



conferência

# Ficção ou não

José Miguel Wisnik

## Ficção ou crítica

Há muitos anos, li num texto de Roland Barthes — o “Prefácio” a seus *Ensaios críticos* — que a ficção e a não ficção se decidem no destino que se dá à palavra *eu*.<sup>1</sup> Embora quase *en passant*, Barthes distinguia os lugares de escrita do ficcionista e do crítico com uma formulação linguístico-estrutural que era ao mesmo tempo cheia de imaginação, e que nunca perdeu em minha memória o interesse e o efeito revelador. Roland Barthes foi para mim, aliás, nos anos de formação, o crítico cujos livros eram aguardados como o eram os discos eletrizantes, as peças de teatro, os romances da vida. Sempre esperei pela oportunidade de puxar de novo o fio daquela sua ideia, e eis que ela se apresenta aqui.

1 Roland Barthes, “Prefácio” a *Ensaios críticos*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal, Edições 70, 2009. A edição original do livro é de 1964.

Antes de mais nada, Barthes ressaltava o fato de que *eu* é uma palavra híbrida: se eu disser *eu*, *eu* é eu; se você disser *eu*, *eu* é você. Eu sou *você* perante você; você é *eu* perante mim. Como, de um ponto de vista estritamente linguístico, *eu* não é mais do que a palavra que designa aquele que diz *eu*, a linguagem funciona por meio de um jogo permanente de embreagens no qual os sujeitos se alternam no uso de um mesmo signo que migra continuamente de um para outro.<sup>2</sup>

2 A referência de Barthes era sobretudo Roman Jakobson, em especial os ensaios “Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe” e “Deux aspects du langage et deux types d’aphasie”, contidos em Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, 1963.

3 O. Jespersen, *Language: its Nature, Development and Origin* (1922), citado por Michel Lahud em *A propósito da noção de déixis*, São Paulo, Editora Ática, 1979, p. 87.

Um linguista já dissera que essa “classe de palavras apresenta grave dificuldade para as crianças”, justamente porque, conforme a situação, mudam de direção e se referem a coisas diversas.<sup>3</sup> Contrariando a presumível expectativa infantil de que cada palavra seja a designação ostensiva de uma coisa reconhecível como única, *eu* e *você* apontam, conforme quem fale, para coisas diferentes. Se *eu* é ora eu, ora você, ou todos os outros que falem *eu*, a criança resiste a entrar nesse jogo capcioso entre a 1ª e a 2ª pessoa, quando começa a falar. Ela se garante na terceira, não implicada na confusão pronominal entre alguém e seu outro. O menino chama a si mesmo de *ele*: “*ele* quer!”, “é *dele*!” Ou então, em vez do pronome, prefere o nome: “é do *Adãozinho*!”, “o *Adãozinho* vai passear na casa da vovó”. O *eu* é demasiado *impuro*, demasiado traiçoeiro, sempre virando outra pessoa. *Ele* é mais confiável – com *ele*, todos podem ser *eles* o tempo todo. Para a criança, assim como para certos estados poéticos, o desejável seria que cada coisa que existe fosse chamada por um *nome próprio* – um nome próprio que chamasse cada coisa pelo seu nome, que cada coisa pudesse chamar de seu.

A alternância dos pronomes pessoais, que perturba as crianças, é a garantia, no entanto, do funcionamento simbólico da língua e da possibilidade de que esta seja apropriada a um só tempo por diferentes sujeitos. Tal alternância depende desses dêiticos

(como são chamados em linguística), que se deslocam conforme as circunstâncias da fala – embreagens que permitem mudar a marcha e fazer câmbio entre as pessoas (sem precisar, como os radioamadores, dizer *câmbio* a cada vez que muda o interlocutor que ocupa o canal de comunicação).<sup>4</sup>

Por tudo isso, *eu* é a última palavra estrutural que a criança aprende a manejar e a primeira que, em certas condições, o afásico perde: é a própria encruzilhada na qual se decide o pertencimento dos sujeitos ao campo da língua. Assim também, é a palavra crucial para a ficção e a não ficção.

Quando o ficcionista escreve *eu*, o *eu* está liberado do vínculo usual e obrigado com a pessoa empírica que o escreve. É um *eu*, mas não é nenhum eu real. É antes alguma outra dimensão do *eu*, como se fosse um *ele*, sem deixar de ser *eu*. Pode-se dizer que é o pronome da 1ª pessoa projetado na dimensão da 2ª (pois se abre às identificações do leitor) e da 3ª (o campo de uma existência virtualmente objetiva).

Mesmo quando diz *eu*, escreve Barthes, o ficcionista está dizendo *ele*, e essa designação, que se abre a uma infinidade de terceiras pessoas (seus personagens), “não é um disfarce, uma projeção ou uma distância”. Assim como a criança, que ao se tratar como *ele* e como *ela* “não se disfarça, não se sonha nem se distancia”, o escritor realiza uma “operação imediata”, levada adiante de maneira “aberta” e “imperiosa”. Sua escrita vigora num código pleno (o dos adultos), mas liberada do hibridismo dos dêiticos (à maneira da fala infantil), extraíndo disso algo de seu efeito mágico.

Se o ficcionista (romancista ou poeta) diz *ele*, ao dizer *eu*, o crítico, por sua vez, se priva, sempre segundo Barthes, da palavra *eu*: incapaz (ou desdenhoso) de transformar o *eu* em signo, não lhe restaria senão calá-lo numa espécie de grau zero da pessoa.

4 “Entende-se por [dêiticos] expressões cujo referente só pode ser determinado em relação aos interlocutores (R. Jakobson chama-as *shifters*, *embrayeurs* [embreagens]). Assim os pronomes da 1ª e 2ª pessoa designam respectivamente a pessoa que fala e aquela a quem se fala”. Incluem-se na ordem dos dêiticos palavras como *aqui*, *agora*, *ontem*, *amanhã*, cujos referentes mudam também conforme as circunstâncias de tempo e de espaço da enunciação. Ver T. Todorov e O. Ducrot, *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 243. Ver também Émile Benveniste, “O homem na língua”, em *Problemas de linguística geral*, tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri, São Paulo, Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

O eu do crítico não estaria jamais no que ele diz, mas no que ele não diz, já que sua existência é demasiado verbal, demasiado penetrada de cultura para que ele se permita subordiná-la ao domínio de um signo irremediavelmente comprometido com a subjetividade. Antípoda da criança, o crítico é um afásico do *eu*: sua linguagem, esburacada nesse ponto cego, mas de resto intacta, seria marcada por aqueles *infundáveis rodeios de quem tem bloqueado um signo*. Abrigado sob as figuras do direto, da transitividade do discurso sobre outrem, sem se permitir ambiguidade, reticência, ou alusão, pratica secretamente o indireto, pela elisão de sua pessoa. Há algo de obsceno, por isso mesmo, no ato do crítico meter um *eu* em seu ensaio.

