo um conjunto de regras para a convivência comum, o sujeito se constitui a partir de uma *performance* individualizada das prescrições sociais. Desse modo, o sistema moral em questão não é estruturado pela instituição de normas de austeridade a que todos os indivíduos deveriam se sujeitar da mesma forma, uma vez que "não é universalizando a regra de sua ação que, nessa forma de moral, o indivíduo se constitui como sujeito ético; é, ao contrário, por meio de uma atitude e de uma procura que individualizam sua ação, que modulam e que até podem dar um brilho singular pela estrutura racional e refletida que lhe confere." (FOUCAULT, 2020b, p. 75). É daí que se

torna central a ideia do ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ (*epiméleia heautoû* – cuidado de si) na genealogia de Foucault, pois pressupõe uma vida dedicada à autoconstituição do sujeito. Assim, o cuidado de si exige constantemente o ἄσκησις (*áskēsis* – exercício), isto é, uma preparação prática fundamental para a constituição do indivíduo como sujeito moral. Se, por um lado, essa genealogia identifica já entre os gregos elementos que viriam a ser importantes para a tradição cristã e para o mundo moderno, por outro ela marca a diferença das configurações históricas. Comentando a relação com a verdade na Antiguidade, ele chama a atenção para o fato de que ela

> [...] jamais assume a forma de uma decifração de si por si e de uma hermenêutica do desejo. Ela é constitutiva do modo de ser do sujeito temperante; não equivale a uma obrigação para o sujeito de dizer a verdade sobre si próprio; nunca abre a alma como um domínio de conhecimento possível onde as marcas dificilmente perceptíveis do desejo deveriam ser lidas e interpretadas. A relação com a verdade é uma condição estrutural instrumental e ontológica da instauração do indivíduo como sujeito temperante e levando uma vida de temperança; ela não é uma condição epistemológica para que o indivíduo se reconheça na sua singularidade de sujeito desejante, e para que possa purificar-se do desejo assim elucidado. (FOUCAULT, 2020b, p. 106-107).

Sem idealizar essa forma outra de constituição da subjetividade, o que o genealogista valoriza é a possibilidade de o sujeito estabelecer uma relação consigo, o que se tornaria expressivamente mais difícil com a submissão aos discursos cientifizantes e às instituições com a emergência da biopolítica moderna. Ao longo de toda sua genealogia, ele coloca em dúvida se realmente precisaríamos de todo esse aparato de produção da verdade moderno para nos constituirmos como sujeitos. E ele parece nos indicar que "não necessariamente. Podemos, talvez, construir a nós mesmos sem precisar de caução institucional, ou aval político, administrativo, científico, técnico e especializado [...] se enfrentarmos os efeitos de verdade desse tipo de subjetivação." (ARAÚJO, 2014, p. 129). Então, no horizonte de Foucault está a busca por pensar condições para que o sujeito crie espaços e estratégias de resistência, os quais permitam fazer frente às forças esmagadoras dos dispositivos.

Naturalmente, para Foucault a literatura não escaparia a essa rede de instituições e de relações discursivas que submetem o sujeito ao poder. Uma vez que o dispositivo da sexualidade parte da injunção de falar sobre o sexo, mesmo os discursos ditos transgressores seriam capturados por ele, levando o filósofo, no volume 1 de sua genealogia, a acreditar que "poder-se-ia traçar uma linha direta da pastoral do século XVII ao que veio a ser sua projeção na literatura e na literatura 'escandalosa'." (FOUCAULT, 2020, p. 23). Nesse caminho, ele

coloca em uma relação de contiguidade a injunção à confissão e o advento da análise psicológica nas narrativas modernas:

> Daí, sem dúvida, a metamorfose na literatura: de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das "provas" de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inaccessível. (FOUCAULT, 2020, p. 67)

Dizendo, agora, de maneira assertiva: Foucault já considerava que a literatura pode atuar como dispositivo. E essa postura justifica que ainda em sua fase arqueológica nos anos 1960 ele valorizava o tipo de literatura que promovesse a dispersão do sujeito na linguagem, em direção a regiões que promovem o desmanche do rosto humano. Talvez ele visse com bons olhos a produção de sujeitos loucos pela literatura, como tematizado pela obra de Autran Dourado. Mas este é o imperativo nessas reflexões: é preciso pensar também o papel ético da literatura na produção dos sujeitos, viabilizando subjetividades menos submissas e que tenham autonomia para atuar em sua autoprodução.

Na insistente problematização da constituição das subjetividades, a produção ficcional de Autran Dourado também traz ao palco a questão da autoprodução das *personae* pelo sujeito. No conto "O meritíssimo juiz", de *Violetas e caracóis*, a narrativa coloca em primeiro plano o peso da instituição familiar, da escola e do trabalho na formação do futuro juiz Saturnino Bezerra, mas contrapõe a isso a construção de si operada pelo próprio sujeito. No momento em que ele sai de casa para trabalhar, a voz narrativa questiona: "Mas quando foi que Saturnino Bezerra começou a construir para si uma figura e *persona*, a criar uma história imaginária de si, um passado diferente do seu para os estranhos, pode-se perguntar." (MJ, p.112). Nesse trecho, assim como as narrativas constroem a memória coletiva da cidade de Duas Pontes, é por meio da criação de uma história outra de si que o sujeito pode construir suas máscaras. Assim, é pela narrativa que ele pode fazer frente aos outros discursos, desprendendo-se inclusive da imagem criada pela família: "Mas ao invés de copiar a figura do pai ou se identificar com a mãe (isto a ciência explica) ele criou para si uma terceira imagem, um personagem que não era nem o pai nem a mãe, e com ela se identificaria, para dela fazer sua máscara e *persona*." (MJ, p.115). Em *Um cavalheiro de antigamente*, volume no qual a disputa entre os projetos de educação da mãe e do pai aparecem de modo explícito, a questão da automodelagem das máscaras volta à cena. Conversando com o dr. Maciel Gouveia sobre sua educação, João Capistrano pensa: "De uma certa maneira não foi só ela [a mãe] que me educou, eu também me eduquei. Mamãe não teve a infância que eu tive, não foi filha de

Lucas Procópio Honório Cota. Me alimentei de sonhos e fantasias impossíveis, que nada tinham a ver com a realidade." (*CA*, p. 154). Ele não apenas afirma sua singularidade por ter sido filho de Lucas Procópio, como também pelo fato de que se nutriu de um alimento diferente, que – sem ignorar o sentido psicanalítico aí implícito – engloba a fantasia e, por isso, as narrativas de si.

Por conseguinte, se a obra de Autran Dourado apresenta a visão de sujeitos cujo rosto está em constante formação e deformação, produzindo indivíduos loucos, a arte também é vista pelo seu papel terapêutico. O trabalho de carpintaria, que em "Os mínimos carapinas do nada" é associado às narrativas orais e ao ofício do artista, ressurge em *Um cavalheiro de antigamente* como uma tarefa que é capaz de retirar João Capistrano do estado depressivo em que se encontrava. Da mesma maneira como o trabalho artesanal tem a função de construir e reconstruir a memória oral de Duas Pontes, este também permite que o futuro coronel Honório Cota possa ressignificar sua própria imagem, encarando o trauma da morte da irmã que vivera na infância: "De uma certa maneira voltava ao seu pequeno mundo antigo, recuperava a meninice perdida, era como se estivesse brincando outra vez com Teresa. Havia mesmo nos seus olhos um brilho de ternura, um quase sorriso nos lábios." (*CA*, p. 119). A carpintaria é vista como um gesto criativo, sendo que as pessoas que viam o seu trabalho "louvavam muito o engenho e a arte de João Capistrano." (*CA*, p. 118). Mas dar forma à madeira, assumir o papel criador do artista, é também trabalhar em suas próprias máscaras e nas suas fraturas. Homem sempre tão retirado, o que culmina em sua completa exclusão em *Ópera dos mortos*, foi no momento em que se afirmou como artista que ele conseguiu se assumir como sujeito. E é, em toda trilogia, o único momento em que se vê um sorriso aberto de João:

> Na noite de Natal a casa de Quincas Ciríaco se encheu de gente, todo mundo queria ver a maravilha que João Capistrano produzira. Então se viu (também foi só aquela primeira e única vez) o que nunca antes se cuidara de ver: os lábios de João Capistrano se abriram num verdadeiro sorriso. Ele era de novo o que pouco tempo foi na vida, só na infância distante, na companhia de Teresa, no território misterioso e encantado da horta da casa do coronel Lucas Procópio: ele voltava a ser feliz. (*CA*, p. 119)

Nessa passagem, a cidade se reúne para testemunhar a obra de arte que ele havia criado, o que poderia remeter ao presépio talhado em madeira, mas também "o que nunca antes se cuidara ver", a imagem de João Capistrano sorrindo. O que observamos aí se não uma autoestetização do sujeito, especulada por Foucault como uma forma de resistência à produção de sujeitos pela sujeição?

Algo que poderia ressoar também à visão sociológica de Goffman, o sujeito artista João Capistrano produz suas máscaras diante de uma plateia, de forma que seu eu é engendrado em confronto com o outro. Talvez isso explique por que a cidade de Duas Pontes, sua população, sua memória são tão importantes; talvez isso explique o diálogo com a forma do romance do século XVIII, com a profusão de indivíduos nas cidades; talvez isso explique o diálogo com o romance de formação, em que o ambiente do teatro em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é significativo para a formação do protagonista. Logo, uma das potências da instituição literária na formação dos sujeitos se deve justamente ao fato de que ela os coloca em confronto com as alteridades. Não se trata de negar o papel das outras instituições, ou de pretender se sobrepor a elas, mas de afirmar o lugar da tensão que a literatura tem tantas vezes repetido na modernidade. Afirmando essa tensão, os rostos engendram-se uns aos outros, sendo que a ficção se assume como um lugar em que as máscaras são postas em confronto. Nessa linha, se Foucault mostra sempre uma desconfiança em relação à técnica[89], Peter Sloterdijk chama a atenção para seus possíveis aspectos positivos, ao que ele associa o conceito de esfera. Por esferas ele entende: "A esfera é a rotundidade fechada, dotada de um interior compartilhado, que os homens habitam enquanto têm sucesso em se tornar homens. [...] Esferas são criações espaciais imunologicamente efetivas para seres extáticos sobre os quais opera o exterior." (SLOTERDIJK, 2016, p. 29). Essas criações espaciais comunitárias podem ser físicas ou simbólicas, compreendendo a casa, a nação, a escola, ou mesmo a relação entre mãe e filho, por exemplo. Sem idealizar as possibilidades advindas da técnica, o filósofo alemão procura fazer uma releitura da tradição humanista que lhe permita enxergar também os seus aspectos positivos, incluindo o que tange à produção dos sujeitos. Dessa forma, as esferas compreendem também os espaços intersubjetivos, em que os sujeitos habitam um ao outro e nesse processo se produzem relacionalmente: "os indivíduos, os assim chamados indivisíveis, são sujeitos apenas na medida em que participam de uma subjetividade partilhada e distribuída." (SLOTERDIJK, 2016, p. 79). Pouco à frente, ele ainda afirma que "cada sujeito, no espaço cossubjetivo real, é um sujeito que contém outros, na medida em que acolhe e abrange uma outra subjetividade, mas é também um sujeito contido em outros, ao estar rodeado e consumido por seus olhares abrangentes e seus arranjos." (SLOTERDIJK, 2016, p. 80). Em nossos termos: o sujeito é

[89] No livro *Dois* (2019), Roberto Esposito evidencia a ligação da noção de dispositivo conforme empregada por Foucault e a visão crítica da *gestell* (técnica) para Heidegger. Por essa ligação, o mesmo Esposito, no livro *Bios*: biopolítica e filosofia (2017), procura desenvolver um olhar alternativo ao fatalismo da biopolítica conforme concebida por Foucault (que tem a técnica como elemento central para operacionalizar o controle sobre a vida e sobre a morte). Assim, Esposito busca a visão de uma biopolítica afirmativa, ou seja, uma biopolítica *da* vida e não *sobre* a vida.

habitado pelas máscaras do outro e suas máscaras o habitam, dinâmica esta em que a coprodução ocorre de maneira processual. Acompanhando essas reflexões, poderíamos encarar a literatura como uma esfera e como produtora de esferas, em que o sujeito pode ser habitado pela heterogeneidade das máscaras e se (trans)formar na interação.

Podemos aproximar disso as considerações de Silviano Santiago, quando vê de modo crítico a questão da formação, salientando que a nação e as subjetividades se situam nos entre-lugares, ou seja, não existem em um estado puro. É nesse sentido que a apropriação feita por Homi-Bhabha do conceito cunhado por Silviano Santiago se dedica à tarefa ética de pensar a produção das posições do sujeito, enxergando que os entre-lugares permitiriam a construção de territórios de resistência. Vale, neste momento, retomar uma passagem já citada no primeiro capítulo e ampliá-la:

> O afastamento das singularidades de "classe" ou "gênero" como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originarias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. (BHABHA, 1998, p. 19-20)

Isso nos permite ressignificar o debate sobre o personagem-tipo com o qual desenvolvíamos nosso problema ao início deste capítulo. A literatura só trabalha com os tipos na medida em que ajuda a criá-los, ou seja, estes não são apenas um elemento social anterior à literatura. Além disso, a perspectiva da produção de máscaras faz perder força a divisão entre personagem plano e redondo, uma vez que este sempre seria complexo, sempre ostentaria uma multiplicidade de máscaras. Em sua análise de *Os contos de Canterbury*, que coloca em cena principalmente tipos sociais, Elizabeth Fowler chama a atenção para o fato de que uma mesma figura sempre está relacionada com múltiplos sujeitos sociais. Ela afirma: "O personagem é uma ficção tão poderosa em *Os contos de Canterbury* que pode preencher um único corpo com a multidão mais heterogênea de figurações, simplesmente unificando-as sob a rubrica de um nome e um pronome.[90]" (FOWLER, 2003, p. 69, tradução livre). Mesmo quando se trata do denominado personagem-tipo, ele comporta uma sucessão de máscaras que não se fixa, reafirmando a mobilidade do sujeito na sociedade e desestabilizando as identidades. Além de tantos outros momentos em que as máscaras do sujeito se encontram em

[90] Character is such a powerful fiction in *The Canterbury Tales* that it can stuff the most motley crowd of figurations into a single body, merely by unifying them under the rubric of a single name and a pronoun.

conflito na obra de Autran Dourado, a narrativa coloca em questão os lugares ocupados por Lucas Procópio e pelos negros, contra os quais o patriarca é tão intolerante. Dessa maneira, a *persona* do patriarca se reúne à do escravo forro: "Não por ser forasteiro mas porque era grosso e desmedido demais da conta, quando lhe dava na telha ia a uma venda qualquer beber cachaça e ficava proseando com os pretos forros e a gentalha branca na maior promiscuidade [...]" (*CA*, p. 9). Uma vez que a promiscuidade também denota os elementos heterogêneos que se imiscuem, o painel dos tipos mineiros é desenhado pelo entrecruzamento dos rostos. Isso possibilita que o tipo do outro, mesmo sendo rejeitado, aproxime-se do seu rosto: "Ele dizia que odiava os pretos, raça que não presta, segundo ele. Odiava mas vivia metido com eles, feito fossem seus iguais, com as negras então nem se fala." (*CA*, p. 53).

Ao longo deste capítulo, procurei discutir alguns dos elementos sobre a relação entre literatura, história e memória, a partir do que busquei observar as máscaras do próprio personagem narrador, que, pela cultura oral ou escrita, assumem a função de produzir a memória. Assim, da figura retórica habitualmente entendida como personagem, observamos o desdobramento das máscaras, que pode compreender tanto o narrador, como os sujeitos históricos. Dessa forma, se os textos filosóficos desde os anos 1970 têm falado no dispositivo da sexualidade, da pessoa, entre outros, torna-se possível agora falar no dispositivo do personagem. Trata-se, então, de uma visada positiva sobre esse dispositivo, em que se nota o papel político da instituição literária, ao atuar conjuntamente com outras instituições, na produção dos sujeitos.

E. Meu aprendiz imaginário

O Autran Dourado acabava de sair de uma reunião com o orientador. Estimado estudante de Duas Pontes, que foi morar em Belo Horizonte para estudar na UFMG. Nossa gente tinha o maior respeito por ele. Já no corredor, o Autran colocava o fone de ouvido para escutar "Another brick in the wall". Ele andava cabisbaixo, os olhos no chão, fundos, carregados daquela tristeza do João Capistrano Honório Cota, de saudosa memória. O jovem Autran acabou de terminar a tese sobre o livro de memórias de João da Fonseca Nogueira. Daqui a pouco o orientador vai marcar a defesa do doutorado. Em Duas Pontes, ninguém entende lá muito bem o que ele faz, essa coisa de ficar o dia todo lendo e escrevendo. Pra que serve isso de explicar o que o outro escreveu? Há quem pense que só devia nos deixar ler e pronto. Mas quem lê? Você? A gente pode até não entender, mas todos têm uma admiração larga pela inteligência do menino. Só que ele mesmo não está satisfeito. Justo agora que já está quase acabando, começou a ter daquelas crises, achar que o que está fazendo não tem sentido. Tem horas que pensa até em desistir, trancar a matrícula. No corredor, ouvindo "Another brick in the wall", ele pensa no clipe. Todos aqueles estudantes numa esteira de linha de produção, usando máscaras iguais e virando uma massa de carne moída no final. Em que o trabalho dele se diferenciaria de todos os outros feitos na universidade? Ele conseguiria ter um rosto próprio, ou seria só mais um entre tantos que já estão aí faz tempo, entre os outros pós-graduandos que defendem daqui a pouco? Olhando para o corredor, pensava se ali também não seria uma esteira. Se ele também viraria carne moída.

Faz pouco tempo li *A rainha dos cárceres da Grécia*, um livro de crítica literária de Osman Lins sobre a obra de Julia Marquezim Enone. A leitura me ajudou a pensar em minha tese. Um pouco. O Osman conheceu a autora e escreveu a sua crítica baseado também na convivência pessoal com ela. Eu não conheci o João. Sei que ele saiu de Duas Pontes ainda novo, apesar de visitar a cidade de tempos em tempos. Foi para Belo Horizonte, para estudar, e depois para o Rio de Janeiro. Na verdade, nós dois temos histórias muito parecidas. Além do João, também não conheci o Juá, sobre quem o livro de memórias tanto fala. Na cidade, só tenho contato com as histórias dos dois que todo mundo conta. Escrito já no final da vida do autor, o livro *Depois do alçapão* é conhecido principalmente como a narração das memórias políticas de João. Mas sempre me chamou a atenção a importância que ele atribuía ao Juá para a sua própria atuação como escritor. Ao final das memórias, no entanto, o escritor passa a um tom mais melancólico. É nesse

momento que ele narra a vida da cidade depois da morte do Juá. Na minha tese, eu queria falar sobre o livro de memórias como a construção da imagem de escritor de João, a partir de sua inscrição na tradição cultural mineira da cidade de Duas Pontes. E, com essa autoimagem, queria abordar o modo como é reservado a Juá o papel de artista responsável por dar forma às nossas tradições culturais. No entanto, tudo o que eu escrevi me soa artificial. Parece que eu falo de tudo, menos de Duas Pontes, da literatura de João, da arte de Juá. Eu até recortei alguns trechos da tese para falar na data de minha defesa:

"João estava mais interessado na narrativa mítica, arquetípica, cósmica, épica. [...] Você vê a diferença que há entre a literatura e as outras áreas – é que ela não é apenas imagem: literatura é a imagem do pensamento. E o pensamento você só consegue com a linguagem, com a palavra escrita. E a linguagem é um valor de cultura, você não pode dizer mais do que lhe permite a sua cultura. Não consegue fazer um romance típico de problemática, vamos dizer, francesa, *nouveau roman*, porque a problemática aqui é inteiramente outra, a linguagem é outra. Além disso, não adianta você querer sonhar com a Europa, como dizia Drummond, 'aqui pelo menos a gente sabe que é tudo uma canalha só'. Não adianta sonhar porque a impotência existe aqui: não adianta querer destruir o romance, quebrar o romance. Ora, João considera que o romance já foi destruído, o romance realista, o romance da epopeia burguesa já foi destruído por James Joyce, já está no chão. Seria preciso reerguê-lo, criar outro romance, uma outra coisa, desligada daquele tipo de literatura. No Brasil, os acadêmicos que continuam escrevendo romances acadêmicos não passam de kitsch."

"Pode-se importar exatamente uma certa técnica e adaptá-la ao contexto e à realidade social brasileira. E à nossa tradição literária, à nossa língua literária – hoje, já temos uma língua literária – Então você esquecer esse patrimônio todo, eu acho uma coisa perigosa."

"O escritor tem duas funções importantes: primeiro, colaborar essa é que acho a função essencial da linguagem; segunda, testemunhar o seu tempo, para a formação. Testemunhar não significa participar. É coisa bastante diferente. Dar o testemunho, uma vez que toda obra de arte é pessoal, não é tentar impor à obra uma ideologia que a falseie. A ideologia só será aceita se ela estiver intimamente associada às convicções do autor, a seu modo de sentir as coisas."

"[...] o que se chama de estilo de Guimarães Rosa, por exemplo, não é o do escritor João Guimarães Rosa, mas o da *persona* literária conhecida por Guimarães Rosa. Para usarmos uma expressão filosófica, é a quididade advinda de vários 'quids' ou coisas. Traduzindo: é a essência resultante dos seus vários livros. Veja-se como ele laboriosamente construiu essa '*persona*' desde *Sagarana* até *Tutameia*. O estilo de Guimarães Rosa não é o mesmo em *Sagarana* (o estilo comum de qualquer bom escritor), em *Grande Sertão: Veredas* (o estilo telúrico) e em *Primeiras Estórias* e *Tutameia* (o estilo hermético). Cada livro pede um estilo e uma forma, foi o que ele intuiu e nisto está a sua modernidade."

Tentei falar sobre o lugar da tradição, sobre a figura do autor, tentei até comparar o João da Fonseca com o outro João, o Rosa. Mas nada me tira da cabeça que está tudo artificial. Acho que eu tenho sentido a mesma melancolia do autor. João se queixa de que, depois da morte de Juá, ninguém mais fabrica aquelas máscaras. Só aparecem na rua algumas máscaras produzidas industrialmente, de plástico. Sem graça. Hoje, só é possível ver as máscaras remanescentes do Juá no Museu de Duas Pontes. Mas são só umas poucas, fora do uso vivo, num museu que ninguém visita. E eu escrevendo na universidade sobre o João, sobre o Juá, depois da morte dos dois. Eu estarei ajudando a manter sua memória viva? Ou só irei terminar de matá-los?

Naquele dia, algumas horas antes da banca de doutorado, eu estava no arquivo de João no Acervo de Escritores Mineiros. Era mais uma tentativa de me alimentar da vida do autor e me identificar com a minha própria tese antes de apresentar. Por coincidência, poucos dias antes eu tinha assistido aos filmes *Coringa* e *V de vingança*. Mexendo em algumas correspondências, de repente notei uma carta que nunca tinha lido. Logo eu que já revirei tanto esses documentos? Essa carta tinha sido escrita após a publicação de *Depois do alçapão* e foi enviada para o Hernandez, amigo próximo de João. Ele contava, sem o tom desiludido do livro, sobre uma visita que tinha feito a Duas Pontes, provavelmente a última vez em que esteve ali. Andando pela cidade tão mudada, ele teve uma surpresa. O escritor, que esperava se despedir daquelas ruas sem ver nenhuma das artes do Juá, de repente viu várias pessoas caminhando pela rua com máscaras no rosto. Eram máscaras muito parecidas com as do Juá, mas tinham algo de diferente. E, para sua maior surpresa, ele notou que na garagem de uma casa um homem havia improvisado uma oficina, em que ele mesmo fabricava as máscaras. Mas não era só ele. Pouco mais a frente, numa esquina, uma senhora também tinha montado sua oficina. Então, ele percebeu que as oficinas se multiplicavam. Em cada rua havia várias.

Em casas ricas e pobres, oficinas conduzidas por homens e mulheres, por jovens e velhos. A matéria-prima mudava de uma oficina para outra. Madeira, papel, tecidos, partes das máscaras de plástico industriais e até as máscaras hospitalares da época da pandemia. De novo, João via as cores, os semblantes andando nos rostos pelas ruas. E aquela carta trazia de novo a vida da escrita de João. Suas imagens, as metáforas, a sintaxe para descrever ao amigo a alegria das máscaras. Eram uma parte de sua obra inacabada.

Mas, durante os vários anos seguintes em que voltei para o arquivo, nunca mais encontrei aquela carta novamente.

Logo, a gente ficou sabendo que a defesa de doutorado do Autran Dourado foi belíssima. Mas já sabíamos, ora essa! Menino inteligente que só. O estudioso da cidade. Ele vinha vindo naquelas crises lá dele, mas no final fez a defesa. Ninguém saiu da cidade para ir assistir. Mas todos contam e recontam como foi, cada um dando a sua cara. As histórias mais exageradas, que são as que a gente mais gosta, falam que, quando o Autran saiu da biblioteca, começou a ver umas pessoas andando pela universidade usando máscaras, feito aquelas que o Juá fazia. Como elas chegaram lá? Isso ninguém explica! Tem até aqueles, mais fantasiosos, que arriscam a dizer que foi tudo inspirado nos livros do João. São histórias que a gente reconta pelo prazer da conversa. Como o menino Autran já estava atrasado, ele foi correndo pra sala em que devia acontecer a apresentação. Quando chegou, o orientador, a banca, o público, todos já estavam sentados, só esperando por ele. E, como quem fala num teatro, o Autran já começou a consagrar a sua defesa. Ele falava como num transe, como quem canta uma oração. O corpo exposto, como recebesse o espírito de João, de Juá, de todos os estudiosos que já tinham morrido. A coisa espantosa. Mas a banca, o público, ninguém se espantava. As bocas mudas, os rostos inexpressivos. Só observavam a travessia do corpo, da voz, do rosto de Autran. De repente, enquanto ele ainda fazia sua performance, começaram a entrar pessoas com máscaras na sala. Elas paravam de pé em todos os cantos e olhavam para o Autran. O momento em que o último mascarado entrou coincidiu com o final da homilia. Ninguém precisava dizer nada. Todos sentiam no corpo, nos rostos o transe do menino. Atravessados, atravessando. Sentiam a travessia de Autran. A banca se levantou. Mas não foi uma ata, um diploma que deram para ele. A banca lhe ofereceu uma máscara, que Autran segurou em suas mãos e atirou no chão. Depois, ele apanhou do chão a máscara trincada e colocou no rosto. Doutor. E sobre a mesa da banca não havia ata alguma. Apenas uma garrafa de vinho.

Capítulo 4. Autor, auto, alter: Autran

A Eneida Maria de Souza,
rosto da pesquisadora em literatura no Brasil.

Movimento 0: O problema do autor

Evidencio a primeira pessoa do singular e dou a ver as minhas próprias máscaras.

Escrever sobre o arquivo na obra de Autran me faz lembrar do arquivo-obra que visitei tantas vezes no Acervo de Escritores Mineiros. Recém-adquirido pela UFMG, todo o material ainda não havia sido catalogado, nem havia espaço para exposição aos visitantes. Lá estavam as correspondências do escritor, projetos de suas obras, recortes de jornal, entrevistas, os milhares de livros de sua biblioteca, além de seu antigo computador branco. Era nesse espaço que eu caminhava quase todos os dias, ainda no início do curso de doutorado. Comparando com os outros escritores cuja obra já se encontra no Acervo há mais tempo, esse arquivo ainda em fase de organização me parece mais próximo de uma visão da vida do escritor. Nas cartas, nos livros da biblioteca, ouço um murmúrio de vozes divergentes e vejo uma multidão de rostos que se encaram, os quais vêm de lugares e de épocas diferentes. Todos juntos, sem linearização. Uma *ágora*, um labirinto, o arquivo. E eu, mais um rosto, caminho entre eles tentando me encontrar, tentando encontrar os trajetos que possam contribuir para a minha futura tese. No arquivo, vejo o rosto de Autran, com suas diversas máscaras, em confronto com todos os outros que habitam seus documentos. O arquivo é um monumento onde está inscrita e escrita a sua memória, com todas as fraturas e esquecimentos que lhe são inerentes.

Em 2020 todos nós somos surpreendidos com a pandemia de Covid-19 e com a quarentena. Claro, não era mais possível ir ao arquivo. Felizmente, parte dos documentos foi digitalizada e eu podia consultá-los nesse arquivo digital. A possibilidade de consultar os materiais em formato digital sugeria para mim, de modo mais evidente, o caráter do arquivo como uma presença ausente: mesmo em sua dimensão física o arquivo me parecia um conjunto de virtualidades. Por essa própria característica, torna-se possível pensar na participação do arquivo na (auto)formatação das máscaras do autor.

No capítulo 3, eu procurei desdobrar a proposição do personagem como produção contínua de máscaras, pensando-o como um dispositivo produtor de sujeitos históricos. Ali, eu citei um momento em que João Capistrano pensa na mãe Isaltina como autora de si. Reproduzo mais uma vez esse trecho: “[...] os menores problemas que se agigantavam na escuridão, não conseguia entender sobretudo a mãe, presença constante na sua vida, autora do

seu caráter, responsável pela sua formação, quem fez dele o homem que ele era." (*CA*, p. 94). Naquele momento, eu discutia os diferentes projetos de educação na formação do humano, aspecto pelo qual Isaltina ostentava as máscaras da educadora, ou seja, a *persona* daquela que produz máscaras. Seguindo agora em outras direções, a passagem também sinaliza para uma problematização da figura e do trabalho do autor. Por um lado, abre-se a possibilidade de que uma personagem se torne autora da própria ficção de que participa, colocando em questão os limites entre a realidade e a ficção. Por outro, remete à possibilidade de que o próprio autor empírico tenha sua face igualmente moldada, participando de sua ficção. Visto conjuntamente com a imagem do labirinto de rostos do arquivo, essa problematização da produção da figura do autor se multiplica: se a literatura pode ser vista como um dispositivo que age na produção de sujeitos históricos, qual a relação entre a obra e a conformação das máscaras do sujeito-autor? E qual a função dessas máscaras no processo criativo do escritor? Como a ideia de obra se relaciona com as múltiplas *personae* do autor? E o arquivo – com suas cartas, artigos, pesquisas etc. – faria parte da obra? Em uma perspectiva ainda mais ampla, o questionamento sobre o personagem-autor abre o leque para as suas relações com o cenário intelectual com que se relaciona. Por conseguinte, em minha situação como doutorando que se encontra no processo de legitimação de suas máscaras acadêmicas, envolve a produção do sujeito-pesquisador que caminha pelos arquivos e pela obra literária. Assim, torna-se viável refletir: quais os processos por meio dos quais se produzem as máscaras do crítico literário? Na ótica da produção de *personae*, quais os lugares ocupados pelo sujeito-pesquisador e, mais especificamente, pelo sujeito-pesquisador de literatura? Até que ponto a própria obra estudada pelo crítico age na conformação de suas máscaras?

Trata-se de questões que evidenciam o amplo alcance do estudo do personagem para a teoria da literatura, pois, na sua dimensão histórico-social, está implicado com as figuras do autor – logo, com o processo de produção – e com as figuras do crítico – logo, com o processo de recepção. Na mesma direção, esses problemas trazem mais uma das dimensões do sujeito para o debate dos estudos literários. Depois do contexto estruturalista e pós-estruturalista do século XX, com direito às considerações barthesianas e foucaultianas, o recente refluxo do interesse da teoria da literatura pelo sujeito, principalmente em solo brasileiro, leva em consideração principalmente a figura do autor, seja pela perspectiva das "escritas de si" ou da "autoficção"[91], seja por considerá-lo o responsável pelo processo mimético da obra. Seja como

[91] Quanto ao retorno do sujeito pela via do autor nos estudos de "escrita de si" e de "autoficção", ver o artigo "Exumações: do autor ('pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito'...)" (2020), de Nabil Araújo.

for, esse interesse não se estendeu para os estudos do personagem, de modo que as discussões propostas neste capítulo objetivam relacionar os dois elementos no que concerne à discussão do sujeito, entendendo que o próprio conceito de autor também pode ser visto como produção contínua de máscaras. Dessa forma, nos movimentos seguintes me dedicarei a uma revisitação crítica dos conceitos de autor, de modo a pensá-lo em relação com suas *personae*. Após esse momento, proporei uma reflexão sobre a modelagem das máscaras do crítico, questionando nesse ponto da argumentação quais seriam os lugares do autor e do pesquisador. Ao fim, procurarei discutir o conceito de obra, a partir do que observarei também as funções das diferentes máscaras do autor no processo de (auto)criação ficcional.

Movimento 1: Primeiras máscaras – os semblantes negativos do autor

Além da postura de Isaltina, que por si só aponta para o desdobramento dos semblantes do escritor, a obra de Autran Dourado joga constantemente com a figura do autor como personagem. Conforme discuti no capítulo 3, a construção do narrador coletivo – fincado na cultura oral – em contraposição à figura de João da Fonseca Nogueira – representante da perspectiva institucionalizada da literatura na cultura escrita – coloca em pauta o papel de diferentes agentes na produção ficcional. Na esfera da cultura escrita, João é descrito pelo próprio Autran como seu *alter ego* em distintos artigos e cartas, o que não impede que o escrivão e poeta Ismael da Silveira Frade possa ser considerado como mais uma das ficcionalizações do rosto do autor. A esse respeito, além de vários outros exemplos possíveis, é também emblemático o caso de Erasmo Rangel, que, além de correspondências e artigos, apresenta suas ideias nos livros *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria, e, sobretudo, em *O meu mestre imaginário*. Este último livro é representativo relativamente aos múltiplos semblantes do autor, uma vez que se constitui como um conjunto de pequenos textos – que compreendem ensaios, aforismos, pesquisas etimológicas, uma carta que tem como destinatário o próprio autor Autran Dourado etc. – em que Rangel discute aspectos teóricos da produção artística. Porém, se o mestre imaginário se afirma como o responsável por esses textos, o jogo entre as máscaras ganha corpo também pelo fato de que Autran Dourado assina o prefácio do livro, apresentando as ideias – das quais muitas vezes discorda – e a personalidade de Rangel. Apesar de se tratar de um volume de reflexões do mestre, o próprio título já anuncia esse jogo de alternância entre as *personae*, pois o pronome “meu” coloca o mentor em relação ao discípulo. Logo, da mesma maneira como no capítulo 3 observávamos a construção ficcional dos sujeitos na obra de Autran, as máscaras do sujeito-

autor não escapam a esse processo. Não é por acaso que Erasmo é sempre designado como mestre imaginário, logo ficcional, em vez de ser caracterizado supostamente como uma figura empírica. É como se se apontasse, como a obra do escritor mineiro faz tantas vezes, que as máscaras do sujeito-autor são construídas pelos mesmos mecanismos que os empregados pela ficção. Torna-se sintomático, portanto, que a *persona* de Erasmo Rangel é composta a partir da figura empírica de Godofredo Rangel[92], que foi o iniciador de Autran Dourado no ofício literário. Ou seja, estamos diante de um *alter ego* tanto do discípulo quanto do mentor, o que apenas explicita como a constituição desse eu autoral incorpora as múltiplas máscaras do outro no processo de automodelagem.

