

Gustavo Ramos da Silva

**A FIXAÇÃO E O DESAPARECIMENTO
NO *CASUS* RICARDO LÍSIAS**

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Literatura, no Centro de Comunicação e Expressão, área de concentração em Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da Modernidade, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo.

Desterro,
2019.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Gustavo Ramos da
A fixação e o desaparecimento no casus Ricardo
Lísias / Gustavo Ramos da Silva ; orientador, Raúl
Antelo , 2019.
399 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, , Programa de Pós-Graduação em ,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. . 2. Psicanálise. 3. Desaparecimento. 4.
Loucura. 5. Fixação. I. , Raúl Antelo. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em . III. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao Raúl Antelo pelos anos de acolhimento, desde a graduação em 2009, passando pelo mestrado até o doutorado. Sem suas aulas e seus textos, as reuniões, os encontros e os cafês, esta tese não teria acontecido. Por isso, e pela amizade, eu agradeço muito a possibilidade de trabalhar ao seu lado, Raúl.

Ao Fabián Ludueña e à Susana Scramim pela leitura atenta e precisa na qualificação do doutorado.

Ao Sérgio Laia, à Luz Rodríguez e à Jeanine Phillippi por terem aceito o convite para fazerem parte da banca de defesa.

À Bianca Tomaselli pela amizade construída ao longo dos anos de doutorado, pelas conversas, pelos desabafos e pelas crises históricas.

À Eneida Medeiros por estar ao meu lado nos momentos de alegria, nas situações importantes de minha vida e por me apoiar sempre que precisei nas horas de angústia. Com você, Eneida, eu posso contar e cantar o percurso do litoral da letra psicanalítica passando pela cultura chinesa. Obrigado por me ouvir e construir em conjunto o dizer de Lacan no *Ato de Fundação* quando se refere ao ensino da psicanálise: só se pode transmitir-se de um sujeito a outro pelas vias de uma transferência de trabalho.

À Jussara Jovita por ser uma amiga e parceira frequente de trabalho na Escola, no Instituto e nas redes. Seja no CIEN, no CEREDA, na Comissão do Autismo, nos Ateliês, nos Núcleos e em todos os espaços onde o nosso desejo se encontra para fazer disso uma outra coisa, a partir do sintoma de cada um de nós em jogo. Obrigado, Jussara, pelas inúmeras conversas.

À Liège Goulart.

Ao Fred Stapazzoli por estar presente comigo nos momentos cruciais e inesquecíveis da minha trajetória na clínica de orientação lacaniana, ao receber um cartão com os votos de "um lindo começo".

À Flávia Cêra por ter me apresentado o *Estádio do Espelho*, de Lacan, ainda na graduação, o que provocou em mim um verdadeiro sopro de vida. Obrigado por se fazer presente mesmo estando longe.

Ao Oscar Reymundo pelo sorriso alegre e cativante e à Louise Lhullier pela confiança no trabalho conjunto realizado nos últimos anos na Biblioteca da Seção Santa Catarina.

À Lucíola Macêdo, ao Luiz Fernando Carrijo da Cunha e ao Romildo do Rêgo Barros pelos rápidos, e importantíssimos, comentários

em torno do meu tema de trabalho no doutorado, demonstrando interesse pela pesquisa.

À Valéria Faria, Sheila Siqueira, Aline Cavalcanti, Patrícia Torriglia, Patrícia Peixoto, Luana Schmoeller e Soledad Torres pela companhia e pelas trocas.

À Cleci Mendonça por me receber na secretaria da Escola todos esses anos.

Ao Edson Mohr por me ajudar em diversos momentos com a procura de artigos e livros de psicanálise na biblioteca da Escola.

Ao André Zacchi pelas trocas. À Fernanda Martins Pinto pela amizade louca. Ao Henrique Noronha pela presença.

Ao Leonardo Silas da Silva por ser meu livreiro.

À CAPES pelo auxílio durante os quatro anos de doutorado, sem os quais a pesquisa não teria sido possível.

À Escola Brasileira de Psicanálise por ser, como bem propôs Lacan, um refúgio contra o mal-estar na civilização.

Aos meus pais amados, Rita e Carlos, por me acompanharem no meu desejo pela pesquisa, pela psicanálise e por entenderem as horas e horas escrevendo e trabalhando.

O que se realiza em minha história não é o passado simples daquilo que foi, uma vez que ele já não é, nem tampouco o perfeito composto do que tem sido naquilo que sou, mas o futuro anterior do que terei sido para aquilo em que me estou transformando.

Jacques Lacan

Recorrer ao não-todo, ao ahomenosum [hommoinsum], isto é, aos impasses da lógica, é, ao mostrar a saída das ficções da Mundanidade, produzir uma outra fixação [fixion] do real, ou seja, do impossível que o fixa pela estrutura da linguagem. É também traçar o caminho pelo qual se encontra, em cada discurso, o real com que ele se enrosca, e despachar os mitos de que ele ordinariamente se supre.

Jacques Lacan

En la nueva era en curso, a los Póstumos les apremia la tarea de encontrar, precisamente, una nueva alianza posible entre el sóma, el deseo y lo invisible luego de la caída del canon de la metafísica y el declive civilizacional de la fuerza-de-ley.