Em suma, dizia Barthes, enquanto o ficcionista *infantiliza o eu*, sem abdicar do pleno da linguagem, o crítico *envelhece o eu*, adoecendo-o artificialmente de afasia para subtraí-lo, intacto e incomunicável, ao código da literatura.

É um engano, assim, acreditar piamente que a escrita literária seja a direta e plena expressão da subjetividade, e que os escritores sejam aqueles que exprimem e confessam seu mais íntimo e verdadeiro eu. Quando Carlos Drummond de Andrade escreve, em “Procura da poesia”, frases como “não faças versos sobre acontecimentos”, “não faças poesia com o corpo”, “nem me reveles teus sentimentos”, “não cantes tua cidade, deixa-a em paz”, “não dramatizes, não invoques, não indagues”, “não recomponhas tua sepultada e merencória infância”, o que está dizendo é: não faça poesia com o eu — mude a chave, saia de seu personagem. Entre no *reino das palavras*, faça do *eu* um outro. Por um efeito performativo próprio da questão de que estamos tratando, está dizendo no mesmo ato, ainda, como se se olhasse de fora: *não faço poesia com o eu, mudo a chave, saio da minha personagem, entro no reino das palavras, faço do eu um outro*. É esse outro — conjugação de 1ª, 2ª e 3ª pessoas — que é o *eu* do poeta, sem compromisso obrigatório (compromisso indicial, empiricamente demonstrativo) com *seu eu* e *seu mundo*. É por essa via indireta que a poesia retorna, no entanto, aos temas do eu e do mundo, livre do confessionalismo e do desabafo sentimental (ironicamente, o poeta continua fazendo versos sobre acontecimentos, revelando sentimentos, cantando sua cidade, dramatizando, invocando e indagando, recompondo sua sepultada e merencória infância: faz tudo o que nega fazer, mas por outra via).

Ao apontar, no texto de 1964, para os nexos latentes entre a ficção e a crítica, Roland Barthes assinalava a distância e a oposição entre elas, mas insinuava ao mesmo tempo o horizonte de certa ultrapassagem de fronteira. Fazia menção ao deslizamento sub-reptício da crítica para a ficção, ao sustentar expressamente que, se o crítico quisesse dar voz a sua própria condição (aquela que ele esconde no modo direto e objetivo da linguagem analítica), teria que, num salto mortal, virar romancista, isto é, substituir o *falso direto* em que se abriga por um *indireto declarado* como o de todas as ficções. Havia algo de confessional nessa declaração de Barthes: anos depois, seu último seminário, lecionado em 1978-1979, chamou-se *A preparação do romance*.<sup>5</sup> Nele, o escritor fazia uma reflexão sobre as pré-condições da escrita de um romance, do ponto de vista crítico-ensaístico, e declarava, no mesmo ato, que o seminário era movido pela fantasia de vir a escrevê-lo (um romance a ser escrito por ele mesmo enquanto crítico em mutação, que alterasse a chave de sua escrita). *A preparação do romance* apresentava-se, pois, como um ensaio crítico que fosse, conjuntamente, um laboratório e um ensaio (no sentido teatral da palavra) para a escrita ficcional, bordejando às suas últimas consequências “esse objeto fantasmático *que não quer ser assumido por uma metalinguagem (científica, histórica, sociológica)*”.

Se o crítico dizia *eu* (seu eu empírico e pessoal), ele o fazia para poder passar a dizer *eu* enquanto outro: o *eu* do romance. Às voltas com a escrita sobre si mesmo, em *Roland Barthes par Roland Barthes*, ele já havia escrito, não muito tempo antes, que um ensaio deveria confessar “que é *quase* um romance: um romance sem nomes próprios”.<sup>6</sup> Fique entendido também que, mais do que o gênero literário literal, *romance* significava para ele o livro forte capaz de marcar o *meio do caminho da vida* — não no sentido cronológico,

5 Roland Barthes, *A preparação do romance*, tradução de Leyla Perrone-Moisés, 2 volumes, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

6 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 124. Citado por Philippe Lejeune em “Autoficções & Cia. – Peça em cinco atos”, em Jovita Maria Gerheim Noronha (org.), *Ensaio sobre a autoficção*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 33.

mas no sentido de um ponto de viragem que deixasse para trás tudo o que escrevera antes; mais exatamente, que assinalasse a urgência ou a emergência do tempo a viver como o *tempo que resta* (“olhar de frente o *uso do Tempo antes da Morte*”), e no qual não fizesse mais sentido a distância infranqueável entre a crítica e o romance. Barthes morreu pouco tempo depois, e talvez o próprio limiar indecيدido entre a narrativa e o ensaio – a *ficção ou não* – fosse o lugar exato de sua última palavra (assim como é o ponto de partida de todo o Proust).

## Ficção ou fato

As mesmas questões, tratadas até aqui em chave linguística, ganham mais amplitude quando investidas de uma dimensão antropológica. É o que acontece com as “Variações especulativas sobre literatura e antropologia”, de Alexandre Nodari, inspiradas na trilha aberta pelo pensamento de Eduardo Viveiros de Castro.<sup>7</sup> Para ambos, trata-se de seguir à risca a condição da antropologia como a ciência que tem seu objeto, não num *isto* ou num *ele*, mas num *outro* – um *sujeito*, um *eu* – que põe em causa o investigador e seu mundo. Diante do fato de que qualquer humano poderia ter nascido em qualquer outra cultura que não a sua (como lembra Lévi-Strauss), a tarefa do antropólogo é, não a de converter-se literalmente no outro, mas a de “traduzir essa possibilidade em uma virtualidade, traduzir um eu e mundo possíveis em um eu e mundo virtuais”. “Para dar conta de um objeto que é um sujeito”, diz Nodari, “é preciso que o sujeito da investigação se ‘transforme’ ele próprio nesse objeto, que ele se objetive como um outro sujeito”.