Entretanto, sobretudo no capítulo "Proposições sobre o autor e sua obra", de *O meu mestre imaginário*, as reflexões de Erasmo Rangel parecem a princípio indicar um caminho contrário, com a expulsão da presença autoral da obra, a partir do que as suas palavras parecem mobilizar os discursos sobre o desmanche do sujeito desenvolvidos no século XX. Nesse capítulo, o mestre questiona: "§ Pronta a obra (o labirinto), quem nela habita? Ou ela é uma máquina, um convite à entrada, à viagem, à aventura – ao risco?" (PAO, p. 24). Nesse questionamento, as imagens do labirinto habitado e da máquina contrapõem a possibilidade de o autor estar presente em sua obra, ou de esta se afirmar como um mecanismo autônomo. Nesta última concepção, as referências à aventura e ao risco ressaltam o caráter de jogo que assumiria a literatura, uma vez que o sujeito não teria controle sobre ela. É nessa acepção que Erasmo parece afirmar o distanciamento entre o autor e a obra: "§ Entre a obra e o autor se faz um mundo. § O que há de comum entre as várias obras de um escritor? Só um fazer-se. Só depois de tudo escrito é que se pode dizer. Não o autor, ele já terá sido expulso da obra. Pronta, a obra a ele se fecha: é como sair de um labirinto." (PAO, p. 22). Se no primeiro exemplo ainda havia ao menos a possibilidade de o labirinto ser habitado, agora ele expulsa o autor e se fecha para ele, evidenciando a concepção da literatura como entidade autônoma. Assim, o "poder dizer" da obra, não se restringe às possibilidades do sujeito, que terá sido expulso, mas sim da mecânica própria da máquina que é texto literário. O que se constrói, nesse caso, é a perspectiva do inacabamento da obra, pois, dado que o autor expulso não poderia atribuir um traço comum às diferentes produções, resta apenas um "fazer-se". Deslocado dos lugares que anteriormente lhe conferiam a centralidade do processo de criação literária, essas passagens colocam em xeque o papel do autor enquanto sujeito moderno, visto como fonte una e coerente de significação. Por esse caminho, Erasmo Rangel afirma: "§ A

[92] A esse respeito, ver o "Prefácio" de *O meu mestre imaginário* e o apêndice "O meu mestre Rangel" de *Breve manual de estilo e romance.*

única coisa que um autor tem de verdadeiramente próprio é o corpo; o seu texto talvez não passe de paródias entrelaçadas, acumuladas, expandidas ou superpostas, pando." (PAO, p. 23). No conjunto dessas passagens, paralelamente ao enfraquecimento do peso que se atribui ao poder criativo do autor com o seu consequente apagamento, ocorre o fortalecimento da percepção da obra como máquina autônoma. É interessante colocar em evidência a afirmação de que a única coisa que o autor tem de próprio seria o corpo, uma vez que isso realiza uma inversão da fórmula cartesiana, a partir da qual é a *res cogitans*, a coisa pensante em oposição à *res extensa*, o que importa para o pensamento racional do sujeito. Por essa razão, ao colocar sob suspeita a possibilidade de uma criação original, a referência às paródias termina por remeter à dispersão indefinida dos textos, o que situaria a produção literária mais no espectro da linguagem do que sob o domínio da intencionalidade autoral.

Seguir esse caminho possibilita às reflexões de Erasmo Rangel a radicalização da visão de escrita literária como apagamento do autor, ou, dito de outro modo, como experiência de morte do sujeito. Nessa perspectiva, no capítulo "Proposições sobre o diletantismo e correlatos", o mestre descreve o momento de sua escrita: "§De antemão não sei escrever qualquer coisa, vou no vai da pena." (PDC, p. 42). Não há aqui menções a um projeto, a uma intenção, ou a qualquer sistematicidade. Antes, quase como em um exercício de escrita automática, o que se impõe é a produção literária como fluxo de linguagem que independe do sujeito. De maneira ainda mais evidente, Erasmo declara sobre o seu estilo, no capítulo "Do meu samburá": "O estilo que às vezes uso almeja a lenta desaparição, o suicídio vagaroso de um asceta hindu." (DMS, p. 19). Por essas palavras, o estilo, que é habitualmente vinculado à expressão singular de um autor, passa a ser associado à sua desaparição. Nessa direção, vale lembrar que, na espiritualidade hindu, os ascetas são aqueles despidos de sua identidade e de sua história individual para se dissolverem no sagrado, de modo que a analogia com seu "suicídio vagaroso" atribui à escrita quase o caráter de um rito de passagem para a morte. Assim, o mestre Rangel fala de maneira pulsante: "Às vezes vou escrevendo tão calmo e tão vagaroso, tão simples e silenciosamente, que penso atingir a morte, a nulificação, o Nirvana oriental. Seria o mesmo que encontrar a morte, a paz interior." (DMS, p. 17). É curioso que em todos esses momentos sempre se descreve um processo, em que a figura do autor é necessária para o ato de escrita, mas implica sua progressiva nulificação, sendo que, ao final da obra, o sujeito é expulso de sua escrita. Isso pode ser visto de duas formas complementares. A primeira se relaciona com a afirmação feita por Autran Dourado em distintas cartas e artigos, comentando que, ao terminar uma obra, a sua interpretação enquanto autor se torna apenas mais uma entre as várias leituras possíveis, o que por si só é um

questionamento da autoridade do autor sobre a verdade dos sentidos do texto. Quanto à segunda, o uso do termo "silenciosamente" associado a todo o campo vocabular presente nessas reflexões pode indicar mesmo o apagamento do sentido, questionando o lugar do sujeito moderno enquanto aquele que é fonte de significado aos fenômenos do mundo.

Eu não precisaria de grande esforço para reconhecer nesse posicionamento de Erasmo Rangel uma confluência com os desdobramentos da crítica do sujeito sobre a analítica do autor. Perspectiva teórica que era expressivamente presente e ainda hoje é debatida na academia, o conjunto de publicações que a constitui já era uma referência para as leituras de Autran. Nos artigos que o escritor publicou nos anos 70 e 80, incluindo aqueles que compõem *O meu mestre imaginário*, autores como Nietzsche, Barthes, Derrida, Foucault, Deleuze, são citados com frequência. Com isso, o apagamento do sujeito autoral que já vinha sendo operado por nomes como Blanchot nos permite caminhar até o conhecido texto de Barthes "A morte do autor" (2004), publicado originalmente em 1967 no periódico norte-americano *Aspen*. Nesse ensaio, Barthes parte do questionamento de "quem fala" na novela *Sarrasine*, propondo a tese de que jamais seria possível saber, uma vez que "a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve." (BARTHES, 2004, p. 57). Reconhecendo que o título utilizado por Barthes já estabelece uma analogia com a fórmula nietzschiana da morte de Deus, o que se tem em vista ao desvincular texto e autor é um ataque à concepção do sujeito da metafísica, compreendido como origem do pensamento e das produções dele resultantes, que, portanto, teria a autoridade e propriedade intelectual sobre sua criação. Assim, ele identifica o autor com o advento histórico do indivíduo moderno: "O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'." (BARTHES, 2004, p. 58). O autor é uma personagem moderna: repito com o intuito de sublinhar como o próprio Barthes já admite a visão do autor como personagem que proponho neste capítulo. No entanto, assim como em *S/Z* ele dá primazia à noção de figura em detrimento do personagem, essa associação é feita em um sentido crítico, justamente com o objetivo de desmanchar o personagem do autor. Trata-se, com isso, de romper com determinada perspectiva universalista do papel criativo do autor, ao identificá-lo como uma personagem moderna que teria emergido com o prestígio do individualismo burguês.

Como se sabe, a igualmente célebre conferência "O que é um autor?" proferida por Foucault em 1969 no *Collège de France* é uma resposta às proposições de Barthes. Logo nas primeiras palavras de sua apresentação, fica evidente o diálogo com o texto anterior, quando retoma a questão "que importa quem fala?", a qual teria sido retirada de Beckett, mas ressoa criticamente o problema que move as discussões sobre a morte do autor. Em artigo intitulado "Autrans outros: os muitos autores de um autor", (2021) eu discuti as diferentes máscaras do autor na produção do escritor mineiro, debatendo, entre outras questões, as concepções de Barthes e de Foucault. Ali, eu argumentava que, como é um consenso na recepção do filósofo-historiador, Foucault não endossa as proposições barthesianas tal como este formulou, visto que o autor seria uma figura discursiva expressivamente presente nas produções modernas. Pelo contrário, ele indica como duas noções destacadas no próprio texto de Barthes bloqueariam esse desaparecimento do autor: as noções de obra e de escrita. Relativamente à primeira noção, Foucault acredita que não seria suficiente propor que se abandonasse a figura autoral, de modo a estudar a obra: "é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra 'obra' e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor." (FOUCAULT, 2006, p. 270). Relativamente à noção de "escrita", em vez da dispersão da figura do autor pressuposta pelas concepções teórico-filosóficas da época, Foucault enxerga no tratamento dado a esse conceito uma valorização transcendental do texto que, por fim, terminaria por reconduzir novamente à figura do autor, sacralizando-a. Assim, ele lança a pergunta: "Dar, de fato, à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador?" (FOUCAULT, 2006, p. 271). Consequentemente, o arqueólogo afirma categoricamente que não é suficiente repetir que o autor desapareceu: "Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta." (FOUCAULT, 2006, p. 271). Logo, uma vez que esse atestado de óbito autoral bloquearia o efetivo combate aos privilégios do sujeito advindos da filosofia metafísica, ele propõe a análise histórica do funcionamento das práticas discursivas, a partir do que se dedica a observar as condições de emergência da função-autor como uma entre as funções livres que essa desaparição do autor faz aparecer. Ou seja, nas práticas discursivas modernas esse lugar do autor ainda existe e permanece forte.

Contudo, reconhecer essa perspectiva crítica em relação à abordagem de Barthes exige o cuidado de se ter em mente que Foucault se encontra igualmente inserido na *doxa* da crítica do sujeito, que procura pensar as possibilidades de dessubjetivação da linguagem como um dever

ético. Por isso, na mesma medida em que propõe a noção de função-autor como uma alternativa à morte do autor barthesiana, esse conceito é formulado no sentido de possibilitar a abordagem da função discursiva sem se deter no indivíduo autor empírico: “Deixarei de lado, pelo menos na conferência desta noite, a análise histórico-sociológica do personagem do autor.” (FOUCAULT, 2006, p. 267). Para ele, tal categoria se relaciona menos com um indivíduo do que com a função operada na organização e reconfiguração dos discursos. Ao abordar o papel desempenhado pelo “nome do autor”, o filósofo argumenta que “ele exerce um certo papel em relação ao discurso, assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-lo a outros.” (FOUCAULT, 2006, p. 273). Dessa forma, o autor estaria ligado ao sistema jurídico-institucional que determina e articula os discursos, sem que isso signifique uma atribuição automática de um texto ao seu produtor, pois há uma série de operações complexas para que tal ocorra. É por esse caminho que Agamben, em seu texto “O autor como gesto”, reconhece a aporia do problema que mobiliza Foucault: reconhecer, a partir do questionamento de Beckett, que não importa quem fala leva a pensar, por outro lado, que há alguém que “mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade.” (AGAMBEN, 2007, p. 49). E Agamben complementa que Foucault pode, nesse ponto, esclarecer sua operação: “Ela se fundamenta na distinção entre duas noções que frequentemente são confundidas: o autor como indivíduo real, que ficará rigorosamente fora de campo, e a função-autor, a única na qual Foucault concentrará toda a sua análise.” (AGAMBEN, 2007, p. 49). Isso implica dizer que, ao abandonar a centralidade do indivíduo, o que se esvazia é o lugar ocupado pelo sujeito fundador da metafísica, deixando um lugar vago que poderá ser ocupado pela função discursiva do autor. Por essa perspectiva, ao responder aos questionamentos de Lucien Goldmann no debate que se seguiu à sua conferência, Foucault procura deixar claro o projeto de sua fala: “o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso. Isto posto, a pergunta que eu me fazia era a seguinte: o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função autor.” (FOUCAULT, 2006, p. 295). Trata-se, nesse caso, de questionar o papel fundador do sujeito, substituindo-o por uma ‘função-sujeito’, a qual seria variável de acordo com as condições, regras e lugares ocupados na ordem dos discursos. Logo, a função autor seria apenas uma entre as possíveis especificações da função sujeito, perspectiva que permitiria “retirar do sujeito (ou do substituto) seu papel de fundamento originário, e analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso.”

(FOUCAULT, 2006, p. 287). Logo, essa perspectiva retira o foco do autor e do sujeito enquanto indivíduos social e historicamente delimitados, para priorizar as suas relações com os discursos, os textos, a linguagem.

Por conseguinte, apesar da postura crítica de Foucault em relação a seu interlocutor, esses apontamentos nos permitem notar também pontos de confluência entre eles. Dado que a inscrição de ambos os autores no contexto da crítica do sujeito os leva à valorização do potencial dispersivo da linguagem, ambos constroem suas proposições pela subtração do indivíduo empírico, para delimitar o autor no âmbito linguístico. Assim, se Foucault pensa o autor como uma função discursiva, Barthes também assevera: "o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como 'eu' outra coisa não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem [...]" (BARTHES, 2004, p. 60). De modo bastante próximo, ainda que os discursos sempre se liguem a instituições social e historicamente determinadas, a função autor não extrapola o discurso para remeter ao indivíduo, aspecto pelo qual Foucault afirma que "o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser." (FOUCAULT, 2006, p. 274). Além disso, outro ponto em comum entre as duas abordagens concerne à concepção de que o autor, como aquele que detém a autoridade sobre a sua produção, seria uma figura que fixa os sentidos do texto. Barthes acredita que "dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura." (BARTHES, 2004, p. 63). De modo semelhante, a concepção da função autor de Foucault, que exerceria um papel classificatório nos discursos, também promoveria uma limitação à proliferação dos sentidos. Como afirma Roger Chartier em análise de "O que é um autor?", a função autor relacionaria "a unidade e coerência de alguns discursos a um dado sujeito [...] essa 'função autor' marcada pelo nome próprio é, de início, uma função de classificação dos discursos que permite as exclusões ou as inclusões em um *corpus*, atribuível a uma identidade única." (CHARTIER, 2014, p. 28-29). Explorando esse potencial, Chartier ainda afirma:

> Disso decorre a ideia de uma função que conduz de uma pluralidade de posições de autores, de uma diversidade de vozes nos discursos, a uma individualidade autoral única, ou, ao contrário, de uma função que é princípio de identificação do discurso e que pode ser possivelmente atribuída a diferentes indivíduos, concorrentes ou colaboradores. (CHARTIER, 2014, p. 30).

Nesse senso de unidade garantido pela identidade da função autoral, reside o aspecto de continuidade/descontinuidade de Foucault em relação a Barthes. Voltar-se para os limites da escrita, da obra, do discurso não garante necessariamente a dispersão dos sentidos do texto. Por outro lado, quando Foucault identifica a função discursiva do autor como uma característica inerente à modernidade, que emergiu concomitantemente ao advento dos direitos autorais, ele nunca o faz na simples forma de um diagnóstico neutro. Marcada historicamente, a unidade conferida pela noção autoral está sempre em vias de desaparecer. E é nesse possível desaparecimento que suas reflexões ecoam de modo mais próximo a possibilidade barthesiana de uma linguagem que seja pura dispersão. Em nota à edição de "O que é um autor?" (que seria uma variante da comunicação) essa perspectiva ganha força singular. Nela Foucault afirma:

> O autor torna possível uma limitação da proliferação cancerígena, perigosa das significações em um mundo onde se é parcimonioso não apenas em relação a seus recursos e riquezas, mas também a seus próprios discursos e significações. O autor é o princípio de economia na proliferação das significações. [...] O autor é então figura ideológica pela qual se afasta a proliferação do sentido. (FOUCAULT, 2006, p. 287-288)

Por isso, mesmo reconhecendo o romantismo de se pensar em uma sociedade totalmente livre da figura autoral, sinalizar a possibilidade do desaparecimento dessa função implica também vislumbrar um contexto de maior liberdade no fluxo dos sentidos:

> [...] seria puro romantismo imaginar uma cultura em que a ficção circularia em estado absolutamente livre, à disposição de cada um, desenvolver-se-ia sem a atribuição a uma figura necessária ou obrigatória. Após o século XVIII, o autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada. No entanto, levando em conta as modificações históricas em curso, não há nenhuma necessidade de que a função autor permaneça constante em sua forma ou em sua complexidade ou em sua existência. No momento preciso em que nossa sociedade passa por um processo de transformação, a função autor 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 seguindo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar. (FOUCAULT, 2006, p. 288)

Não é mero acaso que esse trecho relembra de modo tão pungente as palavras finais de *As palavras e as coisas* (1999), quando o filósofo afirma que em um novo momento histórico o homem se desvaneceria como "um rosto na areia". Juntamente à figura do autor, o que está em jogo é toda uma análise crítica do sujeito e da concepção humanista do humano (que, como o autor, seria uma invenção moderna), sendo que o desmanche de toda essa linha

teórico-filosófica acarretaria novas relações com o conhecimento. Para o debate promovido neste trabalho, vale ressaltar a confluência do vocabulário de Foucault e de Barthes quando mencionam o personagem (*personnage*) do autor. Seria justamente a delimitação da forma da máscara desse autor que permitiria a singularização do seu poder de agenciamento intelectual enquanto sujeito, o que imporia pretensamente a restrição aos sentidos do texto. Ou seja, quando observamos os ataques à filosofia metafísica e, com ela, os ataques ao sujeito, torna-se forçoso reconhecer a importância que a operação de tornar-se personagem ganha enquanto um alvo crítico. *Assim, apesar das várias abordagens da teoria da literatura que destinavam ao personagem um lugar periférico (o que por si só é sintomático), torna-se possível reconhecer o alcance teórico que a noção de personagem pode assumir, uma vez que ela permite enxergar as diversas formas do sujeito.*

O que se nota, portanto, é uma ressonância entre a problematização da figura autoral via crítica do sujeito e as proposições ensaístico-filosóficas do *alter ego* Erasmo Rangel. Ao mobilizar em seu vocabulário termos como "máquina", "morte", "nulificação", "vazio", "silêncio", o referido processo de desaparecimento do autor acarretaria a dispersão da autoridade e, consequentemente, do Sentido, o que romperia com a interpretação racionalista da obra para enxergar a sua entrada no nada. Essa problematização ainda se presentifica nos contos "Os mínimos carapinas do nada" e "A glória do ofício", designados por Autran como textos em que também se discute a sua poética. No primeiro caso, a alusão ao nada feita já no título implica a noção de um fazer artístico cujo resultado afirme a sua autonomia e não tenha por finalidade a fixação de sentidos. Assim, entre as três categorias de carapinas que existiam na cidade de Duas Pontes, a primeira seria aquela cujos trabalhos poderiam ser considerados utilitários, aspecto em que se opõe à terceira categoria, descritos como "poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada." (MCN, p. 52). Então, remetendo à finalidade sem fim da arte, conforme postulada por Kant, e aos seus desdobramentos até o século XX, essa categoria mais elevada entre os carapinas se caracteriza pelo fazer artístico desinteressado, o que justifica a analogia entre o trabalho com a madeira e as conversas vadias da população da cidade. É por isso que Bê P. Lima se apresenta como um rosto que tão bem representa esse artista desinteressado, pois, como uma espécie de dandy de Duas Pontes, ele é um boa vida que se dedica despreocupadamente às rodas de conversa, enquanto desbasta os caracóis de madeira. Por isso, a metáfora da carpintaria, além das outras questões já discutidas no capítulo 3, pode remeter também a essa dispersão do sentido literário até atingir o silêncio, de que falava Erasmo Rangel, ou o nada:

> Conta-se a fantástica proeza de um dos sacerdotes do culto, o inefável seu Bê P. Lima, que começou desbastando um grande pedaço de madeira e foi indo, sem pressa, cuidando do seu gratuito ofício, o ouvido porém atento à conversa, que esquentava [...] E de repente se suspendeu a conversação, todos voltados para ele. Seu Bê se aproximava do fim, faltava-lhe uma última e mínima apara para atingir o nada. [...] Então aconteceu. Não se podia dizer se o que ficou na mão de seu Bê fosse ou não um minúsculo caracol que ele soprou. (MCN, p. 53).

Esse mesmo desejo de atingir o nada também é declarado por Zózimo em conversa com o neto João da Fonseca Nogueira: "O que gostaria de fazer, um monjolinho, indaguei. Não, gostaria de fazer nada, disse ele. Nada, à toa? disse eu meio desapontado. Não, fazendo absolutamente nada, quer dizer, ir aparando vagarosamente a madeira até não restar mais nada." (MCN, p. 55). Se observarmos essas passagens em diálogo com as colocações programáticas de Barthes e de Foucault, a presença do carpinteiro não garante a fixação e unificação dos sentidos da obra, tal qual ocorreria com o autor. É sintomático nesse caso que o processo de confecção da obra ocorra com o seu progressivo desaparecimento, da mesma forma como Erasmo Rangel indica a dissolução da figura autoral. Trata-se, assim, de uma radical alusão à autonomia da literatura como pura dispersão, fluxo incessante independente de um sujeito, que faz lembrar a imagem do livro de areia de Borges. Se o escritor argentino nos oferece essa imagem do livro que nunca é o mesmo, Autran Dourado dá forma sensível ao processo de criação até que a obra se torne pó. Nesse ponto em que ganha corpo a autonomia da literatura, confluem as metáforas da madeira que voa com o sopro e do mecanismo independente da máquina. Efígie que se tornou célebre no conto "Os mínimos carapinas do nada" em 1985[93], é no conto "A glória do ofício" (GO), da década de 1950, que a figura humana que passa o tempo desbastando a madeira com seu canivete aparece pela primeira vez. E não é por acaso que ali a metáfora da máquina perfeita e autônoma também será evocada de maneira pungente. Nesse conto, o protagonista-narrador – o fato de ele permanecer inominado é significativo – é levado pelo pai para aprender o ofício de relojoeiro com Danilo Sottavento, uma vez que sempre mostrou habilidade técnica para montar e desmontar coisas. O aprendizado das engrenagens dos relógios é descrito como uma iniciação à arte, sendo que o mestre diz a seu discípulo que ele não precisaria produzir apenas relógios: "Finalmente, meu filho, máquinas que não são mais relógios nem nada, tão precisas e preciosas como uma coisa bela e inútil." (GO, p. 41-42). Seguindo essa mesma caracterização, Danilo mostra ao menino a sua obra cujas engrenagens autônomas funcionam perfeitamente:

[93] O conto em questão foi inicialmente publicado no número 84 da revista portuguesa *Colóquio-Letras*, em 1985, sendo integrada ao volume *Violetas e caracóis* em 1987.

> Vi então o mais belo maquinismo de que tenho notícia. Não sei dizer se era relógio, porque nunca vi um relógio igual. Marca o tempo, perguntei a Danilo. Não importa o tempo, disse Danilo Sottavento, que é o tempo diante de tanta beleza e precisão? Olha o eixo, o balanço, repara, filho, dizia apontando as maravilhas da máquina. (GO, p. 42).

Seja pela efígie de seu *alter ego* em suas reflexões teórico-filosóficas, seja em seus textos ficcionais, a produção de Autran Dourado traz ao palco as reflexões sobre o apagamento do autor e sobre a impossibilidade de este fixar os sentidos da obra. Contudo, neste momento preciso destacar que esse trabalho é feito sob o signo do paradoxo. Se o autor não cessa de desaparecer em seus textos, ele também nunca deixa de estar presente. Afinal, a condição para que o primeiro postulado seja possível – não cessar de desaparecer – é que ele não tenha desaparecido completamente. Seu Bê P. Lima, Zózimo, Deolindo Sottavento são nomes retomados como aqueles que possibilitaram a existência de *suas* produções. Aqui, podemos enxergar de modo claro a aporia à qual Agamben se referia quando discorria sobre a dificuldade de afirmar que "não importa quem fala", sendo que, para que esse próprio enunciado se torne possível, é preciso que alguém o tenha dito. Somando-se a essa questão, ao mesmo tempo em que Erasmo Rangel fala sobre a nulificação da voz autoral, no capítulo "Proposições sobre Flaubert" (PsF) ele ainda manifesta o desejo: "Quero atingir a paz e o silêncio de uma máscara mortuária." (PsF, p. 60). Atingir a morte e o silêncio implica ostentar uma máscara: uma ausência presente que, ao fim, não exclui o sujeito da obra. Assim, avançando na aporia demonstrada por Agamben, agora temos condições de pensar que, em todos esses casos, o autor está sim presente, mas sob uma máscara transparente, ou sob as máscaras negativa do autor.

Movimento 2: Que ausência, que presença? Outras máscaras

Indicar, na transição para este movimento, a possibilidade de enxergar a figura apagada do autor como uma de suas máscaras cria condições para pensarmos no processo de produção das múltiplas *personae* dessa figura, mesmo no contexto da crítica do sujeito. Por isso, neste movimento ressaltarei a colocação foucaultiana de que a função-autor é uma função-sujeito, passando, a partir de então, a contrapor a perspectiva discursiva por ele colocada a outras dimensões histórico-sociais do autor, levando em conta inclusive os aspectos materiais e econômicos em que se encontra inserido o indivíduo empírico.

Embora as assertivas de Rangel apontem reiteradamente para a morte do autor enquanto um processo concomitante à escrita, elas indicam simultaneamente que essa figura ainda continua habitando a obra. Por esse caminho, no mesmo capítulo "Proposições sobre o autor e sua obra" em que sinalizava o desaparecimento autoral, ele afirma: "§ Mas o autor, por mais variada e ignota que seja a sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas." (PAO, p. 24). Em outra passagem, é ainda mais visível o caráter desse sujeito que se esconde no semblante da máscara transparente, mas ainda habita os corredores de seus textos: "§ Por mais intrincado que seja o labirinto (a obra pronta e acabada; melhor – durante e depois principalmente), há todavia um autor. Por mais que ele se disfarce, procure desaparecer na própria obra." (PAO, p. 24). Na primeira passagem, a imagem da obra como labirinto faz com que as chaves que o autor possui possam ser vistas não como um índice de autoridade última sobre os sentidos do texto, mas nos possibilita pensar em sua efígie enquanto um entre diversos outros elementos de significação. Por essa perspectiva, o desaparecimento não seria uma fatalidade intrínseca à produção de linguagem, mas um gesto deliberado do sujeito que se disfarça com a máscara transparente. Logo, em vez de sua ausência, o gesto de disfarçar-se na obra pressupõe a presença ativa do sujeito, que manipula, constrói arranjos, conecta referências intertextuais, vela e desvela sua própria face, de maneira que o molde do apagamento não é mais que uma das suas muitas máscaras possíveis. Discorrendo sobre o eu-outro autoral como o Minotauro que habita o labirinto-obra no capítulo "De vária matéria" (DVM), as palavras de Erasmo Rangel apontam para a invisibilidade de uma máscara que, contudo, está presente: "O monstro escondido é como o Deus de Flaubert na criação – presente mas invisível." (DVM, p. 60). Acontece, então, que nos vemos diante de uma máscara negativa que co-habita com a máscara do sujeito criador, ambos instalados no jogo que tensiona a contingência da linguagem e a criação racional. Erasmo declara em "Proposições sobre o labirinto":

> § Durante o risco e o desenvolvimento da obra, muitas vezes Dédalo se surpreendeu de ver as peças se acasalarem como num jogo, independentemente da sua vontade. Humilde, atribuía o fato ao acaso ou aos deuses, esquecido de que um outro Dédalo trabalhava escondido dentro dele (por ele), tão lúcido e solar como o Dédalo à luz do dia mediterrâneo. Ambos artífices que só se revelavam na obra." (PsL, p. 70)

Aqui, Dédalo se apresenta como mais uma das máscaras do autor/artista, em cujo semblante se observa o quanto há de inconsciente e de não intencional na criação, mas, por outro lado, convive com um sujeito solar que também se revela na obra. Seguindo esse mesmo caminho, no conto "A glória do ofício", ainda que o protagonista tenha o domínio

técnico necessário para reproduzir os mecanismos que observa, seu mestre entra em desgosto ao perceber que ele não seria capaz de criar algo novo. Logo, o mesmo conto que apresenta a imagem da máquina autônoma, evoca também o papel do autor ao destacar o trabalho de Danilo Sottavento na criação das engrenagens: “Desenho *original* de meu mestre, que há anos vinha montando e fabricando as peças delicadas, quando não as tirava de algum relógio imprestável.” (GO, p. 42-43, grifo meu). Criação, invenção, originalidade, o vocabulário mobilizado nesse momento é constituído de categorias modernas que atuam como o sustentáculo da produção intelectual do sujeito. Dessa oposição entre a presença criativa e a criatividade das formas de desaparecimento, é possível pensarmos que a obra de Autran Dourado problematiza os diferentes modos de o autor velar e se revelar em sua escrita, variando conforme diferentes concepções sócio-históricas, o que inclui a própria lógica da morte do autor.

Para se pensar a construção dessa figura autoral como personagem, é importante destacar que a novidade da proposição foucaultiana reside na compreensão de que a função autor é, no fim, uma máscara discursiva, que permitiria observar a dinâmica autoral sem se prender ao tradicional esquema vinculado ao indivíduo empírico. Contudo, o fato de se localizar essa função na esfera discursiva não significa que o filósofo não leve em consideração seu vínculo com o modo de produção característico do sujeito moderno, o que ele trata inclusive de modo crítico. Em seu livro *Modernização dos sentidos* (1998), Hans Ulrich Gumbrecht analisa o complexo processo de formação epistemológica nos diferentes momentos da modernidade. No quadro dessa proposta, ele faz uma análise da emergência do autor por uma perspectiva expressivamente próxima à realizada por Foucault, caracterizando essa categoria expressamente como uma máscara. Enquanto o intelectual francês localiza no século XVIII o momento em que essa função ganhou forma, Gumbrecht recua até o final do século XV, identificando na transição das apresentações orais para a publicação impressa as condições para o surgimento dessa máscara. Para ele, a máscara autoral viria a substituir a presença física do indivíduo que emprestava seu corpo ao recitar um texto, conferindo a ele uma estabilidade semântica. Logo,

> [...] a instância de autor funciona como uma máscara que dissimula a instabilidade e a plurivocidade do sentido, instabilidade e plurivocidade, contudo, inevitáveis, desde que se considere a produção de sentido como o fato de um ato individual. Graças a essa máscara, em lugar da plurivocidade do sentido, cada texto pode ter pretensões a uma significação mais ou menos nítida e unívoca. [...] Dissimulando corporalidade e temporalidade enquanto fatores de um sentido instável, o papel do autor, como máscara, cria portanto a impressão de uma *intencionalidade*. (GUMBRECHT, 1998, p. 100)

Está patente na descrição dessa máscara a ressonância com a compreensão foucaultiana de que a função autor seria um travão que impede a dispersão dos sentidos do texto. E é na identificação desse papel estabilizador da intencionalidade atribuída à máscara autoral que Gumbrecht identifica a presença do sujeito moderno. Para ele, uma das principais razões históricas que teriam permitido o nascimento do autor seria esse novo modo de produção de sentido por meio do qual a subjetividade moderna se afirma como instância que confere sentido aos fenômenos em oposição à cosmologia medieval fundada na imanência do sentido advindo da criação divina. A esse respeito, precisamos notar a dupla descorporificação que Gumbrecht traz para seus argumentos. Assim como a máscara do autor surge quando os cancioneiros passam a ser impressos e dispensam o corpo daquele que recita oralmente, o sujeito moderno teria sua emergência decorrente também em função do advento da imprensa, ou seja, o corpo se torna tão dispensável que o sujeito pode passar a habitar o papel: "Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito, ao menos como observador excêntrico e produtor de saber, pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro." (GUMBRECHT, 1998, p. 12). Estão dadas as condições para a constituição de "uma subjetividade que está condensada no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção do conhecimento. [...] O deslocamento central rumo à modernidade, por conseguinte, está no fato de o homem ver a si mesmo como ocupando o papel do sujeito da produção de saber." (GUMBRECHT, 1998, p. 12). O olhar comparativo sobre a função autor de Foucault e o autor-máscara de Gumbrecht deixa claro o quanto a categoria proposta pelo primeiro está calcada nos esquemas característicos do sujeito moderno, motivo por que ele nunca deixa de vislumbrar uma sociedade em que os sentidos possam fluir livremente. Lembrando de que nos diferentes momentos de sua obra e com diferentes denominações, o filósofo francês busca observar os dispositivos produtores de subjetividades, a função autor seria mais um entre os vários processos de produção do sujeito na modernidade. Em seu "O autor como gesto", Giorgio Agamben observa exatamente que no ensaio de Foucault "a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos." (AGAMBEN, 2007, p. 51). Seria estranho o estatuto jurídico reservado para o autor na determinação dos direitos autorais, se a função autor não atuasse como um dispositivo produtor de subjetividade que atesta a ausência do indivíduo empírico, mas, ainda assim, reafirma o seu direito de propriedade sobre o texto. Em sua análise à conferência de Foucault,

Chartier estabelece essa relação entre o processo de construção ficcional da máscara da função autor e o seu caráter jurídico: “Podemos dizer que a ‘função autor’ não é somente uma função, mas também uma ficção, e uma ficção semelhante a essas ficções que dominam o direito quando ele constrói sujeitos jurídicos, que estão distantes das existências individuais dos sujeitos empíricos.” (CHARTIER, 2014, p. 29-30). Portanto, ao se debruçar sobre essa função-sujeito circunscrevendo-a à esfera discursiva, o que Foucault faz é analisar uma entre as várias instâncias possíveis de produção das máscaras do sujeito, ou, dizendo de modo mais específico, ele analisa o lugar do autor como sujeito da enunciação. Talvez seja por isso que ele se posicione criticamente quando Barthes propõe, como uma forma de combater os privilégios do sujeito, que o autor, uma “não pessoa”, está preso aos limites da enunciação que o define. Na perspectiva foucaultiana, circunscrever o autor aos limites da enunciação não só mantém o sujeito, como ainda preserva os atributos que lhe foram conferidos no quadro epistemológico moderno.

