

## OS AUTRANS OUTROS: OS MUITOS AUTORES DE UM AUTOR

### ALTER AUTRANS: AN AUTHOR'S MANY AUTHORS

Jonatas Guimarães\*  
jonatasaparecido@yahoo.com.br

O século XX assistiu a um sistemático apagamento do sujeito no campo da teoria e da filosofia, que levaram a uma visão da literatura como linguagem dessubjetivada. Nesse contexto, nomes como Roland Barthes e Michel Foucault propuseram reflexões que viriam a abalar a noção de autor enquanto sujeito individual determinado social e historicamente e que seria dotado de capacidade criativa e de poder fundador. Contudo, observar os processos por meio dos quais os escritores automodelam sua própria imagem oferece a possibilidade de revisão desse desmanche do sujeito e do autor na literatura, permitindo visualizar a figura autoral como conjunto diverso de máscaras carregadas de significação social. É enquanto conjunto de máscaras em aliança e em tensão que Autran Dourado empreende a automodelagem de suas diversas personae. Dessa forma, analisarei a construção da figura autoral no livro *O eu Mestre Imaginário*, assinado por Erasmo Rangel, alter ego do autor, além de discutir as várias máscaras por que se apresenta em artigos publicados em jornais e revistas, bem como nos livros de ensaios teóricos do escritor.

**Palavras-chave:** Autran Dourado. Autor. Sujeito. *Persona*. *Self-fashioning*.

The 20th century witnessed a systematic effacement of subject in the field of theory and philosophy, which led to a vision of literature as a des-subjectified language. In this context, names such as Roland Barthes and Michel Foucault proposed reflections that would shake the notion of author as a socially and historically-determined individual subject, supposedly endowed with creative capacity and founding power. However, analyzing the processes by which writers self-fashion their own image offers the possibility of rethinking this effacement of subject and author in literature, allowing the authorial figure to be seen as a diverse set of masks laden with social significance. This is how, by means of a set of masks in alliance and tension, Autran Dourado undertakes the self-fashioning of his diverse *personae*. In this way, I will analyze the construction of the authorial figure in the book *O Meu Mestre Imaginário*, signed by Erasmo Rangel, the author's *alter ego*, in addition to discussing the various masks by which he presents himself in articles published in newspapers and magazines, as well as in his theoretical essay books.

**Keywords:** Autran Dourado. Author. Subject. *Persona*. *Self-fashioning*.

•

---

\* Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (IFTM), Patrocínio, Brasil. ORCID: 0000-0002-5012-7136

## 1. Introdução

Um dos traços mais evidentes do pensamento desenvolvido no século XX foi o sistemático apagamento do sujeito na literatura em abordagens como o Estruturalismo e Pós-estruturalismo franceses, o Formalismo Russo e o New Criticism. Em decorrência disso, a própria noção de um sujeito autoral viria a ser abalada em proposições como a da sua morte formulada por Barthes, ou a da função autor, que desloca o conceito para um plano discursivo, conforme postulado por Foucault. Naturalmente, a própria literatura não passará despercebida desse debate, problematizando os lugares ocupados por esse sujeito em caminhos muitas vezes diversos dos percorridos pela teoria. Em contexto brasileiro, essa questão está expressivamente presente na obra de Autran Dourado, como ocorre, por exemplo, em seu romance *Um Cavaleiro de Antigamente* (2001). Nele, João Capistrano, descobre que a história e a personalidade do pai haviam sido inventadas pela mãe para dar ares de civilidade a um homem grotesco, o que faz com que o personagem se questione sobre as suas origens e coloque em dúvida a sua própria identidade. Com isso, o próprio João Capistrano, uma figura descrita por traços quixotescos, teria sua personalidade criada como uma figura ficcional, de tal forma que, em determinado momento, chega-se a afirmar que Isaltina, sua mãe, seria “a autora do seu caráter” (Dourado 2001, p. 94).

Nesse caso, o tratamento ficcional da imagem do autor se torna mais complexo do que o seu simples apagamento. Por um lado, abre-se a possibilidade de que uma personagem se torne autora da própria ficção de que participa, quebrando 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. É essa modelagem que parece ser perceptível de modo ainda mais evidente no livro *O Meu Mestre Imaginário* (2005), assinado por Erasmo Rangel – *alter ego* de Dourado que seria seu próprio mestre –, em que este discute sobre suas concepções literárias. Esse mesmo procedimento também é adotado em passagens dos volumes *Breve Manual de Estilo e Romance* (2009) e *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria* (2000), em que o escritor mineiro muitas vezes justifica suas orientações teóricas pelo aprendizado propiciado por Rangel.