Como na inversão antropofágica do cogito cartesiano, tal como Viveiros de Castro a formula quando posiciona o perspectivismo ameríndio, a questão

7 Nodari, Alexandre (2015), “A literatura como antropologia especulativa”, *Revista da ANPOLL*, n. 38, p. 75-85. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/836/791>>. Acesso em: 7 out. 2018.

não seria *penso, logo existo*, mas *o outro existe, logo pensa*. Segundo Eduardo, a “lei do antropófago”, enunciada por Oswald de Andrade como a lei do humano (“só me interessa o que não é meu”), coincide com uma virtual “lei do antropólogo”.<sup>8</sup> Antropologia e perspectivismo ameríndio estariam comprometidos, assim, com a cifra do humano implicada no *ser o outro* e no *ser outro* (“pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade”). Resultando disso que a antropologia, assim concebida, encontra no objeto-indígena não só um sujeito, mas a versão especular e alterada de si mesma: a antropofagia é, a seu modo, uma modalidade virtual de antropologia cósmica, e a antropologia, uma virtualização especulativa do gesto antropofágico.

Visto assim, podemos dizer que o *eu* ficcional formulado em termos linguísticos por Roland Barthes — o *eu* que é um *ele* — é um *eu* afetado pelo *outro*, isto é, o *eu* no qual ressoa o golpe da existência do objeto como um sujeito. Numa de suas inumeráveis voltas em torno desse nó vertiginoso, Fernando Pessoa diz, em algum lugar de sua prosa, que, quando *penso*, discordo de mim mesmo — *o eu é um outro* —, mas quando *sinto*, compreendo o outro como igual a mim — *o outro é um eu*. Não se trata, portanto, diz Alexandre Nodari, nem para a antropologia nem para a literatura, de passar simplesmente do *eu* ao *tu*, do subjetivo ao objetivo, mas de habitar a posição transversal em que se está *ao mesmo tempo e conjuntamente* na posição de sujeito e objeto, transitando da posição reta do pronome (*eu*) à posição oblíqua (*mim*) — *o eu de um outro*. Em termos claricinos: há o eu, há o outro (e *até aí é fácil*, diria ela), mas há o outro do outro, e o *outro do outro sou eu*.

Nodari dá a essa modulação pronominal o nome de *obliquação*: “o autor literário se obliqua em narrador, em personagens, heterônimos etc; e, por sua vez, o leitor se obliqua naqueles que, num texto literário, dizem

8 Eduardo Viveiros de Castro, Renato Sztutman (org.), “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos”, em *Encontros*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, p. 117-118.

eu — e isso sem perderem completamente a sua posição subjetiva: o pacto ficcional implica ao mesmo tempo e conjuntamente uma consciência e uma inconsciência da ficcionalidade, sem as quais a ficção se torna, respectivamente, verdade e falsidade”. Em outras palavras, a ficção só não é mentira nem verdade porque é simultaneamente consciente e inconsciente, objetiva e subjetiva, real e irreal. Atua nela a improvável conjugação de um pacto mágico (*eu sou o outro*) com um contrato esclarecido (*eu não sou o outro*).<sup>9</sup>

O outro é um *alter ego* que carrega consigo a perspectiva de um mundo — o *mundo-de-um-sujeito*, inseparável dele, a não ser confundido com o *mundo-para-um-sujeito*, descolado de si e tomado abstratamente como *objeto* da ciência. É dentro dessa ordem de considerações que a literatura pode ser compreendida também como uma modalidade de “antropologia especulativa” (Juan José Saer), dado que a “imaginação simpatética” pode adentrar a existência de qualquer eu virtual que compartilhe conosco o “substrato da vida”, seja “um morcego, um chimpanzé, uma ostra” (Elizabeth Costello /J.M. Coetzee); dado que a ficção não examina a realidade mas a existência, não se atendo aos fatos mas se abrindo ao campo das possibilidades humanas (Milan Kundera); dado que a ficção não é real nem irreal, mas *inreal* (Clarice Lispector), caindo, não para fora, mas para dentro da realidade como uma espécie de *terceiro incluído* (que desloca a lógica clássica e o princípio aristotélico do *terceiro excluído*).

Os escritos de Clarice Lispector oferecem abundantes efetuações dessa problemática, pondo abertamente a nu, muitas vezes, o expediente da obliquação ficcional.<sup>10</sup> Num conto como “A quinta história” (*A legião estrangeira*, 1964), por exemplo, que antecipa em escala reduzida o romance *A paixão segundo GH* (do mesmo ano), as baratas, aparecendo inicialmente como o objeto indesejável a ser exterminado

9 José Antonio Pasta Junior discute a superposição complexa desses dois registros na leitura da obra de Guimarães Rosa. Ver “O romance de Rosa – Temas do *Grande sertão e do Brasil*”, *Novos Estudos CEBRAP* n. 55, nov. 1999, p. 62.

10 Penso que a ideia de obliquação, de Nodari, pode se combinar com a da escrita clariciana como escrita nua. Ver João Camillo Penna, “O nu de Clarice Lispector”, *Alea*, v. 12, n. 1, jan.-jun. 2010, p. 68-96.



pela dona de casa, transitam para a condição de um *eu virtual*, de um *outro* potenciado em cuja existência a “imaginação simpatética” se obliqua, compartilhando com ele o substrato da vida. Abrindo-se num dispositivo narrativo em forma de mil-folhas (“farei [...] pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra, [...] embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem”), o conto principia com a postulação da aniquilação sumária dessa que é a mais resiliente entre todas as espécies: “queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram”. A conduta pragmática (posta na primeira versão da história sob a rubrica “Como matar baratas”) é revisitada, numa segunda volta, já com o título alternativo de “O assassinato”. Nessa, o ato de “preparar a mistura” e de aviar “o elixir da longa morte” afeta intimamente sua agente, fazendo com que a ideia abstrata de matar comece a se transformar num vínculo concreto e ardente com as vítimas, guiado pelo sentimento de “ultraje” e de um “mal secreto” cheio de ódio e amor, graças ao qual “elas [as baratas] se tornaram minhas também”. Aqui, ninguém se envolve impunemente com seu *outro*, e a voz narrativa já se declara outra da nele: “como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza”. Na terceira volta da história (subtitulada “Estátuas”), o repasto orgiástico das baratas, refestelando-se na mistura mortífera, é contemplado pela voz narradora, não sem compaixão, como o espetáculo das ilusões demasiado humanas, da sofreguidão de viver, das paixões cegas à catástrofe que se arma por fora e por dentro delas, consumada nesse “alvorecer em Pompéia” do qual a narradora é a “primeira testemunha”. Espertas mas ingênuas, as baratas interpretam a fatalidade que as paralisa internamente como se fossem ainda modalidades interpessoais da mágoa, da esperança e da culpa.