Dito isso, o que nos cabe nesse momento é reconhecer que o sujeito-autor comporta muitas outras máscaras, desdobrando os vários modos-autor que podem ser reconhecidos em suas *personae*. O próprio Foucault reconhece que esse sujeito da enunciação pode se manifestar de múltiplas formas em uma obra, dado que em um prefácio ou em um capítulo de um livro se constituirão modos enunciativos diferentes, o que permite o desdobramento discursivo do autor em múltiplos eus. Quando lembramos de que Autran Dourado se apresenta sob as máscaras do mestre imaginário Erasmo Rangel, de João da Fonseca Nogueira, ou mesmo de Isaltina, isso já é suficiente para pensarmos que seus textos problematizam a figura do autor, colocando em questão a própria possibilidade de este se apresentar como figura una que garante a coerência e estabilidade semântica à obra. Parecendo brincar com essa variação das várias *personae* de Autran Dourado, Erasmo Rangel declara sobre si mesmo em “Do meu samburá”: “Pelo santo amor divino, não exijam de mim coerência, sou vário e absurdo. Se não fosse assim, seria outro.” (DMS, p. 21). Nessa afirmação curiosa, ele seria outro se não se tornasse outro constantemente: ou seja, é inevitável vir a ser outro, vir a ser incoerente. O que se dirá, então, da sua obra?

Mas precisamos ir para além disso. Colocando em evidência a perspectiva histórica da cidade mineira de Duas Pontes, a obra de Autran Dourado opera uma verdadeira arqueologia do sujeito em sua relação com a literatura, ao problematizar a produção da subjetividade desse agente produtor de ficção já a partir de uma dimensão pré-moderna, pré-individual e pré-autoral. No capítulo 3, eu já discutia o papel da cultura oral na difusão das narrativas tradicionais, que se afirmam como a memória da cidade de Duas Pontes e, por isso,

constituem a identidade de seu povo. Assim, na mesma medida em que a produção ficcional de Autran aponta para a transição tensional e nunca completa da cultura oral para a cultura escrita, com a consequente afirmação do lugar institucionalizado da literatura, ela também sinaliza a passagem da esfera pré-moderna da produção coletiva das narrativas para a figura individual do autor. O mestre imaginário aborda essa questão no capítulo "A propósito de Homero" (PH), quando diz que ele não existiu, razão pela qual, sob a rubrica desse nome, haveria a produção coletiva do povo grego: "Daí dizer-se nunca ter existido Homero, daí a dúvida sobre a pessoa que escreveu os dois poemas maravilhosos que levam o seu nome como autor: ele era cada grego e toda a Grécia." (PH, p. 15). Embora nesse caso o nome do autor ainda exerça uma função classificatória sobre os textos, o mestre imaginário aponta para um processo de produção diferente da escrita individual. Sem dúvida, a máscara do nome próprio atua como uma força a partir da qual se associa uma identidade aos poemas: identidade do produtor e identidade dos poemas. Contudo, assim como ocorre com as narrativas orais que circulam em Duas Pontes, a passagem em questão indica a produção da memória coletiva, evidenciando o processo de subjetivação de todo um povo que se enxerga na efígie de Homero: "Homero como uma metáfora, como uma representação do povo grego, o seu símbolo. Nele, como no escudo do herói, que minuciosamente descreveu, estava escrita toda a história da Grécia." (PH, p. 16). Obviamente, essas palavras não se fechariam à possibilidade de pensar a recepção moderna dos poemas gregos, momento em que os textos seriam capturados pela função autor. Contudo, se é observável a confluência da multiplicidade na singularidade da máscara homérica, as palavras de Erasmo Rangel fazem questão de ressaltar o traço multidão desse semblante. Por isso, ao mesmo tempo em que a rubrica do nome próprio opera a produção da identidade, ela também se abre ao movimento característico da diferença: "Convenhamos que o autor da *Ilíada* deve ter precedido de muito ao da *Odisseia*, o que vem reforçar a tese de que foi todo o povo grego e não um homem chamado Homero que escreveu as duas epopeias." (PH, p. 16). A heterotemporalidade marca o traço diferencial dos poemas da mesma maneira em que as máscaras homéricas também são cindidas no tempo, pois a difusão oral das narrativas constitui a memória grega, mas permite o fluxo de novas versões a cada *aedo* que as proferir. Assim, Homero e Donga Novais são rostos irmãos ao se afirmarem como *ágoras* pré-modernas das múltiplas máscaras orais de seus povos. Seja nos ensaios, seja nos textos ficcionais, a produção de Autran coloca em cena o transcurso histórico em que ocorre a passagem das narrativas coletivas da oralidade para a emergência do lugar do autor em seus moldes modernos. Por esse motivo, "Os mínimos carapinas do nada" terminam com o narrador-escritor João da Fonseca Nogueira, o

emblemático *alter ego* de Autran, afirmando que, diferentemente de seu avô Zózimo e do restante da cidade, ele procurava de outra maneira o seu nada. Além dessa indicação do nascimento do autor individualizado, o mesmo conto ainda aponta, nesse modo de produção coletivo, o grande risco de um carapina, levado pela vaidade, "gravar o seu nome na concha ou no cabo da colher. Como o primeiro artista da antiguidade que gravou numa obra sua frase 'Felix fecit', inaugurando assim o culto da personalidade [...]" (MCN, p. 51). Além disso, na segunda parte de *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, no texto "Poética pré-aristotélica", Autran transcreve as reflexões teóricas que abordam de modo expresso os diferentes papéis assumidos pelo poeta conforme o momento histórico:

> I – O poeta como preceptor, passivo. Religião. II – O poeta como mestre e senhor do seu instrumento (técnica, como hoje diríamos). Humanização. III – O poeta absolutista, possuído da poesia, ser totalitário. Individualismo, hipertrofia do eu. Romantismo, poderíamos dizer, não como estilo de época. Culto da personalidade. (*PRMC*, p. 129)

Seguindo esse caminho, o que nos interessa nesse movimento simultâneo de produção de identidade e de alteridade sob a rubrica do nome próprio é identificar na obra de Autran Dourado a presença do que poderíamos chamar de diferentes modos-autor, ainda que pré-modernos. Portanto, a intensa problematização da constituição da subjetividade que perpassa seus textos permite refletir também sobre os agentes que atuam na produção e circulação das narrativas, de modo que a face do autor se abre como um território habitado pela alteridade das diferentes *personae*.

Na análise que tenho procurado desenvolver até o momento, o confronto da produção de Autran Dourado com as reflexões de Barthes e de Foucault permitiu enxergar a postura do autor ausente, evocada por Rangel, como mais uma de suas máscaras. A problematização da figura do autor que se presentifica em seus textos ensaísticos e ficcionais afirma-se também como um trabalho de produção de si mesmo como personagem, ou seja, como exercício de automodelagem das próprias máscaras. Neste momento, então, podemos ampliar o enfoque teórico de nossa análise, encarando, para além do que propõe Foucault, o autor empírico como personagem histórico, levando em conta o contexto social, histórico, econômico, jurídico, material em que se inscreve. Isso permite que se analisem os documentos presentes no arquivo do autor, entendendo que este atua na conformação de suas máscaras e permite estabelecer uma ponte entre sua produção ensaística/ficcional e sua atuação na esfera pública.

Em uma perspectiva outra em relação aos textos que discutimos, Autran Dourado foi uma figura ativa na cena pública. Seu arquivo, presente no Acervo de Escritores Mineiros, conta com uma expressiva gama de artigos, palestras, entrevistas, cartas em que debate temas diversos, entre os quais o das condições de trabalho do escritor. É um representativo exemplo a esse respeito o texto "A profissionalização do escritor", publicado no jornal *Correio do povo* em 08 de novembro de 1975 e proferido originalmente como uma palestra em evento sobre o livro e sua problemática em Porto Alegre. Logo no início de sua explanação, Autran deixa claro o caráter político de sua discussão sobre o autor, ao propor a diferenciação das noções de escritor-artista e escritor-homem-como-outro-qualquer. Não se trata aqui mais da distinção entre figura discursiva e o homem de carne e osso, mas sim do artista que produz a obra e o homem que possui necessidades concretas, inclusive financeiras. Por isso, ele afirma que são "duas pessoas distintas numa só e cuja simbiose tem levado a perigosos equívocos tanto para a obra literária como para a possibilidade de existência real da profissão do escritor no país." (DOURADO, 1975, p. 19). Longe das abstrações filosóficas do desaparecimento do autor, o que se aborda aqui é a perspectiva do escritor como profissão, o que leva exatamente à discussão do personagem histórico do autor com todas as suas implicações. Entre elas está o fato de que a ideia de que o escritor seria um ser inspirado está morrendo, pois este se encontra profundamente ligado às condições históricas e sociais em que se encontra, de forma que as alterações nas condições econômicas e técnicas causam repercussões nas obras de arte. É com esse olhar que Autran afirma: "O aparecimento no Ocidente, no Século XV, da xilogravura ou do buril, da imprensa de Gutenberg, veio alterar profundamente a produção das obras de arte, nelas incluída a da linguagem, e a própria criação ou invenção." (DOURADO, 1975, p. 20). Essa lógica permite que o escritor mineiro desenvolva uma perspectiva crítica aos defensores da chamada arte pela arte. Para ele, mesmo um poeta como Mallarmé depende *forçosamente* das condições técnicas e materiais na produção da literatura: "Mallarmé sofre a grande contradição: ao mesmo tempo que se refugia na arte pura e recusa o seu papel social, procura tirar partido das novas conquistas gráficas: 'Un Coup de Dés' é um bom exemplo dessa contradição." (DOURADO, 1975, p. 20). Construir essa relação entre as condições técnicas e materiais de um dado momento histórico e a literatura permite que Autran encampe sua defesa da profissionalização do escritor, chegando ao cerne de seu argumento: a necessidade do respeito a direitos autorais dignos e condizentes com o trabalho desempenhado. Ele comenta as mudanças no cenário de produção literária na era industrial, que traz novos meios e novos agentes:

> Só no século XIX a coisa muda de figura, com o aparecimento de novos meios técnicos de reprodução, a velocidade e o número de exemplares reproduzidos. As impressões aumentam, surge a figura do editor (antes era apenas o impressor), e o autor toma consciência de que estão ganhando muito com a reprodução de suas obras, sobre as quais ele não tem mais comando. Como surgiram as lutas e reivindicações operárias após a revolução industrial, aparece a forma sofisticada e aparentemente meio abstrata e fria, como tudo no mundo moderno, do direito autoral. Quando surge um direito é porque a realidade já existe e se fez impor. (DOURADO, 1975, p. 20)

Aqui, o trabalho do autor se encontra profundamente imbricado com as condições oferecidas pelo contexto histórico, a partir do que se relaciona com a própria possibilidade de subsistência do escritor. No que tange às condições financeiras que dão ao escritor a possibilidade de exercer seu trabalho, há que se lembrar de que Autran Dourado se insere no contexto histórico em que intelectuais diversos migraram para o Rio de Janeiro para trabalhar e para participar da vida cultural que se concentrava na cidade. Rachel Lima (1997) comenta o projeto de modernização do espaço urbano da capital Rio de Janeiro no período da Primeira República, que tornou a cidade um ponto de referência para os letrados: "Ao Rio de Janeiro, sede do Governo Federal, acorriam letrados de todo o Brasil, interessados em ocupar os postos gerados pelo Estado, tanto na burocracia administrativa, quanto nas organizações culturais por ele tuteladas." (LIMA, 1997, p. 156). Em suas correspondências – principalmente aquelas datadas do final dos anos 1980 –, em *A serviço del-Rei* e em *Gaiola aberta*, o período em que Autran Dourado trabalhou no governo de Juscelino Kubitschek é tratado como um momento de grande relevância para a sua formação como autor. Ocorre que, mantendo o perfil que já se iniciou com a Primeira República, a estrutura administrativa do governo de Juscelino Kubitschek no estado de Minas Gerais e na Presidência procurou se cercar da intelectualidade da época, o que atendia a seu projeto modernizador. Com isso, além do próprio Autran, vários intelectuais ocuparam cargos públicos em seu governo, como se relata em *Gaiola aberta*: "[...] no Governo de Minas, praticamente todo o seu gabinete, a começar do chefe, o contista Murilo Rubião, era de escritores: Alphonsus de Guimaraens Filho, Nilo Aparecida Pinto, Fábio Lucas e Afonso Ávila [...]" (*GA*, p. 13). Além disso, ainda em *Gaiola aberta* ele afirma que na Presidência, além daqueles que já trabalhavam em Minas e que foram levados para o Rio de Janeiro, trabalharam ainda Álvaro Lins, Francisco de Assis Barbosa, Augusto Frederico Schmidt, Cyro dos Anjos, Darcy Ribeiro. Ao narrar o modo como ocorreu o seu ingresso no funcionalismo, Autran deixa claro o vínculo entre o cargo e o desejo de se dedicar à literatura: "Então, o que você quer de mim, por que veio para o Rio comigo? disse Juscelino. Um emprego não muito pesado, que me deixe as manhãs livres para

que eu possa me dedicar com exclusividade aos meus romances, disse eu." (*GA*, p. 8). E mesmo após deixar os cargos no governo, Juscelino ofereceu para Autran a possibilidade de trabalhar como escrivão de cartório, o que lhe permitiu ter as manhãs livres para a escrita. Isso sublinha a importância da estrutura formada a partir das orientações políticas de determinado contexto, as quais permitem ou não que um indivíduo ocupe o lugar de sujeito-autor ao lhe oferecer as condições financeiras necessárias para que possa se alimentar, ter moradia, ter acesso a livros e outros bens culturais, além de construir um cenário mais ou menos estimulante intelectualmente.

Nesse raciocínio, ao tratar da profissionalização do escritor, mais do que uma discussão em termos teóricos, esse debate envolve uma luta pragmática em que se impõem inclusive interesses pessoais de Autran. Quanto à exigência de respeito ao trabalho do escritor, são diversos documentos em seu arquivo que atestam os desentendimentos constantes entre ele e a categoria dos editores. Em carta enviada ao então presidente do Sindicato dos Escritores Plinio Doyle no dia 17 de outubro de 1974, o autor se queixa da postura desrespeitosa dos editores que visariam apenas ao lucro. Comentando a fala de Roberto Riet Correia, responsável pela editora Nova Fronteira – ele teria afirmado que se lhe trouxessem qualquer obra de Jorge Amado esta seria publicada, pois seria garantia de boas vendas –, Autran critica o fato de que os editores não estariam dispostos a publicar autores que tenham o risco de baixa vendagem, mas que seriam frutíferos para a cultura nacional. Contra isso, ele rebate que todo escritor necessita de tempo para desenvolver a sua escrita, sendo que grandes nomes como Érico Veríssimo e José Lins do Rego teriam atingido esse ponto por contarem com editores que lhes ofereceram oportunidades. Desse modo, o próprio "Jorge Amado – através de um longo, perseverante trabalho, cuja continuidade foi-lhe assegurada pelo editor Martins – conseguiu aprender a escrever." (DOURADO, 1974, p. 3). Para nossa análise, interessa notar que a profissão de escritor, como qualquer outra, exige um processo de formação, ou seja, existe todo um complexo conjunto de relações – que envolve o mercado, os editores e editoras, o aprendizado das técnicas inerentes ao trabalho, a remuneração do indivíduo – por meio do qual se constitui progressivamente esse sujeito-autor.

Por tudo isso, a questão dos direitos autorais é um capítulo à parte na história editorial de Autran Dourado. No mesmo contexto em que proferiu a conferência "A profissionalização do escritor" e que enviou a carta a Plínio Doyle, ele também exerceu verdadeira atividade militante ao se corresponder, ainda no ano de 1974, com o Ministro da Educação e Cultura Ney Braga, com o ministro da Casa Civil Golbery do Couto e Silva, entre outras figuras proeminentes. No caso específico da correspondência a Plínio Doyle, ele faz uma verdadeira

discussão jurídica sobre os direitos autorais, citando leis concernentes ao tema, convenções e benefícios fiscais concedidos às editoras. Nesse conjunto de cartas que soma inúmeras páginas, a defesa ao trabalho dos escritores vem acompanhada da queixa de que estariam sendo recorrentemente desrespeitados, sobretudo no que tange ao pagamento dos valores assegurados pela vendagem de seus livros. Cabe destacar que um dos principais aspectos que motivaram essa discussão foi o lançamento da antologia *Literatura Brasileira em Curso*, que publicou contos de Autran Dourado e de Carlos Drummond de Andrade, entre outros, sem o pagamento dos direitos autorais correspondentes, motivando a entrada com um processo judicial pelos dois escritores. No afã da defesa da categoria, mas também de seus próprios interesses – os interesses desse escritor-homem-como-outro-qualquer –, ele afirma na missiva a Plinio Doyle: "O caso das antologias é clamoroso. Não sou, em tese, contra a sua existência: sou contra é à espoliação e o desrespeito ao direito do autor, ao uso abusivo e indiscriminado que delas se faz." (DOURADO, 1974, p. 2). E é nesse espírito que, na conferência "A profissionalização do escritor", ele pensa a existência do artista necessariamente vinculada a um sistema econômico que implica o pagamento ou exploração de seu trabalho:

> Apesar de que a partir da revolução industrial, na sociedade capitalista ou na chamada sociedade socialista, o problema tenha se agravado, acredito que sempre foi assim. Sempre alguém fruiu ou usufruiu do trabalho do artista, sempre alguém produziu obra de arte e teve a sua paga. Sempre alguém foi ou não explorado. A forma de pagamento e a liberdade do artista, a sua independência, é que vem sofrendo alterações, de acordo com as mudanças infraestruturais. (DOURADO, 1975, p. 19)

Ora, estamos aqui diante da problemática dos direitos autorais que é colocada por Foucault, ainda que de modo incipiente, como elemento determinante para a constituição histórica da função-autor. Mas, se esses direitos atuam como condição de possibilidade para a conformação do autor como sujeito da enunciação, as discussões encampadas por Autran trazem para o primeiro plano as máscaras do personagem histórico. Mobilizando questões atinentes ao indivíduo empírico, às condições infraestruturais, ao sistema de produção, aos direitos autorais, esse conjunto de relações concretas atua na produção de *personae* sociais, jurídicas, políticas, econômicas, entre outras, que irão determinar as possibilidades de ação do sujeito autor. Desse modo, a própria cisão apontada por Dourado entre o escritor-artista e o escritor-homem-como-outro-qualquer comporta por si só presença de múltiplas máscaras em cada uma dessas categorias. Não que estejamos aqui apenas corroborando as ideias defendidas por Autran nesses artigos, mas elas nos permitem observar movimentos de automodelagem que se contrapõem, por exemplo, às palavras de Erasmo Rangel, permitindo observar a coexistência

de distintas *personae*. Mais que as opiniões do autor em seu ativismo, então, é preciso reconhecer que ele é capturado por essa rede de relações jurídico-institucionais, a partir das quais são conformados seus enquadramentos ideológicos, seus direitos, suas possibilidades de ação e a imputabilidade que lhes é devida. Assim, a função-autor enquanto um sujeito da enunciação se mostra como apenas uma das possibilidades de produção histórica das máscaras autorais, sendo que mesmo a *persona* negativa do sujeito que pretensamente se ausenta da obra é produto de uma configuração histórica específica da alta modernidade. E não podemos nos furtar a dizer desde já que a conformação das máscaras do sujeito autor, ao determinar suas possibilidades de ação, é decisiva para o seu poder de criação ficcional.

A sofisticada concepção discursiva da função-autor, proposta em 1969, rapidamente encontrou ressonâncias no meio acadêmico. Umberto Eco, por exemplo, em diálogo com o trabalho de Wolfgang Iser (1996) originalmente publicado em 1976, não só trata do autor-modelo como uma estratégia textual, como também insere o leitor-modelo na mesma dinâmica. Ainda que a noção de autor-modelo não considere as implicações jurídicas da função autoral de Foucault, o conceito proposto pelo intelectual italiano também procura restringir o olhar sobre o texto, fornecendo condições para visualizar o processo enunciativo em que se desdobram as várias máscaras do autor. Mas acontece que ele não ignora a presença do autor e do leitor empíricos no complexo quadro semiológico que elabora a partir do desdobramento das diferentes figuras. Embora em *Os seis passeios pelos bosques da ficção* (1994) ele afirme que "pouco me interessa o autor empírico de um texto narrativo (ou de qualquer outro)." (ECO, 1994, p. 19), ele forçosamente precisa considerá-lo em um quadro enunciativo em que se presentificam autor empírico, autor-modelo, narrador, personagem. Isso mostra que, apesar de ele nunca ter analisado as máscaras desse autor empírico, mesmo o enfoque textual de sua abordagem não podia desconsiderar o lugar do indivíduo histórico.

Em território brasileiro, o já célebre trabalho *Escritas de si, escritas do outro:* o retorno do autor e a virada etnográfica[94], de Diana Klinger, marca de modo expressivo a necessidade de a teoria da literatura levar em conta o indivíduo autor pela perspectiva da etnografia. Klinger identifica a crise do sujeito e do autor no século XX com uma concepção modernista de escritura, diagnóstico que a permite concluir que "a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente

[94] É sintomático que o subtítulo do livro lançado pela editora 7Letras sublinhe a questão do "retorno do autor", o que não aparecia de modo evidente no subtítulo "autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea" que identificava a tese de doutorado que deu origem à publicação. A versão final do subtítulo não só tem mais apelo comercial, como também sinaliza o contexto teórico da crise do sujeito/do autor ao qual Klinger responde, ressaltando seu caráter programático.

ultrapassado.” (KLINGER, 2007, p. 35). Seguindo essa linha, ela defende a tese de que hoje não mais seria possível reduzir o autor à função esboçada por Foucault, uma vez que a lógica da cultura das massas presente na atualidade implica que “cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação [...] torna-se problemático afirmar ainda que ‘não importa quem fala’.” (KLINGER, 2007, p. 35). Ultrapassada a morte do autor e dada a insuficiência da alternativa da função-autor, Klinger buscará a expressão “virada etnográfica” em Hal Foster, de modo a pensar o sujeito pelo espectro da alteridade em categorias sociais, étnicas, sexuais, que incluem a mulher, o pobre, o preso, o negro, o índio, que teriam começado a falar por si mesmos e a ocupar, portanto, o lugar de autores. Por “retorno”, a estudiosa entende menos um movimento temporal, do que a reaparição do recaldado postulada por Freud, ou, de modo mais específico, o retorno do outro recalcado. Por isso, em vez de reafirmar que não importa quem fala, os estudos desde os anos 1970, os quais são inclusive devedores do pensamento de Foucault, “não cessaram de retornar à pergunta pelo lugar de fala.” (KLINGER, 2007, p. 36). Aqui, precisamos acompanhar a ressalva feita por Nabil Araújo em sua análise crítica ao livro de Klinger, quando afirma que o autor nunca esteve de fato morto, uma vez que o debate sobre a relação entre escrita e produção de subjetividade “[...] já vem sendo travado nos estudos linguísticos e na teoria da literatura há mais de meio século, desde que se deslocaram para o centro da reflexão pós-estruturalista sobre o discurso as problemáticas da enunciação, do dialogismo e da polifonia [...]” (ARAÚJO, 2020, p. 11). Como aponta Araújo, na ótica desses estudos linguísticos, a produção da subjetividade autoral seria constitutiva de todo e qualquer discurso, e não uma excepcionalidade das escritas de si como poderia sugerir o enfoque dado por Klinger. Assim, mapeando tais abordagens linguísticas da produção de subjetividade, Araújo lista nomes como Benveniste, Bakhtin, Ducrot, Authier-Revuz, Maingueneau, mas relembra, citando Eurídice Figueiredo, que mesmo Barthes em seus últimos trabalhos abandonaria um rigor estruturalista em nome da valorização da subjetividade.

Da tensão entre a expressiva valorização da morte do autor no contexto acadêmico e as teorias que o mantém vivo, importa aqui reconhecer o complexo processo em que o sujeito escritor vê seu rosto habitado tanto pelas *personae* midiáticas, quanto pelas máscaras mortuárias, lembrando que ambas podem ter igual apelo comercial. De partida, a atuação de Autran Dourado na esfera pública, escrevendo artigos jornalísticos, ministrando palestras, ou se correspondendo com figuras políticas – presença no campo midiático prevista por Klinger –, já torna imperativo visualizarmos as máscaras do indivíduo empírico, as quais se entrelaçam

inextricavelmente a sua produção ficcional. Não se trata de escolher entre as *personae* da figura pública ou as dos sujeitos da enunciação: elas se interpenetram, engendram-se e se fraturam mutuamente. Consequentemente, a própria importância atribuída contemporaneamente ao lugar de fala pressupõe a atuação de elementos históricos e sociais na produção do sujeito autor. Roger Chartier, na conferência *O que é um autor:* revisão de uma genealogia, proferida no ano 2000 também no *Collège de France*, afirma a inviabilidade de mantermos hoje a proposta de Foucault assim como ele a formulou: "acredito que podemos dizer que os termos que Foucault nos propôs não são mais aceitáveis, ainda que sua questão, a nós legada, continue pertinente." (CHARTIER, 2014, 62). Entre os aspectos que Chartier considera não serem mais aceitáveis, está a demarcação do surgimento da função autor no século XVIII. Ainda que ele reconheça o peso dos fatores jurídico-institucionais que estiveram atrelados aos direitos autorais e que foram determinantes para o estabelecimento da figura autoral moderna, ele enxerga o início do desenvolvimento dessa função em um momento simultâneo ao aparecimento do livro. Mais que uma diferença cronológica, a vinculação da conformação do autor moderno ao livro implica considerá-lo, para além de uma função do discurso, uma função da materialidade: "a construção do autor é uma função não apenas do discurso, mas também de uma materialidade, materialidade e discurso que na minha perspectiva de análise são indissociáveis." (CHARTIER, 2014, p. 63). Desdobrando essa afirmação, poderíamos dizer que os lugares ocupados pelo autor não se marcam pela ausência do sujeito em sua dimensão existencial e fenomenológica, mas são indissociáveis a ele.

Logo, as máscaras do sujeito autor, o qual se encontra profundamente imbricado com o personagem histórico, são modeladas também pelo seu corpo, pelo seu lugar de enunciação, pelas condições materiais, pelas condições econômicas de produção, que nunca deixam de se relacionar com os direitos autorais; e, por fim, têm estrita relação com o próprio ego subjetivo do autor. No início de sua conferência, Chartier comenta a construção das efígies de Borges, observando o jogo entre o Eu e o Autor, que constitui um complexo conjunto de relações entre o um e o outro. Afirmando que essa subjetividade do ego é uma condição de possiblidade para a literatura, para a obra, para o autor, Chartier profere as últimas palavras de sua conferência, na contramão de Foucault e, sobretudo, de Barthes, ao afirmar que se enraíza no ocidente

> a relação sempre necessária, instável, conflituosa, entre o escritor e o indivíduo, entre o autor como ficção e o sujeito como ego, esta tensão, pela qual comecei, entre Borges [a máscara do autor] e eu [o indivíduo empírico], mas tendo em mente sua observação, a de que se admita que o Eu seja alguém. (CHARTIER, 2014, p. 63).

Ego subjetivo e autor como ficção para Chartier, escritor-homem-como-outro-qualquer e escritor-artista para Autran Dourado. Podemos somar a isso uma anedota que Autran gostava de contar sobre a relação entre esse indivíduo empírico e a máscara do escritor, que Erasmo Rangel reproduz no capítulo "Proposições sobre Flaubert": "Como são explorados todos os escritores. Mas é o preço que eles pagam para fazer a sua obra. A uma jornalista que me procurou na Faculdade e me perguntou se eu era o escritor Erasmo Rangel, eu disse: 'Não, trabalho para ele.'" (PsF, p. 58). Essa variação de expressões e de imagens que temos abordado aponta para a produção constante e tensional de máscaras que circulam entre as dimensões discursiva e empírica. Torna-se questionável, portanto, a afirmação de que o dito papel unificador do autor bloqueia a dispersão dos sentidos do texto, em uma visão próxima aos moldes do sujeito moderno. Na multiplicação de suas máscaras, na tensão entre as ficções dos sujeitos textuais e empíricos, observa-se a tensão dos sentidos. No debate que se seguiu à conferência, respondendo à pergunta que Anne Souriau havia lhe feito, Roger Chartier retoma a questão das máscaras múltiplas quando comenta os heterônimos de Fernando Pessoa. Para ele, esses heterônimos bloqueariam a visão da função autor como o que possibilitaria atribuir ao texto unidade e coerência:

> Uma outra figura seria – se pensarmos em Pessoa – esta de uma pluralidade de "autores", com consequências, podemos dizer, estéticas e quase metafísicas. Consequências estéticas no sentido que autores sucessivos ou simultâneos empregados pelo mesmo escritor dão a possibilidade de variar sobre as diferenças de gerações, de estilo, e de torná-las imediatamente perceptíveis, logo, *romper com o que era a "função autor" tal como a definiu Foucault, ou seja, como uma fonte única de coerência, uma maneira singular de expressão*, e de disseminar esta expressão do gênio singular por meio da pluralidade de indivíduos imaginados. (CHARTIER, 2014, p. 67-68, grifo meu).

Assim como Fernando Pessoa, o autor Autran Dourado tem seus textos assinados por *alter egos*, além de se apresentar como múltiplas *personae*, tais como a do escritor (que habita a obra e, ao mesmo tempo, está fora dela), a do crítico, a do articulista em jornais e revistas, a do militante dos direitos autorais e da língua nacional. Por isso, diferentemente do que afirmavam Foucault e Barthes, reconhecer a presença desse autor em sua obra não implica o fechamento do texto em um sentido último. A proliferação de sentidos pode ser vista no próprio jogo de aliança e confronto entre as diversas máscaras a constituir uma dinâmica política instalada na própria subjetividade do sujeito.

Movimento 3: Constelações – cenários intelectuais do autor

Nos movimentos anteriores, procurei observar possíveis relações entre a obra de Autran Dourado e o contexto da crítica do sujeito, no que se refere à morte do autor. A partir daí, argumentei que esse semblante do sujeito que se ausenta da obra é mais uma das máscaras do autor, a qual é produzida historicamente no contexto específico da alta modernidade, convivendo com múltiplas outras *personae*. Reconhecendo que a função autor diagnosticada por Foucault como um dos processos de subjetivação da modernidade pressupõe a relação entre os discursos e as forças institucionais, procurei demonstrar que as máscaras discursivas não se separam das *personae* do personagem histórico.

Ainda nos momentos iniciais de sua conferência "O que é um autor", Foucault aborda a dificuldade de se constituir o que seria a obra de um autor a partir dos arquivos que ele deixou. Por isso, ele questiona:

> Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse "tudo"? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? (FOUCAULT, 2006, p. 270).

A complexidade das seleções a serem operadas na delimitação de uma obra é necessariamente análoga à dificuldade de delinear os traços que serão definidores do autor nome-próprio. Isso quer dizer que o arquivo literário torna sensível a heterogeneidade das máscaras possíveis do autor, com seus embates e fraturas, o que mais uma vez dificulta a visão da função-autor como aquilo que confere a unidade ao texto. Ainda porque esse trabalho pressupõe a presença de um outro que manipula o arquivo e que, sem dúvida, interferirá no que será considerado como obra e como o semblante do autor. É um familiar? Um amigo? Um pesquisador? Todos? Agora a pergunta não é apenas "que importa quem fala"? É "que importa quem manipula os arquivos"? Ou, talvez, "que importa quem fala com"? Ou seja, pelo arquivo podemos enxergar como o rosto do autor é necessariamente atravessado pelas máscaras do outro. E isso não apenas pela presença daquele que manipula, analisa e seleciona os documentos. As correspondências, a biblioteca com livros assinados por outros autores, recortes de críticas publicadas em jornal, fotos entre amigos são marcas de como o arquivo é habitado pelas diversas máscaras do outro, indicando relações intersubjetivas por meio das

quais o autor se constitui como sujeito ao longo de sua vida. Reconhecendo as dificuldades apontadas por Foucault em se estabelecer a relação entre arquivo, autor e obra, neste movimento aprofundarei a discussão das forças históricas que atuam na produção do autor, observando também suas relações com o cenário intelectual, em que o autor é atravessado por outros sujeitos. Isso permitirá que, no próximo movimento, possamos analisar também o lugar do autor frente às *personae* do crítico *scholar*, levando em conta processos institucionais, sobretudo universitários, que exercem pressões sobre o campo literário. A partir de então, concluirei o capítulo argumentando que a própria possibilidade de criação do autor se relaciona intimamente com a modelagem das próprias máscaras.