Com isso, é possível questionar como essa modelagem da figura autoral se relaciona com a própria obra de Autran Dourado. A partir dessa questão, espera-se contribuir para a discussão sobre a imagem do autor e suas relações com a escrita, propondo a tese de que na obra de Autran Dourado a figura de Erasmo Rangel atua na construção das próprias *personae* de Dourado, de modo que esta não se separa de sua ficção. Para empreender essa discussão, a análise será realizada com foco em *O Meu Mestre Imaginário*, sendo que as abordagens à sua produção ficcional se darão a partir dos comentários presentes no volume em pauta. Além disso, o debate aqui proposto também utilizará de referências à produção intelectual publicada em jornais e revistas pelo autor, disponíveis no Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais, com o intuito de se observar o posicionamento público do autor. Em termos teóricos, este artigo propõe uma revisão das discussões empreendidas por Barthes em “A morte do autor” (2004) e por Foucault em sua célebre conferência “O que é um autor?” (2006), sempre tendo em vista

o contexto teórico-filosófico da crítica do sujeito em que estes se inserem. Como contraponto a esse posicionamento, serão discutidas as ideias de Chartier (2014) que faz uma análise crítica da proposta de Foucault. Ademais, este texto dialogará ainda com a perspectiva conceitual do *self-fashioning*, desenvolvido de maneira representativa em contexto norte-americano, bem como com as reflexões sobre o indivíduo e sobre o sujeito empreendidas por Luiz Costa Lima.

## 2. *Personae* múltiplas: Desaparecimento do sujeito e do autor?

Em diversas obras de Autran Dourado, Erasmo Rangel é caracterizado como seu mentor intelectual, o que termina por se relacionar com as próprias concepções literárias do autor e, conseqüentemente, com o delineamento de sua *persona*. O livro *O Meu Mestre Imaginário* 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, comentando desde a poesia de Homero, até as relações entre o autor e a obra. Nesse sentido, o capítulo “Proposições sobre o autor e sua obra” é construído como uma série de fragmentos relacionados à questão já presente no título, lançando, em dois de seus parágrafos, as seguintes perguntas: “§ A obra escreve o seu autor? § O autor lê sempre a (sua) mesma obra?” (Dourado 2005, p. 24). Nessa passagem, é possível observar a sugestão de uma relação simbiótica entre autor e obra, que se tornam elementos inseparáveis e se alimentam entre si. Essa indistinção entre os dois elementos atinge tal grau de intensidade que a primeira questão inverte a lógica moderna da figura que, por meio de seu potencial criativo, inventa a sua produção artística. Assim como no caso de João Capistrano, em que os limites entre a ficção e a realidade são postos entre parênteses, abrindo a possibilidade de uma pessoa ter a sua figura inventada, na alusão feita por Rangel a literatura teria o poder de desenhar a efigie do autor. Em outras palavras, o excerto põe em evidência o processo de automodelagem da figura autoral, por meio dos mesmos recursos empregados na produção de suas narrativas. O escritor cria a sua ficção, que o inventa.

Se as palavras do mestre imaginário remetem ao fato de que a escrita literária sempre tem um expressivo traço de escrita de si e – talvez mais – de escrever a si, a *persona* resultante desse processo nada teria de uma visão substancialista, ou mesmo uma do sujeito. Por outro caminho, é um multiplicar de máscaras que se revela em suas asserções, de forma que um autor comporta sempre muitos outros dentro de si: “§ Em cada autor há uma série de pequenos autores. O produto final é uma incógnita – o próprio autor, a suma.” (Dourado 2005, p. 23). Além disso, em outro momento, Erasmo Rangel roga: “Pelo santo amor divino, não exijam de mim coerência, sou vário e absurdo. Se não fosse assim, seria outro.” (*idem*, p. 20). Curiosamente, *O Meu Mestre Imaginário* conta também com um “Prefácio” assinado por Autran Dourado, em que este descreve seu mentor e sobre como o conheceu. Ao caracterizá-lo, ele afirma: “Contraditório e mesmo absurdo, meu mestre imaginário não tinha a virtude pequeno-burguesa de querer ser sempre o mesmo e conseqüente. (...) Graças a Deus, choco comigo mesmo, dizia ele, se formos juntar numa só unidade as muitas coisas que foi Erasmo Rangel, era ou é. Sempre

o mesmo, sempre mutável.” (*idem*, p. 9). Nesse conjunto de passagens, as ideias do mestre ou a sua descrição são também recursos por meio dos quais Autran Dourado tinga sua própria pele, apresentando os contornos múltiplos que deveriam delinear os traços do – e deste – autor. Em março de 1990, Dourado publica no *Jornal da Tarde* o artigo “Aprendizado Literário e Sentimental”<sup>1</sup> em que comenta o lançamento de sua nova obra, *Um Artista Aprendiz*:

Todo este preâmbulo é para falar de *Um artista aprendiz*, recém-lançado pela Editora José Olympio, de que sou o autor. 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. (Dourado 1990, p.2)