Fabián Ludueña

RESUMO

Esta tese trabalha dois conceitos, a fixação e o desaparecimento, a partir do *casus* de Ricardo Lísias. O *casus* significa tanto o acontece por acaso, no jogo, quanto a queda, o que cai. A partir dessa disjunção, propõe-se aqui, na primeira parte, a análise de alguns escritos de Ricardo Lísias, tais como: *Delegado Tobias* (2014), *Concentração e outros contos* (2015), *A vista particular* (2016) e o *Inquérito Policial Família Tobias* (2016), sob o prisma do desaparecimento da obra não enquanto inexistente, porém deslocada do campo de visão. Diante disso, na segunda parte, percebemos não se poder mais abordar tais escritos como sendo de ficção, mas sim o que Lacan grafou como fixação: o impossível que se fixa pela estrutura mesma da linguagem. Sendo assim, faz-se necessário encenar esta fixação a partir do acaso e da queda.

Palavras-chave: fixação, desaparecimento, psicanálise, loucura, direito.

ABSTRACT

This thesis works two concepts, the fixation and the disappearance, from the *casus* of Ricardo Lísias. The *casus* means both what happens by chance, in the game, and the fall, which falls. From this disjunction, it is proposed here, in the first part, the analysis of some writings of Ricardo Lísias, such as: *Delegado Tobias* (2014), *Concentração e outros contos* (2015), *A vista particular* (2016) and the *Inquérito Policial Família Tobias* (2016), under the prism of the disappearance of the work while not existent but displaced from the field of vision. On this, in the second part, we see that we can no longer approach such writings as being fiction, but rather what Lacan has written as a *fixion*: the impossible that is fixed by the very structure of language. Thus, it is necessary to stage this fixation from chance and fall.

Key words: *fixion*, disappearance, psychoanalysis, madness, law.

RESUMÉ

Cette thèse travaille avec deux concepts, la fixation et la disparition, à partir du *casus* Ricardo Lísias. Le *casus* signifie à la fois ce qui se passe, dans le jeu, et la chute, qu'est-ce qui tombe. De cette disjonction, il est proposé ici, dans la première partie, l'analyse de certains écrits de Ricardo Lísias, tels que: *Delegado Tobias* (2014), *Concentração e outros contos* (2015), *A vista particular* (2016) e *Inquérito Policial Família Tobias* (2016), sous le prisme de la disparition de l'oeuvre pas tout à fait inexistant, mais déplacée du champ de vision. Dans ce cas, dans la deuxième partie, nous réalisons que nous ne pouvons pas aborder ces écrits comme fiction, mais plutôt ce que Lacan a écrit comme fixation: soit de l'impossible que le fixe de la structure du langage. Étant ainsi, il faut mettre en scène cette fixation à partir du hasard et de la chute.

Mots-clés: fixation, disparition, psychanalyse, folie, droit.

RESUMEN

Esta tesis trabaja dos conceptos, la fijación y la desaparición, a partir del *casus* de Ricardo Lísias. *Casus* significa tanto lo que ocurre por casualidad o azar, en el juego, como la caída, lo que cae. A partir de esa disyunción, se propone aquí, en la primera parte, el análisis de algunos escritos de Ricardo Lísias, tales como: *Delegado Tobias* (2014), *Concentração e outros contos* (2015), *A vista particular* (2016) e *Inquérito Policial Família Tobias* (2016), bajo el prisma de la desaparición de la obra no en tanto que inexistente, sino desplazada del campo visual. Frente a esto, en la segunda parte, percibimos no poder abordar más tales escritos como siendo de ficción, pero sí siendo lo que Lacan describió como fijación: lo imposible que se fija por la estructura misma del lenguaje. Siendo así, se hace necesario colocar en la escena esta fijación a partir de la casualidad y la caída.

Palabras clave: fijación, desaparición, psicoanálisis, locura, derecho.

RIASSUNTO

In questa tesi si elaborano due concetti, quello di *fixion* e quello di scomparsa, partendo dal *casus* di Ricardo Lísias. Il *casus* significa tanto quello che succede per caso, dentro il gioco, quanto la caduta, quello che cade. Partendo da questa disgiunzione si propone qui, nella prima parte della tesi, l'analisi di alcuni scritti di Ricardo Lísias: *Delegado Tobias* (2014), *Concentração e outros contos* (2015), *A vista particular* (2016) e *Inquérito Policial Família Tobias* (2016), dal punto di vista della scomparsa dell'opera non come esistente, ma spostata dal campo visivo. Così essendo, nella seconda parte del lavoro, percepiamo non poter più trattare tali scritti come finzione, ma sì come quello che Lacan ha denominato *fixion*: l'impossibile che si fissa tramite la struttura stessa del linguaggio. In questo modo è necessario inscenare questa *fixion* partendo dal caso e dalla caduta.

Parole chiave: *fixion*, scomparsa, psicanalisi, follia, diritto.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: *Pirâmide de Tanayuca*, México sf. Juan Rulfo, p. 62.

Imagem 2: *Sin título*, Tenayuca, México. Josef Albers, p. 66.

Imagem 3: *Sin título*, Tenayuca, México. Josef Albers, p. 67.

Imagem 4: *Clothes*, ca 1929. Josef Albers, p. 69.

Imagem 5: *Roupas freudianas*, 1927. Mário de Andrade, p. 77.

Imagem 6: *Autoportrait en noyé*, 1840. Hippolyte Bayard, p. 87.

Imagem 7: *Lição de Anatomia*, 1632. Rembrandt, p. 88.

Imagem 8: *O Casamento dos Arnolfini*, 1434. Jan van Eyck, p. 93.

Imagem 9: *Detalhe*. Jan van Eyck, p. 94.

Imagem 10: *Sculpture-morte*, 1959. Marcel Duchamp, p. 113.

Imagem 11: *With my tongue in my cheeks*, 1959. Marcel Duchamp, p. 114.