É nesse ponto da narrativa que o conceito de obliquação, exatamente como postulado por Nodari, ganha sua realização mais literal e explícita. “É que olhei demais para dentro de mim!”, terá gritado uma barata ao se perceber, “tarde demais”, em processo de franca mumificação interior. A frase se repete, e o pronome oblíquo da 1ª pessoa, interrompendo-se sem deixar de se referir à barata, transita para a narradora: “é que olhei demais para dentro de...” — de minha fria altura de gente

olho a derrocada de um mundo”. A abismação do *eu* no *outro*, refluindo sobre um duplo *eu* (a mulher e a barata) que é um *mim*, completa o círculo, sem fechá-lo (já que outras voltas da história virão, e as baratas voltarão em fila indiana na noite seguinte, ameaçando sua algoz com o espectro de uma “vida de dupla de feiticeira”, presa do sortilégio que nenhuma dedetização aplacará). O conto “A quinta história” é, a seu modo, uma fábula implacável sobre a impossibilidade de manter o outro no lugar de puro objeto – lugar de dominação e de extermínio em potencial –, e uma vingança atroz – com as armas da ficção autoexposta – contra aqueles que pensam fazê-lo.

Um conto de Guimarães Rosa, “Pirlimpsiquice” (*Primeiras estórias*, 1962), praticamente contemporâneo do de Clarice, acrescenta novos ângulos sobre as condições de realização da ficção, que tanto arrematam o que foi dito até aqui como abrem novas implicações do tema. Nele, narra-se a acidentada representação de um teatrinho colegial em que o garoto-narrador que ocuparia a princípio a função oculta de “ponto” (escondido do público e socorrendo os atores em caso de esquecimento do texto) é guindado no calor da hora à condição de protagonista (substituindo compulsoriamente um colega que teve que viajar em razão de uma doença familiar). Dado que alguns estudantes de maus bofes, alijados da representação e invejosos por isso, desejassem devassar o enredo da peça antes de sua estreia, integrantes do espetáculo divulgam uma versão falsa, por despiste, para não entregar aos outros a verdadeira história que se contará. Os alijados da cena, por sua vez, para afetar conhecimento do que se passa, inventam uma ainda outra história, que se espalhará pelo colégio de padres como sendo a versão oficial secreta trazida a público. A estreia se dá, portanto, em meio a uma guerra de versões. Na hora H, as controvérsias latentes, mais os desarranjos cênicos causados pela substituição de improviso do ator principal, instauram um malparado regado a vaias. Na iminência do mais rotundo fracasso, o “papalvo” Zé Boné, “preenchido beócio, que era”, num ato de traição lunática cheio de ingenuidade e de transbordante fé cênica, põe-se a encenar a história inventada pelos rivais, na qual parece ter *acreditado*. Aturdidos, os outros garotos-atores rebatem encenando, não o texto convencional (para desespero do professor que ocupa agora o lugar do “ponto”), mas o texto inventado por eles mesmos para despistar a narrativa oficial. A guerra de narrativas, improvisada entre os que disputam o poder

pela verdade da ficção, assume então o caráter de uma insólita ficção da ficção, inventando-se em tempo real num ato de obliquação generalizada. Instaure-se, com efeito, uma espécie de *pirlimpsiquice*, isto é, um estado de ficção elevada à sua máxima potência por um golpe de graça casual e fatal: “tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais”.

O evento insólito e irrepetível provoca o esquecimento coletivo do caráter artificial da ficção, por parte dos atores e do público, como se a encenação existisse por si própria em estado de encantamento autossuficiente, do qual parece impossível se desapegar e se descolar. Só o protagonista, atuando ainda como um ponto fora da curva mágica da cena, embora posto no centro dos acontecimentos, é que se debate contra o empuxe ao infinito do ato: “E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia — para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esqueceram de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito — o milmaravilhoso — a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?”

A única maneira de acabar a peça, “de sair — do fio, do rio, da roda, do representar sem fim”, é, afinal, uma cambalhota intempestiva do narrador-ponto-protagonista para o lado do público — um verdadeiro *salto mortale* para fora do palco e para fora do insustentável excesso de existência que se experimentava com a encenação desbragada. Impossível não relacionar essa passagem com outra, do conto “O espelho”, no mesmo livro de Guimarães Rosa, em que o protagonista, depois de uma série de cogitações inconclusas sobre o estatuto da identidade pessoal, que passam também pela consideração interrogativa sobre um hipotético “*salto mortale*” da alma, lança a pergunta crucial que bate no interlocutor-leitor: “Você chegou a existir?”. “Pirlimpsiquice” parece responder que o *chegar a existir* — ou, em seus próprios termos, o *verdadeiro viver* — só se dá como *ficção*, isto é, enquanto um *transviver sobrecrente*.

Nesse conto chegamos, assim, a um ápice do elogio da ficção como sondagem multiplicadora da potência da existência, em que

o encantamento do pacto mágico se instaura sem anular completamente sua problematização como contrato esclarecido. Está assinalado no conto que a ficção sublima, em seu momento de potencialização máxima, a luta que está entranhada nela — luta política surda pelo poder e pelo privilégio da representação, com seus grupos de pressão atuantes. “Pirlimpsiquice” não esconde, no entanto, o fato de que essa luta política persiste para além do momento de encantamento, em seu *day after* litigioso: “Depois, no outro dia, eu são, e glorioso, no recreio, então o Gamboa veio, falou assim: “*Eh, eh, hem? Viu como era que a minha estória também era a de verdade? Pulou-se, ferramos fera briga*”.