As múltiplas máscaras conformam-se a seu próprio rosto: ele conta sua própria história projetando-se em outros, que representam a si a partir do momento em que já não se identificam mais como ‘eu’. Assim, o escritor mineiro se apresenta com diversas faces: como Isaltina, personagem mãe e autora de João Capistrano em *Um Cavaleiro de Antigamente*; como Erasmo Rangel, o mestre de si mesmo; como João Fonseca Nogueira, *alter ego* do autor que não é (na terceira pessoa) “eu”; ou como variadas outras máscaras presentes em suas narrativas. Interessa notar que *Um Artista Aprendiz* (1989) se caracteriza como um romance de formação do autor, de modo que este se inscreve na longa tradição filosófico-literária que, desde o Primeiro Romantismo Alemão, busca pensar o sujeito e as subjetividades na sociedade moderna. É nesse sentido que o narrador cita explicitamente dois romances de formação, ao afirmar que João estaria “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” (Dourado 1989, pp. 99–100). Nessa passagem, o narrador faz mais do que sinalizar a filiação literária de *Um Artista Aprendiz*, uma vez que aponta como as leituras literárias teriam atuado na conformação de sua subjetividade. Como um desdobramento disso, o trabalho de escrita das memórias, mais do que a mera narrativa factual de sua história de vida, pode ser vista como a construção ficcional das faces do autor.

Sem entrar nos rótulos muitas vezes delicados da Modernidade e da Pós-modernidade, essa auto(alter)identificação parece, à primeira vista, estar em consonância com os discursos sobre a fragmentação e fratura do sujeito. Essa discussão tem se apresentado de maneira expressivamente evidente ao longo do século XX, tomando como ponto de partida muitas vezes as abordagens psicanalíticas de Freud, ou filosóficas de Nietzsche e de Heidegger. Entretanto, conforme demonstra Costa Lima em seu livro *Mimesis: Desafio ao Pensamento* (2000), a fratura do sujeito já seria observável, ainda que de modo incipiente, mesmo nos escritos de Descartes, embora seja quase um lugar comum associar, no âmbito da Modernidade, a sua representação como solar, central e una, agenciadora de representações de um mundo exterior. Dado que o teórico tem um ponto de vista crítico da compreensão da *mimesis* enquanto mera cópia da realidade, esse

---

<sup>1</sup> Todos os artigos do autor referentes à sua produção intelectual no meio jornalístico estão presentes nos arquivos disponíveis no Acervo de Escritores Mineiros.

entendimento dito moderno do sujeito é um obstáculo a ser superado, de forma que pontua:

A compreensão do sujeito como central, unitário, fonte e comando de suas representações, que usualmente se entende como correspondente ao conceito moderno de sujeito, é o primeiro obstáculo a ultrapassar em uma reconsideração da *mimesis*. Daí o esforço em mostrar-se 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. (Costa Lima 2000, p. 23)

Nesses termos, o sujeito fraturado corresponde a uma concepção dessubstancializada deste, motivo por que já não comporta uma percepção unitária, ou mesmo a solenidade inabalável e centralizadora da razão. Por isso, em lugar de uma substância interior una e idêntica a si mesma, a teorização de Costa Lima enxerga as fissuras de uma figura múltipla, que se afirma de modo relacional. 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.

Nessa direção, em diálogo com as palavras de Erasmo Rangel, também é possível pensar no estabelecimento das feições do autor, cuja modelagem que permite a coexistência de traços múltiplos e envolve simultaneamente a sua retirada e sua presença no texto literário. Sobre o primeiro aspecto, não obstante as ideias de o autor criar e ser criado pela própria literatura, o mestre imaginário aponta para a expulsão do sujeito autoral da obra. Nesse sentido, ele declara: “§ 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.” (Dourado 2005, p. 22). Nos fragmentos em questão, o fechamento ao escritor implica uma percepção da literatura como entidade autônoma, cujas possibilidades do dizer não se restringem à voz do sujeito. Isso se liga à ideia de inacabamento da obra, razão por que só restaria o “fazer-se” como denominador comum dos vários escritos do mesmo autor. Com essa autonomização, questiona-se inclusive a possibilidade de originalidade advinda do sujeito, uma vez que a narrativa se constituiria como o diálogo entre textos: “§ A 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.” (*idem*, p. 23). Consequentemente,

avulta-se o peso da linguagem como elemento primordial para a autonomização e inacabamento da literatura, como formula Rangel ao comentar sobre a técnica narrativa do monólogo interior: “E literatura é linguagem, devemos ter sempre isso em mente; linguagem carregada de sentido, forma aberta em que cada um dela tira alguma coisa (...)” (*idem*, p. 73). Logo, tais fragmentos parecem, à primeira vista, emancipar-se do sujeito social e de suas possíveis imagens, afirmando-se como uma linguagem que, por ser inacabada, em contato com outros textos e reescrevendo-os, encontra-se em indefinido fazer-se.