Imagem 12: *La familia obrera*, 1968. Oscar Bony, p. 120.

Imagem 13: *Torture-morte*, 1959. Marcel Duchamp, p. 121.

Imagem 14: *Esquema L*, 1956. Jacques Lacan, p. 144.

Imagem 15: *Grafo do desejo*, 1958-1959. Jacques Lacan, p. 146.

Imagem 16: *Rede $\alpha\beta\delta\gamma$* , 1956. Jacques Lacan, p. 175.

Imagem 17: *Reprodução do livro* Delegado Tobias, 2014. Ricardo Lísias, p. 288.

Imagem 18: *Reprodução do livro* Delegado Tobias, 2014. Ricardo Lísias, p. 337-339.

Imagem 19: *Reprodução do livro* Delegado Tobias, 2014. Ricardo Lísias, p. 361-362.

Imagem 20: *Reprodução do livro* Delegado Tobias, 2014. Ricardo Lísias, p. 372.

Imagem 21: *Reprodução do livro Delegado Tobias*, 2014. Ricardo Lísias, p. 373.

Imagem 22: *Reprodução do livro Delegado Tobias*, 2014. Ricardo Lísias, p. 374.

ÍNDICE

Agradecimentos	3
Resumo	6
Abstract	7
Resumé	8
Resumen	9
Riassunto	10
Lista de imagens	11
Cena de abertura	15
Capítulo Primeiro	
O desaparecimento da ficção	25
1.1. Uma obra singular: 25; 1.2. O desaparecimento da obra: 41; 1.3. A fotografia embaralha a classificação: 55; 1.4. Um novo começo: o <i>casus</i> Hippolyte Bayard: 84; 1.5. Arariboia não é um cadáver?: 98; 1.6. <i>Le tableau vivant</i> : 115; 1.7. <i>Per via di levare</i> : 121; 1.8. O desaparecimento do sujeito: 143; 1.9. A loucura: 149.	
Capítulo Segundo	
<i>Le jeu du je, le je du jeu. Lísias não escreve autoficção</i>	155
2.1. A apresentação do jogo: 155; 2.2. O jogo da <i>lettre</i> : 163; 2.3. <i>Auctoritas</i> : 181; 2.4. Reportar, anunciar, delatar: 194; 2.5 O desaparecimento do autor: 207; 2.6. A resposta em espelho: 223; 2.7. O diário do <i>Divórcio</i> : 246; 2.8. A simulação histórica e o <i>fake</i> : 258.	
Capítulo Terceiro	
A fixão: encenar o <i>casus</i>	285
3.1. O jogo jurídico: 285; 3.2. A cena do crime da queda: 304; 3.3. <i>Il n'y a pas de rapport textuel</i> : 317; 3.4. A polêmica no Facebook: 331; 3.5. O	

sujeito *qualunque*: 340; 3.6. O furo no/do direito: 347; 3.7. A queda da fé: 374.

Referências 377

Cena de abertura

1. Após ler a série de *e-books* denominada *Delegado Tobias*, distribuída digitalmente pela editora e-galáxia e colocada à venda nas principais lojas virtuais, e de assistir ao amplo debate suscitado por tal publicação nas redes sociais e na mídia, não podemos deixar de notar, de imediato, três aspectos relevantes na questão: a obra está em formato digital juntamente com a editora; a loja, por sua vez, também se encontra virtualmente; e, por último, a reação dos leitores acontecer nas redes sociais, especialmente no Facebook e Twitter. No primeiro dos cinco volumes, denominado "O assassinato do autor", somos informados de que o escritor Ricardo Lísias foi encontrado morto em um apart-hotel e o suspeito é outra pessoa de nome Ricardo Lísias; a polícia se envolve no caso e nomeia o delegado Paulo Tobias para investigar a chantagem encontrada em uma troca de e-mails entre os dois Ricardos, pois o segundo - o vivo - alega ser o autor dos textos do primeiro - o morto. A polícia, então, resolve chamar especialistas em crítica literária para ajudar a solucionar o caso e descobrir a verdade. O editor de Lísias afirma que ele seguia normalmente o cronograma estabelecido com a editora; João César de Castro Rocha diz se tratar de uma obra de grande unidade, como se o autor estivesse reescrevendo o mesmo texto inúmeras vezes; Julián Fuks, em Paris, se chocou com a notícia; já Leyla Perrone-Moisés será convocada a "[...] esclarecer se existe algo na literatura de Lísias que ajude as investigações." (LÍSIAS, 2014, p. 16) Foi neste momento que percebemos não ser mais possível qualificar tais narrativas como ficção, pelo menos como até hoje se usou o termo. Se voltarmos ao texto de 1989 *El concepto de ficción*, de Juan José Saer, encontraremos essa afirmação:

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado - fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera -, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. [...] La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. (SAER, [1989] 2012, p. 12)