Desembocando em sopapos, a ficção é exposta como disputa pelo controle e pelo privilégio da narrativa, que come por baixo e por dentro das ficções. Com essa guerra de ficções e de facções, que entranha o próprio ato de ficcionalizar, o conto nos remete inesperadamente a uma relação que vem ganhando crescente proeminência no mundo, desde algum tempo: a relação entre ficção e factóide — ou *fake news* —, a disputa política como ostensiva disputa de narrativas, a manipulação ficcional da representação como manobra assumida de ação sobre indivíduos e massas.

Sem visar, evidentemente, a montante política da ficção no cenário atual, o conto de Guimarães Rosa, para efeito do nosso roteiro, assinala o ponto de inflexão em que a cultura narrativa, que tem na literatura sua “antropologia especulativa”, sofre o golpe daquelas narrativas tomadas maciçamente como instrumento do imaginário, que têm como fim, não a sondagem do outro, mas o ataque ao antagonista. Não será exagero dizer que essa guerra, regida pelo jogo de tudo-ou-nada que preside as ficções totalizantes e cortantes do eu e do outro, assombra o mundo contemporâneo.

### **Inversão: ficção e factóide**

No relato factual tradicional (como é o caso do testemunho, da reportagem jornalística, da biografia e da autobiografia), eu é *eu* e ele é *ele*, obedecendo a uma diretividade referencial. O que está pactuado nesse gênero narrativo é o reconhecimento da realidade, mesmo que essa não deixe de ser uma convenção compartilhada e que esteja sujeita a toda a gama de interpretações e manipulações possíveis (por uma obrigação

do gênero, o relato factual vê-se forçado a responder aos questionamentos levantados quanto à sua fidedignidade).

Na ficção literária, *eu é ele*, *você é eu*, e as pessoas são obliquadas num *mim*. O que está em jogo é o campo virtual das possibilidades da existência, o substrato da vida compartilhado entre os viventes e o estranhamento da realidade convencionada. Seu funcionamento depende de um pacto/contrato com o leitor sobre o estatuto aberto e ambíguo da ficção, submetida ao escrutínio e aos torneios da crítica.

No ensaio crítico, o *eu* se reserva um lugar de suspensão. A linguagem é supostamente direta, não reticente, lacunar ou ambígua, mas indireta como manifestação de um enunciador que evita se explicitar no discurso, em nome do exame reflexivo da realidade e da linguagem.

Já o factóide é uma ficção manipuladora na qual o que está em jogo não é o reconhecimento nem o estranhamento da realidade dada, mas a guerra pela produção instantânea de realidades *ad hoc*, imaginárias, em que *ele é xis*, isto é, o alvo do que *eu* e *minha facção* pudermos construir e destruir com tiros de ficção (tiros de ficção mas não de festim: tiros de ficção visando efeitos de real). Ficções cinematográficas *à clé* sobre fatos políticos (como o episódio do “mensalão”) incluem-se nessa ordem de acontecimentos controversos.

Não cabe examinar aqui a extensão nem as causas do recrudescimento desse sintoma de amplo espectro no mundo atual. Vale notar que ele acompanha uma crise da representação política: convertida em grande parte em teatro de aparências que recobre mal os imperativos da gestão econômica e dos jogos partidários, a política parece ter-se transferido, voluntária e involuntariamente, para o domínio da ficção. Isto é, sob o regime de pressão e faccionalização em rede, instaura-se hoje uma disputa encarniçada pela hegemonia narrativa, com a proliferação virulenta de versões e a confusão instalada entre a realidade das ficções e o caráter fictício da realidade.

Não por acaso a chamada “pós-verdade” já foi identificada também como “pós-mentira”: tendo como fundo a corrosão da antinomia entre ficção e realidade, a mentira assume-se sem segredo ou pudor, indiferente ao fato de que é mentira, uma vez que mantenha em vigor seu jogo de efeitos de massa. Não estamos falando, nesse caso, de *ideologia* no sentido de representação totalizante da realidade, a serviço

de interesses e *comprometida ainda com um semblante de verossimilhança*, mas de ataque direto às representações da realidade com o uso de recursos digitais e da manipulação dos algoritmos, guiado, no limite, por exércitos de agentes de comunicação e hackers, com alvos localizados e objetivos estratégicos menos conceituais que estatísticos. O factoide age menos sobre “corações e mentes” do que sobre nervos e impulsos, e não importa o que soe para estes ou aqueles, desde que atinja os alvos.

### Reversão: ficção e autoficção

Desde algum tempo, as cartas pronominais que regem o exercício da ficção literária (*eu sou o outro de mim*) vêm sendo embaralhadas por um uso mais tortuoso e também sintomático: o eu empírico que escreve, assinalado por seu nome próprio, se confunde proposital e expressamente como o *eu/ele* da ficção, de maneira a torná-los indistinguíveis ou indecíveis (*o outro de mim sou eu*). Não se trata apenas da autobiografia romanceada, em que o relato de vida explora mais livremente sua afinidade com voos narrativos da ordem da ficção, mas da inserção do nome próprio do autor em contexto ficcional, de maneira a problematizar ou minar a oposição entre a realidade e a ficção, bem como o pacto de leitura que distingue o relato factual do relato ficcional. Há algo aí, certamente, de um efeito da montante do *mercado do ego* e seu correspondente “solipsismo narcísico”, mas a questão não se resume a isso. Não é por acaso, também, que essa tendência ficcional apareça no mesmo mundo em que cresceu a evidência das *fake news* – não porque seja uma expressão do *falso*, como é o caso delas, mas porque é um índice de perturbação sintomática e busca do estatuto do *fictício*. Aquela distinção entre o eu do sujeito que escreve e o *eu* que sua escrita produz na sondagem do outro, que funda o pacto ficcional, é revertida pela remissão à figura do eu empírico do autor, que espalha sinais de sua presença sem desfazer, no entanto, o estatuto imaginário da narrativa. Tem-se com isso uma mudança de acento e um deslocamento da tônica ficcional, com a disseminação de índices equívocos do *real da ilusão* que permeia a ficção.

Muitas e diversas são as manifestações desse “conjunto de procedimentos da ficcionalização de si”, reivindicando um duplo pacto de leitura que opera num vaivém ambíguo ou híbrido entre ser factual

e ficcional.<sup>11</sup> Tais procedimentos despontaram na altura dos anos 1970 e se ampliaram nas décadas seguintes, a ponto de levarem a certo imbróglio crítico em torno da questão. É que a chamada autoficção vem a ser o “catalisador teórico da indeterminação” que cerca a passagem pendular do escritor a personagem de si, e do personagem à figura do autor, emitindo sinais contróvertidos e indecidíveis entre o eu e o *eu*.