Inevitável, a partir desses trechos, a associação com as proposições que questionam o lugar do sujeito na literatura. Em seu texto “Linguagem e literatura”, originalmente pronunciado como uma conferência nas *Facultés Universitaires Saint-Louis*, em Bruxelas, no ano de 1964, Foucault ainda se encontra no que habitualmente se denomina como a sua fase arqueológica. Nele, o olhar sobre o texto literário se vincula a um diálogo bastante evidente com a filosofia de Blanchot e com o pensamento de Barthes, propondo o arqueólogo que “a literatura é uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma, uma espécie de vibração imóvel.” (Foucault 2001, p. 142). Essa literatura se manifestaria justamente pela abertura de seu ser inalcançável ao sujeito, o que conduziria à sua autorreferencialidade e, portanto, à sua autonomia. Aí se encontraria um ponto paradoxal da obra, enquanto negação e, ao mesmo tempo, produto da razão, como explica Roberto Machado sobre Foucault:

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, radical, e transgressora com relação à obra: subverte, contesta, 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 própria 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)

Conseqüentemente, se a literatura se afirma como um devir, como potência que nunca passa plenamente ao ato, a obra seria esse ponto paradoxal que se aproxima e se distancia do sujeito, da razão e do sentido, tensionando os seus limites. Trata-se de um ponto em que ainda não se concretiza como o ser da literatura, mas que acena para ela como possibilidade de se entrever sua imagem visível. É nessa direção que parece ser possível ler as ideias de Rangel na seguinte passagem: “§ Após cada obra acabada, começa-se a questionar cada 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 é feita, cria-se outra crise.” (Dourado 2005, p. 23).

Essa problematização do sujeito na literatura em sua relação com a obra leva ao questionamento do próprio conceito de autor, em que se tornou conhecida a comunicação “O que é um autor?” (2006), pronunciada em 1969 no *Collège de France* por Foucault. Essa conferência se insere no debate mais amplo da crítica do sujeito desenvolvida profusamente no contexto francês da década de 1960, de forma que é necessário lembrar,

antes de mais nada, que a conferência de Foucault se apresenta como uma resposta ao também célebre texto de Barthes “A morte do autor” (2004), datado de 1967. Partindo do questionamento de “quem fala” na novela *Sarrasine*, Barthes propõe a tese de que jamais seria possível saber pois “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). 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 sobre sua criação. 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.

O diálogo de Foucault com as proposições de Barthes fica evidente logo nas primeiras palavras de sua comunicação, quando propõe 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. É consenso na recepção da obra de Foucault que o filósofo historiador não endossa o discurso barthesiano tal como este propôs, uma vez que considera o autor como uma figura expressivamente presente nas produções discursivas da modernidade. 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. Quanto à primeira, Foucault afirma a insuficiência de se afirmar o abandono da figura do autor para 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). Quanto à concepção de ‘escrita’, ela deveria, segundo os discursos teórico-filosóficos da época, permitir a dispersão da figura do autor e dar estatuto à sua ausência. Porém, 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. A esse respeito, ele questiona: “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?” (*idem*, p. 271). É por isso que ele afirma categoricamente não ser suficiente repetir que o autor desapareceu. Contudo, não se deve deixar enganar pelo afastamento crítico de Foucault em relação à abordagem barthesiana, uma vez que o filósofo-historiador ainda sustenta a *doxa* da crítica do sujeito que procura pensar, como um dever ético, as possibilidades de dessubjetivação da linguagem. Então, como uma alternativa ao caminho empreendido por Barthes, ele propõe a ideia da ‘função autor’, procurando compreender o lugar ocupado por esta no jogo das relações discursivas. Por isso, logo no início de sua conferência, declara: “Deixarei de lado, pelo menos na conferência desta noite, a análise histórico-sociológica do personagem do autor.” (*idem*, 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.” (*idem*, 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 nesse caminho que, ao responder aos questionamentos de Lucien Goldmann no debate que se seguiu à 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” (*idem*, 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 de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (*idem*, 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.