No livro em que debate Antonio di Benedetto, Borges, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares dentre outros, Saer assinala a duplicidade mesma do conceito de ficção, indo do empírico, ou o verificável, ao imaginário, ou o ficcional. Na análise de Saer, talvez a questão da credibilidade seja colocada em xeque e tal caráter duplo já não se possa mais verificar de maneira tão estanque, pois, na medida em que Ricardo Lísias, o nome na capa do *e-book*, escreve um texto no qual um escritor, de mesmo nome, é assassinado por outro personagem também chamado Ricardo Lísias, estamos diante de uma tríade de nomes, aparentemente iguais, mas, no desenrolar da trama, pode-se perceber, pelo contrário, o desaparecimento da figura central e portadora dos direitos sobre a obra. Tal desaparecimento se opera não só pela não materialização do livro físico ou da loja real, nem na proliferação de Ricardo Lísias, mas sim, e principalmente, na imbricação produzida da literatura no meio policial, ou, indo mais além, da literatura no âmbito jurídico. Ao convocar críticos literários, Paulo Tobias está de algum modo nos indicando a falência na procura de provas ditas reais - quais seriam, digitais no apart-hotel, imagens da câmera de segurança, depoimento dos funcionários etc., o que nos levaria de encontro à

literatura detetivesca, ou seja, à ficção como entendida por Saer, e ao próprio trabalho de investigação das polícias - para a atual produção de provas a partir de pressuposições de antemão já pensadas pelo investigador, ou melhor, pelo delegado. A "investigação" passa, a partir de então, a ser feita com o culpado estabelecido e todas as possíveis provas só farão reiterar a culpa primeira. Esse procedimento, ao nosso ver, não pode mais ser denominado de ficção, e é nesse momento que a leitura do texto *L'étourdit* do psicanalista Jacques Lacan se faz necessária. Em 1972, Lacan escreve:

Ao prescindir, em seu discurso, segundo a linha da ciência, de qualquer *savoir-faire* dos corpos, mas em prol de um discurso outro, a análise - por evocar uma sexualidade de metáfora, metonímica à vontade por seus acessos mais comuns, aqueles ditos pré-genitais, a serem lidos como extragenitais - assume a aparência de revelar a torção do conhecimento. Seria porventura descabido dar o passo do real que explica isso traduzindo-o por uma ausência perfeitamente situável - a da 'relação' sexual em qualquer matematização? É nisso que os matemas com que se formula em impasses o matematizável, ele mesmo a ser definido como o que de real se ensina de real, são adequados para se coordenar com essa ausência tomada do real. Recorrer ao *nãotodo*, ao *ahommesum* [*hommoinsun*], isto é, aos impasses da lógica, é, ao mostrar a saída das ficções da Mundanidade, produzir uma outra *fixão* [*fixion*] do real, ou seja, do impossível que o fixa pela estrutura da linguagem. É também traçar o caminho pelo qual se encontra, em cada discurso, o real com que ele se enrosca, e despachar os mitos de que ele ordinariamente se supre. (LACAN, [1972] 2003, p. 479-480)

Neste texto difícil e até hoje pouco trabalhado de Lacan, ele vai, como em uma espécie de prefiguração das conceituações de Juan José Saer de 1989, evocar uma possível saída das ficções pela fixão do real. Tal duplicidade pode se ler à maneira de Saer, ou seja, do empírico e do imaginário mesclados, ou, à maneira lacaniana, do impossível que o fixa pela estrutura da linguagem. O problema acontece, portanto, na e pela linguagem, a qual não consegue dar conta desse vazio instaurado na imiscuição do jurídico no literário; por mais que os processos ocorram ainda pela via da linguagem do direito, o teor de tais processos bem poderiam ser classificados como ficções jurídicas, sem respaldo em provas concretas, mas em convicções, instaurando, portanto, um novo regime jurídico brasileiro - mas, não se restringindo apenas ao nosso país, passando também pela Argentina, pela Venezuela, por Honduras, pelo Paraguai, pela Bolívia entre outros. Ao fazer isso, atuamos, aturidamente, diante do falso deliberado da linguagem, agora não mais para assinalar o caráter duplo da ficção, mas para irmos além dos mitos, ou seja, das histórias por detrás de tal ficção. Como afirma Lacan no início de seu texto citado anteriormente, "que se diga fica esquecido por trás do que se diz em o que se ouve", no original, em francês, temos "qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend" (Ibid, p. 449), ou, melhor ainda, na retradução feita por Raúl Antelo, aquilo que se diz permanece esquecido atrás do que foi dito no que se ouve. No próprio título do texto já podemos perceber a junção de duas palavras em uma nova, o dito - *dit* - e a torre - *tour* - de Babel, da confusão das línguas. Para abordarmos esse problema, portanto, não podemos mais nos referirmos às ficções, mas às fixões. Sob esse prisma, o que está "por trás" é precisamente o nada, e é por não haver nada atrás do que foi

dito que se pode escrever a partir da quebra da relação entre o dito e o dizer, o olho e o olhar, a imagem e a legenda.

2. Elegemos dois eixos para se pensar esse problema: o desaparecimento e a fixão. O primeiro deles abordará o início do desaparecimento da ficção retomando, con-temporaneamente, o livro *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción*, de Mario Bellatin, pois nele percebemos a questão do borramento da imagem e sua consequente manipulação, haja vista que "lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción" (BELLATIN, [2001] 2013, p. 199) Ainda podemos ir a *Variaciones en rojo*, de Rodolfo Walsh, quando lemos "Sé que es un error - tal vez una injusticia - sacar a Daniel Hernández del sólido mundo de la realidad para reducirlo a personaje de ficción" (WALSH, [1953] 2013, p. 21) Junto a isso, o conto *Autoficção*, de Ricardo Lísias, no qual lemos sobre o desaparecimento do escritor Ricardo Lísias após um escândalo envolvendo obras de arte; o que restou de tais obras, no entanto, foi uma série de fotografias tiradas pelos visitantes da exposição, com um único porém, os leitores do conto não podem ver tais fotos, permanecendo somente as legendas. Isso nos coloca não só diante do branco da página e do vazio relativo à legenda e da falta de imagem, mas também diante do problema da ficção, pois, se em Mario Bellatin as imagens estão devidamente legendadas, demonstrando o que a imagem é e representa - ainda, é claro, que o nariz não apareça -, em Ricardo Lísias essa relação se quebrou e, portanto, também a ficção se esfarela. Quando toda fotografia recebe uma legenda, ou seja, um sentido, isso instaura o