Essa pendulação no eixo de sustentação do *ego scriptor* sinaliza o fato de que toda narrativa de si pertence de algum modo ao terreno da ficção, já que aquele que escreve, ao transpor-se para a escrita, se converte, queira-o ou não, em personagem ou simulacro de personagem. Roland Barthes dizia a certa altura que aquele que fala de si mesmo se compromete necessariamente com o imaginário, “matéria fatal do romance e labirinto [em que] se perde” o eu, às voltas com as máscaras “escalonadas segundo a profundidade do palco”.<sup>12</sup> Através da autoficção a realidade (isto é, as construções imaginárias que a constituem) exhibe também o que tem de ficcional, insinuando-se como uma modalidade de ficção não admitida como tal.

Do meu ponto de vista, a autoficção é o “catalisador” teórico e prático de uma questão mais importante: ela nos devolve para o entrelugar que vige entre o testemunho, o ensaio e o romance, ali onde depoimento, especulação e ficção trocam sinais recíprocos e reversíveis, abrindo um campo ampliado de liberdade à escrita. Devo declarar que essa é a questão que me mobilizou na escolha e no encaminhamento do tema, ao mesmo tempo em que é a minha pergunta mais íntima: estou aqui como crítico ou ficcionista? Como aquele que *não diz eu* ou como aquele que diz *outro de mim*? Na verdade, como ensaísta profissional e como ficcionista secreto, identificado (mais uma vez) com o Barthes de *A preparação do romance*, querendo dar o bote em que o ensaio, assumindo que é *quase* um romance, se decida a aventurar-se na remodelação dos gêneros.

11 Para uma visão de conjunto, ver a antologia organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, *Ensaio sobre a autoficção*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

12 Ver nota 6.

13 Em Cleusa Rios P. Passos e Yudith Rosenbaum, *Interpretações – Crítica literária e psicanálise*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2014, p. 141-165.

14 *Revista Piauí*, n. 121, out. 2016, p. 60-64.

É a esse propósito que escrevi o ensaio “Psiquê e psychê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa”,<sup>13</sup> tendo como contrapartida autoficcional o conto “Boceta de Pandora”.<sup>14</sup> Ambos os textos se colocam no limiar friccionante da *ficção ou não*. Essa experiência, que pretendo prosseguir, não está desligada do livro *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, ensaio que, não por acaso, só pôde encontrar o próprio fio da meada quando se decidiu a começar pelo relato pessoal de uma viagem a Itabira, abandonando por um momento inicial os torneios acadêmicos e os protocolos dissertativos que colocariam o tema irremediavelmente à distância, para fazer do livro todo um eco desse gesto e uma espécie de ensaio imantado pela narrativa. Sinto *Maquinação do mundo*, junto com “Boceta de Pandora”, como meu *meio do caminho da vida*, literariamente falando – em termos barthesianos, o ponto de virada em busca da “terceira forma” entre o ensaio e o romance.

### Intervenção: ficção e ativismo identitário

Um terceiro fator problematiza, hoje, o *status* da ficção: movimentos identitários ligados a grupos raciais e de gênero, em especial, negros, mulheres, LGBTs, põem sob ataque aquelas representações que escamoteiam sub-repticiamente os grupos excluídos, desfrutando dos privilégios de um lugar de suposta universalidade que se constituiria, na verdade, em monopólio da representação. Trava-se aí uma batalha cortante contra as prerrogativas sociais, de raça e de gênero envolvidas nos discursos tacitamente excludentes, reivindicando-se, ao mesmo tempo, a experiência própria como o ponto de corte da autenticidade dos relatos sobre a condição marginal e a exclusão. Na prática, o *direito à representação* dos grupos identitários excluídos tende a ser reclamado, antes de tudo, como



pertencente àqueles que já são, eles mesmos, *sujeitos representativos* – social, sexual e racialmente – das condições e da experiência dos excluídos.

Como seria esperável, o ativismo identitário apresenta-se menos como uma “antropologia especulativa” do que como uma antropologia política em ato. Sua ênfase incide, por isso mesmo, sem outras delongas, muito mais no *papo reto* do que nas estratégias ficcionais de virtualização e obliquação de que viemos falando – mais no escrutínio direto e incisivo dos agentes envolvidos na representação narrativa e no poder de suas vozes, silenciadas ou eloquentes, do que na posição transversal do sujeito outrado no seu objeto, transformando-se nele e se objetivando “como um outro sujeito”. Trata-se, afinal, de movimento afirmativo da *identidade*, mais do que de postulação da *alteridade*, com as consequências disso: a alteridade do sujeito excluído, como *outro* invisível e silenciado, busca ser acessada por uma estratégia de afirmação identitária em que o sujeito da ficção coincida ao máximo com o objeto da ficção. Em algumas situações conhecidas, o representante ficcional é identificado e denunciado como *não suficientemente representativo* do sujeito que é objeto da representação – é o caso da cantora Fabiana Cozza, julgada como não suficientemente negra para representar Dona Ivone Lara num espetáculo musical (mesmo quando se conhece o fato de que Dona Ivone Lara usava habitualmente, ela mesma, peruca canecalon). A reivindicação da coincidência tendencial do sujeito com o objeto é significativamente diferente da estratégia ficcional por obliquação, em que o sujeito se transformaria no objeto radicalmente distinto de si.<sup>15</sup>

Acredito que essa discussão crucial apenas começa. É importante não perder de vista, junto com os desafios que os movimentos identitários colocam para a ficção literária, aqueles que a ficção literária coloca para o ativismo identitário. Como dissemos, um estereótipo

15 A propósito de alteridade, um dos pressupostos teóricos invocados reside exatamente na postulação polêmica de que o pensamento ocidental, incluindo-se nisso nomes como Michel Foucault e Gilles Deleuze, não alcançaria admitir o *outro* que não fosse comprometido com a visão da Europa branca. “Spivak, assim como Beauvoir e Kilomba, também pensa a categoria do *Outro* afirmando a dificuldade dos intelectuais franceses contemporâneos em pensar esse *Outro* como sujeito, pois, para a autora, estes pensariam a constituição do Sujeito como sendo a Europa” (Djamila Ribeiro, *O que é lugar de fala?*, Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017, p. 72.).