Apesar de a recepção apontar as diferenças entre os dois autores, o reconhecimento da inscrição de Foucault no contexto da crítica do sujeito permite notar também continuidades entre suas perspectivas. Um dos aspectos mais notáveis dessa continuidade é a subtração do indivíduo empírico, para delimitar o autor ao âmbito linguístico. De um lado, Barthes promulga: “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 outro, embora a ordem dos discursos sempre leve em consideração as instituições social e historicamente determinadas, a função autor não extrapola o discurso para remeter ao indivíduo.<sup>2</sup> Nesse sentido, 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, um dos principais pontos por meio dos quais Barthes justifica a sua morte do autor é a visão de que este aprisionaria os múltiplos sentidos do texto: “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). Foucault se aproxima e se distancia desse pensamento simultaneamente, pois a função autoral, mesmo circunscrita ao âmbito discursivo e distanciada do indivíduo escritor, não representa uma garantia para a proliferação dos sentidos do texto. 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, pp. 28/29). 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

---

<sup>2</sup> É preciso deixar claro que Foucault jamais negou a existência de um autor empírico, mas, ao tratar da função autor, como ele próprio declara, não se preocupa com o personagem sócio-histórico do autor. O que se nega a partir dessa postura é o sujeito da metafísica, que está profundamente relacionado com o individualismo burguês. A esse respeito, vale conferir o trabalho *O Autor Como Gesto* (2007) de Giorgio Agamben, que retoma, quatro décadas depois, os termos do debate.

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. (*idem*, 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 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 homem (que, como o autor, seria uma invenção moderna), sendo que o desmanche de toda essa linha teórico-filosófica acarretaria novas relações com o conhecimento.

### 3. As *personae* histórico-sociais do autor

Neste ponto, é preciso retornar e analisar a autoconstrução das múltiplas faces do autor Autran Dourado/Erasmio Rangel/João Fonseca Nogueira por outra perspectiva. Ainda que sejam possíveis as associações entre os fragmentos de Rangel e as reflexões de Foucault e de Barthes – e, por extensão, guardadas as devidas diferenças, pós-estruturalistas como Blanchot, Derrida, Deleuze –, a automodelagem do sujeito autoral não parece apagá-lo, mantendo vivas suas conexões com a sociedade. Não obstante as referências à saída do autor de sua obra, o mestre imaginário ainda declara: “§ Mas o autor, por mais variada e ignota que seja sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas. (...) § Por mais intrincado que seja o labirinto (...) há todavia um autor. Por mais que ele se disfarce, procure desaparecer na própria obra” (Dourado 2005, p. 24). 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.

Em decorrência disso, não representa um contrassenso a afirmação de que essa *persona* despersonalizada se relaciona com a face social de Autran Dourado, ligando-se diretamente à sua experiência biográfica. Como mencionado anteriormente, no artigo “Aprendizado literário e sentimental”, o escritor mineiro declara que *Um Artista Aprendiz* apresenta a sua história, por meio do personagem João Fonseca Nogueira, “que não é eu”. Além disso, no “Prefácio” de *O Meu Mestre Imaginário*, Dourado afirma que Erasmo Rangel seria parente de Godofredo Rangel, ou seja, mistura a figura do mentor imaginário com a de um escritor e tradutor que efetivamente viveu em Minas Gerais e com a qual conviveu quando criança. Não por acaso, Godofredo foi o responsável por iniciar Autran na literatura, conforme descreve no “Apêndice” de *Breve Manual de Estilo e Romance*, relatando as suas palavras quando teriam conversado pela primeira vez: “Li bem seu livro, não o publique, continuou ele. Graças a Deus você não é precoce, posso fazer alguma coisa por você. Você escreve bem, escorreitamente, mas escrever bem é obrigação de todo bom escritor” (*idem*, p. 72). Assim, a invenção do mestre imaginário a partir da figura do mestre real nada menos representa que uma fusão entre Godofredo e seu discípulo, de forma que a escrita assinada por Erasmo Rangel se insinua como a indicação do percurso da formação de Autran Dourado como escritor.

Essa possibilidade de articulação entre o movimento de velar o autor que afigura desaparecer da obra, mas, ao mesmo tempo, se revela como sujeito de experiências apenas é possível devido à concepção desenvolvida a partir do renascimento da “flexibilidade do eu”. A partir desse momento histórico, a identidade do indivíduo que, no mundo antigo, era rigidamente pré-determinada por uma ordem cósmica passa por um movimento de abertura, tornando-se maleável. Como explica Greene ao abordar a flexibilidade do eu no humanismo, o homem não é mais visto como um ser pré-determinado, uma vez que sua “natureza é essencialmente sem forma, como a cera, essencialmente neutra, e não, notemos de passagem, contaminada com a depravação original” (Greene 1968, p. 249, tradução livre<sup>3</sup>). Nesse mesmo caminho, Wellbery analisa a autoformação humana no Romantismo, tomando como *corpus* o poema “Prometheus”, de Goethe. Em sua leitura dos versos em questão, o germanista norte-americano afirma que, dada essa flexibilidade, caberá ao próprio ser humano moldar a si mesmo, e não à ordem divina: “a humanidade que este texto alega modelar é uma humanidade que modela a si própria, uma humanidade que existe precisamente na medida em que se reconhece como formando a si mesma (...) daí uma humanidade que não se concebe mais pelo esquema teológico” (Wellbery 1996, p. 335, tradução livre<sup>4</sup>). É necessário chamar a atenção para o fato de que, embora essa flexibilidade seja observável ainda nos dias atuais, naturalmente suas possibilidades se vincularão a elementos diferentes nos variados contextos sócio-históricos, o que resultará

---

<sup>3</sup> “nature is essentially formless, like wax, essentially neutral, and not, let us note in passing, tainted with original depravity.”