chamado espaço da ficção, pois, como apregoou Walter Benjamin em 1931 em sua *Pequena História da Fotografia*: "Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literarização de todas as relações da vida [...]" (BENJAMIN, [1931] 2012, p. 115) O que ocorre na questão aqui levantada é precisamente a queda de tal espaço, o que nos colocaria diante de uma tensão entre ficção e biografia, arte e vida, ficção e fixão. O espaço da fixão, em contrapartida, seria a quebra da relação entre imagem e legenda, colocando-nos diante de uma foto borrada justamente porque ela muda todos os dias. O nariz desaparecido de Nagaoka Shiki ou as fotos desaparecidas da autoficção estão aí para nos mostrar que o que se espera ser válido hoje, já não vale amanhã; a lei de hoje não se aplica mais, deixando o sujeito de posse somente de sua linguagem aturdida, e esta, por sua vez, documenta o que não pode ser fotografado. O motivo para tal impossibilidade é o próprio desaparecimento. Ainda na literatura de Walsh, no livro *Operación Masacre*, de 1957, doze homens foram fuzilados por policiais antes de que a lei marcial fosse aplicada. "*A las 24 horas del 9 de junio de 1956, pues, no rige la ley marcial en ningún punto del territorio de la Nación. Pero ya ha sido aplicada.*" (WALSH, [1957] 2015, p. 69) O encontro para assistir a uma luta de boxe não poderia, nesse sentido, ser uma violação da lei marcial, a qual só seria desrespeitada se tal ato fosse cometido após a entrada em vigor da lei. O que lemos hoje no filósofo Giorgio Agamben em seus volumes sobre a teoria do *homo sacer* não só sucedeu no *casus* Walsh, como no *casus* Lísias, como também acontece diariamente com pessoas notórias e anônimas. A fotografia se torna, a partir do exposto, um tema central da tese, pois estamos diante do problema do esvaziamento da figura, do *tropos*. Quando não se sabe

mais quem é quem, nem a imagem, nem a legenda, nem o nome nos valem como garantidores de mais nada.

É no livro *A vista particular* que nos deparamos com esse problema, pois após um *happening* cujo início se deu na favela Pavão-Pavãozinho, no Rio de Janeiro, e cujo término acontece em plena praia de Copacabana, o artista José de Arariboia ganha fama repentina nas redes sociais. Os turistas e moradores filmaram tudo e postaram no YouTube, o que alçou Arariboia de um desconhecido artista plástico para o mais caro e famoso artista brasileiro, ganhando exposições individuais em diversos museus. Críticos de arte e filósofos são chamados para explicar o que aconteceu para o público televisivo. Valendo-se dos 15 minutos de fama, alia-se com o traficante Biribó e, juntos, montam a exposição *Comunidade brava: Turismo Brasil* em plena favela - ou melhor, comunidade - de Pavão-Pavãozinho. As ditas obras são os próprios moradores e acontecimentos recorrentes nas comunidades espalhadas pelo Brasil, como "Família com um filho no tráfico e outro na escola" e "Impossível entender como não cai". Nós, leitores, porém, só vemos as etiquetas, assim como nas fotos das obras anteriores de Arariboia.

3. O segundo eixo desta tese é a fixão. Após as reações nas redes sociais sobre a série de *e-books* *Delegado Tobias*, Ricardo Lísias é processado - na "vida real", digamos assim - pelo crime de falsificação de documento público, documento este publicado no quinto e último volume, denominado "Os documentos do inquérito". Em uma reprodução de um documento do poder judiciário, lemos a decisão da justiça, oriunda da denúncia feita pelo delegado Paulo Tobias.

A Ação originária, movida em face de Paulo Tobias, tem por objetivo a) retirar de circulação o livro Digital 'Delegado Tobias' b) devolução dos livros virtuais já comercializados e c) proibição de uso da palavra 'autoficção'. [...] POR ISSO, defiro o pedido de liminar para determinar que a) os réus recolham no prazo de cinco dias o livro virtual 'Delegado Tobias' de todas as lojas (sob multa de 500 reais por exemplar por dia); b) Os réus promovam a devolução dos exemplares comprados por parte dos leitores (sob mesma multa); c) Cesse de imediato o uso do termo 'autoficção' (sob pena de multa de 1000 reais por uso). Intimem-se. Citem-se. São Paulo, 09 de setembro de 2014. (LÍSIAS, 2014, p. 27-29)

Assina o documento o Juiz Federal da 1ª Vara da Subseção de São Paulo Lucas Valverde do Amaral Rocha e Silva. Foi logo após a publicação deste volume que uma denúncia chegou ao Ministério Público Federal a fim de avaliar se havia indícios de crime ao determinar a abertura de um inquérito. Assim sendo, Ricardo Lísias recebeu uma carta convocatória para ir à sede da Polícia Federal e responder sobre falsificação de documento público do delegado Paulo Tobias o qual, é sempre bom frisar, é uma personagem de ficção. Após esse imbróglio, Ricardo Lísias escreve o livro *Inquérito Policial: família Tobias*, pela editora Lote 42, e cria um "livro" no formato mesmo de um inquérito policial feito pelo Ministério da Justiça e pelo Departamento de Polícia Federal. Nele, lemos as chamadas provas que levaram à abertura do inquérito, desde a árvore genealógica da família de Paulo Tobias até o relatório final da justiça, feita pelo delegado José Adécio Fonseca e Souza Lima, o qual "[...] recomend[a] que a presente denúncia seja, no universo da ficção, e apenas nele, ARQUIVADA. São