Um dos elementos biográficos mais representativos para o percurso de Autran Dourado como autor e para o estabelecimento de relações intelectuais foi a sua participação na fundação da revista *Edifício*, nome que futuramente foi empregado para designar os autores participantes como "Geração Edifício". A publicação contou com quatro edições lançadas no ano de 1946, afirmando-se como lugar de encontro onde os participantes pudessem debater suas concepções de literatura e discutir questões concernentes ao momento histórico e à sociedade em que viviam. A revista contava com nomes como Wilson Figueiredo (secretário), Autran Dourado (redator-chefe), Sábato Magaldi, Otto Lara Resende, Francisco Iglésias entre outros (redatores), além de publicações de figuras como Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos, João Etienne Filho. Mesmo aqueles que não seguiram a carreira literária se tornaram, em muitos casos, figuras proeminentes no campo intelectual. Sábato Magaldi teve importante papel na crítica teatral; Wilson Figueiredo atuou intensamente no meio jornalístico, em que ajudou a divulgar a obra de Autran Dourado; Francisco Iglésias foi historiador e professor da UFMG, com quem Autran se consultava no momento da pesquisa histórica para seus livros. Isso significa que, mesmo nesse incipiente momento de seu projeto literário, o jovem Autran Dourado já se encontrava em íntimo diálogo com o cenário intelectual de seu tempo.

O texto de abertura do primeiro volume da revista ressalta a heterogeneidade de posicionamentos políticos e literários dos seus participantes. Como eles próprios ressaltam, entre as diferenças de postura, haveria um grupo que se afirmava como católico, constituído por Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Fernando Sabino e J. Etienne Filho; e outro grupo autodenominado comunista, composto por Sábato Magaldi, Francisco Iglésias e pelo próprio Autran Dourado. Contudo, apesar da diversidade de pensamentos daqueles que publicaram pela revista, os questionamentos sobre a relação entre política e arte, bem como a possibilidade de expressão individual do artista são pontos comuns que movimentam os debates, com diferentes

conclusões. Embebido dessas inquietações, o jovem Autran – com seus vinte e um anos –, que ainda participava do Partido Comunista, expressa uma visão acentuadamente política da arte. Habitualmente, a crítica considera o segundo volume da *Edifício* como o mais representativo, por consistir em um conjunto de entrevistas, em que as mesmas cinco perguntas foram feitas para os vinte e cinco aspirantes a escritor. Respondendo à pergunta "Como situa você sua geração?", Autran afirma: "é uma geração com sentido de revolta, a geração que presenciou a guerra de libertação contra o fascismo, etc., etc., e que olhou espantada o massacre dos indonésios por milhares de aviões ingleses." (DOURADO, 1946, p. 31). A esse sentido de revolta, o autor soma sua resposta quando feita a pergunta sobre qual deveria ser "a contribuição do artista na formação política do povo?": "Como escritor e como homem, ele deve participar dos movimentos populares e não se encastelar. Se assim fizer, fará alguma coisa pela arte, porque sua linguagem individual poderá ser entendida. E elevaremos bastante o povo." (DOURADO, 1946, p. 33). O posicionamento participante também estará presente na voz de outros autores, como Amaro de Queiroz, para quem "a novíssima geração, ao contrário da modernista, é muito mais política do que estética." (QUEIROZ, 1946, p. 6). Otto Lara Resende, por sua vez, ressoa de modo bastante próximo as palavras de Dourado, afirmando que entre os traços comuns à sua geração haveria a

> preocupação pelos homens e pelas coisas, por um provável mundo de amanhã, que, com exceção de pouquíssimos que preferem ainda a gratuidade meramente literária, nos incomoda a todos. Fazendo de alguns rapazes, uns graves cidadãos interessados no drama político da Indonésia ou da China. Nesse sentido, nos universalizamos tal como não fizeram gerações anteriores à nossa. (RESENDE, 1946, p. 42).

O fundo marxista desses posicionamentos se articula, por isso mesmo, à discussão da possível diluição da subjetividade individual na coletividade como um dever ético do indivíduo em sua ação política e, mais especificamente, do artista. No primeiro volume da revista, Pedro Paulo Ernesto publicou o texto "Projeto editorial (ou aborto de um diário íntimo)", em que, como já sugere o próprio subtítulo, aponta para a queda do eu como uma das diretrizes que orienta o grupo de aspirantes a literatos: "O pressentimento de que o trágico expressionista, o soerguimento místico do espírito, a humanização pela queda subjetiva do EU na aceitação da objetiva coletividade, restando a fuga do amor, envolvem como diretrizes gerais estas evocações novas." (ERNESTO, 1946, p. 25). Apresentando uma nuance diferente à questão, no segundo volume Sábato Magaldi repete a menção ao apagamento do eu, mas agora acrescenta outro elemento a esse processo: "Vivemos um período de decadência artística? Nosso testemunho talvez se resuma em dar forma pessoal à dissolução da

personalidade, privados de intuir um elemento construtivo real." (MAGALDI, 1946, p. 11). Mas, afinal, o que significa dar forma pessoal à dissolução da personalidade? Essa afirmação não representaria um contrassenso? Em sua resposta à pergunta sobre como situava a sua geração, Autran Dourado parece assumir uma posição diferente da apresentada por seus colegas, mas que ainda assim soa contraditória em relação à postura política que anteriormente defendia: "O que caracteriza os jovens que escrevem e procuram fazer arte é a busca do individual, de um modo peculiar de dizer as coisas, de se achar a si próprios [...] Nós que viemos de um mundo burguês e semifeudal não podemos jamais aplicar o coletivismo em arte." (DOURADO, 1946, p. 31). Contextualizando essa afirmação, cabe lembrar que a tensão entre o indivíduo e a coletividade na literatura também se faz presente em *Gaiola aberta* e em *Um artista aprendiz*, narrando a exigência do Partido Comunista, ao qual Autran era filiado, de que o escritor abrisse mão da expressão individual em favor dos ideais coletivos do comunismo. Nas memórias desse sujeito político em *Gaiola aberta*, o motivo para que Autran tenha deixado o Partido se deve justamente ao fato de que seu primeiro livro, *Teia*, não tenha se prestado ao papel de divulgar os ideais socialistas: "[...] porque me recusara a comparecer à minha célula a fim de sofrer uma sessão de crítica e autocrítica a propósito de minha primeira novela, *Teia*, que o bancário Armando Ziller, secretário-geral do Comitê Estadual, um bancário semialfabetizado, por me conhecer, lera e achara existencialista [...]" (*GA*, p. 24). Além disso, no trânsito entre memória e ficção de *Um artista aprendiz*, João da Fonseca Nogueira conversa sobre o regime socialista com Aurélia, afirmando: "A coletivização a ferro e fogo, com o sacrifício de milhões de camponeses, sobretudo os Processos de Moscou, quando Stálin eliminou velhos comunistas, tudo isso me repugna. O realismo socialista em arte é inqualificável, grossa besteira, você há de reconhecer, é impossível que não reconheça." (*AA*, p. 159)[95]. Comparando as referências às exigências socialistas em seus livros de memórias e a declaração dada para a revista, embora reconheça a necessidade de ação social, observa-se uma rejeição à dissolução da subjetividade individual do autor como forma de garantir a efetividade do programa político, aspecto em que parece divergir dos colegas. Naturalmente, em uma revista que reúna tantos jovens ainda em busca de suas concepções artísticas, esse tipo de divergência é mais do que esperado, entretanto há que se observar a

[95] É válido citar ainda o testemunho de Autran Dourado no texto "Depoimento: Autran Dourado", publicado em *Autran Dourado*: encontro de escritores mineiros: "Em 1947, publiquei meu primeiro livro pelas Edições Edifício, da revista que fundamos, *Edifício*. Foi aí que começou o meu atrito com o Partido Comunista, acabei tendo de sair. A linha artística do Partido Comunista era o realismo socialista. Me chamaram, me disseram que a literatura que eu estava fazendo era existencialista, era não sei o que mais, isso e aquilo, nada do que o partido considerava marxismo. Que eu fosse discutir na minha célula o livro e me submetesse à linha do partido. Como eu não era marxista mesmo e achasse a posição artística do partido uma besteira muito grande, decidi largar o partido." (DOURADO, 1996, p. 31-32)

confluência das questões que os mobilizam, criando um solo comum. Eneida Maria de Souza (1998) enxerga a discussão quanto a essa possível conjugação entre o indivíduo e o ativismo social como uma das marcas características do grupo da *Edifício*. Comentando o conceito de universalidade evocado por Otto Lara Resende em sua entrevista, ela afirma que esse seria um dos pontos que une o grupo dos católicos ao dos comunistas, relacionando-o com a defesa da individualidade feita por Autran. Assim, Souza defende que "a necessidade de assumir o individualismo como condição para se impor como cidadão e artista, na opinião de Autran Dourado e de muitos deles, implica igualmente a defesa de uma literatura que atingisse os ideais coletivos, sem se tornar comprometida com princípios ideológicos." (SOUZA, 1998, p. 17). Essa necessidade de afirmação da subjetividade individual é que conjugará o intimismo ao compromisso político: "o caráter político dessa geração irá, paradoxalmente, escolher determinados princípios estéticos voltados para os processos intimistas de criação, o experimentalismo e o fantástico." (SOUZA, 1998, p. 17).

Comparando com as declarações feitas nos artigos em jornal ou em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, quando evita vincular de modo próximo suas obras à História e à Sociologia, seria possível pensar que o ativismo presente na revista *Edifício* é apenas um momento de um autor jovem que foi posteriormente abandonado. Mas todo o ativismo em nome da língua e da literatura nacionais na transição entre os anos 1980 e 1990 já mostra como essa é uma faceta que nunca deixou de se presentificar no rosto de Autran. Mais uma vez o que se observa é a coexistência das máscaras do autor empenhado e do autor que afirma a autonomia da literatura. Por isso, a revista *Edifício* se torna emblemática porque se afirma como espaço para autores em formação, dando a ver o processo pelo qual as máscaras se engendram na presença do outro e sob a pressão das forças históricas. Não por acaso, as cinco perguntas feitas aos participantes do segundo volume empregam termos como "geração", "influência", "mestre", os quais, por mais que sejam questionados pela teoria contemporânea, apontam para a formação do sujeito entre sujeitos. E a tessitura constante da rede de relações é o que proporciona inclusive condições materiais para o exercício autoral. Afinal, além de a revista ter sido o primeiro veículo de publicação de muitos autores, foi pelas Edições Edifício que o Autran de apenas vinte e um anos lançou *Teia*, seu primeiro livro, em 1947. Já no ano de 1961, seria lançado o romance *A barca dos homens* pela Editora do Autor, que tinha como um de seus fundadores seu companheiro de *Edifício* Fernando Sabino. Isso quer dizer que, na materialidade e na ficção do arquivo, observamos as relações intersubjetivas, institucionais e materiais por meio das quais são modeladas as máscaras do autor. Dito de outra maneira, o arquivo pode ser visto como a narrativa de um longo processo

de produção do sujeito-autor, que, por seu inerente caráter processual, implica sempre o tornar-se outro ao assumir-se como eu.

Esse processo, por conseguinte, prevê bifurcações que tornam híbrido o lugar do sujeito autor. Sempre aberto aos convites que lhe eram feitos, um fato pouco conhecido sobre a produção de Autran Dourado é que ele produziu o roteiro de uma peça de radionovela a pedido do conhecido tradutor de Guimarães Rosa, Curt Meyer-Clason, para ser reproduzida na Alemanha[96]. Se a produção de um roteiro para ser encenado em outra mídia já representa um deslocamento do habitual lugar do escritor, o trabalho como tradutor evidencia ainda mais essa hibridização dos lugares. Acompanhando as manifestações de Autran nos veículos jornalísticos em defesa do direito autoral e contra a invasão de *best sellers* estrangeiros, bem como contra traduções de má qualidade, o editor Alfredo Machado convidou o autor a fazer a tradução de um título à sua escolha pela editora Record em correspondência de 4 de junho de 1976. Após várias tratativas e alguns mal-entendidos – Dourado inicialmente julgou que o convite se tratava de uma ironia do editor frente às suas críticas às traduções existentes no Brasil –, o convite foi aceito e a tradução de *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* (*A lenda de São Julião o hospitaleiro*), de Flaubert, foi lançada em 1987 em trabalho conjunto com a esposa Maria Lúcia Autran Dourado. Nesse caso, a tradução pressupõe a apropriação do texto do outro, o qual é proveniente de uma nação e de uma língua outras, por meio de um labor com o outro – sua esposa –, instaurando a alteridade no próprio texto original. Não é à toa que no texto de abertura ao livro, intitulado "Notas à margem de uma tradução", é feita uma menção ao ensaio "Eça, autor de *Madame Bovary*", de Silviano Santiago, afirmando-se que as melhores traduções de Flaubert em língua portuguesa seriam aquelas feitas pelo escritor português. Nessa direção, os esposos Autran Dourado afirmam: "As 'traduções' de Eça de Queirós, inseridas nos seus próprios textos sem aspas, sem aviso prévio e sem intenção de paródia [...] são de trechos de Flaubert reescritos quase à Pierre Menard, o fantástico autor inventivo de que tratava inventivamente Jorge Luiz Borges." (DOURADO; DOURADO; 1987, p. 7)[97].

Se ainda quisermos avançar mais nas diversas instâncias por meio das quais se produzem as máscaras do autor, podemos levar em consideração os apontamentos de Diana

[96] O convite foi realizado em correspondência de Curt Meyer-Clason de 2 de fevereiro de 1978 para Autran Dourado. Embora o arquivo do escritor mineiro não conte com a sua resposta para o tradutor, nova carta de 30 de maio de 1978 remetida por este acusa o recebimento da peça.

[97] Para essa discussão, a quinta parte do livro *O local da diferença* (2018), de Márcio Seligmann-Silva, intitulada "Tradução como arte da passagem", aborda a mudança do paradigma da tradução como manutenção do mesmo para a visão da tarefa do tradutor como abertura para o fluxo da alteridade. Entre os principais autores analisados por ele, seguindo essa perspectiva, estão Benjamin (2013) e Campos (2006; 1989).

Klinger e observar o lugar do corpo no processo de constituição da subjetividade autoral. Sobretudo nas correspondências à famosa editora Carmen Balcells, Autran se queixava da necessidade de estar presente nos veículos midiáticos, principalmente pelas publicações em jornais, para que seu nome se mantivesse em circulação. Porém, ele não apenas se dava a ver por seus textos, como também se apresentava como autor de corpo presente em eventos para os quais era convidado. Além da esperada exposição do corpo em premiações e homenagens, Autran não se furtava a ocasiões como o curso como escritor residente ministrado na PUC Rio em 1974, sem contar com as diversas palestras que ministrava. Um emblemático e não tão conhecido exemplo se refere ao momento em que o escritor apresentou uma série de palestras em Belo Horizonte e em Montes Claros – em suas correspondências ele citava especificamente o colégio Novo Rumo e o Pitágoras – por ocasião da cobrança de *Os sinos da agonia* no vestibular da UFMG de 1991. Nesse contexto, ele faz uma reclamação a Leo Margarinos, editor da Francisco Alves que então detinha os direitos de reprodução da obra, o que se torna sintomático para pensar na importância atribuída à presença física do escritor. Em carta ao editor do dia 24 de setembro de 1991, Autran comenta a palestra dada para o Novo Rumo Vestibulares: "O curso cobrou Cr$1.500,00 (um mil e quinhentos cruzeiros) pelo ingresso e o auditório do Minas Centro, que tem exatamente 1.500 lugares, ficou lotado, com gente em pé." (DOURADO, 1991, p. 1). Logo depois, ele narra a conversa que teve com a representante de vendas da loja da Francisco Alves em Belo Horizonte: "Perguntei-lhe se ela os iria mandar vender no auditório e ela me disse que não recebera nenhuma ordem do Rio nesse sentido e que no dia seguinte era sábado, em cuja parte da tarde ela não trabalharia." (DOURADO, 1991, p. 1). Abstraindo-se questões relacionadas aos interesses da editora, o que a dissonância entre a movimentação para venda de livros e a procura pela palestra mostra é o poder da presença física do escritor, como se a *performance* que esta representa pudesse substituir a própria obra.

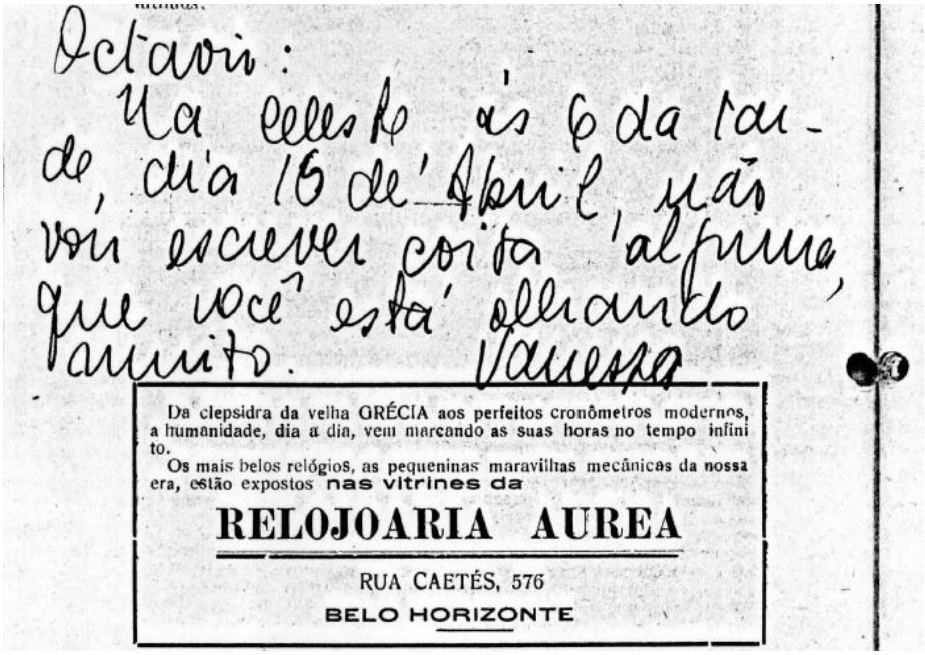
Cada vez mais pulsante no mundo contemporâneo com as mídias virtuais, com as premiações, com os slams, embora a *performance* de Autran se apresente em um grau distinto, não se pode ignorar o papel decisivo que o corpo tem para a constituição desse sujeito-autor. Até mesmo porque não devemos esquecer que o próprio corpo físico se apresenta igualmente como conjunto de máscaras de que se constitui a *imago* do sujeito, em termos psicanalíticos. Comentando sobre atos de estupro em jogos virtuais, John Frow disserta sobre a relação entre os avatares e o corpo físico dos jogadores: "O relato de Julian Dibbell sobre o trauma emocional causado pelo estupro virtual de um avatar por outro na masmorra multijogador LambdaMOO é o estudo clássico da proposição de que 'interação em

mundos virtuais é interação real com emoções reais e consequências reais': que mundos virtuais são jardins imaginários com sapos reais.[98]" (FROW, 2016, p. 44, tradução livre). Apontando a possibilidade de consequências análogas às de um estupro real, o que esse estudo sugere é que o efeito do trauma gerado por uma agressão física ou virtual só ocorre na medida em que também implica a fratura da autoimagem do sujeito. Ou seja, as dores e os prazeres do avatar/máscara e do corpo estão profundamente ligados. Uma das consequências disso é a possibilidade que mesmo o corpo tem de se multiplicar em diversas máscaras, tornando-se ele mesmo o outro de si. Foi reconhecendo a possibilidade de enxergar o corpo como metáfora que Silviano Santiago em *Fisiologia da composição*, o qual é sugestivo desde o título, procura observar o trabalho de escrita do sujeito autor a partir do enfoque em sua dimensão corporal. Logo no início do livro, ele comenta que o mote para a elaboração do trabalho foi a participação de evento no Rio de Janeiro, que tinha como tema a "literatura e artes de corpo presente". Questiona-se, então, se a literatura poderia ser considerada uma das artes de corpo presente, ao que ele propõe a tese: "a literatura será arte de corpo humano presente – como proporei neste ensaio que assume o paradoxo expresso no título do simpósio – por relação homológica entre o corpo do autor e a composição literária." (SANTIAGO, 2020, p. 9). Nessa perspectiva, ele analisará longamente as relações homológicas entre o corpo esfomeado – no caso de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere* – e o corpo epilético – caso de Machado de Assis em volumes diversos – e os terremotos presentes em seus textos. Isso significa que a literatura será arte de corpo presente não apenas nas exposições públicas do escritor, uma vez que a sua dimensão física se manifesta mesmo na composição do texto. Portanto: a função discursiva do autor – esse avatar proposto por Foucault – não pode excluir a fisiologia do corpo empírico, com suas possíveis doenças, privações, prazeres. Então, o autor é uma função discursiva? Também, na medida em que prevê a produção do sujeito da enunciação autoral com todos os seus desdobramentos. Mas esse processo da produção do sujeito autor só ocorre na medida em que implica também a materialidade da produção pela editora, o trabalho do editor de que tanto fala Chartier, o atravessamento pelas máscaras do outro, o corpo do autor e sua fisiologia.

Então, enxergamos o corpo presente do autor no corpo do arquivo. E isso sob a ótica das múltiplas máscaras que constituem o sujeito autoral, como declara Erasmo Rangel: "§ Em cada autor há uma série de pequenos autores. O produto final é uma incógnita – o próprio

[98] Julian Dibbell's account of the emotional trauma caused by the virtual rape of one avatar by another in the multiplayer dungeon LambdaMOO is the classic study of the proposition that 'interaction in virtual worlds is real interaction with real emotions and real consequences': that virtual worlds are imaginary gardens with real toads in them.

autor, a suma." (PAO, p. 23). Um autor habitado pelos autores outros da sua biblioteca, da sua correspondência, das suas relações, razão pela qual a fisiologia do arquivo é habitada também pelo corpo estranho. Na página 54 do segundo volume da revista *Edifício*, há o seguinte recado, escrito à mão:

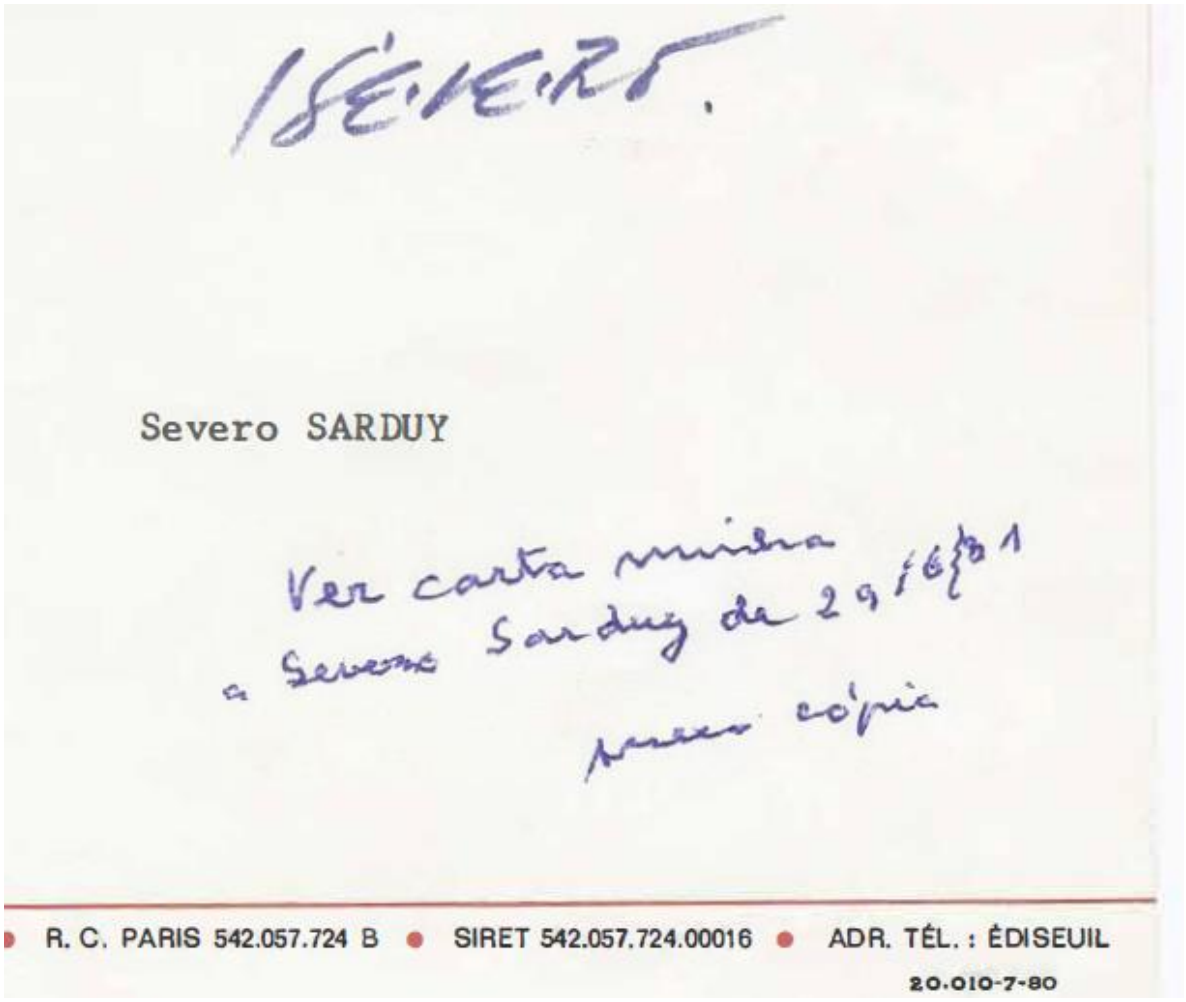

Octavio:
Na Celeste às 6 da tarde, dia 16 de Abril, não vou escrever coisa alguma, que você está olhando muito. Vanessa

Da clepsidra da velha GRÉCIA aos perfeitos cronômetros modernos, a humanidade, dia a dia, vem marcando as suas horas no tempo infinito.
Os mais belos relógios, as pequeninas maravilhas mecânicas da nossa era, estão expostos nas vitrines da
RELOJOARIA AUREA
RUA CAETÉS, 576
BELO HORIZONTE

Leiamos: "Na Celeste[99] às 6 da tarde, dia 16 de abril, não vou escrever coisa alguma, que você está olhando muito. Vanessa." Esse recado se encontra na parte destinada à entrevista de Vanessa Netto, do que podemos pressupor ser a mesma pessoa. Mas de que se trata esse recado? Um encontro amoroso, uma reunião de ideias? Não sabemos. E por que esse recado na revista que se encontra no arquivo de Autran Dourado? Afinal, pelo menos a princípio, nada tem a ver com o autor em discussão, ou com os temas debatidos pelo grupo de jovens escritores. Então, seguindo o questionamento feito por Foucault sobre a publicação da obra de um autor por outrem: esse bilhete, esse corpo-máscara estranho que infecta o arquivo, faria parte da obra do autor, levando à constituição das máscaras do autor? Acontece que, por maior que seja o trabalho de seleção e de "higienização", o arquivo, a obra, o sujeito autoral serão forçosamente atravessados por esses corpos-máscaras estranhos. Aliás, parece que Autran não apenas reconhecia a possibilidade de interferência do outro, mas a considerava desejável. Conforme comentado no capítulo 3, na ocasião em que o escritor mineiro intentava lançar a tradução de sua obra na França, Severo Sarduy, representante da Edições Du Seuil,

[99] Trata-se da Leiteria Nova Celeste. No "Depoimento" publicado no volume do Encontro de escritores mineiros em sua homenagem, bem como em correspondências presentes em seu arquivo, Autran se refere à Leiteria Celeste como o ponto de encontro de uma boemia bem comportada do grupo.

enviou uma carta na qual explicava os motivos por que a publicação seria negada. Posteriormente, os argumentos apresentados na resposta do autor levaram à publicação da tradução. Mas, no momento, o que nos importa observar é a nota que Autran colocou ao final da carta assinada por Sarduy:


SÉVERS.

Severo SARDUY

Ver carta minha a Severo Sarduy de 29/6/81

nossa cópia

R. C. PARIS 542.057.724 B • SIRET 542.057.724.00016 • ADR. TÉL. : ÉDISEUIL

20.010-7-80

Para quem se dirige esse recado? Para ele próprio, para a família, para futuros estudiosos? Independentemente do que ele tenha pensado, podemos dizer: para todos. Ali está pressuposta a presença do outro que pode manipular seus documentos. E, naturalmente, não é gratuito o fato de ele assinalar a sua resposta a uma carta de Severo Sarduy, pois o que ele faz não é menos que sinalizar o embate com um conhecido autor latino-americano do qual seus argumentos saíram vitoriosos. Impõe-se, por conseguinte, a visão do arquivo literário como lugar de negociações, de embates, de alianças. Reconhecendo de modo ainda mais expressivo a possibilidade de o outro atravessar e manipular o arquivo, apesar de os seus documentos se constituírem a partir dos diversos níveis de relações estabelecidas por Autran, era sua esposa

Maria Lúcia quem organizava seus papéis[100]. Isso quer dizer que não é apenas um possível leitor ou pesquisador quem invade o arquivo, uma vez que essa figura do outro já está presente desde a sua organização. Assim, a reflexão sobre o corpo-máscara estranho do outro que invade o arquivo e que atravessa as máscaras autorais parece já estar presente em *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria, quando Autran comenta o trabalho de Max Brod ao manipular os arquivos de Kafka e publicá-los. São suas palavras no capítulo "Tônica da narrativa":

> É fato sabido que foi Max Brod quem escolheu a ordem dos capítulos, já que Kafka não os deixou ordenados, o que é capaz de ter sido muita indústria da parte dele. Além das outras liberdades que Max Brod tomou, não se sabe, em desrespeito à vontade do amigo morto. Porém o principal da questão reside para mim em outro ponto, muito mais importante do que a simples fidelidade à vontade do autor. Fascinado pela montagem e desmontagem, pela estrutura e composição abertas, pelo aspecto lúdico do livro, o que penso atualmente é que Kafka não tinha nenhuma ordem estabelecida para a sua parábola. É uma hipótese. (TN, p. 60)

Nessa passagem, a abertura da estrutura da obra pode ser vista em uma perspectiva análoga à flexibilidade das próprias máscaras do sujeito-autor ao ser atravessado pelo outro. Afinal, quem é o autor? O escritor Franz Kafka? Max Brod quando manipula seus arquivos? Ambos? E, retomando a pergunta que eu fazia no início deste movimento: "que importa quem manipula os arquivos? Que importa quem fala com?". A constituição das máscaras autorais sempre implica o atravessamento pelos corpos-máscaras estranhos inassimiláveis, o que naturalmente causa complicações na dispersão ou não sobre a visão de sua obra. Por isso, o meu próprio trabalho como pesquisador tem implicações éticas, na medida em que interfere diretamente nas máscaras do sujeito autor e em sua obra. Sou atravessado por Autran e sou um corpo-máscara estranho que o atravessa. Em 2021, publiquei um artigo no jornal *Estado de Minas*, intitulado "Autran Dourado e as Minas Esquecidas". Nele, eu comentava, entre outras questões, o fato de que Autran Dourado não tem nenhuma estátua que o homenageie, ou viaduto que tenha sido batizado com seu nome, enquanto outros escritores inclusive menos reconhecidos o têm. Trata-se de um processo em que o arquivo-cidade e o arquivo-universidade se encontram em tensão. De um lado, prefeitos, deputados, vereadores adotam uma postura que pode levar ao apagamento das máscaras do escritor; de outro, há um esforço de diversos atores na universidade para adquirir o arquivo, estimular pesquisas e trazer o rosto

[100] No momento em que o espólio de Autran Dourado era empacotado no Rio de Janeiro para ser transportado para o Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, Reinaldo Marques, que conduziu o processo de aquisição, realizou uma entrevista com Inês Autran Dourado e Ofélia Autran Dourado. Na ocasião, elas afirmaram que a mãe assumiu quase como um projeto de vida a organização desse material, muitas vezes chegando a recolher documentos descartados no lixo e os agrupando com os que já estavam guardados. Agradeço pela gentileza de Reinaldo Marques por me apresentar tão generosamente a entrevista.

do escritor para o debate público. Portanto, são diferentes sujeitos políticos que atuam de um modo ou de outro sobre as máscaras do autor e sobre a sua obra.

Reinaldo Marques sublinha esse traço político do arquivo, ao descrevê-lo também como território de disputas, de exclusões, de silenciamentos. Por isso, ele afirma que "onde há memória, arquivo, há certamente relações de força e luta por poder. O que significa dizer que o arquivo se inscreve no campo da política, [...] e não pode ser pensado sem a dimensão do político, que tem no conflito, no agonismo a sua razão de ser, em termos ontológicos." (MARQUES, 2022, p. 94). Em diálogo com os estudos foucaultianos relativos à formação das disciplinas na modernidade, Marques aponta o processo de homogeneização dos saberes na conformação dos arquivos, de modo que a própria instituição universitária muitas vezes relega os saberes considerados menores aos lugares subalternos dos arquivos e exclui os saberes produzidos fora dos padrões acadêmicos. Trata-se, portanto, de um processo de controle das enunciações presente no arquivo que "constitui o traço altamente político da universidade, das comunidades científicas, na medida em que desqualifica e reprime as enunciações de sujeitos portadores de outros saberes, visões de mundo." (MARQUES, 2022, p. 95). Selecionar, controlar e silenciar os traços do arquivo, portanto, é um processo análogo à submissão moderna das máscaras da alteridade sob o semblante do Mesmo. Então, mais uma vez, os corpos-máscaras estranhos que infectam o arquivo devem ser considerados no processo de constituição do sujeito autoral e como integrantes da obra? Negar taxativamente essa possibilidade significa impor um processo de higienização do arquivo e do sujeito, pretensamente o submetendo ao Mesmo. Em uma perspectiva biopolítica, Roberto Esposito associa essa higienização do corpo estranho com o paradigma moderno da imunização. Em sua análise, ele identifica a imunidade como a forma negativa da comunidade, afirmando que "[...] se a *communitas* é a relação que, vinculando seus membros ao compromisso de doação recíproca, põe em perigo sua identidade individual, a *immunitas* é a condição de dispensa dessa obrigação e, logo, de defesa de seus efeitos expropriatórios." (ESPOSITO, 2017, p. 65). No claro conflito entre as relações de identidade e de alteridade colocados por Esposito, o paradigma imunitário não implica a simples eliminação do outro, mas, pelo contrário, o integra pela submissão. Assim, ele argumenta:

> essa implicação negativa com o seu contrário indica que o conceito de imunização pressupõe aquilo mesmo que o nega. Não só se mostra logicamente derivado de seu próprio oposto, mas também internamente habitado por ele. [...] Para sobreviver, a comunidade, qualquer comunidade, é obrigada a introjetar a modalidade negativa de seu oposto, mesmo se tal oposto resta um modo de ser, justamente privador e opositivo da própria comunidade. (ESPOSITO, 2017, p. 67).