bastante comum, corroborado por ações de diversos grupos militantes, é o de que a realidade da exclusão deve ser rebatida pelo direito exclusivo, da parte dos excluídos, de representarem a si mesmos. Essa visão, calcada na concepção da ficção como testemunho direto daquele que é nela representado, é matizada por Djamila Ribeiro em seu esclarecedor livro *O que é lugar de fala?*. “Quando falamos de direito à existência digna, à voz”, diz ela, “estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo”.<sup>16</sup> Impõe-se, em vez disso, segundo Djamila, tirar os *lugares de fala* de sua posição de invisibilidade, como condição incontornável para que se possa pensar “as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. Trata-se, mais propriamente, de confrontar aquilo que é detectado como uma dupla invisibilidade (a dos lugares de fala do privilégio, naturalizados pela posição que ocupam, e a invisibilidade dos lugares de fala dos excluídos, submetida ao silenciamento tácito),<sup>17</sup> reconhecendo um estado de mal-estar social em que pessoas negras e brancas, mesmo em diálogo, falarão da opressão racista de lugares necessariamente diferentes, como quem experiencia o racismo sendo objeto dele, de um lado, e como quem se beneficia “dessa mesma opressão” ao estar isenta dela, por outro.<sup>18</sup>

Tirar o *lugar de fala* de seu lugar de invisibilidade e compreender as representações como fazendo parte de um “espaço de disputas narrativas” abertas, não deixa de ser, de volta, o desafio a pensar a ficção como um instrumento de virtualização do outro. Um texto literário forte absorve a presença do outro não simplesmente representando-o como personagem falante, mas por um abalo e um deslocamento de seu próprio lugar de enunciação. É o que o crítico Willi Bolle defende, por exemplo, sobre o dispositivo narrativo em *Gran-*

16 Djamila Ribeiro, *O que é lugar de fala?*, Belo Horizonte, Letramento/Justificando, 2017, p. 64.

17 *Ibidem*, p. 84.

18 *Ibidem*, p. 86.

*de sertão: veredas*, em que o homem letrado se cala e escuta o sertanejo virtual pelo qual fala, em profundidade abissal, uma voz silenciada na história brasileira (história na qual o marginal ocupa, como um lancinante ponto cego, o centro oculto).<sup>19</sup> O jagunço está para Guimarães Rosa como a empregada doméstica para Clarice Lispector: *A paixão segundo GH* é narrada por uma mulher branca e rica que ocupa seu apartamento numa cobertura em Copacabana, onde continuaria girando indefinidamente na mesmice narcísica de seu lugar de classe e de fala se não adentrasse o quarto de empregada e não recebesse ali o impacto, na forma de um potente recado mudo, da presença ausente de Jainair — a mulher negra e pobre cujo muquifo de explorada, desvelando-se como um campo energético poderoso, contém um desenho seco e cru, inscrito a carvão na parede branca, que radiografa a alma e o corpo da patroa, abalando as estruturas mentais, existenciais e discursivas sobre as quais esta se move.

O assunto esquentava-se estendermos a questão, indo além desses textos clássicos, para o exemplo litigioso de uma ficção contemporânea: o filme *Vazante*, de Daniela Thomas, cuja estreia no festival de Brasília, em 2017, provocou violenta contestação por parte de militantes identitários. *Vazante* faz a sondagem ficcional de *um campo de possibilidades humanas* contido num lugar e num tempo históricos, as Minas diamantinas da decadência, no último minuto da Colônia, em 1821, sem se ater a fatos verídicos, embora baseado em intensa pesquisa socioiconográfica.

O ritmo lento do filme faz justiça à atmosfera claustrofóbica da decadência mineradora e do escravismo, sem perspectivas que não sejam as do tempo arrastado em que homens escravizados são por sua vez arrastados entre correntes, pedras e montanhas — homens que de repente se rebelam num movimento incapaz de alterar a ordem das coisas, que também se arrasta. Casarões

19 Willi Bolle, *Grandesertão.br*, São Paulo, Editora 34 / Duas Cidades, 2004.

vazios e sombrios, isolados de tudo, guardam mulheres loucas, moças mal púberes, um senhor de terras e escravos monossilábico, tirano de si e dos outros, e capatazes afrodescendentes que se diferenciam dos escravos — que também poderiam ser — escravizando-os. Pessoas escravizadas na ordem doméstica, brutalmente submetidas, na cozinha, na senzala, na festa, exalam ainda assim um potente sopro de vida. Uma disputa familiar por terras e herança é convertida por acerto desigual em casamento de interesse que tem como tributo uma menina pré-púbere.

A sexualização desta, posta pelo marido no tempo de espera da menstruação, se contrapõe à sexualização forçada da escrava — a mulher que é chamada diuturnamente da senzala para satisfazer as necessidades libidinais do senhor. Enquanto isso, o menino escravizado, filho da mulher escravizada, vem a manter em paralelo secreto uma relação afetiva e sexual com a menina que lhe é senhora. Tudo isso, que não deixa de ter algo de um folhetim sombrio, leva a um duplo parto final cruzado em que o filho da escrava é sabidamente do senhor, e o filho da senhora é inequivocamente do menino escravo. Este e sua mãe negra são imediatamente mortos pelo proprietário, depois de este ter matado sem hesitar (só ouvimos os dois tiros secos) o filho de sua esposa e a avó dela, que trazia o recém-nascido nos braços. Enquanto o mandão taciturno se prepara para arrematar a obra, recarregando o mosquetão como quem o masturba, a moça branca que pariu a criança do garoto negro entra na senzala e toma para si, e ao seio, a criança órfã da mãe escrava cujo pai é o senhor pronto para matá-los.

Diante da visão da menina-madona que amamenta placidamente um filho seu com a outra, unindo as pontas desse nó inominável da história patriarcal brasileira — não por acaso, nó social, racial e sexual —, o senhor emite o grito descomunal com o qual a narrativa se fecha num corte seco. Por um momento suspenso, do qual o senhor de escravos, espalhando mortes, não pode se colocar nem acima nem de fora, ele recebe o efeito em ricochete da ordem escravista e sexual que rege — ordem excludente como estrutura de classes e biologicamente permeada pelo estupro social, gerando filhos paradoxais. Em suma, a violência constitutiva brasileira, na véspera da constituição da nação, é surpreendida na fórmula narrativa de *Vazante* com uma complexidade e uma contundência inauditas, obliquando o que ela tem de devastadora e resiliente ao fazê-la beber, por um momento crucial, de seu próprio veneno.