Paulo, 28 de outubro de 2016." (LÍSIAS, 2016, sem página) O jurista argentino Eugenio Raúl Zaffaroni, em entrevista ao Consultor Jurídico, quando perguntado sobre a atual paranoia social de eleger um inimigo comum para se vingar, responde:

Ao adotar esse discurso, fomentam a autonomia das forças policiais, do poder que elas têm. Isso acontece porque a política ficou midiática. Não temos política de base, dirigentes falando com o povo; tudo é através da televisão. Eles estão presos aos meios de comunicação. Quando um juiz põe limites ao poder punitivo, a mídia crítica e o político, montado sobre a propaganda da mídia, ameaça os juízes. A grande maioria de juízes está ciente disso e confronta a situação. Mas uma minoria tem medo. Com medo da mídia, da construção social da realidade, juízes acabam se tornando policiais. (ZAFFARONI, 3/8/2017, ConJur on-line)

Talvez por isso escolhemos o título da tese: "A fixação e o desaparecimento no *casus* Ricardo Lísias". Caso, aqui, está grafado em latim para demonstrar o participio passado de *cadere*, significado a queda, a morte, o que acontece ao acaso. No *Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas, no verbete dedicado ao "caso" pode-se ler: "Caso, princ. S. XV, 'suceso', 'casualidad', etc. Tom. del lat. *casus*, -us, 'caída', 'caso fortuito', 'accidente', 'caso gramatical', y éste de *casus*, participio pasivo de *cadere*, 'caer'." (COROMINAS, [1961] 1976, p. 137) A caída, portanto, está relacionada tanto com um caso fortuito, uma casualidade, como também com um caso gramatical, e, portanto, entremeado pelo significante, colocando-nos em uma seara diversificada daquela do palco teatral, onde se preza justamente pela fala após a iluminação, e se algo não sair como o esperado, as cortinas

descem para se resolver o imbróglio. O acaso, ou seja, o jogo, e a queda estão intimamente relacionadas com a caída de Ricardo Lísias, o escritor aqui escolhido nesta tese. A caída, nesse sentido, relaciona-se com a própria posição de desaparecido desse nome e, portanto, o particípio passado é, na verdade, o caso gramatical do desaparecimento na medida em que o “estar desaparecido” é a posição, por excelência, do sujeito contemporâneo. O crítico Fredric Jameson, na sua *Estética da Singularidade*, já colocava o desaparecimento como um sintoma da pós-modernidade, analisada por ele como uma proliferação de eventos únicos, singulares, nos quais a "obra" não se localiza mais nos meios e suportes de outrora - pintura a óleo, p. ex. -, pois desde o início essa "obra" estava condenada a desaparecer. Ou melhor: a obra existia por um certo período, como em um instante, mas depois desaparecia. Ela se localiza, portanto, em torno de um vazio e é a partir desse furo e desse branco que o sujeito vai se dar conta de um possível desaparecimento da cena.

É por meio desses *nós* de leitura que *nós* escrevemos o que segue.

Capítulo Primeiro: O desaparecimento da ficção.

1.1. Uma obra singular.

Em outubro de 2016, Ricardo Lísias publica o livro *A vista particular*, pela editora Alfaguara, no qual somos apresentados ao personagem José de Arariboia, um artista plástico, morador do Rio de Janeiro, e que faz das paisagens cariocas a temática de suas telas. Antes de entrarmos propriamente na narrativa, deparamo-nos com o que chamaremos aqui de protocolos de leituras; antes do início de cada fragmento, o narrador se posiciona em diálogo com o leitor ao antecipar o que acontecerá naquela seção que se está prestes a ler, na tentativa, quem sabe, de assegurar tanto a leitura, quanto a de dar um caminho, o que nem sempre ocorre. No primeiro protocolo, lemos:

Em que conhecemos o artista plástico José de Arariboia e sua obra. Aparecem duas personagens coadjuvantes: a marchand Donatella e o traficante Biribó. Ficamos sabendo que Arariboia está mais distraído que o normal. Um incidente é anunciado, mas ocorrerá apenas no segundo capítulo, o que demonstra a ansiedade do narrador. Cai o dia na cidade maravilhosa. (LÍSIAS, 2016, p. 7)

Mas é na sua obra de arte *Cidade brava: mar Brasil* que podemos encontrar um amálgama de elementos urbanos e da natureza para mostrar a paisagem do Rio de Janeiro, sem, no entanto, que exista uma delimitação entre a cidade e a urbanização. Ainda que isso ocorra, as favelas cariocas, o Cristo de braços abertos, a praia de Copacabana e

outras insígnias fluminenses, aparecem nessa mistura, não apenas indicando o uso da perspectiva, como também o jogo de dimensões. Mesmo vivendo no Rio de Janeiro, sempre se encontra algo novo e incompleto no que se está a ver.