Na semântica da imunização tão presente nesses tempos de pandemia, poderíamos pensar que a vacinação consiste exatamente em internalizar em nosso corpo, em nossa fisiologia, a presença do corpo estranho que, fora de nós, é ameaçadora. Mas a lógica da imunização é da exclusão por meio da inclusão, ou seja, esse corpo estranho, esse outro, apenas pode habitar o organismo da identidade na medida em que se torna dócil e não oferece mais riscos. Imunizar significa produzir anticorpos que submetam o inevitável outro. Nessa linha, Esposito identifica o paradigma imunitário com a própria lógica do sujeito moderno: "ligar o sujeito moderno ao horizonte da segurança imunitária significa reconhecer a aporia em que sua experiência fica presa: a de procurar refúgio da vida nas mesmas potências que impedem o seu desenvolvimento." (ESPOSITO, 2017, p. 73). A partir dessas relações, podemos pensar uma imagem do arquivo literário como espaço de comunidade, habitado por múltiplas máscaras e que se relacione com processos de subjetivação do sujeito autor abertos para a alteridade. A possibilidade de singularização do rosto do sujeito não leva necessariamente ao sentido uno da obra que tem o autor como trava autoritária. O rosto do autor – que ganha formas sensíveis pelo arquivo em suas dimensões discursivas, materiais, jurídicas, corporais etc. –, é ele também um espaço onde a comunidade, com todas as suas máscaras, se inscreve em sua própria subjetividade. Reconhecendo a relação entre o arquivo e a subjetividade e a todo um modo de pensamento atual, Peter Sloterdijk, em seu livro *Regras para o parque humano*: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo, considera que o trabalho do arquivista e do arquivologista são o que representa o papel do intelectual contemporâneo em contraposição ao intelectual humanista. Logo na abertura de seu texto, Sloterdijk retoma um dizer do escritor Jean Paul para quem os livros seriam cartas dirigidas aos amigos. A imagem dessa comunidade de escritores e leitores amigos permite que ele afirme ao final de seus argumentos:

> É cada vez mais raro que os arquivistas desçam até os antigos textos para procurar os primeiros comentários sobre questões modernas. Talvez ocorra de vez em quando que em tais pesquisas nos porões mortos da cultura os documentos há muito não lidos comecem a cintilar, como se, sobre eles, tremulassem raios distantes. Poderá também o porão dos arquivos tornar-se clareira? Tudo sugere que arquivistas e arquivologistas tenham se tornado os sucessores dos humanistas. Para os poucos que ainda frequentam os arquivos, é difícil evitar a impressão de que nossa vida é a confusa resposta a indagações de cuja origem há muito nos esquecemos. (SLOTERDIJK, 2000, p. 56-57)

Aqui, é válido retomarmos citação do mesmo Sloterdijk feita no capítulo 3 sobre o sujeito: "cada sujeito, no espaço cossubjetivo real, é um sujeito que contém outros, na medida em que acolhe e abrange uma outra subjetividade, mas é também um sujeito contido em

outros, ao estar rodeado e consumido por seus olhares abrangentes e seus arranjos." (SLOTERDIJK, 2016, p. 80). Diferentemente da visão do sujeito esférico, fechado em si mesmo como uma pura identidade, que tem a agência sobre o mundo e o usa como instrumento, a imagem do intelectual do arquivo é a daquele que organiza a massa do já dito, pois ele sempre fala com: com sujeitos do presente, do passado e do futuro, todos contemporaneizados no espaço do arquivo e em seu próprio rosto.

Movimento 4: Máscaras do autor, máscaras do crítico?

No movimento anterior, procurei observar as constelações em que se insere Autran Dourado, observando-o como um sujeito entre sujeitos situado em um contexto histórico e social que compreende o corpo físico do autor em relação com esferas materiais, econômicas, institucionais, jurídicas etc. Reconhecendo que o arquivo dá forma sensível a essas constelações, eu argumentei que o autor não se coloca como uma figura externa que contempla o horizonte diante de si sem se infectar por ele. Em lugar disso, todo esse conjunto de relações integra o processo contínuo de produção das máscaras do sujeito autor, de modo que este não pode escapar à presença dos corpos-máscaras estranhos que se tornarão constitutivos de sua própria imagem. Atravessado por diversos sujeitos outros, esse processo abre espaço para se visualizar também os modos como Autran Dourado ocupa muitas vezes um lugar híbrido entre o escritor de literatura e o crítico. Logo, essa abordagem leva à compreensão de que as máscaras do personagem crítico são produzidas em um solo histórico que envolve um complexo jogo de forças institucionais, entre as quais a própria instituição literária.

Se Autran Dourado se projetou na cena pública também por suas correspondências, por seu ativismo em defesa dos direitos autorais e pela língua nacional, bem como por seu trabalho como tradutor, a atuação como crítico em esferas diversas sem dúvida ocupa um lugar importante em sua trajetória intelectual. Já me referi em diversos momentos aos textos publicados em *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria e *Meu mestre imaginário*. No primeiro caso, embora tenham sobretudo o objetivo de discutir a própria obra do autor – até mesmo pelo fato de a segunda parte ser resultado do curso ministrado na PUC Rio como escritor residente –, não se pode ignorar o potencial crítico e mesmo teórico dos dezenove capítulos que compõem o livro. No segundo caso, assinando como Erasmo Rangel sem o intento de analisar a própria obra, os pequenos textos assumem uma forma ensaística, passando pela cultura grega, pelo fazer autoral, pela obra de Flaubert e de Stendhal, por considerações sobre o pensamento de Freud e de Jung. Além disso, é no meio jornalístico que sua atividade

crítica será mais intensa, com dezenas de artigos publicados em veículos diversos. Já na década de 1940, Autran teve três artigos publicados nos jornais *Folha de Minas* e *Estado de Minas*, nos quais comenta obras de Kafka, Cervantes, Dostoievski. As publicações dessas análises críticas o acompanharão por toda sua vida, ganhando maior volume nas décadas de 1980 e 1990, quando o autor, como uma figura já conhecida e premiada, fazia-se presente em jornais e revistas de vários estados do Brasil. Além da atividade como crítico literário que ele próprio exercia, frequentemente os artigos de Autran chamavam a atenção para outros escritores que também teriam desempenhado esse papel. No texto "Análises e iluminações", publicado no dia 31 de dezembro de 1988 no jornal *O Globo*, ele não apenas sublinha a recorrência do exercício crítico dos criadores, como o compara com os resultados das análises feitas pelos críticos que se dedicam especificamente à função:

> Já disse uma vez que as coisas realmente importantes sobre poesia foram ditas por poetas e as coisas realmente importantes sobre ficção foram ditas por ficcionistas. Não que os estudos feitos por poetas e ficcionistas sejam melhores do que os dos críticos; são coisas diferentes: os criadores se valem de sua visão e experiência, os críticos de um sistema ou de um conjunto de princípios teóricos aos quais submetem a análise da obra de arte literária. (DOURADO, 1988, p. 2).

Nessa comparação, Autran fala sobre a crítica dos criadores: "Os criadores têm maior liberdade, sofrem menos limitações, ao mesmo tempo que incorrem com mais facilidade no impressionismo ou nos julgamentos apressados. Se possuem uma visão armada, o risco é menor." (DOURADO, 1988, p. 2). Logo depois, ele fala sobre os críticos: "Já os críticos têm de submeter a obra a critérios fixos, muitas vezes esquemáticos, e a obra, sobretudo a obra nova, por ter a sua poética própria, escapa a esquemas e critérios estáticos." (DOURADO, 1988, p. 2). Mas, afinal, quem são esses críticos de quem ele fala? Até pelo momento em que o texto foi publicado e pela referência ao sistema e ao conjunto de princípios teóricos, fica evidente que ele se refere à crítica especializada praticada no contexto acadêmico. Logo, apesar de afirmar que se trata de tarefas e de lugares diferentes, sua fala aponta para um conflito relativo ao *poder falar* sobre a literatura no debate público. Por essa mesma delimitação dos lugares, se essa *persona* se soma às outras que habitam seu rosto, à primeira vista Autran demonstra reservas em se afirmar como crítico, precisando vincular essa feição à máscara do escritor. No capítulo 4 de "Matéria de Carpintaria", intitulado "Poética em prosa narrativa" (PPN), ele comenta o caráter de "Uma poética de romance": "É mais uma obra de criação minha, com personagem (mestre imaginário), narrativa mesmo da metade pra frente. Desconhecendo-se a minha obra narrativa, não sei que interesse pode ter aquele livro: não sou

um ensaísta, muito menos um *scholar*." (PPN, p. 131). A cautela que Autran demonstra em afirmar que não seria um *scholar* ilustra bem a posição intimidadora que a crítica acadêmica, com seu conhecimento especializado, acabava por assumir, de modo que ele se vê instado a demarcar o lugar que ocupa[101]. Contudo, exatamente por imiscuir a atividade crítica ao exercício de criação, é possível dizer que, assim como ele já tratava dos vários modos do sujeito autor em suas produções ficcionais, a efígie do mestre imaginário a que ele se refere pode ser vista como uma problematização do sujeito crítico, que se insere no quadro da produção de máscaras do cenário moderno. Ao demarcar os lugares do escritor e do crítico especializado e apontar a tensão que existe entre eles, colocar o crítico como um personagem que é resultado de um processo de criação se torna sintomático. Isso porque nos permite vislumbrar o processo histórico por meio do qual ele é criado como sujeito, do mesmo modo como ocorre com o autor. Impõe-se, nesse caminho, o questionamento de quais seriam as máscaras desses críticos produzidas historicamente e que se colocam em um campo relacional com as *personae* autorais.

A respeito da divisão entre a crítica dos escritores e a acadêmica, o primeiro tipo corresponde ao que se denomina como crítica de rodapé, cuja atividade foi assaz relevante na vida cultural brasileira da primeira metade do século XX. Ocupando as páginas dos jornais, o perfil daqueles que se dedicavam à crítica de rodapé era o do moderno homem de letras, sendo que era muitas vezes praticada pelos próprios autores que emitiam juízos sobre as obras de seus pares. Por isso mesmo, conforme destaca Rachel Lima, "[...] a crítica produzida pelo homem de letras ainda consistia numa atividade não especializada" (LIMA, 1997, p. 144). Comentando sobre a importância da crítica de rodapé até a metade do século passado, Flora Sussekind nota que essa não especialização se liga ao tipo de formação dos críticos (escritores ou não), que são principalmente bacharéis: "Os anos 1940 e 1950 estão marcados no Brasil pelo triunfo da 'crítica de rodapé'. O que significa dizer: por uma crítica ligada fundamentalmente à não-especialização da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade 'bacharéis'." (SUSSEKIND, 2002, p. 16). Contando com nomes como Agripino Grieco, Alceu Amoroso Lima, bem como o influente Álvaro Lins, a crítica jornalística assumia o papel de guiar a consciência e o gosto dos leitores, exercendo forte influência sobre a aceitação e vendagem dos novos lançamentos. Esse prestígio que o homem de letras terá em sua atividade é favorecido

[101] Os comentários de Dourado são também uma resposta a avaliações negativas feitas por alguns críticos, entre os quais se destaca Wilson Martins, desafeto do grupo de amigos do escritor. No texto "Siga a bula", publicado em 14 de abril de 1974 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, Wilson Martins afirma que *O risco do bordado* não teria fornecido elementos suficientes para a crítica ou para o leitor comum interpretarem a obra. Por isso, "Uma poética de romance" não passaria de uma tentativa de Autran interpretar sua própria obra e de desautorizar os críticos. (Esse texto não se encontra no arquivo de Autran Dourado)

principalmente por dois fatores conjunturais: o fato de ainda não haver um sistema universitário forte que crie condições para a especialização do trabalho; e o fato de os jornais ocuparem uma posição central na vida pública do país.

Naturalmente, esse tipo de crítica jornalística não especializada era atividade corrente também em outros países, mas esse cenário mudou radicalmente no decorrer do século XX como consequência da crescente especialização do trabalho. Rachel Lima aponta as dificuldades que esses intelectuais passavam em território europeu:

> [...] a eficácia dessa crítica seria dificultada, entretanto, pela crescente diferenciação do trabalho intelectual na sociedade, culminando no questionamento de um saber humanista geral que não conseguia mais abarcar, sem contradições, todos os progressos intelectuais conseguidos nos vários campos do saber. (LIMA, 1997, p. 144).

Diante disso, o caráter generalista e amador da crítica seria considerado cada vez mais insustentável, sendo impelido à transformação em uma prática técnica que legitimasse a atuação dos intelectuais por ela responsáveis. É nesse contexto que ocorrerá a disciplinarização da teoria literária, em que nomes como os de René Wellek e Austin Warren promoverão o deslocamento da crítica para o ambiente universitário. Por essa perspectiva, a associação da crítica com a disciplina pressupõe a criação de um instrumental metodológico e conceitual, que atenderá às demandas da especialização do trabalho intelectual, deslegitimando o impressionismo vigente nas críticas jornalísticas. Nessa direção, Wellek e Warren afirmam que "a teoria da literatura, como um *organon* de métodos, é a grande necessidade da formação literária de hoje." (WELLEK; WARREN, 1962, p. 22). Em análise dos princípios que movimentam a concepção de teoria literária dos autores, Nabil Araújo identifica os imperativos da cientificidade e da racionalidade do estudo da literatura. Assim, esse pressuposto básico seria condição de possibilidade para que a teoria da literatura pudesse se constituir como disciplina autônoma, sendo que "diz respeito à independência, ao direito próprio do estético diante das outras esferas às quais ele com frequência é subordinado [...]" (ARAÚJO, 2016, p. 188). Seguindo a perspectiva foucaultiana que relaciona a criação das disciplinas das ciências humanas com a produção de subjetividades, o que importa para este estudo é sinalizar que a mudança de paradigma advinda da criação da teoria literária tem como consequência a conformação de um novo sujeito-crítico. Diferentemente das máscaras enciclopédicas ostentadas pelo homem de letras, o novo sujeito-crítico se constituiu a partir do momento em que foi legitimado pelo discurso científico do especialista.

Esse mesmo processo de produção das máscaras do crítico especialista se dará no Brasil, conforme ocorrerá o avanço da implantação do sistema universitário no país a partir

dos anos 1930. Apesar do prestígio de que o rodapé gozará até a década de 1950, Flora Sussekind enxerga que, já a partir dos anos 1940, a nova figura do crítico começará a fazer oposição ao impressionismo:

> em sintonia com as primeiras gerações de formandos das faculdades de Filosofia criadas nos anos 1930, percebe-se em meados da década de 1940 tensão cada vez mais evidente entre um modelo de crítico pautado na imagem do "homem de letras", do bacharel, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; e um outro modelo, ligado à "especialização acadêmica", o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra. (SUSSEKIND, 2002, p. 15)

Essa polêmica anuncia a tensão entre modelos de sociedade diferentes, que exercerão pressões diferentes na produção dos sujeitos. Em um Brasil guiado por ideais desenvolvimentistas, o fortalecimento da instituição universitária exerce o papel de criar sujeitos trabalhadores especializados, que atendam às demandas do projeto de país, de modo que as máscaras do *scholar* são modeladas em paralelo com as *personae* de outros perfis profissionais. Então, no conflito entre as diferentes máscaras, "a passagem do crítico-cronista ao crítico-*scholar* inclui, portanto, um terceiro elemento, institucional, à guisa de ponte: a universidade." (SUSSEKIND, 2002, p. 18). Mais à frente, Sussekind ainda complementa quanto à produção profissionalizante do sujeito crítico na universidade:

> E, com isso, se abriria espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como "templo da cultura literária" e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel "modernizador" que poderia exercer no campo dos estudos literários. Tratava-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então em mãos de não-especialistas para as daqueles dotados de "aprendizado técnico", nas palavras de Afrânio [Coutinho]. Isto é, para os críticos-professores. (SUSSEKIND, 2002, p. 22)

Aqui as palavras da estudiosa permitem enxergar as novas pressões sociais por meio das quais os sujeitos necessariamente devem ter suas máscaras legitimadas no processo de formação institucional universitária. Nessa transição para a crítica acadêmica, passa a ser mais assertiva a ação institucional na formação do sujeito estudioso da literatura. Quer dizer, agora a universidade delimita de modo mais específico os contornos das máscaras do crítico, ao circunscrever as suas possibilidades de ação social e, diferentemente do homem de letras, definir a especificidade de seu objeto de estudos, em torno do qual orbitarão os seus métodos e o seu vocabulário técnico.

Como se sabe, a transição do protagonismo do rodapé para a crítica acadêmica não se deu em decorrência apenas das mudanças conjunturais, mas também do ativismo intenso de

seus agentes, sendo que Afrânio Coutinho foi o principal opositor da crítica amadora, como se percebe de modo pulsante em todo o seu livro *Crítica e críticos* (1969). Ex-aluno de Wellek, ele foi ardoroso defensor da especificidade do objeto literário, sobre o qual o crítico deveria se debruçar em sua análise imanentista. Baseado nessa percepção, ele defendeu ardorosamente a instituição das disciplinas de Teoria Literária nos cursos de Letras, seguindo, portanto, os modelos científicos que Wellek havia proposto anos antes. Essa defesa que começou ainda nos anos 1950 encontrará resultados positivos principalmente na década seguinte, em um processo liderado pelo próprio Coutinho no Rio de Janeiro e por Antonio Candido na USP. Raquel Lima destaca que o mais expressivo impulso para a expansão da oferta das disciplinas de Teoria Literária se deve à Reforma Universitária, ocorrida em 1968, que teria flexibilizado o currículo de Letras, fato que, "aliado ao aumento do número de vagas nos cursos de Letras do país, contribuiu para a autonomização da Teoria Literária, que passou a contar com muitos professores nela especializados." (LIMA, 1997, p. 228). Assim, a especialização dos saberes técnicos do crítico seria cada vez mais verticalizada com a expansão do sistema universitário. Por isso, reconhecendo que mesmo a formação nos cursos de graduação não era mais suficiente para atender às demandas do projeto desenvolvimentista do país, a mesma Reforma de 68 impulsionou a explosão dos cursos de pós-graduação sobretudo na década de 1970. Mestres e doutores, agora estamos diante de novas máscaras do sujeito-crítico, antenados às teorias que circulam nos grandes centros e reproduzindo-as em território nacional. E a crítica de rodapé, não bastasse enfrentar esse poderoso adversário, ainda vê progressivamente diminuído o seu espaço também em decorrência da entrada dos veículos de comunicação de massa, como o rádio, o cinema e a televisão. Isso porque esses veículos não só retiram o lugar central dos jornais junto à opinião pública, como também operam um deslocamento das funções sociais da literatura (LIMA, 1997, p. 173). Trata-se, então, de um campo de disputas, em que o papel das instituições na produção dos sujeitos legitima as máscaras daqueles que podem falar no debate público:

> Não é de estranhar, pois, que à rejeição dos críticos de rodapé Afrânio Coutinho acrescentasse uma exigência acadêmica: o aprendizado nas universidades e, sobretudo, nas faculdades de Letras. Desta maneira, não só se definem os que *podem* falar de literatura na imprensa, mas também aqueles que estão habilitados a ensiná-la nos cursos universitários e faculdades e a formar outros profissionais da área. Parecia necessário delimitar ainda mais o local apropriado para se guardar, aprender e difundir o saber crítico-literário. (SUSSEKIND, 2002, p. 23).

A respeito da militância exercida por Afrânio Coutinho, interessa observar que ele defende a formação do sujeito-crítico-professor, que atuará, por conseguinte, na produção de

novos sujeitos no espaço da universidade destinado a esse fim. Mas é curioso que seus princípios científicos o levem a denunciar o subjetivismo e o personalismo da crítica de rodapé, para afirmar que não importam a origem ou a singularidade individual do crítico. Acontece que não se trata apenas de negar o sujeito em nome dos métodos científicos. No conflito entre eles, trata-se mais de afirmar a mediação da instituição universitária e, em específico, da disciplina de teoria literária na produção dos sujeitos, capacitando-os para uma análise centrada na especificidade do objeto literário.

É significativo que no mesmo contexto em que houve a defesa da profissionalização do crítico especialista, acompanhada de políticas públicas e do fortalecimento das instituições universitárias, Autran Dourado também lutasse pela profissionalização do escritor. A confluência entre as proposições de profissionalização é indício de um contexto maior, que impõe suas demandas sobre as diversas esferas do trabalho intelectual. Logo, profissionalizar o escritor não significa apenas oferecer ao indivíduo condições de subsistência para e pelo exercício de seu trabalho. Significa também, e talvez mais, produzir um novo tipo de sujeito escritor, que se constitui na relação que estabelece com os saberes técnicos, respondendo à pressão de uma rede de relações institucionais, econômicas, materiais etc. Quando Autran falava sobre a profissionalização do escritor, além de toda a discussão sobre os direitos autorais, o que estava em jogo em suas argumentações era um combate à visão do escritor ignorante, que produz pela inspiração, mas que não tem o conhecimento técnico da obra. O próprio momento em que ele ministrou o curso como escritor residente na PUC Rio, ou as palestras que proferia, são ações no sentido de se afirmar como autor que tem o conhecimento técnico da obra e que procura não mitificar seu lugar. Há, portanto, um contexto análogo entre o crítico especialista, que tem o conhecimento técnico do seu fazer, em oposição ao crítico impressionista; e o escritor que conhece tecnicamente seu trabalho em oposição ao escritor inspirado pelas musas. Procurando chamar a atenção para a figura do escritor que domina a técnica da escrita, Nelly Novaes Coelho publica uma resenha de *Uma poética de romance* no Suplemento Literário de SP em 09 de dezembro de 1973, em que afirma que o depoimento de Autran Dourado sobre a própria obra "é apenas a confirmação de que a criação literária, longe de ser fruto da inspiração ou do 'furor sagrado', é um ato de vontade [...] o resultado da decisão e do rigor de uma consciência criativa." (COELHO, 1973, p. 3). Chama a atenção nessa resenha o vocabulário empregado pela famosa crítica ao apontar a "autoconsciência" do escritor. Ora, o que seria essa "autoconsciência" se não a constituição do sujeito-escritor como presença a si?

É por essa perspectiva que se torna possível reconhecer a produção do sujeito profissional e especialista em relação com as pressões exercidas por uma conjuntura

específica da modernidade. Conforme discutido no capítulo 2, Heidegger enxerga como episódio fundante da modernidade a constituição desse sujeito que representa o mundo e a si mesmo, em um processo no qual um e outro se tornam objetos para si. Na base dessa possibilidade de representação é que se localizaria o sujeito cientista, enquanto figura que promove a investigação sobre o objeto. Assim, ele reconhece no processo de especialização dos saberes um traço característico da modernidade, que produz um novo tipo de sujeito:

> O desenrolar-se decisivo do carácter de empresa moderno da ciência cunha também, por isso, uma outra espécie de homem. O erudito desaparece. É rendido pelo investigador que está nos seus empreendimentos de investigação. Estes, e não o cuidado de uma erudição, dão ao seu trabalho o ar fresco. O investigador já não precisa de nenhuma biblioteca em casa. Ele está aliás constantemente em viagem. Discute em colóquios e informa-se em congressos. Vincula-se a encargos de editores. Estes co-determinam agora que livros têm de ser escritos. O investigador é impelido necessariamente para o círculo da figura essencial de técnico, num sentido essencial. (HEIDEGGER, 2002, p. 107)

Naturalmente, nessa passagem ele fala sobre a dinâmica que se impõe para o cientista, motivo mesmo por que precisaríamos reconhecer o papel hiperbólico da afirmação de que ele não precisa de nenhuma biblioteca para se cunhar como "outra espécie de homem". Por isso – e aí não há como não notar o quanto Foucault dialoga com Heidegger –, ele aponta para as rotinas institucionais por meio das quais os saberes técnicos conformarão o sujeito que representa a si mesmo. Pensando especificamente no sujeito-crítico do qual estamos falando, o gesto pelo qual os estudiosos reconhecem a Teoria da Literatura como objeto específico e autônomo ocorre simultaneamente à produção de suas próprias máscaras como profissionais especializados. Tenho falado constantemente que a relação entre sujeito, personagem e literatura é uma constante na modernidade, sendo que qualquer um desses elementos se mostra sensível às possíveis alterações nos outros campos. Nesse mesmo caminho, a relação entre o sujeito e a literatura envolve não apenas a tematização teórica do sujeito pelos críticos/teóricos, mas a própria produção das *personae* do sujeito-autor e do sujeito-crítico. O trabalho da teoria da literatura é metacrítico e metateórico também no que concerne à produção das máscaras de seus agentes.

Desdobrando essa questão, se no capítulo 3 eu procurava argumentar que a produção das máscaras pela literatura envolve inclusive a conformação dos sujeitos históricos, isso não envolve apenas o ato específico de leitura. A literatura, como uma instituição, está em relação com a instituição universitária, movimenta dinâmicas econômicas caraterísticas do capitalismo, desloca referências culturais estabelecidas, de modo que há aí um intenso e complexo sistema de produção de sujeitos. É reconhecendo a importância da rede de relações que se estabelece a partir da instituição literária que Antonio Candido formulou o conhecido conceito de sistema

literário. Na *Formação da literatura brasileira*, seus argumentos partem da distinção entre "manifestações literárias" e a "literatura propriamente dita", procurando observar o sistema por meio do qual haveria denominadores comuns que ligariam as diferentes obras. Entre os denominadores, ele destaca os elementos internos das obras e os fatores sociais e psíquicos, os quais fariam "da literatura aspecto orgânico da civilização." (CANDIDO, 1993, p. 23). Entre esses elementos, ele destaca: "a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros." (CANDIDO, 1993, p. 23). A noção de sistema literário se tornou fundamental para os estudiosos brasileiros que buscavam pensar a produção e circulação da literatura. Em uma visada complementar, podemos somar a abordagem de Pierre Bourdieu, cuja ideia de campo literário detalha as relações de poder e de lutas construídas em torno da literatura. Para ele, cada agente que se insere nesse meio – o autor, o editor, o crítico, o livreiro etc. – é atravessado pelas forças do campo literário, assumindo posições que tendem a conservar ou transformar as condições pré-estabelecidas. Assim, o conceito cunhado por Bourdieu ressalta o constante conflito de interesses que envolve o poder – de publicar ou não, por exemplo –, ou de capital – quando um autor consagrado transferiria seu prestígio para um escritor iniciante por meio de um comentário elogioso a sua obra. Depreende-se disso que o campo literário se relaciona não apenas com a obra literária enquanto livro, mas com as possíveis amizades entre seus agentes, nas correspondências trocadas, nas polêmicas, nos manifestos etc. Por isso, ele defende que o campo literário deve ser visto como um sistema, caracterizado como "a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador deste 'sistema' é a própria luta." (BOURDIEU, 2000, p. 263). Além disso, ele comenta sobre as tomadas de posição dos agentes que se inserem nesse campo, o que pode ser pensado inclusive em relação às instituições:

> Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõe aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capitais (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção de lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo. Às diferentes posições [...] correspondem tomadas de posição homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas, etc. – o que obriga a recusar a alternativa entre a leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo. (BOURDIEU, 2000, p. 261)

A partir dessas colocações, não é que a criação da disciplina de Teoria da Literatura (assim como de todas as outras que progressivamente foram se instituindo nos cursos de Letras) e o deslocamento da crítica para as universidades tenha produzido o sujeito-crítico, a partir de forças coercitivas que seriam contrapostas à possível liberdade do contexto anterior. A institucionalização acadêmica e a disciplinarização da crítica participam constantemente do jogo de forças estabelecido pelas editoras, pelo mercado, pelas próprias conexões intelectuais estabelecidas pelo autor, sendo que nessa rede a crítica universitária nunca deixou de estar em conflito com a crítica jornalística. A perda de prestígio do rodapé não significou o seu desaparecimento no século XX. Ele continuava tensionando os discursos sobre as obras literárias, tanto que, com a regulamentação da profissão de jornalista em 1969, a década de 1970 teria passado pelo que Flora Sussekind chama de uma vingança do rodapé: "se nos anos 1940-1950 eram os críticos-professores que olhavam com desconfiança os rodapés, agora são os jornalistas que atribuem à produção acadêmica características de um oponente." (SUSSEKIND, 2002, p. 31). Com a linguagem superespecializada da crítica acadêmica que levaria a um fechamento nos limites da universidade e com o crescimento da indústria cultural e consequente expansão do mercado editorial, teria ocorrido o estímulo a uma "nova ampliação do espaço para a literatura na imprensa. Isto é: espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro." (SUSSEKIND, 2002, p. 35). É no contexto complexo de fatores comerciais associados ao crescimento da indústria cultural, que os apontamentos de Sussekind nos permitem enxergar que tanto a instituição acadêmica quanto as instituições jornalísticas, inseridas na mesma zona de combate do campo literário, atuam na produção de diferentes sujeitos-críticos. Para ela, o conflito que se observa nesse novo contexto "não é mais entre dois intelectuais, como no confronto Afrânio Coutinho-Álvaro Lins. É entre 'instituições', entre formas de produção e reprodução de dados. Entre imprensa e universidade, no caso. Entre duas das máscaras da indústria da consciência, portanto." (SUSSEKIND, 2002, p. 36). O que seriam essas máscaras da indústria da consciência senão instituições produtoras de sujeitos? Sujeitos críticos, sujeitos autores, ou não. Esses apontamentos nos viabilizam reconhecer que o campo literário é um campo de produção de sujeitos, com o seu complexo conjunto de forças, relações institucionais, hibridizações de posições etc. Não é que seja apenas a universidade ou o jornal que produzam os sujeitos: o campo literário movimenta uma série de relações interinstitucionais que atuam na conformação de suas máscaras. Por isso mesmo, no trânsito inerente às relações de forças, o sujeito muitas vezes se desloca entre diferentes posições.