<sup>4</sup> “the humanity this text claims to fashion is a humanity that fashions itself, a humanity that exists precisely to the extent that it acknowledges itself as forming itself (...) hence a humanity that no longer conceives itself according to the theological scheme.”

em conformações distintas em cada momento. Contudo, interessa ressaltar o traço em comum do pensamento de Costa Lima e Goffman, ao tratar das relações do sujeito com a sociedade, e de Greene e Wellbery, ao abordar a flexibilidade do eu: a dessubstancialização do sujeito, que permite ao indivíduo performar suas identidades. Logo, no jogo das máscaras constantemente modeladas, a possível despersonalização do autor em sua obra não representa a retirada do sujeito. Ainda que a fratura impossibilite a sua unidade e relativize o poder fundador da razão, ele está presente como um dos elementos da criação literária, de maneira que o escritor pode se manifestar sob muitas efigies, as quais podem ser mesmo contraditórias.

Dessa maneira, o *self-fashioning* operado por Autran Dourado, ao colocar em cena sua experiência biográfica, vincula suas concepções literárias ao papel social ocupado pelo autor. Um dos aspectos que marcava de maneira mais expressiva a sua atuação pública era a defesa da profissionalização do escritor, assegurando a este condições de trabalho, seja pela garantia do pagamento de direitos autorais, seja por assegurar condições para o exercício de seu ofício, sobretudo em um país cujo mercado editorial ainda seria incipiente, como o Brasil dos anos 1970. Por isso, no artigo “A profissionalização do escritor”, publicado no *Correio do povo* em novembro de 1975, ele advoga “a passagem de uma fase artesanal e amadorística de editoração a uma fase de produção industrial do livro; a transição entre um período paternalístico, em que ainda vivemos, e um período de mútuo respeito entre autor e editor (...)” (Dourado 1975, p. 7). Agora, já não é mais o escritor ausente o que se apresenta, mas um indivíduo intimamente ligado com seu contexto social, histórico e econômico, que se enxerga como um dos atores de um mundo capitalista e industrial, cujo trabalho deveria ser reconhecido. Consequentemente, a literatura não se dissociaria das relações entre o escritor e as condições de produção, isto é, o sujeito se manifestará na organização formal do texto literário em razão dos próprios arranjos sociais em que se insere. Ainda nesse artigo, desenvolvendo um pensamento de teor frankfurtiano, Dourado cita a tradução francesa do texto *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin, para fundamentar seu ponto de vista de que a obra de arte não se desprende das condições técnicas de produção. Assim, ele assevera que “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” (*idem*, p. 13). É a partir disso que Autran irá afirmar que, mesmo quando um autor se negue a se presentificar em suas obras, forçosamente o faz: “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: ‘Um Coup de Dés’ é um bom exemplo dessa contradição.” (*idem*, p. 13). Complementando, o escritor mineiro defende que, diante da modernização, haveria dois tipos de escritores:

Alguns, atemorizados com o vulgo e o anônimo, se desesperam; sentem a ameaça de um mundo novo que não compreendem, se refugiam nas torres de marfim, na arte pura, na arte pela arte e outras teorias consoladoras (...) Outros encaram de maneira diferente a realidade, tomam conhecimento de que possuem poderoso instrumento de ação e procuram apresentar a vida social e nela atuar, mesmo politicamente. (*idem*, p. 14)

Em sua argumentação, reconhece-se a polêmica da arte pura e do poder de ação política e social do indivíduo que escreve literatura, conduzindo-se para a visão de que o *ethos* autoral representa um papel social carregado de significações e de compromissos éticos, mesmo para aqueles que se furtem a isso. Inevitavelmente, ao definir os escritores de maneira geral por esses traços, é também a sua própria face que está sendo modelada.