[...] todo dia encontra um detalhe novo na arquitetura da região, um traço ingênuo em uma propaganda, alguma coisa que revela uma possibilidade nunca realizada. Talvez seja essa a principal característica da cidade maravilhosa: uma beleza incompleta. Uma cor que a gente nunca notou. (Ibid, p. 9)

No auge dos seus 35 anos, Arariboia desenvolveu, a partir desses elementos, uma obra singular com traços, linhas e cores tão delicadas que provocam um verdadeiro choque diante da cidade. O que lhe falta, segundo sua galerista, a marchand Donatella, é um catálogo individual, pois, a partir da introdução feita para este, tal singularidade vai subir de nível. Donatella aproveitará a vinda do crítico Georges Didi-Huberman ao Museu de Arte do Rio, o MAR, para pedir que este faça a tal introdução. Talvez seja interessante retornar às concepções tanto de natureza quando de paisagem para relemos, a partir daí, a tal vista particular. Quando analisa a relação deste problema, Georg Simmel propõe a sua filosofia da paisagem ao afirmar:

A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de 'paisagem'. (SIMMEL, [1913] 2009, p. 7)

Se é a partir do olhar que a natureza, na sua individualidade, se torna um elemento particular e, com isso, uma paisagem, a vista particular de Ricardo Lísias pode ser lida sob essa perspectiva dúplice, justamente porque no título de sua primeira obra já nos encontramos diante desse problema: cidade brava e o mar Brasil. Mas é aí que o problema do desaparecimento começa a se delinear no livro, pois esse gesto pessoal - ou, diríamos, singular - de Arariboia seria comprovado com o acesso à reprodução de suas obras, fato complicado, pois, diante da fala de um crítico, lemos:

A paisagem que José de Arariboia distraidamente olha nunca esteve em seus quadros. Na série de telas que expôs até hoje não há um carro sequer. Pessoas, muitas, mas elas estão sempre diminuídas diante da natureza, que disputa espaço de igual para igual com a cidade grande. É o que um crítico, já citado aqui, afirmou. Como o texto é claro e ele autorizou a reprodução, copio literalmente: ' .'* (LÍSIAS, 2016, p. 14)

Em contraposição à clareza da opinião do crítico, o qual ainda não foi citado anteriormente, não conseguimos ler o que foi dito e, ao nos reportarmos ao asterisco, encontramos o "Cf.: " em branco. Ao contrário do que se afirma sobre sua obra singular,

parece, enfim, que para um artista com a proposta de José de Arariboia a natureza e a cidade são maiores que as pessoas. A favela aparece em vários quadros, sem dúvida. Do contrário ele não poderia ter sido chamado de artista essencialmente carioca. (Ibid, p. 14)

A pintura dessa primeira concepção estética de José de Arariboia pode ser remetida a um evento realizado em São Paulo anos antes, em 27 de junho de 1938, o 2º Salão de Maio, no Hotel Esplanada. Durante a exposição, Jean Maugüé apresenta o texto *A pintura moderna*, posteriormente publicado na Revista do Arquivo Municipal, no volume 50:

Quanto ao que o homem soube acrescentar à natureza, quanto às modificações humanas das paisagens naturais, ressaltam esses poucos instrumentos muito simples e vulgares, bem próximos ainda das próprias forças da água, da terra e do vento, esses instrumentos, tão serenos e tão evidentes, que parecem ter sido produzidos pela própria paisagem: moinhos, velas dos barcos, cercas junto às quais pastam rebanhos. Sabe-se, de resto, como trabalhavam os pintores holandeses: suas paisagens foram sem dúvida surpreendidas e sentidas *sur le vif*, mas foram pintadas no ateliê. O pintor, longe dos campos, através das recordações, repensou-as e traduziu-lhes a síntese essencial. (MAUGÜÉ, [1938] 1999, p. 148)

Jean Maugüé veio ao Brasil junto à comitiva francesa para dar início à Universidade de São Paulo e lá ministrou aulas entre 1935 e 1944, sem escrever, nesse meio tempo, nenhum livro, apenas alguns artigos.¹ Quem analisou esse momento foi Gilda de Mello e Souza no ensaio *A estética rica e a estética pobre dos professores franceses*, em

¹ Entre os artigos destaca-se um necrológico de Sigmund Freud para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1939, quando da morte do psicanalista, e posteriormente publicado na *Revista do Brasil*. Outro, de igual importância, é o artigo sobre *Os problemas da pintura moderna*, o qual foi publicado no catálogo da exposição de pintura francesa em 1940 e até hoje nunca publicado no Brasil. Cf. *A estética rica e a estética pobre dos professores franceses*. In: SOUZA, Gilda de Mello e Souza. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

1972. Ela afirma sobre a procura de Maugüé na pintura ser um eco de uma relação harmoniosa do homem com a natureza (SOUZA, [1972] 2008, p. 13) tendo como referência a pintura holandesa do século XVII onde se manifesta, segundo ele, uma unidade da paisagem, o que, no entanto, não nos afasta de Arariboia, pelo contrário, nos aproxima de sua *Cidade brava: mar Brasil*, na medida em que é pela recordação, pela memória, que o pintor traduz a natureza transformando-a em paisagem, à maneira do procedimento descrito por Simmel. Gilda, após conceituar tal aspecto, afirma sobre o Impressionismo exprimir

[...] um movimento de espírito oposto, uma espécie de 'incapacidade de pensar as grandes ideias gerais da natureza.' Ao mergulhar no particular, no único, no fugidio, na pesquisa do instante, a pintura [...] da mesma forma que o pensamento [...] se dissolve. (Ibid, p. 14)

Com efeito, a primeira aparição do conceito de natureza como tal se dá no canto X da *Odisseia* quando Odisseu vai à procura de seus marinheiros após a descoberta do palácio de Circe. Após tomar conhecimento de que eles foram enfeitiçados, o personagem se encontra com Hermes, transformado em um jovem adolescente, e este lhe ensina um segredo, um antídoto para ficar incólume aos efeitos do feitiço.