Exatamente nesse ponto ocorre a hibridização das máscaras do autor e do crítico Autran Dourado. Argumentei anteriormente que o autor afirmava, a respeito do seu trabalho na escrita

de *Uma poética de romance*, que ele não era um *scholar* e que o que ele fazia ali era ficção, com o personagem do mestre imaginário e com narrativa. Isso nos permite reconhecer que, ao se resguardar, o escritor reconhece o perfil rigidamente construído das máscaras do crítico acadêmico. Mas esse próprio processo de conformação institucional das máscaras viabiliza enxergar também a possibilidade de as *personae* do autor se imiscuírem às do crítico. E, em outra direção do mesmo processo de hibridação, como as máscaras do crítico invadem o espaço das efígies do escritor. Uma das consequências do processo de especialização do crítico *scholar* foi o distanciamento do seu lugar em relação ao do escritor, promovendo uma territorialização do *poder falar* sobre a literatura. Existem hoje ações como a de Luiz Antonio de Assis Brasil em ministrar disciplinas sobre a escrita criativa, além da produção, apesar de ainda restrita, de romances como trabalhos de conclusão de curso de mestrado e de doutorado. Não obstante, desde a Reforma de 1968 com a expansão dos cursos de pós-graduação, raramente os cursos de Letras contam com disciplinas relacionadas com a escrita de textos literários. Com isso, a disputa do exercício do poder não se dá apenas pelo conflito entre o crítico acadêmico e o rodapé, mas também em relação aos próprios escritores, até mesmo por estes se incluírem na última categoria. Em extensa carta enviada ao amigo e crítico Fábio Lucas no dia 05 de maio de 1971, Autran Dourado se queixa do excessivo prestígio que teriam os críticos universitários em detrimento da palavra do escritor:

> a função de discutir e analisar as obras de nossos romancistas ficaria a cargo dos críticos e professores, estilistas e estruturalistas, semantistas ou filólogos, essa fauna toda, teóricos e cientistas, laboratoristas. Ao romancista caberia o triste papel de boi de piranha, de pasto para ruminações judiciosas de críticos e ensaístas, muitas vezes despreparados – não é o seu caso, o meu elogio ao seu artigo sobre o *Risco do Bordado* é uma prova disso, não fosse eu seu amigo. Neste ponto peço que me entenda bem. Não ponho em dúvida o importante trabalho que se faz hoje no Brasil, sobretudo nas faculdades de Letras, sobretudo no campo da análise literária. (DOURADO, 1971, p. 2)

A atuação de Autran Dourado como crítico coloca em tensão a distribuição dos papéis reservados ao crítico acadêmico e ao escritor, não apenas pelos textos publicados em jornais ou pela figura de Erasmo Rangel, mas o enuncia de modo expresso na carta em questão. Inicialmente, seria possível afirmar que as suas investidas críticas se restringiriam ao âmbito do rodapé, o que por si só já aponta para o território de lutas do campo literário. Entretanto, do mesmo modo como Autran falava que não era um *scholar*, mas um escritor, tornando híbridas as duas esferas, sua atuação muitas vezes parece invadir o terreno demarcado pelos acadêmicos. Assim, no artigo "Controvérsias do pós-modernismo", publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 26 de janeiro de 1991, ele volta a sinalizar esse lugar duplo: "[...] não

sou crítico mas um ficcionista, embora tenha as minhas leituras e fumaças de teoria literária [...]" (DOURADO, 1991, p. 70). Autran Dourado não é um *scholar*, *mas* há sempre essa máscara esfumaçada, fantasmática do crítico, sendo que a referência às leituras de teoria literária delineia traços de sua *persona* que vão além do impressionismo não especialista do homem de letras. Em muitos de seus artigos, ele parecia pretender empregar o estrito rigor metodológico adotado nas análises universitárias, mobilizando inclusive terminologias técnicas específicas da área. Um dos exemplos mais emblemáticos dessa postura pode ser observado em seu texto "Dicionário de Teoria da Narrativa", publicado em 10 de dezembro de 1988 no jornal *O Globo* como uma resenha ao livro de mesmo nome assinado pelo teórico português Carlos Reis. Nessa resenha, ele declara:

> Na década de 70, no meu ensaio *Uma Poética de Romance*: Matéria de Carpintaria, eu observava que a grande dificuldade no estudo da narrativa residia na *ausência de uma terminologia específica e precisa, para que a sua análise, sobretudo nas Faculdades de Letras, não ficasse no vago e no impreciso, no impressionismo, que não cabe no estudo científico da obra literária*. [...] Quando eu reclamava a (sic.) *ausência de uma terminologia para a análise da narrativa, não desconhecia a revolução na teoria literária que foi a publicação na França dos textos dos formalistas russos, tanto assim que cito mais de um deles*. O conhecimento dos formalistas russos e de linguistas como Saussure e Benveniste possibilitou o desenvolvimento da teoria literária francesa moderna. Até então a França teimava em ignorar os avanços da análise literária científica, sobretudo a da narrativa, se limitando à crítica sociológica. Súbito, a partir da crítica estruturalista, baseada nos estudos de Levi-Strauss, começaram a surgir, não uma, várias terminologias, e, em vez da língua única e geral, surgiram os dialetos das várias teorias literárias. (DOURADO, 1988, p. 2, grifos meus)

Referindo-se ao mesmo *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, em que afirmava não ser um *scholar*, e sim um ficcionista, Autran menciona a ausência de terminologias específicas necessárias para o estudo científico da obra literária, fazendo ainda referência a nomes fundamentais para o fortalecimento da disciplina de teoria literária no século XX. Se até o momento víamos com maior força a postura do ficcionista, agora as fumaças da teoria literária ganham corpo e densidade, de modo que ele adota uma argumentação que seria de se esperar de um professor universitário. Quer dizer, então, que ele assume o lugar do crítico *scholar*? Naturalmente não, até mesmo porque não passou pelos processos de legitimação de suas máscaras exigidos pela comunidade universitária. Mas isso não significa que seu rosto não ostente, ainda assim, feições características desse personagem, colocando em tensão os limites entre os lugares do escritor e do teórico. Por isso, nas correspondências que trocava com professores, ou com pós-graduandos que estudavam sua obra, ele penetrava os muros da universidade, em uma dinâmica característica das lutas do campo literário. Vale lembrar, a esse respeito, as correspondências que trocava com Kestern Knipp, chegando a sugerir que ele

fizesse sua pesquisa de mestrado "sobre apenas *Os sinos da agonia*, analisando um aspecto dele que até hoje nenhum crítico, universitário ou não, viu, que ele é um romance pós-moderno?" (DOURADO, 1991, p. 1). Ora, esse trabalho de sugestão da obra a ser analisada e do tema relevante não seria reservado ao orientador, enquanto um professor universitário legitimado para tal? Perfeitamente, mas, na busca por estimular novas leituras de seus livros, ele nunca assume a posição passiva de "boi de piranha" a que se referia na carta a Fábio Lucas. Consequentemente, ele termina por se infiltrar mesmo no campo mais específico da universidade, na atividade que transita entre a crítica e o processo de escrita criativa. Nessa mesma direção, se a academia criou ritos bem delimitados para a formação de profissionais especializados, o que restringiu o campo para disciplinas de criação literária, Affonso Romano de Sant'Anna, no texto de apresentação a "Matéria de carpintaria", manifesta seu desejo de que o escritor venha a entrar na universidade:

> Por outro lado, sempre me pareceu estranho que tanto o aluno de letras quanto os professores sempre se sentissem estimulados a discutir a teoria sobre as obras alheias e incomodamente constrangidos a mostrar a sua prática da literatura. Cheguei mesmo a sonhar que ao lado dos cursos de "teoria da literatura" existissem os de "prática da literatura", onde aluno e professor construíssem textos e experimentassem (do lado de dentro) o fenômeno da criação. No trabalho "Por um novo conceito de literatura (brasileira)", apresentado no I Encontro Nacional de Professores de Literatura, manifestei algumas ideias a respeito, que agora vejo concretizadas através do trabalho pioneiro de Autran Dourado. (SANT'ANNA, 2000, p. 123)

Autran Dourado não apenas entra no espaço relativamente fechado da universidade, como também apresenta reflexões sobre a escrita criativa fora dos limites curriculares estabelecidos, ministrando um curso cujo formato se apresenta como um híbrido de ficção e crítica literária.

Trata-se, então, de um complexo processo de produção das máscaras dos sujeitos autor e crítico. Pela perspectiva do conceito de campo literário conforme cunhado por Bourdieu, estão em constante confronto e negociações não apenas instituições como a universidade e o jornal, mas a própria literatura, sendo que o sujeito tensiona esses dispositivos produtores de subjetividade. O gesto de Autran Dourado ostentar simultaneamente várias máscaras torna visíveis os movimentos característicos da produção do sujeito autoral e do sujeito crítico, que se constituem relacionalmente. Em uma postura ambivalente, até pela relação de amizade que mantém com diversos nomes dentro da universidade, como o próprio Fábio Lucas, Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant'Anna, Autran Dourado sempre demonstra uma relação de respeito com o trabalho acadêmico, sem deixar, no entanto, de questionar o poder a ele

atribuído. Dessa maneira, assim como em suas correspondências ele interfere muitas vezes no que seria no trabalho do orientador, o escritor também discute com os próprios críticos que publicaram artigos, ou mesmo livros sobre sua obra, apresentando interpretações suas e debatendo pontos de que discorda. É o que acontece na carta enviada a Fábio Lucas na qual ele se queixa de o escritor ficar dependente da opinião dos críticos. Mas nessa mesma correspondência ele ainda torna mais visível esse jogo de máscaras do crítico e do autor. Acontece que ele discute o artigo de Fábio Lucas com seus *alter egos* Prima Biela (a mesma de *Uma vida em segredo*) e o mestre imaginário. Autran Dourado, Prima Biela e o mestre imaginário são, pois, diferentes *personae* a debater por horas a recepção crítica do autor, sendo que a máscara da mulher representa a postura humilde que aceita o que lhe dizem, e a do mestre imaginário é marcada pela postura atrevida daquele que não se cala diante do "poder dizer" legitimado. É nesses termos que Autran envia sua carta para Fábio Lucas:

> Discuti muito a sua carta com *o meu mestre imaginário* e chegamos a diversas conclusões. Já lhe disso que o meu mestre imaginário é terrível, às vezes me perturba um pouco. Sabe o que ele disse quando leu ruminantemente a sua carta? O meu mestre é um tanto atrevido, teórico e pretencioso, tem ideias definitivas, já lhe disse, ao contrário de mim mesmo que sou como você de repente descobriu no seu cartão de 8 do abril – que agradeço, *que sou um pouco prima Biela*. [...] O que vai se seguir é o resultado de noites inteiras que passamos insones discutindo a sua carta. O meu mestre falou pelos cotovelos, estava com a cachorra [...] Agora eu e meu mestre imaginário nos fundidos numa só figura, pra facilitar o entendimento [...] (DOURADO, 1971, p. 3-4, grifos meus)

Não é mais possível pensarmos na função autoral como uma única máscara indivisível. A função-autor-escritor está em relação constante com a função-autor-crítico – e com muitas outras!–, dispersando-se em diferentes máscaras e, ao mesmo tempo, promovendo uma fusão delas em seu rosto. Como Biela e como mestre imaginário, ocupa os lugares determinados, mas transgride suas fronteiras. Por isso, em vez de unidade estabilizadora, o autor seria mais a singularidade da multiplicidade que se movimenta constantemente em seu rosto. É uma figura que tensiona e é pressionada pelas relações discursivas, pelas instituições, pelos outros sujeitos, instalando os conflitos do poder e do não poder dizer em sua própria subjetividade.

Então, devemos nos questionar: nesse olhar sobre o campo literário enquanto território complexo onde são produzidos os sujeitos, o que tudo isso tem a dizer sobre o crítico especialista como resultado da institucionalização universitária da disciplina autônoma da Teoria da Literatura? Por mais que existam forças coercitivas em termos legais, de políticas públicas, ou de concepções científicas, o lugar do crítico – assim como qualquer personagem

em seu processo de produção de máscaras – nunca será tão estandardizado a ponto de se tornar um monólito imóvel. Cabe lembrar que, quando menciono as incursões de Autran Dourado por domínios específicos da crítica universitária, essa quebra de lugares não é uma exclusividade sua, uma vez que nomes como Haroldo de Campos ou seu amigo Silviano Santiago são tanto professores acadêmicos, quanto professores renomados. Além disso, há que se destacar que a própria crítica literária acadêmica é um campo de lutas constantes, que a leva a frequentes reconfigurações de seus limites. Reinaldo Marques chama a atenção para a necessidade de se realizar uma arqueologia da Teoria da Literatura – portanto, de considerá-la historicamente –, comentando as relações de poder que conduziram à formação dos quadros curriculares dos cursos de Letras, sendo que, "atravessado por relações de forças, o ajuste entre esses saberes não se dá obviamente sem tensões e lutas, com uns procurando se sobrepor aos demais." (MARQUES, 2022, p. 98). Na mesma medida em que o próprio curso é palco de tensões, a produção dos sujeitos pesquisadores forçosamente se encontra em constante deslocamento. Assim, se a formação do profissional especializado se constituiu inicialmente pelo conflito interinstitucional entre a universidade e os jornais, rapidamente se verteu em lutas intrainstitucionais. Como não poderia deixar de ser, em pouco tempo os próprios pesquisadores professores dos cursos de Letras denunciaram a atuação crítica que, ao abandonar o papel de orientação da consciência característico do homem de letras, acaba por perder o poder de diálogo político com a sociedade, fechando-se nos limites da universidade e falando apenas para os pares. Rachel Lima observa que seria o próprio caráter científico da atuação do especialista que levaria a esse distanciamento:

> Ao se constituir como uma disciplina de caráter científico, a crítica literária teve que lançar mão de um arsenal teórico que pressupõe a utilização de uma terminologia própria ao estudo do "fenômeno literário", o que acabou provocando um distanciamento ainda maior do público leitor. [...] Nessa transformação, também o papel do crítico enquanto colaborador no processo de formação das consciências declinava, uma vez que a análise passava a não se limitar aos fatores externos ao texto literário, mas voltava-se – em muitos casos, exclusivamente – para os fatores internos de sua composição. (LIMA, 1997, p. 174-175).

Naturalmente, devemos tomar cuidado: não é que a autonomização da disciplina se furte à ação política, afinal, pelo que temos discutido, ela abre mão de um certo tipo de intervenção social, mas, por isso mesmo, exerce o poder legitimado pela universidade. Não devemos nos esquecer de que a autonomia estética e a máscara transparente do sujeito em nome de uma suposta objetividade se situam entre as formas mais efetivas do exercício do poder. Em um campo de negociações constantes, então, a crítica universitária tem buscado

nas últimas décadas caminhos que seguem uma direção outra em relação à disciplinarização restrita dos estudos literários. Flora Sussekind chama a atenção para o crítico-teórico que busca na dicção do ensaio uma terceira margem para os modos enunciativos do jornal e do tratado que jogasse por terra as regras de ambos: "E, dicção jornalística de um lado, o modelo do tratado de outro, caminhasse noutra direção: a do ensaio. A de um texto sempre em suspenso, em contínua reflexão sobre *quem o escreve*, sobre a própria forma, sobre seus objetos, argumentação e pressupostos." (SUSSEKIND, 2002, p. 36, grifo meu). Utilizo esse grifo para destacar que a forma-ensaio, tão em voga nos estudos literários nos últimos anos, é vista justamente como uma possibilidade de afirmação do sujeito pesquisador, por meio de uma escrita que coloca em suspensão o campo disciplinar e, mais que isso, as próprias instituições do jornal e da universidade. Digo de outro modo: ao tensionar a fronteira das disciplinas e das instituições, a prática do ensaio seria um modo outro de subjetivação, um modo de produção e de autoprodução de máscaras não transparentes dos sujeitos. Trata-se de uma forma que se expandiu a partir da recepção francesa da obra de Heidegger na filosofia e na crítica/teoria literária e que ganhou força em solo brasileiro, apesar de já ser empregada há muito por nomes como Antonio Candido. Sem nos estendermos nesse tema que tem mobilizado tantas discussões atualmente, vale trazer as palavras de Foucault quando, no volume 2 de *História da sexualidade*, caracteriza o ensaio como um exercício de si:

> O "ensaio" – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma "ascese", um exercício de si no pensamento. (FOUCAULT, 2020b, p. 14)

Naturalmente, ao apontar para o grande volume de trabalhos que hoje versam sobre o ensaio, isso em si pressupõe a possibilidade de essa forma ser capturada e institucionalizada. Obviamente, ainda que Sussekind enxergue uma alternativa mais agradável para a leitura em relação à forma do tratado, precisamos reconhecer que muitas vezes os ensaios – do próprio Foucault, para citar um exemplo – tornavam-se herméticos e, portanto, mais distanciados do público, problema atribuído à forma do tratado. Entretanto, toda essa discussão tem a função de mostrar o solo histórico em que são produzidas as máscaras do escritor e do crítico, em constante embate entre si, tornando híbridos os semblantes que habitam seus rostos. Claramente, a forma-ensaio é um entre outros movimentos que, contemporaneamente, tem buscado colocar as disciplinas em tensão: Silviano Santiago, no ensaio "A crítica literária no jornal" (2004 [1994]), defende a atuação da crítica universitária nos jornais de modo a se

aproximar do público leitor; a Literatura Comparada hoje multiplica os procedimentos comparatistas, abarcando diferentes nações, línguas, momentos históricos, artes, mídias, raças, gêneros; os procedimentos metodológicos da Teoria da Literatura têm cada vez mais afirmado a sua transdisciplinaridade; obras como *Death of a discipline* (2003), atentas às demandas políticas dos fluxos migratórios e das relações globais, têm atestado o óbito da disciplina da Literatura Comparada que significa, ao mesmo tempo, uma refundação que a manteria viva enquanto disciplina legitimada institucionalmente. Estamos diante, portanto, de um campo em movimento tensionado pelas instituições, pelas disciplinas e pelos próprios sujeitos. Dessa forma, assim como observamos que Autran Dourado invade a área da crítica – e da filosofia e da sociologia e da psicanálise, como vimos nos capítulos anteriores –, o ensaio, em sua forma literária, é um dos meios pelos quais a filosofia e a crítica penetram o campo da escrita literária, de modo que seus atores assumem também as máscaras do escritor. Então, o olhar comparativo sobre a produção do escritor mineiro mostra como ele participa de um contexto político, em que a produção e autoprodução dos sujeitos admite a coexistência de múltiplas máscaras, o trânsito por lugares institucionais muitas vezes inesperados, poderes de agenciamento mesmo que não legitimados. É o escritor que, ao ostentar máscaras outras, faz crítica, faz filosofia, faz militância política; é o crítico, o filósofo, o militante que, ostentando a máscara do escritor, fazem literatura.

E, neste momento, temos condições para discutir o modo como o poder de criação ficcional se relaciona com a modelagem das próprias máscaras do sujeito-autor.

Movimento 5: produção de máscaras, mímesis *e obra*

Ao longo deste capítulo, seguindo a relação entre as máscaras que habitam o texto literário e a produção de sujeitos históricos, procurei analisar o processo de modelagem do personagem autor, argumentando que, para além de uma função discursiva, ele se relaciona com forças institucionais, materiais, econômicas etc. Por essa perspectiva, evocando a noção de campo literário, argumentei no último movimento que o sujeito-crítico participa desse complexo território de produção de máscaras, que torna possível a hibridização dos semblantes ostentados por ele e pelo autor. Terminei, então, o último movimento aludindo ao estrito vínculo entre o poder de criação ficcional do sujeito e a ficcionalização de suas próprias máscaras. Para percorrer esse caminho, entre outras questões, situei a discussão da célebre conferência “O que é um autor” de Foucault com uma visada crítica, mostrando como ele considerava problemático o estabelecimento dessa figura autoral unificadora a partir dos

arquivos do indivíduo. Neste momento, tendo em vista a relação entre o sujeito e a criação ficcional, cabe desenvolver a abordagem de outra noção problemática: a da obra. Se o rosto do autor é habitado por diferentes máscaras, permitindo a atuação na esfera pública em distintas frentes; se a criação literária se deixa contaminar pelas máscaras do crítico; afinal, o que seria a obra? Com isso, como já tem se tornado visível ao longo deste capítulo, a relevância teórica da teoria do personagem ganha outros contornos: envolve a discussão sobre o próprio sujeito-autor e sobre os lugares ocupados pelo crítico literário em sua atuação social e histórica.

Para nos questionarmos sobre a relevância da relação entre o personagem enquanto produção de máscaras e as possibilidades de criação literária pelo sujeito, torna-se forçoso retornarmos a uma interessante passagem do livro III de *A república*, de Platão. Sendo o primeiro momento em que o diálogo platônico introduz um questionamento ao papel atribuído à *mímesis* na educação grega, Sócrates fala a Adimanto sobre o que permite diferenciar as narrativas factuais daquelas que procederiam pela imitação característica da ficção. Ele contrapõe o momento em que Homero se refere a sua própria pessoa no início da *Ilíada* – discurso que seria considerado διήγησις (*diegesis*), ou narrativa pura – ao momento em que Homero passa a falar pela voz de Crises, o que já se caracterizaria como μίμησις (*mímesis*). Existiria, assim, um momento inicial na *Ilíada* em que Homero fala sobre si próprio, mas, "logo a seguir, discorre como se fosse ele próprio Crises, e lança mão de todos os meios para convencer-nos de que não é Homero que parece falar, mas o velho sacerdote." (PLATÃO, 2000, p. 147). Em seguida, Sócrates lança um questionamento a Adimanto, induzindo a suas conclusões: "Imitar alguém ou pela palavra, ou pelo gesto não é representar a pessoa imitada? [...] Sendo assim, num caso como esse, ao que parece, tanto Homero, como os demais poetas procedem por imitação." (PLATÃO, 2000, p. 147). Ora, o que esse diálogo faz é proceder a uma definição da *mímesis*, que seria identificável a partir do momento em que o autor se apresenta como um personagem, como uma máscara. Obviamente, aqui precisaríamos ter cautela, uma vez que, em relação à concepção moderna, estamos diante de uma visão histórica muito distinta de autor, de literatura, de sujeito e mesmo de personagem. Até mesmo por isso, seria possível questionar a definição da *mímesis* pela conformação da máscara do autor, afirmando que ali já não se trata mais de Homero, mas da divisão para nós hoje evidente entre o autor e o narrador. Mas a questão para Platão não é tão simples, até porque ali ele usa de uma visão pejorativa dessas máscaras para fazer ver o poder de falseamento da imitação, o que justificaria a retirada da poesia como um elemento privilegiado na *paideia* grega. Consequentemente, o poder que a máscara teria de corromper o caráter não se restringiria ao

plano da narrativa: “Já não observaste que a imitação, quando começada em tenra idade e prolongada por muito tempo, se transforma em hábito e se torna uma segunda natureza, passando para o corpo, para a voz e até para a própria inteligência?” (PLATÃO, 2000, p. 150). Nesses primeiros passos para o questionamento da *mímesis* por um discurso filosófico que repudia sermos mais de uma coisa ao mesmo tempo, está dada a justificativa para que a filosofia substitua a poesia na educação: a poesia desvirtua o caráter dos cidadãos, inclusive o dos poetas. É por essa relação entre *mímesis* e a máscara do poeta que Murray fala sobre os efeitos que a *mímesis* teria no caráter para Platão:

> quando alguém fala pela voz de outro (seja poeta ou recitador) ele faz a si mesmo semelhante a essa pessoa não apenas pela voz, mas também no caráter: ele adota sua aparência, seus gestos, e até mesmo seus pensamentos, de maneira que, de certo modo, ele quase se torna aquela pessoa. *Mímesis*, então, tem profundos efeitos no caráter[102]. (MURRAY, 2003, p. 4, tradução livre).

Consequentemente, em detrimento das perspectivas teóricas no século XX que colocavam o personagem em um plano enunciativo secundário, podemos notar como as suas máscaras constituem um momento fundador das reflexões sobre a literatura, sendo colocadas – ainda que criticamente – como condição necessária para a *mímesis*, permitindo defini-la.

É desnecessário aqui repetir a importância que os vários modos-autor têm na obra de Autran Dourado, seja na perspectiva coletiva da primeira pessoa do plural, ou na ótica individualizada de João da Fonseca Nogueira. Mas vale trazer novamente a afirmação de Erasmo Rangel no capítulo “Proposições sobre o diletantismo e correlatos”: “§ A minha máscara se colou tanto à minha pele que virou o meu outro eu visto de dentro.” (PDC, p. 43). A emblemática proximidade com o último trecho de Platão não deixa esconder a diferença de suas orientações, uma vez que este, ao tender para a absolutização da identidade, deprecia as máscaras, enquanto aquele enxerga laudatoriamente a máscara como instalação da alteridade dentro de si. Ainda assim, em um e em outro permanece o traço de um semblante advindo dos hábitos de alguém, mas que, por sua recorrência, deixam de ser um acidente e se integram ao seu rosto. Essa mesma imagem se repete em *Um artista aprendiz*, quando o professor Sinval de Souza – *alter ego* de Arthur Versiani Velloso – fala com João da Fonseca Nogueira sobre a *persona* que ele encena para chamar a atenção do seu público, os alunos para quem leciona: “Faz parte da minha *persona*, continuou ele, a máscara de ator grego que, devido ao uso diário

[102] when someone speaks in the voice of another (whether poet or reciter) he makes himself like that person not just in voice, but also in character: he adopts his looks, his gestures and even his thoughts, so that in a sense he almost becomes that person. *Mimesis* thus has profound effects on character.

que dela faço, se foi aderindo à minha pele, até se fundir nela." (*AA*, p. 60). Nesse ponto, fica evidente a perspectiva do sujeito que assume suas feições a partir de sua atuação social, o que poderia ser ligado à longa discussão sobre a conformação do sujeito em suas relações histórica e socialmente constituídas. Preciso chamar a atenção, entretanto, para o fato de que nessas referências a própria obra literária produz as *personae* do sujeito-autor. É por isso que o mestre imaginário se interroga no capítulo "Proposições sobre o autor e sua obra": "§ Quem é que se escolhe, o autor ou a obra? [...] § A obra escreve o seu autor?" (PAO, p. 23-24). Aqui há uma relação intrincada em que se especula a possibilidade de a obra escrever o autor, invertendo a lógica moderna do sujeito, mas ao mesmo tempo remete a uma dinâmica circular em que o autor e a obra podem se escolher um ao outro. Ou seja, o escritor produz a obra que produz a si mesmo. Lidar com a própria obra literária, então, afirma-se também como possibilidade de automodelagem do sujeito, que abre espaço para o processo de alterização contínua do eu autoral. Da mesma maneira como Erasmo Rangel se questiona se a obra escreve o autor, no capítulo "Do meu nome e sua etimologia" ele reflete sobre sua própria figura, trazendo ao palco essa perspectiva do sujeito que produz as distintas máscaras de si próprio:

> De qualquer maneira, chamo-me Erasmo Rangel. Um nome que eu fui fantasiando e inventando, como inventei um ser para mim, um ideal de eu grandioso, sereno, sábio. [...] Vai ser difícil à posteridade (se algum dia tiver tal coisa) juntar esses cacos todos e deles formar um homem único, que será tão verdadeiro como o que eu inventei. (MNsE, p. 95)

O que se dizer, então, da obra de um autor que, além de colocar em pauta a constituição do sujeito, problematiza constantemente os vários modos autorais, colocando em cena *alter egos* não apenas em suas obras de memórias, mas também em produções mais declaradamente ficcionais? O autor modela suas próprias máscaras no conjunto de sua produção literária e esta ganha condições de existência na medida em que as *personae* do escritor ganham forma. No romance de (de)formação *Um artista aprendiz*, o desejo daquele que busca formar a si mesmo como escritor já se anuncia desde as primeiras páginas:

> João sonhava ser escritor, desde muito cedo vinha escrevendo, se considerava um talento. Se antevia um escritor famoso, o maior da sua geração, essas fumaças de grandeza, de ambição e de sonho de jovem. Já então tinha as suas fantasias delirantes, quando em fase de euforia sonhadora. [...] Os anseios e sonhos de artista jovem *em busca de sua forma própria e madura*, os difíceis e pedregosos caminhos e descaminhos da arte quando deixa de ser névoa e sonho. (*AA*, p. 10, grifo meu).

Trata-se de um artista em busca de suas formas futuras, mas que, mesmo na menção à maturidade, não deixa dissipar a névoa e a instabilidade instalada em seu rosto. A importância

dada por Autran em toda sua obra à produção das máscaras do autor parece apontar para um gesto de reconhecimento de que, conjuntamente com todas as relações históricas e sociais, todo escritor ganha suas formas à medida que produz sua obra. É por essa razão que o pequeno livro *Breve manual de estilo e romance* (2009), publicado originalmente em 2003, ao comentar sobre as leituras, práticas e posturas que seriam importantes para a formação de novos escritores, pode ser visto não apenas como um manual anexo de sua produção, mas como um volume intimamente ligado a seu projeto literário. O que o romance de (de)formação *Um artista aprendiz* anuncia, por conseguinte, é o longo caminho a ser trilhado pelo autor na relação com o conjunto de sua obra. Ao mesmo tempo em que são descritas as amizades, experiências políticas, leituras, etc., as quais são importantes para a conformação das máscaras do sujeito, também se apresenta o modo como estas se relacionam com o projeto literário do autor. É nessa direção que, comentando a leitura de Ernst Cassirer, João da Fonseca Nogueira declara: "'Antevejo aqui o embasamento teórico para a formulação conceitual de uma técnica narrativa realmente minha, que venho intuindo: a soma do real simbólico e do real mítico', escreveu no seu diário." (*AA*, p. 105). A produção das máscaras do autor não separa da produção da sua obra. Vários romances e contos problematizam a construção dos diferentes modos autorais. Ao mesmo tempo, volumes como *Ópera dos mortos*, *Novelário de Donga Novais* ou *As imaginações pecaminosas* trazem ao palco o processo de ficcionalização e de difusão das histórias orais contadas pelos narradores coletivos da cidade. E, ainda, romances como *Confissões de Narciso* e *Ópera dos fantoches* discutem o processo de modelagem da figura autoral moderna de João da Fonseca Nogueira. É seguindo essa direção que, no último caso, o escritor João tece considerações sobre como deveria compor seu romance a partir dos relatos da vida de Ismael da Silveira Frade: "É preciso muita delicadeza para tratar de um tema desses e não cair no vulgar. Mesmo poderosa a mão do escritor deve ser leve, nenhum escândalo." (*OF*, p. 35).

Reconhecer o entrelaçamento entre o processo de ficcionalização da própria máscara do autor e a sua possibilidade de produção ficcional nos conduz, contudo, outra vez ao problema com que iniciei este movimento: afinal, o que é a obra, essa noção tão problemática quanto a do autor? E como deveríamos pensar a relação entre a noção de obra e a produção autoral, uma vez que as máscaras do sujeito se tornam híbridas? Na realidade, na conferência "O que é um autor?", Foucault não se preocupa em definir de modo específico a obra, sendo que essa noção se apresenta diluída em seus diferentes trabalhos da década de 1960. Comentando esse conceito em tal momento da produção de Foucault, Roberto Machado aponta que "[...] a obra é uma linguagem de razão, plena de sentido, que obedece a um código

[...]" (MACHADO, 2001, p. 42). Como uma produção da razão, em correlação com os apontamentos de "O que é um autor?", a obra poderia ser vista como uma produção do sujeito que, ao mesmo tempo, delineia os traços do autor função. Da relação entre um e outro, portanto, depreendemos que também a acepção moderna de obra remeteria à estabilização e à unicidade dos sentidos. Acontece, no entanto, que na conferência "Linguagem e literatura", proferida em 1964 em Bruxelas, Foucault aborda a crescente indistinção entre a escrita literária e a crítica sobre a qual vínhamos falando no movimento anterior. Nessa conferência, ele define a obra como uma imobilização que constrói um espaço próprio: "a obra: há essa coisa estranha, no interior da linguagem, essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras." (FOUCAULT, 2001, p. 140). Por outro lado, essa definição é situada no mesmo cenário moderno em que emergiria a pergunta "O que é a literatura?", de modo que a indistinção entre escrita e crítica se relacionaria com o questionamento autorreferencial da literatura moderna. Por isso, fazer esse questionamento não seria uma tarefa específica do crítico, mas se instalaria no próprio ser da literatura e coincidiria com o ato de escrita:

> Formular a questão "O que é a literatura?" seria o mesmo que o ato de escrever. A questão não é, de modo algum, de crítico, de historiador, ou de sociólogo a respeito de um determinado fato de linguagem. É, de certo modo, um oco aberto na literatura; um oco onde ela deveria se situar e, provavelmente, recolher todo o seu ser. (FOUCAULT, 2001, p. 139).

Pouco à frente, o filósofo ainda complementa: "a questão não se superpõe à literatura, não se acrescenta a ela por obra de uma consciência crítica suplementar; ela é o próprio ser da literatura originariamente despedaçado e fraturado." (FOUCAULT, 2001, p. 141). Ao mesmo tempo em que esses apontamentos deslocam o questionamento em pauta – normalmente atribuído aos críticos – para o cerne do exercício literário, eles também seguem o caminho reverso, argumentando que a crítica estaria se tornando ela mesma um ato de escrita. Foucault não nega que a crítica se configure como uma escrita segunda em relação ao texto literário, mas para ele isso não impediria que os dois campos se entrelaçassem, criando uma rede. Nessa linha, ele toma o movimento de indiferenciação como a base para a segunda parte de sua conferência:

> Vocês veem a que ambiguidade somos confrontados quando se trata de procurar pensar o que é essa linguagem segunda que vem se acrescentar à linguagem primeira da literatura – que pretende desenvolver um discurso absolutamente positivo, explícito, inteiramente demonstrável sobre essa linguagem primeira – e, ao mesmo tempo, procura ser um ato de escrita como a literatura. Como conseguir pensar esse paradoxo? Como a crítica pode chegar a ser essa linguagem segunda e, ao mesmo tempo, uma espécie de linguagem primeira? É o que gostaria de poder elucidar, para saber o que é, em suma, a crítica. (FOUCAULT, 2001, p. 157).

É significativo observar que esse entrecruzamento entre os dois campos é colocado em paralelo com o desenvolvimento do discurso positivo, científico da crítica, o que poderia ser associado ao processo de institucionalização universitária que abordei no movimento anterior. Ora, isso é perfeitamente justificável, pois, como mostrei, a emergência da crítica como disciplina autônoma se funda na concepção da autonomia da linguagem e, portanto, da literatura. Por outro lado, Foucault busca operar a partir desse entrecruzamento simultaneamente o desmanche dos limites disciplinares. E aí reside um ponto para nós importante a respeito da relação entre a obra e o sujeito: a imposição dessa pergunta (O que é a literatura?) que flutua entre o que ele denomina como linguagens primeira e segunda situa a literatura na esfera do inacabamento, impedindo que seja produto de um único sujeito criador, deslocando seus processos para o campo da linguagem. Por essa razão, ele afirma que "a crítica se torna uma função geral da linguagem em geral, mas sem organismo, nem sujeito próprio." (FOUCAULT, 2001, p. 155). Isso significa dizer que, apesar de se referir ao contexto de positivação da crítica enquanto ciência, ele visa a resistência ao enquadramento disciplinar e à delimitação específica das máscaras do sujeito produzidas por forças institucionais. Naturalmente, se esse é um questionamento que flutua, não apenas a crítica, mas também o lugar do escritor se torna sem sujeito próprio. Assim, contrapondo a literatura moderna às produções clássicas, ele desloca o fazer literário para o âmbito da linguagem e para o espaço do livro: "Na literatura, só há um sujeito que fala, só há um que fala, o livro [...]" (FOUCAULT, 2001, p. 154). Logo, assim como em "O que é um autor?" ele procura as regiões em que a linguagem possa se libertar do travão de sentido que essa função sujeito lhe impõe, em "Linguagem e literatura" ele também procura possibilidades de resistência à unidade e à fixação impostas pela obra como produto da razão. A indiferenciação entre crítica e escrita identificada por Foucault serve também ao questionamento da obra. No texto "A loucura, a ausência da obra", também de 1964, o paralelo estabelecido pelo arqueólogo entre a literatura e a loucura tem a função de identificá-las como regiões de exteriorização do sujeito, da razão e, portanto, da obra. Ele associa as linguagens segundas da crítica ao vazio que seria característico da literatura: "elas não funcionam mais agora como adições exteriores à

literatura [...] doravante, elas fazem parte, no coração da literatura, do vazio que ela instaura em sua própria linguagem [...]" (FOUCAULT, 1999b, p. 197). Isso implica que no campo literário onde enxergo um território de embate em que ocorre a pluralização e hibridização das máscaras, Foucault vê a possibilidade de dissolvê-las. Analogamente, onde vejo a relação processual entre a criação literária e a ficcionalização das próprias *personae*, o filósofo procura colocar em xeque a ligação entre o sujeito e a obra.

Contudo, mesmo para esse Foucault arqueólogo essa não é uma tarefa tão simples. Ainda que sua postura filosófica valorize o retorno a um estado de potência que o poder de transgressão da loucura e da literatura permitem, esta última vê na obra a sua condição de possibilidade, aquilo que lhe garante uma forma visível. Afirma o arqueólogo que "[...] a obra interpela a literatura, lhe dá garantias [...] A escrita faz de toda obra como que uma pequena representação, algo como um modelo concreto da literatura. Ela detém a essência da literatura, mas dá ao mesmo tempo sua imagem visível, real." (FOUCAULT, 2001, p. 146). Consequentemente, o rompimento dos limites da razão, do sujeito e da obra só se afirmaria na literatura enquanto uma tarefa paradoxal, como afirma Roberto Machado:

> A questão da literatura moderna – que é essencialmente uma questão de linguagem – é de como ultrapassar, transgredir, contestar o limite da obra, da razão, do sentido. A experiência literária da linguagem, se é uma experiência trágica, ameaça a obra, fazendo-a ir além dos limites estabelecidos. Mas, por outro lado, não pode deixar de ser obra. Daí o estatuto paradoxal da obra literária moderna: ela é obra que põe em questão seus limites como obra, que enuncia sua impossibilidade, que nega a ideia de obra; é uma experiência negativa, uma experiência de negação, que, ao mesmo tempo, é sua própria realização como obra. (MACHADO, 2001, p. 42).