Trazendo outra característica para sua imagem, Dourado ressalta ainda a relação com sua identidade cultural. Em vários de seus artigos publicados na mídia jornalística, ele defende escrever em idioma ‘brasileiro’ por se tratar de um traço rico da tradição cultural nacional, fazendo duras críticas a gramáticos e, sobretudo, revisores textuais lusófilos. Além disso, irá ressaltar recorrentemente a sua origem como escritor nascido no estado de Minas Gerais como fundamental para sua produção literária, exaltando a necessidade de que os autores seus conterrâneos defendam esse elemento local da identidade. No texto “Diálogo com o alter-ego”, publicado no *Estado de S. Paulo* em maio de 1981, ele descreve sua relação com Minas Gerais, mesmo vivendo há muito no Rio de Janeiro: “Apesar de viver no Rio há mais de vinte anos, à medida que envelheço, me considero cada vez mais mineiro. (...) [Os escritores cariocas são] tão diversos de nós mineiros, barrocos e catastróficos, até hoje no Concílio de Trento, ainda quando na aparente euforia.” (Dourado 1981, p. 27). Em outra publicação, intitulada “A diáspora dos escritores mineiros” e editada em novembro de 1991 na revista *IstoÉ*, o romancista se desculpa pelo momento em que teria deixado de abordar o solo mineiro em uma de suas obras:

Sem contar as narrativas do meu Ciclo de Duas Pontes, o que venho tentando realizar é um grande painel da decadência de Minas Gerais. O romance que ando escrevendo, *Um cavaleiro de antigamente*, é uma continuação desse panorama. Prometo de mãos juntas: nunca mais abandonarei literariamente o chão de Minas Gerais, mesmo que me digam que as Minas que eu inventei e vivi não existem mais. (Dourado 1991, p. 63)

Como ressaltado pelo próprio autor no excerto, a sua identidade mineira também caracterizará suas narrativas. Seja pela abordagem histórica, pelo modo de falar local, pela descrição da arquitetura e da personalidade barroca de seu povo, pelas referências às várias geografias, em sua intensa produção de contos e romances o tema das Minas Gerais estará expressivamente presente. Isso quer dizer que, ao se analisar seus artigos, fica evidente que o elemento local é fundamental para a construção de sua autoimagem como escritor, não se restringindo apenas a um fator extraliterário.

Dessa forma, o *self-fashioning* das *personae* Autran Dourado assume o lugar de enunciação como elemento importante para a construção de seu *ethos* autoral, agregando as regras estabelecidas para os papéis sociais, mas, ao mesmo tempo, modificando essas pré-determinações. 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. (Costa Lima 1991, p. 46)

A partir dessas considerações, é possível afirmar que Autran Dourado assume o papel social do autor e, sem desprezar as significações socialmente dadas, remodela a sua imagem. Isso implica uma relação em que o eu goza de relativa flexibilidade dentro do contexto em que vive e, por isso, pode assumir diferentes imagens, mas simultaneamente pressupõe a existência de um sujeito histórico, marcado pelas condições dadas pelo contexto e pelo seu lugar de enunciação. A argila que molda sua face é maleável, mas sua matéria-prima também é constituída de elementos social, histórica e economicamente oferecidos. Assim, ainda quando o mestre Erasmo Rangel se refere ao processo de o autor se esconder em sua obra, trata-se do procedimento ativo de um sujeito que não perde de vista seu contexto de produção. Interessante lembrar que, no contexto de literaturas periféricas, mesmo em poetas como João Cabral de Melo Neto, Paulo Henriques Brito, Ana Cristina Cesar, essa despersonalização do escritor parece ocorrer de modo diferente do que se observa em solo europeu. Escritores como Samuel Beckett, Maria Gabriela Llansol, Robert Musil sempre trazem em suas produções relações com traumas históricos a partir dos quais se pode questionar o efetivo poder da razão: Guerras Mundiais, crises político-econômicas, perda das colônias no caso português. Naturalmente, essa é uma questão complexa, que demandaria discussões muito mais detidas, mas importa aqui pensar na possibilidade de que, quando o pós-estruturalismo francês diagnostica o desmanche do sujeito nas literaturas que aborda, talvez esteja se referindo ao modo como este se coloca sócio-historicamente em seu lugar de enunciação.

O que se percebe, por conseguinte, é a autoconstrução de múltiplas *personae*, que ora se insinuam como uma máscara transparente que se retira da obra, ora se afirmam como feição social que não se separa de elementos sociais e históricos, inclusive de ordem material. Se, por um lado, essas perspectivas permitem a aproximação das proposições de Foucault e de Barthes ao postular a ideia do autor como máscara textual despersonalizada, por outro se afasta vivamente dessa ótica, permitindo enxergar não apenas aspectos sócio-históricos, como também as várias máscaras assumidas pelo sujeito empírico, as quais se encontram constantemente em tensão. O autor não é ou uma máscara textual, ou um sujeito histórico passível de ser biografado: são ambas as feições, sendo que estas se encontram simultaneamente em estado de aliança e de confronto.