Não presenciei os debates da estreia do filme, mas me permito comentar um argumento ali levantado, assumindo que se trata de um ponto de vista comprometido com meu lugar de fala, que é também lugar de pensamento em discussão. Ao que parece, a principal contestação identitária ao filme se baseava na ideia de que os escravizados não têm, nele, o direito à voz, e que, submetidos à escravidão, seriam, também, silenciados pela ficção. É de se notar, no entanto, que no filme *tudo é calado*, e que o silêncio opressivo e ensurdecedor desse microcosmo social é estrutural. A opressão escravista, apresentando-se isolada, fora de contato com mundos, no filme, é um microcosmo no qual podemos reconhecer, em *anatomia espectral*, a essência da mesma violência brasileira que hoje (literal e deiticamente *hoje*) mostra sua cara sem meios termos, atravessando tudo, das relações produtivas à ordem da intimidade.<sup>20</sup>

Por uma ironia cruel aos ataques sofridos pelo filme, se há alguém que levanta a voz política, num momento lancinante de *Vazante*, é exatamente o africano escravizado cuja fala eloquente não pode ser entendida por ninguém — já que nem senhor, nem capataz, nem, ao que parece, os outros escravos, lhe conhecem a língua —, sem que ele deixe de ostentar — epicamente, tragicamente, sobre-humanamente — seu *lugar de fala sem lugar*, vazado na língua completamente estranha de onde foi arrancado. Se isso parece insuficiente para uma lógica identitária militante e restritiva, que esperaria da ficção uma reprodução anacrônica de sua própria consciência, é um exemplo pungente da força da ficção sondando o campo das possibilidades humanas como campo do outro, sem complacência nem edulcoração.

Durante todo um ciclo da cultura brasileira moderna, a ficção voltou-se para o outro silenciado dos povos brasileiros, buscando dar-lhe voz (é o que acontece de diferentes formas em Mário de Andrade, Graciliano Ramos,

20 A ideia de um procedimento narrativo em que uma representação do Brasil aparece como *anatomia espectral* do todo, por redução estrutural, é desenvolvida por Antonio Candido a propósito de romances como *Memórias de um sargento de milícias* e *Grande sertão: veredas*.

Guimarães Rosa, Clarice Lispector, o Cinema Novo, a música popular). Os movimentos identitários atuais são a emergência em gênero, raça e classe do outro lado da *mesma – e agora outra* – questão, reivindicando a própria voz sem intermediários, embora os nós da identidade e da alteridade continuem desafiando a todos. Ana Maria Gonçalves e Gilberto Martins, além de Paulo Lins, por exemplo, são sinais fortes de um deslocamento de perspectivas. É um nó a ser desatado, e a não se fazer cego.

### Ficção sim

Voltemos ao *eu* e ao *ocê*. Se não fosse a alternância dos dêiticos e o intercâmbio dos pronomes pessoais entre os falantes, se não fizéssemos *embreagens* discursivas capazes de fazer circular as vozes, se só conduzíssemos algo assim como veículos linguísticos que não mudassem a marcha entre as pessoas – acabaríamos numa grande embolada discursiva no centro da pista, como aqueles carrinhos de parque de diversões que só têm acelerador e por meio dos quais se busca voluntariosamente o entrechoque. Lacan diz exatamente isso, no seminário *As psicoses*, ao figurar um mundo que não contasse com as mediações do simbólico: “pensem nesses pequenos automóveis que se veem nos parques de diversões lançados a toda velocidade num espaço livre, e cujo principal divertimento é o de se entrechocarem”. Mais além de darem prazer e de gratificarem a atração pela trombada, essas movimentações não reguladas por operadores de “relação, função e distância” acabariam provocando a “concentração, no centro de manobra, de todas as maquininhas, respectivamente bloqueadas num conglomerado que não tem outro limite à sua redução que a resistência exterior das carrocerias”. O efeito, diz ele, seria o do “esmagamento geral” numa mega-colisão.<sup>21</sup>

21 Jacques Lacan, *O seminário*, Livro 3 [As psicoses], tradução de Aluisio Pereira de Menezes, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 114.

Penso que o raciocínio pode ser estendido, para além do funcionamento pronominal, à função da ficção: sem a possibilidade do outrar-se, do obliquar-se no outro, de lançar-se ao entrelugar do sujeito e do objeto, do real e do irreal, do atual e do virtual, as narrativas que suportam a realidade entrariam num quase inimaginável colapso centrípeto.

Em poucas palavras, o avesso da *pirlimpsiquice* é a psicose coletiva.■

São Paulo, 7 de outubro de 2018

### **José Miguel Wisnik**

Nasceu em 1948, em São Vicente (SP). Ensaísta e compositor, é professor aposentado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Publicou, dentre outros, *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22* (1977); *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1988, 2017); *Sem receita: ensaios e canções* (2014); *José Miguel Wisnik: livro de partituras* (2004); *Veneno remédio: o futebol e o Brasil* (2008); e *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2018).

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perro-ne-Moisés, 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ensaaios críticos*. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Edições 70, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34 / Duas Cidades, 2004.
- COETZEE, J.M. *Elizabeth Costello: oito palestras*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Editions de Minuit, 1963.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LACAN, Jacques. *O seminário*, Livro 3 [As psicoses], tradução de Aluisio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LAHUD, Michel. *A propósito da noção de dêixis*. São Paulo: Editora Ática, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964
- NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*, n. 38, p. 75-85, 2015. Disponível em: <<https://revista-daanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/836/791>>. Acesso em: 8 out. 2018.



- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith. *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- PASTA JR., José Antonio. O romance de Rosa: Temas do grande sertão e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, nov. 1999.
- PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. *Alea*, v. 12, n. 1, p. 68-96, jan-jun 2010.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017, p. 72.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 15, p.1-4, 2009.
- TODOROV, T.; DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SZTUTMAN, Renato (Org.). O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. *Encontros*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2008, p. 117-118.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- \_\_\_\_\_. Boceta de Pandora. *Revista Piauí*, n. 121, p. 60-64, out. 2016.