Nesse caso, o projeto político-filosófico da crítica do sujeito se associa ao inacabamento da literatura, de maneira que a questão "o que é a literatura?" faria parte de seu próprio ser na medida em que indica algo que nunca passa plenamente ao ato, até mesmo porque em constante mutação. O valor da potência assumido pela filosofia francesa a partir de Nietzsche e de Heidegger se deve à possibilidade transgressora da literatura de desconstruir os discursos positivados – como a ciência e, mais especificamente, a própria disciplina da Teoria da Literatura –, mas isso só pode ser realizado em uma atualidade histórica específica, a partir do programa de determinados sujeitos.

É nesse sentido que se tornou conhecida a fórmula tantas vezes repetida, já a partir do primeiro romantismo alemão, de que toda obra é uma atualização da potência da literatura, mas que entra em crise no mesmo momento em que ganha forma. Paralelamente à atuação pública

de Autran Dourado que desestabiliza os lugares do crítico e do escritor, Erasmo Rangel coloca em pauta a constante crise da obra no capítulo "Proposições sobre o autor e sua obra":

> § Se há um autor, por exemplo, escrevendo um romance, existe uma crise de romance? Depende da espécie de romance que escreve. Após cada obra acabada, começa-se a questionar criticamente o gênero. Enquanto nova obra se faz. Mas há sempre os surdos ao canto das sereias da crise e do caos, e prosseguem velejando: nova obra original é feita, cria-se outra crise. E assim por diante, infinitamente, *in aeternum*. (PAO, p. 23).

A partir disso, seria possível estabelecer um paralelo entre a desestabilização do rosto do autor e a crise constante da obra e do romance. A esta altura, contudo, já é desnecessário demonstrar a presença de Autran em sua obra, para um autor que se faz figura tão viva na cena pública, dando a ver as várias máscaras que atuam em sua produção ficcional. Como já discuti no capítulo 2, a face da loucura é uma das máscaras abissais mais presentes em sua obra, sendo que em correspondência enviada a Jeanete Silveira em 10 de outubro de 1974, ele fala: "Eu poderia dizer, como Flaubert de sua famosa personagem, Rosalina sou eu mesmo." (DOURADO, 1974. p. 1). Isso quer dizer que, no desdobramento das máscaras possibilitado pelo trabalho ficcional, o próprio autor vê seu rosto habitado pela face da loucura-Rosalina. Seguir essa direção nos leva a reafirmar a relação entre a produção das máscaras do autor e o trabalho de criação ficcional. Na relação com as máscaras abissais ostentadas pelo autor, existe a possibilidade da criação descriadora que ataca as regiões da negatividade e da desrazão na obra literária, como a crítica tantas vezes apontou no século XX em relação a nomes como Kafka, Beckett, Artaud. Talvez seja nesse sentido que caminha o paradoxo da ausência da obra apontado por Foucault, na medida em que esta só é possível pela sua realização como obra.

Em seu livro *Mímesis*: desafio ao pensamento, a resposta de Luiz Costa Lima à crítica do sujeito toma como base o necessário cuidado de ter em mente o sujeito e suas representações para se pensar a fecundidade teórica das considerações sobre a *mímesis*. Em seu projeto, é porque ele reconhece a necessidade de um olhar crítico sobre o sujeito da filosofia metafísica que procura identificar as suas fraturas já nos primeiros momentos da modernidade, o que permitiria chegar a uma visão menos ingênua da *mímesis*. Isso permite que ele questione, mesmo reconhecendo a importância da crítica do sujeito: "Do ponto de vista da indagação da arte, mais precisamente da poética, que sentido tem hoje manter-se sob suspeita os conceitos de sujeito e representação?" (LIMA, 2000, p. 77). A partir desse problema, ele denuncia o programa que, em nome da morte do autor e do sujeito, legitima os

lugares do filósofo e do crítico de arte, o que, em última análise, significa a hipervalorização da assinatura de um certo tipo de sujeito. Consequentemente, a valorização programática da dissolução do sujeito facilitaria a imposição dos juízos de valor atribuídos à arte pelo sujeito filósofo-crítico, que "para ser admitido, já deve trazer um certo halo de respeito. Normatividade facilitada, de um lado, pelo prestígio do lugar ou instituição de onde fala quem fala, de outro pela mudez do sujeito de que fala." (LIMA, 2000, p. 156). Ao invés do desmanche do sujeito e da fuga ao poder institucional que há pouco eu apontava nas falas do Foucault arqueólogo, Costa Lima enxerga um efeito contrário: o fortalecimento do poder institucional que legitima um sujeito todo poderoso[103]. Logo, mais proveitosa que a proposição da dissolução do sujeito seria considerá-lo em toda sua multiplicidade e em todas as suas fraturas, reconhecendo no desenho complexo do seu rosto as representações que pode produzir. É nesse ponto que as considerações do teórico são importantes para nosso trabalho, uma vez que ele enxerga a íntima relação entre a *mímesis* e a produção de subjetividade. Comentando o impacto definitivo de Freud, ele argumenta que ao sujeito fraturado não deixam de pertencer representações pertinentes, que acentuam a produção do fantasma como necessária à produção da *mímesis*. Assim, "*a* mímesis *nasce de uma impulsão, da necessidade de uma 'identidade subjetiva'* [...] não há dificuldade em concordar que, em sua impulsão originária, a *mímesis* contém uma *Enstellung* (deformação ou truncamento), dentro da qual se inclui um 'sujeito de desejo'." (LIMA, 2000, p. 147, grifo meu). Nesse diálogo com Costa Lima, chegamos a um ponto central de nosso argumento: a *mímesis*, e, mais especificamente a produção ficcional literária, produz as máscaras do seu sujeito.

> Irreflexiva [a *mímesis*], cega, produto de uma carência identificatória, em seu processo, contudo, ela se concretiza em um *mímema* (que aqui ocupa o lugar do fantasma); produto que *efetua um sujeito para si mesmo*, de cuja fenda derivam "representações", por certo não coincidentes com as que serão depois *vistas* por outros sujeitos, igualmente fraturados, em seu produto. [...] Assim entendida, a *mímesis*, em vez de afastar sujeito e representações, termina por configurá-los. É certo que não configura o sujeito unitário, ou suas representações pontuais ou intencionadas. (LIMA, 2000, p. 148, grifo do autor).

As máscaras do sujeito são fundamentais para a produção da *mímesis*, mas, ao mesmo tempo, são produzidas por ela. Então, ao observar as máscaras do narrador coletivo, assim como as máscaras de Donga Novais, de Erasmo Rangel, de João da Fonseca Nogueira, de Ismael da Silveira Frade, entre tantas outras, a obra de Autran Dourado nos permite afirmar

[103] A esse respeito, neste momento em que encaminho para o final deste trabalho, retomo e amarro apontamentos críticos que fazia ao final do primeiro capítulo, quando, a partir das considerações de Spivak, eu tecia considerações críticas a um Sujeito Deus criado pela crítica do sujeito.

que o sujeito-autor se constitui no momento em que se assume como personagem. Isso não quer dizer apenas uma figura discursiva, embora também o seja. É o personagem que ganha forma pelas relações com forças institucionais (inclusive a literária), materiais, econômicas, com seu próprio corpo etc., como tenho reiterado insistentemente. E isso permite que o escritor compartilhe outros lugares sociais como os de tradutor, crítico, militante, epistológrafo, arquivista etc. No sentido das várias máscaras relativamente à multiplicidade dos lugares sociais ocupados pelo sujeito, Costa Lima ainda afirma:

> por sua mobilidade, o sujeito fraturado é aquele capaz de ser visto a ocupar posições diversas no interior da sociedade. [...] Mais do que isso, nos dá a oportunidade de verificar o entrelaçamento entre a produção da obra [...] e a representação que provoca. Representação, acrescente-se ainda, que, por seu caráter de efeito, não é automática quanto à obra produzida. (LIMA, 2000, p. 276)

O mesmo sujeito-autor, portanto, também ostenta outras máscaras que viabilizam a sua mobilidade social e que não se descolam da produção literária. Mais uma vez, então, a nota da lavanderia deve entrar na edição da obra do autor? Devemos, para visualizar o rosto do autor, considerar os corpos-máscaras estranhos que o atravessam? Sem estabelecer limites precisos do que deve ser aceito ou não – até mesmo porque isso implicaria uma fixação identitária –, reconhecer a presença das máscaras estranhas não só implica um processo de alterização das máscaras do sujeito inevitável no seu processo de singularização, mas também permite notar como elas conduzem à produção da obra em uma perspectiva plural. Afinal, quando falava no capítulo 2 sobre as máscaras-índice ou máscaras-vaga-lume, isso permitia também vislumbrar as máscaras da alteridade radical que habitam o rosto do sujeito-autor, relacionando-se com a mimetização da negatividade. Isso quer dizer que a literatura não se separa da filosofia, da história, da crítica, assim como o escritor não se diferenciaria do filósofo, do historiador e do crítico? Sem dúvida, essa seria uma afirmação delicada, até mesmo porque vimos que existem forças institucionais e políticas que atuam na demarcação dos lugares. Mas isso não quer dizer que esses lugares não estejam em constante tensão, que os limites não estejam em constante reconfiguração e que, portanto, esses campos não possam se contaminar.

Por essa razão, seria de se esperar que o fortalecimento da crítica universitária tivesse efeitos sobre a produção literária, como ocorre com Autran Dourado, mas também com outros autores, como é o caso de Osman Lins em um livro como *A rainha dos cárceres da Grécia*, por exemplo. Há um curioso episódio de troca de correspondências entre o autor de *Ópera dos mortos* e o crítico-escritor Silviano Santiago que demonstra essa contaminação tanto em

um plano temático, quanto em uma perspectiva formal. Em carta enviada ao amigo em 23 de abril de 1973, Silviano faz a sugestão de que Autran: "pensasse (também) na possibilidade de um romance que não fosse de 'personagem'[...], em que a linguagem não fosse criada em favor dele, mas um romance em que fosse importante o labor com a linguagem que por assim dizer ficaria independente das 'figuras' clássicas do romance [...]" (SANTIAGO, 1973, p. 1-2). Desentendendo-se com o amigo, a resposta de Autran foi sarcástica e incisiva:

> Meu caro Silviano, recebi sua carta de 23 de abril. A lulanterna asexesa lualançava sobre mim ela vulvaberta deicubitada esperançando meu plenilúnio contapingochorando no antegozorioso. É isso que você quer que eu faça? [...] Mas isso é um pastiche que acabo de fazer, em sua homenagem, de James Joyce. Já foi feito antes, e bem feito. [...] O mal da vanguarda brasileira é que ela não é vanguarda, mas retaguarda. Continua repetindo o que era vanguarda no princípio do século e foi ultrapassado pelos grandes romancistas e poetas que se seguiram. Destruir o romance, a linguagem e o verso, é uma boa meta, mas já foi realizada. Destruir o que já foi destruído é bobagem e imaturidade, provincianismo. (DOURADO, 1973, p. 1).

Ora, sabemos que Silviano Santiago foi um arguto leitor da filosofia da desconstrução, que valorizava na literatura sobretudo o trabalho com a linguagem, valor crítico que viria a empregar em suas obras literárias e que sugere a Autran. É visível que a paródia feita por este em sua resposta faz um jogo com a linguagem característico do que essa corrente filosófica valorizava na literatura. A bolsa de valores que se estabelece nesse campo literário prevê relações que irão pressionar tanto o escritor quanto o crítico. Assim, apesar da resposta crítica à proposta de Silviano Santiago, é emblemático que em 1976, apenas três anos após a troca de cartas, Autran tenha publicado *Novelário de Donga Novais*, romance em que o jogo linguístico se manifesta de modo mais pronunciado. O próprio Autran reconhece esse projeto em carta a Fábio Lucas, de 05 de julho de 1980, quando comenta que *As imaginações pecaminosas* seguiria a técnica de narrativa em blocos adotada desde 1955, mas que "quase se desintegra com *Novelário de Donga Novais*, o meu livro mais hermético até agora, que muitos não entenderam. Eu estou em *Novelário* fazendo narrativa da narrativa, paródia alucinada [...]" (DOURADO, 1980, p. 1). Se antes ele criticava a destruição imatura promovida pela "retaguarda" brasileira, aqui ele anuncia a desintegração de sua própria técnica por meio do jogo da paródia, que ele identificará como elemento básico da narrativa pós-moderna, vertente valorizada sintomaticamente por Silviano Santiago. Em caminho inverso, na mesma medida em que a crítica tensiona e impõe valores à produção literária, o contrário também ocorre. Rachel Lima identifica exatamente no advento dessa literatura que coloca a linguagem em primeiro plano um dos

fatores que levou ao declínio do rodapé, pois este não teria o instrumental técnico especializado para lidar com essas produções:

> A perda da referencialidade e as construções fragmentárias da linguagem colocaram em xeque a crítica de rodapé, sem competência para aprofundar-se nas meticulosas análises formais que demandavam uma sensibilidade para a percepção do detalhe e para a apreensão da estrutura do texto. (LIMA, 1997, p. 174)

Em outras palavras, é a própria forma literária que, seguindo os termos de Luiz Costa Lima, leva à configuração não só do sujeito-autor, mas também do sujeito-crítico-especialista – o que pressupõe inclusive demandas específicas à instituição universitária –, sendo que a produção das máscaras pela literatura retroalimenta as próprias possibilidades miméticas.

Quando Erasmo Rangel fala da crise da obra e do gênero romance, a própria multiplicidade das máscaras leva ao tensionamento das fronteiras, que, ao mesmo tempo em que envolve as posições-sujeito assumidas pelo autor, também leva à possibilidade de reconfiguração constantes da própria forma literária. A obra pode ser vista, então, como lugar de trânsito das máscaras, que transpõem muitas vezes o espaço de um texto – seja ele um romance ou um conto, no caso da produção de Autran Dourado – a outro. Como já mencionei em outros momentos, a recorrência de personagens é o elemento que o escritor mineiro acredita poder aproximá-lo de Balzac. Além das duas trilogias em que seria de se esperar que isso ocorresse, os cenários de Duas Pontes e, de maneira mais ampla, de Minas Gerais podem ser vistos como lugares onde essas máscaras estão em relação umas com as outras, ressurgindo constantemente. Do mesmo modo como João da Fonseca Nogueira reaparece em outros romances e contos que não a trilogia memorialística de Autran, figuras como Donga Novais, o dr. Viriato de Abreu, Vitor Macedônio, Evangelina, Aristóteles Silveira (Tote), seu Bê P. Lima, a prima Biela, entre vários outros, são nomes que ressurgem constantemente. Observando especificamente a família Honório Cota, o coronel Lucas Procópio também se presentifica em *Monte da alegria*, no conto "Queridinha da Família" (de *As imaginações pecaminosas*), "O meritíssimo juiz" (de *Violetas e caracóis*), "O senhor das horas" (de *O senhor das horas*); João Capistrano está também nos contos "Retrato de Vitor Macedônio", "Queridinha da Família", "Aquela Destelhada" (os três de *As imaginações pecaminosas*), "As duas vezes em que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes", "Os lavouras" (ambos de *Violetas e caracóis*) e "O senhor das horas" (de *O senhor das horas*); e Rosalina também habita "Retrato de Vitor Macedônio" (de *As imaginações pecaminosas*). Talvez seja esse tão intenso trânsito das máscaras em diferentes textos que leve a críticos e a amigos de Autran se

perguntarem se as narrativas em blocos se aproximariam mais da forma do conto ou do romance. Esse questionamento justifica a analogia do escritor mineiro ao que se comentou sobre *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, indagando, no capítulo "Uma segunda ordem de leitura" (SOL) de *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, se "eram contos, era romance abortado; não eram contos, não era romance etc." (SOL, p. 42). O que está em pauta nesse caso é o tensionamento das fronteiras entre um texto e outro, que permitiria definir com maior ou menor clareza se se trata de um conto ou de um romance. Assim, do mesmo modo como Autran aponta ironicamente as críticas que questionariam se *O risco do bordado* e *Ópera dos mortos* teriam a unidade necessária ao romance, o caminho inverso também seria possível, inquirindo até que ponto o trânsito das máscaras nos livros de contos não permitiria enxergá-lo como romance. Mais que isso, torna-se possível questionar os limites entre os livros, vendo-os todos como uma grande narrativa, de modo que Minas Gerais poderia ser vista enquanto uma metonímia da obra como espaço múltiplo que permite o trânsito e o embate entre os sujeitos.

Ainda podemos ir mais além e destacar o trânsito das máscaras entre as obras de diferentes autores. Um dos aspectos mais destacados na recepção crítica de Autran Dourado é a retomada de figuras diversas, como Dom Quixote, Fedra, Hipólito, Dédalus, Teseu, a Esfinge, o Minotauro, Orfeu, Madame Bovary, Sofia, Rubião, entre tantos outros. Ao colocar a ideia de "figuração" como central na conformação do que denomina como "pessoas de livro", Carlos Reis procura ressaltar a perspectiva do "fazer personagem" enquanto um processo constante. Uma vez que o fazer personagem só é possível porque este não é uma entidade fixa e acabada, a sua sobrevida em outras obras de ficção e mesmo em discursos fora dela se vinculam à refiguração constante:

> Tendendo a universalizar os sentidos inerentes à sua condição de figuras ficcionais, certas personagens (Ulisses, Dom Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary, Anna Karenina, Dom Casmurro, Blimunda, etc.) são sujeitas a refiguração e ganham, por isso, uma sobrevida que merece atenção. Essa sobrevida pode assumir feições diversas, incluindo a mais ousada, que é a que consiste no ato de interpelação ou de questionação do autor pela personagem. (REIS, 2018, p. 123-124).

Aproximando essas reflexões do vocabulário que temos desenvolvido, a sobrevida do personagem só é possível porque este se afirma como produção contínua de máscaras, transitando entre distintos livros de um autor ou mesmo entre obras de escritores diferentes. Sobre esse tensionamento das fronteiras, há uma interessante afirmação de Autran Dourado na entrevista "Questões de vida e morte", publicada no jornal *Opinião* em 01 de novembro de

1974, em que ele declara: “Na verdade, eu estou querendo fazer um livro só. [...] Estava fazendo, na verdade, um só personagem, um só painel [...]” (DOURADO, 1974, p. 19). Eu estaria, com isso, sugerindo que devem ser abolidos os limites entre os livros, entre as obras de diferentes autores e entre os rostos dos personagens? Não, definitivamente. Quero dizer que a literatura é também um arquivo, o qual, além da memória cultural a que já me referia no capítulo 3, também produz memória literária. E, mais especificamente, a literatura é um arquivo de máscaras. É esse movimento de arquivamento e de reconfiguração que permite que o personagem atue constantemente como produção de máscaras, inclusive a produção das máscaras dos sujeitos históricos, entre as quais a do autor. O personagem pode interpelar e questionar o autor, para utilizarmos as palavras de Carlos Reis, porque ele é também produção de máscaras autorais. Assim, não abolimos as fronteiras, mas reconhecemos a característica inerente à literatura e aos gêneros que a ela pertencem de se reconfigurar constantemente, conforme o momento histórico. Por isso mesmo, é possível reconhecer as cartas, artigos, entrevistas, palestras etc. como textos integrantes da obra de Autran Dourado. Isso não é novidade alguma. Afinal quem rejeitaria de pronto a afirmação de que as cartas de Mário de Andrade, ou os diários de Kafka, por exemplo, estão entre suas principais produções literárias? Em minha argumentação, no entanto, procurei privilegiar o trânsito das máscaras nesses vários modos de produção, sendo que estas estão em constante conflito entre si, mas também em estado de aliança. Assim, o estatuto do que é ficcional ou não está sempre em tensão, possibilitando não apenas a quebra de fronteiras, mas também novos movimentos de singularização. Os textos de crítica literária, de militância política, ou mesmo cartas de conversas entre amigos contaminam a sua produção ficcional. Mas estes mesmos textos também apresentam características literárias, motivo que talvez justifique a afirmação de Autran de que em “Uma poética de romance” ele fazia ficção, com personagem e narração. Por isso, na mesma medida em que a literatura comparada hoje tem favorecido a visualização dos movimentos de alterização da literatura, também é possível tensionar as diferentes máscaras de um mesmo autor em sua obra. Uma teoria da literatura e literatura comparada que permitam enxergar no personagem a produção do seu autor e dos seus críticos literários. E, ao observar a conformação dessas máscaras, reconhecer também os procedimentos de *mímesis* do sujeito como fraturados e múltiplos.

O verniz nas máscaras

Em mais uma das cartas que Autran Dourado recebeu em sua profusa lista de correspondências, Paulo Ronai comenta: "Recebi e agradeço *Violetas e caracóis*. Mais um livro que me conquistou. É um viveiro de personagens a exigirem um romancista." (RONAI, 1987, p. 1). Nessa óbvia referência à obra de Pirandello, o elogio amigo de Paulo Ronai se torna imagem viva da produção contínua das máscaras que temos observado ao longo deste trabalho. A obra é um viveiro co-habitado por múltiplas máscaras, que estão sempre em movimento e são dotadas de relativa autonomia. E o que dizer sobre a sua exigência de um romancista, senão que a obra também participa da produção das máscaras desse personagem-autor? Essa imagem se torna emblemática, portanto, de como a análise da obra de Autran Dourado aponta para a amplitude das possibilidades teóricas suscitadas pelo problema do sujeito e do personagem na modernidade.

Se há um ponto em que insisti ao longo deste trabalho, e que procurei apontar de modo incisivo já no primeiro capítulo, é que concepções narratológicas do personagem (o que se estende às abordagens que o localizam especificamente como um elemento estrutural da narrativa) não dão conta de sustentar uma reflexão profícua nos estudos literários de hoje. O que observamos, com isso, é que na literatura moderna as noções de personagem e de sujeito sempre andaram juntas, motivo por que o quadro teórico da crise do sujeito vem acompanhado da crise do personagem. Mesmo quando as perspectivas narratológicas parecem mais desligadas do sujeito em nome de uma valorização estrutural do texto, observamos na base das reflexões de Greimas a analogia formal com a noção de sujeito de desejo enquanto estruturante do conceito de personagem. A esse respeito, inclusive, é curioso mesmo observar que a noção atuacional de personagem enquanto suporte de ações, erigida sobre alicerces aristotélicos, já remete ao *ὑποκείμενον* (*Hypokeimenon*) grego, o qual é um dos elementos que conduziram ao sujeito moderno[104]. Ou seja, as definições de personagem sempre buscam nos esquemas conceituais do sujeito (ainda que pré-moderno) as condições formais para pensá-lo. Isso implica que, nesta tese, repensar teoricamente o personagem implica simultaneamente buscar perspectivas novas para a abordagem do sujeito. Por isso a profunda relação que estabelecemos entre o personagem enquanto produção de máscaras e o sujeito. Se no século

[104] Alain de Libera, no volume 1 da *Arqueologia do sujeito*, reconhece que a emergência do sujeito moderno necessitou de toda uma gramática atuacional filosófica. Enquanto essa gramática ganhou força na filosofia escolástica, ela tem como base o modelo atributivista aristotélico, para o qual o *ὑποκείμενον* (*Hypokeimenon*) seria um suporte de ações. Então, o próprio pensamento seria uma ação cabível a esse suporte, sem que o *ὑποκείμενον* seja considerado a sua fonte criativa.

XX este foi dessubstancializado, descentrado, fraturado, submetido às relações de poder, agora é preciso encará-lo tendo em mente a multiplicidade, a instabilidade, as lacunas, que permitem que ele esteja sempre em movimento e sob o signo das lutas que se instalam na própria subjetividade. Nesse caminho, a obra de Autran Dourado não poderia se mostrar mais frutífera para alimentar a discussão contemporânea sobre o personagem e sobre o sujeito. Já no primeiro capítulo, Rosalina coloca em cena a constituição de um eu que se assume enquanto tal a partir do momento em que reconhece o seu corpo. Mas não se trata de um eu unitário: é um eu que se afirma enquanto multiplicidade de máscaras, que se aproximam e parecem se fundir, se dividem e se distanciam. Já nesse momento de nossa discussão, é possível observar a intensa problematização sobre a constituição dos sujeitos pela obra de Autran Dourado, uma vez que traz para a narrativa a produção das subjetividades situadas nos diferentes momentos históricos da sociedade mineira. Como observamos na "Parte II" da tese, as reflexões metalinguísticas de suas narrativas incluem a própria produção do sujeito-autor e do sujeito-crítico, sempre vistos pela ótica de suas múltiplas *personae*. Alguém poderia afirmar que essa multiplicidade é uma particularidade de determinada ótica pós-moderna da obra de Autran, momento histórico em que a fragmentação do sujeito e das identidades toma o primeiro plano das discussões da filosofia e dos estudos culturais. Mas vimos com a Elizabeth Fowler que isso já poderia ser observado na emergência da literatura moderna em sua análise de *Os contos de Canterbury*. Com Alex Woloch, observamos que, no intenso contexto da industrialização e urbanização europeias, o personagem já problematizava o conflito entre o eu e a multiplicidade, o que leva ao conflito da multiplicidade constitutiva do próprio eu. Em suma, observamos que o personagem e o sujeito caminham lado a lado, e o personagem enquanto produção de máscaras permite pensar o sujeito enquanto uma figura múltipla, instável e fraturada, em sua complexa relação com a literatura.

Como não poderia deixar de ser, a ótica da produção de máscaras nunca perde de vista o confronto entre identidade e alteridade tão caro aos estudos culturais e aos estudos literários na contemporaneidade. Entretanto, o nosso foco se concentra principalmente em como esse confronto se instala na própria subjetividade. Assim, as noções de máscaras abissais, máscaras índice, ou máscaras vaga-lume nos permitem visualizar a dimensão da alteridade radical que é constitutiva do sujeito, ou seja, são máscaras que dão a ver, apesar de tudo, o semblante que não pode ser visto. Desse modo, o conceito de personagem aqui proposto permite uma nova inscrição tanto nos debates identitários, quanto nos apontamentos da crítica do sujeito. As máscaras abissais permitem tratar dos rasgos de sentido mais profundos que há no rosto do sujeito, os quais colocam em xeque qualquer identidade. Contudo, esse rasgo do sentido não

significa a morte do sujeito, ou a impossibilidade de conformação de suas máscaras. As máscaras abissais são aquilo que, apesar da profunda resistência do abismo ao dizível e ao visível, ainda assim assume formas-índice. Por isso mesmo, já observamos uma dimensão radical da política instalada na subjetividade, uma vez que o rosto do sujeito se afirma como uma *ágora* co-habitada em estado de embate e de alianças não só pela identidade e pela alteridade, mas pela identidade absoluta e pela alteridade radical. E aí observamos as formas mais profundas de resistência do sujeito. Mobilizando a discussão da história como trauma no contexto das guerras ou da vertiginosa multiplicação pós-moderna de máscaras que solaparia a pretensão a qualquer alteridade, o diálogo com Didi-Huberman nos possibilitou enxergar a luminosidade intermitente dos vaga-lumes – que criam contraste tanto em relação à escuridão, quanto ao excesso de luz – como processo de produção de alteridade. Na argumentação desenvolvida ao longo deste trabalho, apontar a presença das máscaras abissais tinha como função responder a um conjunto de perguntas gerais sobre as quais busquei empreender uma resposta à crítica do sujeito: ainda é possível o sujeito na literatura? Ainda é possível o personagem? Ainda são possíveis as máscaras? O capítulo 1 compreendeu a tentativa de mostrar que o sujeito e o personagem, apesar dos debates promovidos pela crítica do sujeito, ainda são elementos importantes para se pensar a literatura, o que levou à reconfiguração do conceito de personagem. Por essa perspectiva, o capítulo 2 buscou levar essa resposta a um ponto mais extremo, procurando demonstrar a possibilidade da presença das máscaras-índice ou das máscaras-vaga-lume, como as nomeei, mesmo nas regiões em que as fraturas do sujeito se tornam mais abissais.

O olhar teórico da produção de máscaras permite pensar o sujeito em sua dimensão linguístico-enunciativa, que não se desprende das esferas histórica e social. O que discuti ao longo desses quatro capítulos aponta para as máscaras como presença a si e presença para o outro; que o discurso é uma esfera privilegiada de produção das máscaras do sujeito, mas que isso não impede que ele esteja em constante relação com elementos sociais, históricos e geográficos, que pressupõem relações culturais, institucionais, materiais etc.; que as máscaras são produzidas nessa rede de relações e, ao mesmo tempo, as tensiona. Nesse caminho, no segundo capítulo se discutiu o processo pelo qual as ciências humanas atuaram na produção do rosto humano na modernidade, além de considerar a discussão da história como trauma. Se já observávamos o caráter histórico do personagem e do sujeito nas discussões em âmbito estritamente literário, a partir daí se torna possível analisar também uma perspectiva outra: o modo como a produção de máscaras da literatura participa da produção de sujeitos históricos. A ficção e a realidade se tensionam, se interpenetram e, ao

mesmo tempo, se singularizam, assumindo diferentes lugares conforme o momento histórico. Por isso, encarar o personagem como produção contínua de máscaras pressupõe que a literatura se alimenta das concepções históricas de sujeito, de indivíduo, de humano, mas também as produz em uma relação processual. E nesse ponto mais uma vez a obra de Autran Dourado é emblemática. Ela não só problematiza a constituição dos sujeitos em Minas Gerais, como o faz em um longo panorama histórico, colocando em pauta as subjetividades frente à economia arcaica do ouro e do café, colocando em contraste os processos de construção identitária de Duas Pontes na cultura oral e na cultura escrita, tematizando a modernização do estado e o ambiente urbano de Belo Horizonte. Mas, ao mesmo tempo em que evidencia o caráter histórico das subjetividades, também coloca em cena o bovarismo por meio do qual a literatura produz os sujeitos. Torna-se preciso, então, reservar outro lugar para o personagem que não a sua circunscrição ao domínio estritamente estrutural da narrativa, que promulgava a intransponível barreira entre ele e as noções de homem e de pessoa, como diagnosticado por Amanda Anderson, Rita Felski e Toril Moi. Foi preciso propormos a diminuição – e não eliminação, importa sempre deixar claro – da distância ontológica que separava essas noções, de modo a liberar o olhar para o trânsito das máscaras entre as realidades ficcional e histórica. Reconhecer isso, entre outras consequências, significa inscrever a literatura em uma clave da discussão filosófica da biopolítica: a literatura é uma entre as instituições que atuariam na produção de subjetividades e o personagem é um dispositivo por meio do qual podem ser produzidas as suas máscaras.

A esse ponto, o distanciamento da noção de personagem como figura retórica já nos permitia enxergar as suas máscaras também no rosto do narrador, conforme discutido no capítulo 3, e principalmente no rosto do autor, conforme analisado no capítulo 4. No último caso, não se trata apenas de uma ampliação da noção de personagem, mas também de uma ressignificação do conceito de autor, o qual já era considerado pelos estudos literários na atualidade uma instância privilegiada para se pensar o que foi chamado de "o retorno do sujeito". Mais uma vez, a relevância e o alcance teórico do estudo do personagem se revela pelo fato de que alterar a perspectiva por que ele é observado acarreta a mudança de toda uma cadeia de conceitos, com destaque, nesse caso, para o sujeito e para o autor. Indo além, a reconceituação do personagem implica pensar no modo como a produção das máscaras do autor está intimamente relacionada com o seu poder de criação ficcional, o que entra no âmbito de discussão da *mímesis*. Como não poderia deixar de ser, o sujeito-autor tem as suas máscaras produzidas em sua relação com a literatura e com elementos institucionais,

econômicos, materiais, jurídicos etc., o que, uma vez mais, apenas ressalta as inúmeras *personae* que habitam o seu rosto. Mesmo em decorrência disso, o sujeito-autor ocupa sempre um lugar híbrido, podendo atuar como filósofo, sociólogo, tradutor, militante, ou, como me detive bastante, como crítico. E pode se infiltrar por todos esses lugares mesmo que não tenha legitimação institucional para tanto. Com isso, a detida análise do caráter histórico e institucional da produção das máscaras do crítico aponta ainda para mais uma das muitas áreas de alcance da teoria do personagem, o que pode levar a discussões relativas ao próprio valor literário. Assim, com o objetivo de seguir caminhos diferentes dos debates da autoficção em voga na atualidade, a abordagem da materialidade dos arquivos de Autran Dourado permitiu encarar as suas diferentes faces históricas e sociais. As máscaras de Autran se presentificam na assinatura do mestre imaginário Erasmo Rangel, no *alter ego* João da Fonseca Nogueira, em Ismael da Silveira Frade, Rosalina, Isaltina. Mas se manifesta também na rede de relações estabelecidas no período da revista *Edifício*, nos artigos jornalísticos que publicava, nas leituras que fazia dos livros em sua biblioteca. Então, propondo uma abordagem outra em relação aos atuais estudos centrados nas figuras do autor e do narrador, a noção de personagem se torna central para pensar as relações entre o sujeito e a literatura. Não apenas um elemento estrutural da narrativa, ele envolve a produção das máscaras do narrador e do autor, de modo que a perspectiva da produção de máscaras permite que esses outros dois conceitos também sejam vistos como personagens.