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). Um dos pontos que ele ataca é o esboço de cronologia feito por Foucault no que concerne ao surgimento da função autor. Em vez da emergência no século XVIII paralelamente ao advento dos direitos autorais, o início do desenvolvimento dessa função teria se dado muito antes, sendo que surgimento do objeto livro seria um dos fatores que teriam possibilitado a fixação do autor. Isso permite a Chartier concluir que “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” (*idem*, p. 63). Se, conforme Chartier, a função autor se associa também com a materialidade, pode-se relacionar a essa proposta a autoconstrução das *personae* de Autran Dourado, o que permite pensar outras dimensões do autor: o seu corpo; o seu lugar de enunciação, que também envolve condições materiais; as condições econômicas de produção, que nunca deixam de se relacionar com os direitos autorais; e, por fim, o próprio ego subjetivo do autor. E é no sentido dessa subjetividade do ego que 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. (*ibidem*)

Mais uma vez: o que seriam as várias *personae* de Autran se não a tensão apontada por Chartier entre escritor e indivíduo (lembrando que mesmo o indivíduo se constitui como conjunto de máscaras sempre em conflito)? Já no debate que se seguiu à conferência, respondendo a pergunta de Anne Soriau, o historiador 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. (*idem*, p. 67/68)

Assim como Fernando Pessoa, o autor Autran Dourado tem seus textos assinados por *alter egos*, além de se apresenta como múltiplas *personae*, tais como a do escritor (que habita a obra e, ao mesmo tempo, está fora dela), a do teórico/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.

#### 4. Conclusão

Observar que Erasmo Rangel evoca a questão do desaparecimento da face do autor significa que essa máscara transparente é uma entre as muitas máscaras presentes no texto. Não se pode esquecer que, no *self-fashioning* de Autran Dourado, trazer essa discussão para *O Meu Mestre Imaginário* significa colocar-se em diálogo com as produções teóricas de seu tempo, o que tem consequências para a construção de seu perfil intelectual como um indivíduo culto e atualizado. Na obra assinada por Erasmo Rangel,

bem como em *Breve Manual de Estilo e Romance* e *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, são mencionados os mais diversos autores de teoria da literatura e de filosofia, como Silviano Santiago (seu amigo próximo, inclusive), Antonio Candido, Barthes, Benjamin, Derrida, Nietzsche, Freud, Wittgenstein, Hegel, Kant, Vico, entre diversos outros. Como um ‘eu’ que se assume por suas múltiplas máscaras, a referência a esses autores tem também o objetivo de hibridizar o seu lugar, como escritor de ficção e como teórico-crítico, operando, portanto, uma fusão desses papéis sociais. Não é por acaso que essas três obras misturam teoria/crítica à escrita de memórias e traços de criação ficcional. É como se procurasse evidenciar que a figura do autor, com suas concepções literárias e políticas, não se separa de sua literatura, ou, mais especificamente, é uma parte integrante de suas próprias narrativas.

## Referências

- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua* (M. Laranjeira, Trad.) (2<sup>a</sup> ed., pp. 57–64). São Paulo: Martins Fontes.
- Chartier, R. (2014). *O que é um autor?: Revisão de uma genealogia*. (L. Cursino & C. Eduardo Bezerra, Trans.). São Carlos: Edufscar.
- Costa Lima, L. (2000). *Mimesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Costa Lima, L. (1991). *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dourado, A. (1991, 20 novembro). A diáspora dos escritores mineiros. *Isto é*.
- Dourado, A. (1990, 10 março). Aprendizado literário e sentimental. *Jornal da Tarde*.
- Dourado, A. (1975, 08 novembro). A Profissionalização do escritor. *Correio do povo*.
- Dourado, A. (1981, 03 maio). Diálogo com o alter-ego. *O Estado de S. Paulo*.
- Dourado, A. (2009). *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: UFMG.
- Dourado, A. (2005). *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dourado, A. (1989). *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Dourado, A. (2001). *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dourado, A. (2000). *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Foucault, M. (1999). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (S. T. Muchail, Trad.) (8<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2006). *Estética: literatura, pintura, música e cinema* (I. Barbosa, Trad.) (2<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2001). Linguagem e literatura. (R. Machado & J-R. Weissaupt, Trans.). In R. Machado, *Foucault, a filosofia e a literatura* (2<sup>a</sup> ed., pp. 137–174). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Goffman, E. (1956). *The presentation of self in everyday life*. Edimburgo: Universidade de Edimburgo.
- Greene, T. (1968). The flexibility of the self in Renaissance literature. In P. Demetz, T. Greene & L. Nelson Jr. (Eds.), *The disciplines of criticism: Essays in literary theory, interpretation, and history* (pp. 241–264). New Heaven/Londres: Yale University Press.
- Machado, R. (2001). *Foucault, a filosofia e a literatura*. (2<sup>a</sup> ed.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Wellbery, D. (1996). Poetic vocation. In *The specular moment: Goethe's early lyric and the beginnings of Romanticism*. (pp. 287–351). California: Stanford University Press.

[recebido em 27 de fevereiro de 2021 e aceite para publicação em 9 de dezembro de 2021]