Um traço que tem se tornado comum nos estudos literários atuais, desde o início das análises desenvolvidas nesta pesquisa mostrou-se necessária uma abordagem intrinsecamente transdisciplinar, estabelecendo diálogo e tensionando questões da teoria da literatura, linguística, psicanálise, filosofia, sociologia, história, antropologia. Até mesmo esse fato mostra o distanciamento da proposta aqui realizada em relação à vertente narratológica, por exemplo, que se pautava na especificidade disciplinar. Em decorrência disso e da busca por um olhar conceitual frutífero para pensar as relações entre a literatura e o sujeito, a proposição de uma teoria do personagem demanda perspectivas metodológicas distintas e uma variação vocabular, bebendo de outras disciplinas e ressignificando-as. Assim, do mesmo modo como observamos os lugares híbridos que podem ser ocupados pelo autor, isso permite ao próprio crítico-teórico contemplar o seu fazer e o "fazer-se" de suas máscaras em um campo literário. Isso possibilita ao crítico/teórico contemplar sua relação não só com diferentes abordagens e com outras disciplinas, mas também reconhecer o processo de produção de suas diferentes máscaras enquanto sujeito-crítico. É emblemático, a esse respeito, que essa proposição seja feita em uma tese de doutorado, em que há um candidato submetido aos ritos acadêmicos que

podem ou não legitimar as suas máscaras. E isso deixa evidente o quanto a autoprodução das máscaras nunca se separa da tensão estabelecida com as forças institucionais, políticas etc. Logo, a produção de textos ficcionais neste trabalho remete à valorização do confronto das máscaras instalado no próprio sujeito e que reflete o jogo político presente nos campos literários. Eles ilustram as reflexões teóricas aqui propostas, mas o objetivo não é de que sejam apenas isso. São textos em que sempre se faz um pastiche da produção ficcional de Autran Dourado, sinalizando o modo como o sujeito-Jonatas é atravessado pelas máscaras do escritor em estudo, hibridizando o seu lugar, e usa isso para a sua produção teórica/mimética. Então, as imagens presentes nos textos ficcionais podem ser vistas tanto como um complemento, quanto como um suplemento (em sentido derridiano) das discussões conceituais, o que permitiria leituras outras do mesmo trabalho.

Vou me permitir mais uma vez ser atravessado por Autran Dourado. Em seu artigo "Diálogo com o *alter ego"*, publicado em *O Estado de S. Paulo* no dia 03 de maio de 1981, o escritor afirma que não podemos nos esquecer de que "jamais seremos universais. Língua e concepção de vida transplantadas para os trópicos e aqui miscigenadas com a cultura indígena e africana, corremos o risco da inautenticidade cultural, de produzir leite dessorado." (DOURADO, 1981, p. 152). Esse é mais um dos momentos em que Autran se infiltra na esfera das discussões acadêmicas, colocando em pauta o debate sobre dependência cultural mobilizado a partir dos anos 1960 por nomes como Antonio Candido, Silviano Santiago, Roberto Schwarz, Luiz Costa Lima, entre outros. Tensionando as palavras de Autran Dourado, o que importa destacar nessa passagem é a possível relação entre a literatura comparada e a produção de sujeitos. Assim, reconhecer o caráter histórico da produção de máscaras do personagem abre a possibilidade de pesquisas de literatura comparada em âmbito tanto sincrônico, quanto diacrônico, em abordagens que poderiam ser expressivamente mais desenvolvidas do que as realizadas nesta tese. A obra de Autran Dourado já problematiza os diferentes modos de constituição da subjetividade conforme o momento histórico e o espaço geográfico. Essa historicização permite pensar também em uma perspectiva da história da literatura que observe a história do personagem na literatura, ou, dito de outro modo, a história das máscaras do sujeito na literatura. Em breves momentos, empreendi alguns movimentos comparatistas nesse sentido: o diálogo com Woloch, que mostra o movimento de criação do protagonista em contraste com a multidão de personagens na cidade – o que desemboca na forma do romance oitocentista com diversos núcleos de personagens –, a interiorização dos pensamentos do personagem – que é tratada por Woloch, mas também por Elizabeth Fowler já em *Os contos de Canterbury* – apresentam uma visão ainda preliminar

dos diferentes modos de a literatura problematizar o sujeito pela produção de máscaras. Além disso, procurei mostrar o lugar ocupado pelas produções de Autran frente à produção literária brasileira, em um livro como *Quarup*, por exemplo, ou em relação a livros estrangeiros, como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. De maneira geral, sem deixar de sinalizar a existência de contrastes, minha preocupação maior era demonstrar continuidades que nos permitissem enxergar a insistência do problema do sujeito e do personagem na literatura na modernidade. Contudo, pela perspectiva aqui desenvolvida, abre-se um campo profuso em possibilidades, de modo que seriam frutíferas análises que se aprofundem nas descontinuidades. Pode-se analisar, por exemplo, o modo como se apresenta a multiplicidade das máscaras ou as suas fraturas em diferentes momentos; os distintos projetos de "romance de formação" e as distintas formas do romance de maneira geral; a variação na forma como o poder age na relação entre as máscaras e a literatura, o que dialogaria intimamente com as discussões sobre dependência cultural e globalização/mundialização contemporâneas. Enfim, como eu afirmava no início destas palavras finais, este estudo parece revelar um amplo campo de possibilidades analíticas, sendo que as reflexões aqui desenvolvidas podem ser vistas também como o esforço por delimitar um problema, identificar sua relevância em diferentes momentos da modernidade e criar condições para que ele seja desdobrado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim*: notas sobre a política. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGEM. *Dicionário Priberam*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/agem>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ALBINATI, A. Humanismo pós-metafísico. In: GUADALUPE, Magda; OLIVEIRA, Ibraim (Orgs.). *Tempos da metafísica*. Belo Horizonte: Tessitura, 2011, p. 131-174.

AMARAL, Tarsila do. *Operários*. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/imagens/operarios-tarsila-do-amaral/image_view_fullscreen>. Acesso em: 04 set. 2021.

ANDERSON, Amanda; FELSKI, Rita; MOI, Toril. *Character*: three inquiries in literary studies. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2019.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade.* Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito.* Curitiba: UFPR, 2014.

ARAÚJO, Nabil. Da teoria como resposta: a modernidade crítica e o (ter) lugar da teoria literária. *O lugar da teoria literária.* Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: EdiUnesc, 2016.

ARAÚJO, Nabil. Exumações: do autor ("pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito"...). In: *VivaVoz*. Disponível em: <https://labed-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2020/12/Imagens-em-discurso-II.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2021.

ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu*: el pensar de la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política. Trad. Ricardo Montoro Romero e Fernando Valespin Oña. Madrid: Centro de estudios coconstitucionales, 1984.

AUERBACH, Erich. *Figura.* Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1994.

BADIOU, Alain. *A aventura da filosofia francesa no século XX*. Trad. Antonio Teixeira e Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BADIOU, Alain. *Deleuze*: o clamor do ser. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. São Paulo: Lp&M, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal:* ensaio sobre os fenômenos extremos. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 2000.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *Escritos sobre linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: *Magia, técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: *Magia, técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 222-234.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak. Campinas: Pontes Editora, 1991.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade*: espaço, dor e desalento na atualidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. 2 ed. Trad. Silvina Mari. Madrid: Taurus, 2000.

BORDINI, Maria da Glória. A personagem na perspectiva dos estudos culturais. *Letras hoje***,** Porto alegre, n. 3, V. 41, p. 135-142, setembro, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso.* Campinas: Unicamp, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução à transficcionalidade. *34 Letras*, 34 Literatura/Marca d'água, Rio de Janeiro, n. 3, p. 82-100, mar. 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Paulo: EdUfscar, 2012.

CIXOUS, Hélène; COHEN, Keith. The character of "character". *New Literary History***.** Baltimore, Maryland, v. 5, n. 2, 1974.

COELHO, Nelly Novaes. Uma poética de romance. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, n. 854, dez. 1973, Suplemento Literário. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116x&pesq=%22uma%20po%C3%A9tica%20de%20romance%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=5181>. Acesso em: 09 dez. 2021.

COLONNELLI, Marco Valério. *Caracterização dinâmica e estática no* Édipo tirano*, de Sófocles.* Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/13666/1/Arquivototal.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2020.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz:* Montaigne, Schlegel, Kafka. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. *O chão da mente*: a pergunta pela ficção. São Paulo: Unesp, 2021.

COSTA LIMA, Luiz. *Persona* e sujeito ficcional. In.: *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e críticos.* Rio de janeiro: Organização Simões, 1969.

CULLER, Jonathan. *Structuralist poetics:* Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. Nova Iorque: Cornell Paperbacks, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A dobra:* Leibiniz e o barroco. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991b.

DELEUZE, Gilles. A philosofical concept. In. *Who comes after the subject?* Nova Iorque; Londres: Routledge, 1991. p. 94-95.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a formula. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O anti-édipo:* capitalismo e esquizofrenia. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*? Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007.

DERRIDA, Jacques. "Eating Well," or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida. In. *Who comes after the subject*? Nova Iorque; Londres: Routledge, 1991. p. 96-119.

DERRIDA, Jacques. Fazer justiça a Freud. In: *Leituras da história da loucura*. Trad. Maria Ines Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. ROUDINESCO, Elisabeth. *Que amanhã*: diálogo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DOLABELA, Pedro. *Todos eles romances*. Campinas: Unicamp, 2020.

DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DOURADO, Autran. Absurdo com doses de desespero. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1991.

DOURADO, Autran. A diáspora dos escritores mineiros. *IstoÉ*, São Paulo, 20 nov. 1991.

DOURADO, Autran. Análises e iluminações. *O Globo*, 31 dez. 1988.

DOURADO, Autran. Aprendizado literário e sentimental. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1990.

DOURADO, Autran. A Profissionalização do Escritor. *Correio do povo,* Rio Grande do Sul, 08 nov. 1975.

DOURADO, Autran. *A serviço del-Rei.* Rio de Janeiro: Record, 1984.

DOURADO, Autran. *As imaginações pecaminosas.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DOURADO, Autran. Cinema e romance. *Diário de Minas*, 13 dez, 1951.

DOURADO, Autran. *Confissões de narciso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DOURADO, Autran. Controvérsias do pós-modernismo. *Estado de S. Paulo,* São Paulo, n. 546, 26 jan. 1991, p. 70.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Antonio Candido. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 22 out. 1970. Carta. 4p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Elias José. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 10 abr. 1974. Carta. 1p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Fábio Lucas. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 05 mai. 1971. Carta. 9p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Fábio Lucas. Rio de Janeiro, 30 jul. 1973. Carta. 3p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Fábio Lucas. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 05 jul. 1980. Carta. 3p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Fernando Henrique Cardoso. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 17 dez. 1990. Carta. 4p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Francisco Assis Barbosa. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 27 jan. 1974. Carta. 6p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Gilberto Mansur. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 9 jan. 1980. Carta. 1p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Jeanete Silveira. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 10 out. 1974. Entrevista. 2p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Jornal do Brasil. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 1 jul. 1984. Carta. 1p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Kersten Knipp. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 26 nov. 1990. Carta. 3p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Leo Margarinos. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 24 set. 1991. Carta. 2p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Paulo Ronai. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 06 dez. 1987. Carta. 1p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Plinio Doyle. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 17 out. 1974. Carta. 5p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Severo Sarduy. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 29 jun. 1981. Carta. 3p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Silviano Santiago. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 7 mai. 1973. Carta. 3p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Raimundo Carrero. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Petrópolis, 09 jan. 1988. Carta. 7p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Wilson Figueiredo. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Petrópolis, 2 fev. 1990. Carta. 3p.

DOURADO, Autran. [*Correspondência*]. Destinatário: Wilson Figueiredo. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 12 abr. 1990. Carta. 6p.

DOURADO, Autran. Depoimento: Autran Dourado. *Autran Dourado:* Encontro de escritores mineiros. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DOURADO, Autran. Dicionário de teoria da narrativa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1988, p. 2.

DOURADO, Autran. Diálogo com o *alter ego*. *Estado de S. Paulo,* São Paulo, Caderno Cultura, n. 47, 03 mai. 1981, p. 152.

DOURADO, Autran. Eternos desaparecidos. *Estado de S. Paulo*, 25 mai. 1967.

DOURADO, Autran. *Gaiola aberta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOURADO, Autran. Genética do texto. *Acervo de Escritores Mineiros*, Acervo Autran Dourado. Artigo, 1989.

DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

DOURADO, Autran. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DOURADO, Autran. DOURADO, Maria Lúcia Autran. Notas à margem de uma tradução. In: *A lenda de São Julião, o hospitaleiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

DOURADO, Autran. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DOURADO, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOURADO, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

DOURADO, Autran. *Ópera dos fantoches.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

DOURADO, Autran. Ópera dos mortos. *Acervo de Escritores Mineiros*. Acervo Autran Dourado. Projeto de romance, 1965.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

DOURADO, Autran. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DOURADO, Autran. Questões de vida e morte. *Opinião,* Rio de Janeiro, n. 104, 1 nov. 1974, p. 18-19.

DOURADO, Autran. Se dermos um pontapé no latifúndio e sairmos do feudalismo, então conseguiremos alguma cousa. *Edifício*, Belo Horizonte, n.2, p. 31-33, fev. 1946.

DOURADO, Autran. *Solidão solitude*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

DOURADO, Autran. Remanso. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 21 mai. 1950. p. 3-4.

DOURADO, Autran. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DOURADO, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DOURADO, Autran. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOURADO, Autran. *Vida, paixão e morte do herói*. São Paulo: Global, 1997.

DOURADO, Autran. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DOURADO, Inês Autran. DOURADO, Ofélia Autran. Entrevista sobre o arquivo de Autran Dourado. Entrevistador: Reinaldo Martiniano Marques. 2017. Arquivo pessoal.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção.* Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. 3. Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

ERNESTO, Pedro Paulo. Projeto editorial (ou aborto de um diário íntimo). *Edifício*, Belo Horizonte, n.1, p. 25, jan. 1946.

ESPOSITO, Roberto. *Bios*: biopolítica e filosofia. Trad. Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

ESPOSITO, Roberto. *Dois*: a máquina da teologia política e o lugar do pensamento. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

ESPOSITO, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrotu, 2011.

FELSKI, Rita; ANDERSON, Amanda; MOI, Toril. *Character:* three inquiries in literary studies. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2019.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*: por uma filosofia do *design* e da comunicação. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu, 2017.

FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FOSTER, Hal. *O retorno do Real.* Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência da obra. In: *Ditos e escritos*: Problematização do sujeito – psicologia, psiquiatria e psicanálise. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999b. p. 190-198.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura In.: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura.* 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica.* Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2020b. Vol. 2.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2017. Vol. 3.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: as confissões da carne. Trad. Heliana de Barros Conde Rodrigues. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2020c. Vol. 4.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault*: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.231-249.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In. *Ditos e escritos*: estética, literatura, e pintura, música e cinema. 2 ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. Vol. 3. p.219-242.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In.: *Ditos e escritos:* estética: literatura, pintura, música e cinema. 2.ª ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. Sobre a *História da sexualidade*. In. *Microfísica do* poder. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 243-276.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977.

FOWLER, Elizabeth. *Literary character*: the human figure in early English writing. Nova Iorque: Cornell University Press, 2003.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos.* Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

FREUD, Sigmund. Análise da fobia de um garoto de cinco anos (O pequeno Hans). In. *Obras completas.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Vol. 8.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: *Primeiras publicações psicanalíticas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias à psicanálise. In. *Obras completas.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. Vol. 18. p.124-354.

FREUD, Sigmund. O homem dos lobos. In. *Obras completas.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Vol. 14.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In. *Obras completas.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Vol. 18. p. 13-123.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In. *Obras completas.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Vol. 11.

FROW, John. *Character and person.* Nova Iorque: Oxford University Press, 2016.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. S/Trad. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2020.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana.* Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Semântica estrutural*. Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1973.

GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. Autran Dourado e as Minas esquecidas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, n. 28.633, 30 mar. 2021, EM Cultura, p. 4.

GUIMARÃES, Jonatas. Autrans outros: os muitos autores de um autor. *Diacrítica*, Braga, v. 35, n. 3, 2021. p. 216-231. Disponível em: < http://diacritica.ilch.uminho.pt/index.php/dia/article/view/685/230>. Acesso em: 21. mai. 2022.

GUIMARÃES, Jonatas. Constelações mineiras de Autran Dourado: Minas Gerais, a subjetividade e a literatura. *Caletroscópio*, Ouro Preto, 9, p. 84-101, 2021.

GUIMARÃES, Jonatas. *Profusões barrocas:* uma leitura do romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses /Letras_Guimar%C3%A3esJA_1.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2020.

GUIMARÃES, Jonatas. Schlegel Pós-estruturalista, Foucault romântico. *Eutomia*, Recife, 24, p. 178-192, set. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/242056/34055>. Acesso em: 06 set. 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEIDEGGER, Martin. O tempo da imagem do mundo. In: *Caminhos de floresta*. Trad. Irene Borges et. al. Coimbra: Calouste Gulbekian, 2002. p. 95-138

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo.* Trad. Fausto Castilho. Campinas: Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

HEISE, Ursula K. Comparative literature and the environmental humanities. In: *Futures of comparative literature*: ACLA state of discipline report. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2017. p. 293-301.

ISER, WOLFGANG. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAEGER, Werner. *Paideia*: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo:* a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário*: livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand Lefebvre. *Vocabulário da Psicanálise.* Trad. Pedro Tamen. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, Thaís Seabra. *O personagem como metáfora e a arquitetura imaginante de Autran Dourado*. 2014. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, UFRJ, 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1990.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado*: uma leitura mítica. São Paulo. Quiron, 1976.

LIBERA, Alain de. *Arqueologia do sujeito I*: o nascimento do sujeito. Trad. Fátima Conceição Murad. São Paulo: Fap; Unifesp, 2013.

LIMA, Rachel. *A crítica literária na universidade brasileira*. 1997. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

LITTRÉ. *Dictionnaire de la langue française.* Paris; Londres: Librairie Hachette, 1873.

LUCAS, Fabio. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 08 nov. 1990. Carta. 2p.

LUCAS, Fábio. *Mineiranças.* Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

LUCAS, Fabio. Os eleatas e a literatura. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 18, p. 5-12, Mar. 1974.

LUCAS, Fabio. Romance de um bom ventríloquo. *Estado de Minas,* Belo Horizonte, 04 mar. 1962.

LUCAS, Fabio. *Temas literários e juízos críticos*. Belo Horizonte : Tendência, 1963.

LUKÁCS, Georg. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível. Trad. Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12 ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. São Paulo: José Olympio, 2009.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar / escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: UFSC, 2011.

MACHADO, Alfredo. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Rio de Janeiro, 4 jun. 1976. Carta. 1p.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura.* 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MAGALDI, Sábato. Nosso testemunho talvez se resuma em dar forma pessoal à dissolução da personalidade. *Edifício*, Belo Horizonte, n.2, p. 9-13, fev. 1946.

MALHADAS, Daisi. *Dicionário Grego-Português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

MARQUES, Reinaldo. A construção do escritor. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, Minas Gerais, p. 08, 06 jan. 1990.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários:* teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo teórico da literatura comparada*:* sobrevivências, deslocamentos. In: NOLASCO, Edgar (Org.). *A literatura comparada no Brasil hoje*. Campinas: Pontes Editores, 2022.

MARQUES, Reinaldo. As personagens autranianas**.** *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 12, p. 4-5, abr. 1996.

MARQUES, Reinaldo. *Os sinos da agonia*: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado. 1984. Dissertação (Mestrado) – UFMG, Belo Horizonte, 1984.

MARTINS, Marcus Vinicius Silva. *O pensamento de Heráclito*: uma aproximação com o pensamento de Parmênides. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2746/1/2007_MarcusViniciusSilvaMartins.PDF>. Acesso em: 17 ago. 2020.

MARTINS, Wilson. Siga a bula. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, n. 872, Suplemento literário, abr. 1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098116x&pesq=%22siga%20a%20bula%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=5289>. Acesso em: 08 dez. 2021.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. Trad. Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: 2021.

MEILLET, Antoine; ERNOUT, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.

MEYER-CLASON, Curt. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Munique, 2 fev. 1978. Carta. 3p.

MEYER-CLASON, Curt. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Munique, 30 mai. 1978. Carta. 1p.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

MURRAY, Penelope. *Plato on poetry*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.

MURPHET, Julian. The Mole and the multiple: a chiasmus of character. *New Literary History***.** Baltimore, Maryland, v. 42, n. 2, jan. 2011.

NANCY, Jean-Luc. Introduction. In. *Who comes after the subject?* Nova Iorque; Londres: Routledge, 1991. p. 1-8.

NAVES, Maria del Carmen Bob. *El personaje literario en el relato*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.

NICOLESCU, Basarab. *Manifesto da transdisciplinaridade*. Trad. Lucia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". *Projeto memória*. São Paulo: PUC São Paulo, 1993. p. 7-28.

OLIVA, Osmar Pereira; PEREIRA, Elizabeth Marly Martins. Personagens como metáforas: um estudo de *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana: GEPIADDE, Ano 9, Volume 19, set. – dez. de 2015.

PECHEUX, Michel. *Semântica e discurso:* uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Unicamp, 2014.

PERSONNAGE. *Centre National de Resources Textuelles e Lexicales*. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/personnage>. Acesso em: 26 abr. 2020.

PLATÃO. *A república*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 2000.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2016.

PLATÃO. *Íon.* Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso.* Trad. Lúcia Pessoa da Silveira. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

QUEIROZ, Amaro de. A novíssima geração, ao contrário da modernista, é muito mais política do que estética. *Edifício*, Belo Horizonte, n.2, p. 6-8, fev. 1946.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANK, Otto. *O trauma do nascimento*: seu significado para a psicanálise. Trad. Érica Gonçalves de Castro. São Paulo: Cienbook, 2016.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*: estudos sobre a personagem. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

RESENDE, Otto Lara. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Lisboa, 27 dez. 1967. Carta. 2p.

RESENDE, Otto Lara. Posso garantir, no entanto, que todos somos bons rapazes. *Edifício*, Belo Horizonte, n.2, p. 42-44, fev. 1946.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: Antropofagia como visão do mundo. In: ROCHA, João Cezar de Castro; Ruffinelli, Jorge (Orgs.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É realizações, 2011, p. 647-668.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras: 1998.

RUDGE, Ana Maria. *Trauma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Apresentação. In.: *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 123-124.

SANTAYANA, George. *Soliloquies in England and later soliloquies*. Londres: Cornell University Library, 1922.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Anatomia da formação. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/184397-anatomia-da-formacao.shtml>. Acesso em: 06 set. 2021.

SANTIAGO, Silviano. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. [S.l], 23 abr. 1973. Carta. 3p.

SANTIAGO, Silviano. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. [S.l], 30 mar. 1983. Carta. 2p.

SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição.* Recife: Cepe, 2020.

SANTOS, Leonor da Costa. *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/SantosLC.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SARDUY, Severo. [*Correspondência*]. Destinatário: Autran Dourado. Acervo de Escritores Mineiros, Acervo Autran Dourado. Paris, 8 abr. 1981. Carta. 1p.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental.* Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Trad. Constantino Luz de Medeiros. São Paulo : Iluminuras, 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *André Sant'Anna e o real da linguagem.* Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Karl-Erik-Schollhammer.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte e tradução. São Paulo: Editora 34, 2018.

SENRA**,** Angela Maria de Freitas. *Paixão e fé*: os *Sinos da agonia* em Autran Dourado. 1991. Dissertação (Mestrado) – UFMG, Belo Horizonte, 1991.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas* I: bolhas. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas* II: globos. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas* III: Espumas. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

SLOTERDIJK, Peter. *Has de cambiar tu vida*: sobre antropotécnica. Trad. Pedro Madrigal. Valencia: Pre-textos, 2013.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de. *A barca dos homens:* a viagem e o rito. 1975. Dissertação (Mestrado) – UFMG, Belo Horizonte, 1975.

SOUZA, Eneida Maria de. Edifício: que geração é essa? *Scripta*, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 13-22, 1ºsem. 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. As Minas douradas da ficção. *Autran Dourado:* Encontro de escritores mineiros. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a discipline*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

SUSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

SUZUKI, Márcio. Apresentação. In.: *Poesia ingênua e sentimental.* São Paulo: Iluminuras, 1991. p.7-40.

VATTIMO, Gianni. *O sujeito e a máscara*: Nietzsche e o problema da libertação. Trad. Silvana Cobucci Leite. Petrópolis: Vozes, 2017.

WALTY, Ivete; MACHADO, Valéria. Territorialidades e antropofagias. In: *Cadernos Cespuc de pesquisa*, Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, n. 36, 1 sem. 2020. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/23393/16914>. Acesso em: 17 ago. 2020.

WELLEK René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Trad. Dóris Graça Dias. Lisboa: Relógio d'água, 2004.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Trad. Julia Ferreira e José Claudio. Lisboa: Relógio d'água, 2014.

WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EdUSP, 1992.

WOLOCH, Alex. *The one vs the many*: Minor characters and the space of the protagonist in the novel. Princeton: Princeton University Press, 2003.

WORMAN, Nancy. *The cast of character:* style in greek literature. Austin: University of Texas Press, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan.* Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *O sujeito incômodo*: o centro ausente da ontologia política. Trad. Luigi Barrichelo. São Paulo: Boitempo, 2016.

Anexo – Conto "Remanso"[105]

Há vários dias que a esperada morte não vinha. Custava, fazia-se esperar, desesperava os demais. As gentes da cidade não podiam mais dormir, ter um momento sequer de repouso, que não viesse a interrogação agoniada:

– Meu Deus, será para hoje?

Em todos parecia a morte espreitar com olhos aziagos. Em cada um, a suspeita de que, se a morte não viesse para Mariana, há dias de espera, poderia pegar um deles de improviso. Era uma ameaça túmida, crescendo na pequena cidade, aferrando-a com sua demora. Como tardava, e a pobre na guarda!

As mulheres, como esperavam a notícia que as aliviasse de tão sufocante peso, andavam às tontas, cochichando umas com as outras, sem trabalho que as fizesse esquecer.

– Não pode passar de hoje, é impossível!

– É, é impossível...

Então, crescia mais e mais o temor da estranha visita, como se a morte da pobre coitada fosse a morte de cada um, a sua vida.

Os homens, escondidos detrás de um pressago silêncio de seres da terra, abafavam com uma dignidade postiça o mesmo medo daquela ameaça estranha, uma força poderosa que pairava na cidade. Em muitos deles parecia germinar, como semente palpitante, a ideia deles mesmos acabarem com aquele humilde fio de vida que custava romper-se, que lhes tirava o sono. Mas era tal a névoa que sufocava a cidade, tal alta a tensão dos espíritos, que nenhum deles teria coragem de dizer a primeira palavra.

As crianças, essas andavam temerosas à roda das mães, muito coladas às suas saias.

Fôra o parto que iniciara a morte de Mariana. Durante o puerpério, entre as febres altas que devoravam o corpo minguado e abatido da mulher, vinha a seus olhos uma mansidão silenciosa, uma levitação a medo, e todos pensavam que aquele seria o último momento, soara a hora. Mas, de novo, numa agonia extrema, levantava o corpo do leito, os olhos como duas brasas na noite eterna, pareciam querer sair de sua toca, viver cá fora uma vida que o corpo não mais tolerava. A boca aberta, aflitivamente, os lábios roxos, num grito que se negava a sair do peito. Retorcia-se nas roupas empapadas de suor.

[105] Conto de Autran Dourado publicado em 21 de maio de 1950 no jornal *Diário de Minas*, disponível no Acervo de Escritores Mineiros.

O quarto estava sempre cheio. E vinham as rezas da boa morte, os salmos para salvação de uma angústia extrema. As vozes subiam em ladainha, sinistras como a escuridão das horas de Mariana.

– “Alumia os meus olhos para que eu nunca durma na morte.” Diziam orações apaziguadoras, para que dessem repouso à consciência que se debatia.

A casa estava toda suspensa numa aura de mistério. A rua parecia guardar, levar no seu leito o sopro da morte.

O padre já viera, dera os últimos sacramentos. Pedira às mulheres que não mais atormentassem o espírito da agoniada. Elas se negaram a obedecê-lo, como se ele dissesse uma heresia.

– As rezas ajudam a coitada a achar uma boa morte.

– Ajudam muito...

E continuavam o ritual que elas achavam próprio da morte.

O ar do quarto era pesado, quente, num bafo insuportável. Numa mesa, coberta com uma toalha de linho branco, um crucifixo guardado por duas grandes velas, que há dias choravam sua luz, os pingos de cera escorrendo pelo castiçal.

Quase só mulheres rodeavam a cama, enchiam o quarto; os homens ficavam na sala, fumando em silêncio. Não era mais Mariana que velavam, como nos primeiros dias de agonia, mas um corpo que devia morrer para o sossego de todos e que desumanamente resistia a todas as ordens de morte.

Tudo estava preparado e Mariana tardava como presa por uma força superior a ela mesma; os tocheiros de madeira emprestados da igreja estavam já armados na sala, à espera das velas, os cavaletes num canto. Por que, então, se negava daquele jeito um pobre corpo abandonado, que já não era mais nada?

Juvência, uma mulata gorda que lavava por caridade os mortos da cidade (uma promessa feita quando lhe faleceu o marido), era um corvo na guarda. De vez em quando ia ao quarto para saber se necessitavam dos seus serviços. Nada; voltava à cozinha desanimada, ia ter com a gente mais humilde que se juntava em torno do fogão de tijolo.

– Cruz, nunca vi um casso desses!

– Que será que ela fez na vida, que não lhe dá sossego?

As outras benziam-se, abaixavam os olhos com medo.

Antonio Gonçalves, o marido, estava a ponto de perder a cabeça; debatia-se numa crise nervosa; muitas vezes entregava-se a um soluço que lhe rasgava o peito, vindo de uma negra fundura. “Que fiz no mundo para ela sofrer assim?” perguntava a si próprio, angustiado,

sem resposta nenhuma. Fora ele próprio que lhe fizera o filho, agora ela penava daquele jeito. Há uma semana que não falava com ninguém, macambúzio, abandonado do entendimento, os olhos esgazeados, perdidos. Era uma raiva funda contra a terra e a vida.

Elvira, a irmã de Mariana, era quem tomava conta do serviço da casa, servia as pessoas. Trouxera o filho, Geraldo, um menino de doze anos, para ajudá-la. A princípio Geraldo não entendera muito bem o significado daquilo tudo. Tinha o mesmo medo dos outros, o coração miúdo no peito, escondido da morte. Olhava os vultos que enchiam a casa, abaixava a cabeça quando passava por alguém. Temia que lhe vissem nos olhos o pavor que andava na alma. A porta do quarto da tia, no fundo do corredor, entre-cerrada, – a maçaneta, de uma brancura fria – era um aviso estranho para ele, crescia assustadoramente, com suas guarnições de ferro, parecia ter vida própria. Geraldo encolhia-se todo ao olhá-la: a cobertura da vida!

Aos poucos foi se familiarizando com o ambiente soturno. Agora, sua estranheza vinha menos da morte do que das gentes que o olhavam.

Quis ir ao quarto da tia, gostava tanto dela quando o acarinhava, há tempos, acertando-lhe o cabelo que teimava em descer para a testa. Apesar de muitos dias sem vê-la, a notícia da morte próxima metamorfoseando a figura que guardava dela, podia lembrar-se do seu sorriso límpido, os olhos brilhando mansos como duas contas verdes, o ventre disforme, crescido, as narinas dilatadas, os lábios túmidos. Não era feia, ficava até bem bonita naquele estado. Teve saudades dela, quis ver o filhinho que muito tempo ficara abafado no ventre carinhoso da tia Mariana. Deve ser bom tocá-lo, sentir-lhe a carne nova e fresca, ver se tinha os mesmos olhos da tia.

Até aquela hora, ele era o primeiro a pensar no filho. Na agonia de Mariana, ninguém se lembrara dele, a não ser a ama de leite que vinha a horas certas. Não tinha nem nome, ninguém pensara nisto. O menino continuava no mesmo quarto que a mãe, num berço pequeno, próximo à cama. A vida? Ninguém se importava com ela, deixavam-na ficar. Era até um insulto à morte.

Sem que dessem por ele, Geraldo atravessou o corredor, em direção ao quarto. Devagar, a medo, empurrou a porta e entrou no quarto, cheio de gente, abafado. As mulheres tinham o rosto afogueado pelo calor e pelo ar viciado. Num canto, ao pé da cama, um grupo de mulheres desfiava um rosário de contas grossas. Rezavam alto, numa voz cantante.

Geraldo esgueirou-se cosido à parede, contornando a cama. Mariana estava num dos momentos de trégua, os olhos fundos nas órbitas arroxeadas, a respiração difícil num chiado. Como estava transtornada! Era mais um farrapo, o que antes fora viço, vida livre, sangue

novo. Não se podia dizer que aquele conjunto de rugas, brancura e angústia fosse uma figura humana, tanto era no rosto o anúncio da morte demorada.

Transido, o coração parecendo saltar, os olhos esbugalhados, Geraldo procurava aceitar aqueles restos de vida como uma verdade fria que devia acatar. O cheiro a remédio e carne pisada que andava pelo quarto estonteava-o; não sabia como aquelas mulheres podiam suportá-lo. Ali estava o berço, a vida nas suas nascentes. Aproximou-se do menino, um volume pequeno de carne e cabelo, como um ponto de vida[106] a carne quente e nova, viesse daquele ventre fechado, de sombra que agora abrigava a morte. Olhou para o menino e um súbito amor pelo que nascia cresceu nele. Geraldo olhou então para o leito onde estava Mariana. Acompanhou o relevo do corpo sob a coberta, os joelhos erguidos, o ventre cansado, os cabelos molhados de suor, colados na pele. Estava bem perto dela e podia ouvir-lhe o som rouquenho da respiração, o que a reza das mulheres não conseguia abafar.

Súbito, como inesperada onda quente, Mariana retomou os acessos angustiados, o corpo erguendo-se, os olhos foscos querendo saltar, as mãos arrebanhando as cobertas.

Era demais para ele. Quis fugir da cena que nunca imaginara, pálido, o coração apagado, mas a mão de Mariana conseguira, num derradeiro arranco, alcançar-lhe o pulso. A muito custo conseguiu dar um grito rouco. Vieram acudi-lo, abriram os dedos convulsos que lhe cravaram as unhas.

No dia seguinte as águas da vida de Mariana encontraram o seu remanso. Com a sua morte, a cidade ganhava vida nova, renascia da angústia. Deixou no espírito de cada um uma lembrança quente; corrosiva; na carne de Geraldo a marca de sua morte; no filho, a vida.

[106] Nesse momento, fiz a supressão de uma repetição que consta na versão publicada no jornal. Trata-se certamente de um equívoco de edição, o que não justificaria mantê-lo nesta transcrição.