'Vamos, a ti livrarei dos males e salvarei;/ aqui, com essa droga benigna, à casa de Circe/ vai; ela afastará de tua cabeça o dia danoso./ A ti direi todos os astutos malefícios de Circe;/ vai te preparar mingau e, na comida, porá drogas./ Mas nem assim te poderá enfeitiçar: não o permitirá/ a droga benigna que te darei; e direi tudo./ Quando Circe te golpear com a vara bem longa,/ então tu, após puxar a afiada espada da coxa,/ lança-te

contra Circe como que louco por matá-la./ Ela, temerosa, pedirá que deites no leite./ Tu, então, não mais rejeites o leite da deusa/ para ela libertar teus companheiros e cuidar de ti,/ mas pede-lhe que jure a grande jura dos ditosos/ de que outra desgraça não planejará contra ti/ para que, quando nu, não te deixe vil e emasculado./ Disse isso e deu-me a droga Argifonte./ após puxá-la do solo, e mostrou-me sua natureza./ Na raiz era preta, e ao leite assemelhava-se a flor;/ os deuses chamam-na 'moli'. Extraí-la é difícil/ para homens mortais; mas os deuses podem tudo. (HOMERO, [VIII a.C.] 2014, p. 312-313)

O veneno Argifonte, epíteto de Hermes, é uma espécie de veneno e de remédio, um *phármakon* - anos depois teorizado por Jacques Derrida² como chave da indecidibilidade -, mas o que nos é

² N'A *farmácia de Platão* Derrida problematiza o conceito de cena, o que nesta tese se delineará posteriormente. Logo no primeiro capítulo, sobre a Farmácia, Derrida diz que o escritor escreve o que não diria e pensaria, e, nesse sentido, a escritura é uma encenação do que ocorre nesse ínterim, entre o que se escreveu e o que o autor não escreveria; sendo a Farmácia um nome que significa a administração do *phármakon* como droga ou veneno. O valor dessa escritura - ou do próprio *phármakon* - se dá mediante o papel de um ser ao qual se pedirá para medir o valor. Cf. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005. Ainda no livro de Homero, agora no canto IV, 220-230, encontramos a seguinte passagem "Mas então teve outra ideia Helena, nascida de Zeus;/ de pronto lançou droga [phármakon] no vinho do qual bebiam,/ contra aflição e raiva, para o oblívio de todos os males./ Quem a tomasse, após ser misturada na ânfora,/ nesse dia não lançaria lágrimas face abaixo,/ nem se a mãe e o pai tivessem morrido,/ nem se na sua frente irmão ou filho querido/ com bronze tivessem matado, e a ele, visto com os olhos./ A filha de Zeus possuía tais drogas astuciosas,/ benignas, que lhe deu Polidamna, esposa de Tón,/ no Egito, onde o solo fértil produz inúmeras/ drogas [phármakon], muitas benignas, misturadas, muitas funestas,/ e cada um é médico habilidoso, superior a todos/ os homens: sim, são da estirpe de Peã." (Ibid, p. 186-187), a qual encontrará espaço na psicanálise de orientação lacaniana, especialmente na temática da toxicomania e do alcoolismo, na rede TyA. No Brasil, é no psicanalista Jésus Santiago que encontramos o melhor estudo sobre o assunto. Em seu livro *A droga do toxicômano: uma parceria cínica na era da ciência*, sua tese de doutorado, defendida na Université Paris

marcante nesse momento é o conceito de natureza se relacionar, no seu início, ao deus olímpico do comércio, da astúcia, dos ladrões e dos mentirosos. A mentira aparece ligada à natureza e a droga/remédio é extraída da flor móli, do grego *μωλυ*, *môly*, uma erva mágica de raiz negra e flores brancas, ligada ao verbo *môlyein*, significando embotar, relaxar, enfraquecer, amolecer, esgotar, um antídoto que tornaria inútil todos os outros venenos. Neste caso, no entanto, a flor móli é utilizada para que Odisseu tome o veneno de Circe e, sem ela saber, ao tentar transformá-lo em porco, a poção não surtiu mais efeito algum; ela é enganada e, pelo efeito do veneno agora na sua posição de antídoto, Odisseu consegue recuperar seus homens e seguir viagem após um ano dormindo com ela. É justamente isso que se manteve escondido de Circe a temática da pintura moderna teorizada por Jean Maugüé já no final de seu artigo mencionado logo anteriormente.

[...] verificamos no século XX desenvolverem-se paralelamente um esforço de racionalização da vida que se exprime na pintura por uma evidente preocupação de nitidez e geometria, e um esforço para trazer à consciência, isto é, à tela, todos os monstros inatingíveis que se mantinham escondidos até então. Esses dois aspectos da pintura moderna são os mais recentes e, sem dúvida, os mais expressivos. Trata-se de dizer o

VIII, e orientada por Serge Cottet, Jésus escreve o que caminha por debaixo da ponte desta tese, precisamente da tentativa de nomear como fixão o que foge das teias da ficção: "Somente o registro do símbolo dá a verdadeira dimensão dessas incidências da droga no texto literário, seja como imagem de um gozo inefável, seja como condição de representação do não saber. O *phármakon* como símbolo realiza, então, seu intuito essencial, qual seja, o de ser introduzido numa tentativa não somente de designar, mas também de nomear o que pertence ao real." Cf. SANTIAGO, Jésus. *A droga do toxicômano*: uma parceria cínica na era da ciência. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. p. 30

que jamais fora ainda dito mas de dizê-lo com um rigor nunca ainda alcançado. [...] O estilo, isto é, o compromisso espontâneo entre o que deve ser expresso e o que deve ser escondido, a arte da sugestão e da escolha, a arte da litotes, não chega a enraizar-se. (Ibid, p. 152-153)

Se a paisagem dos pintores holandeses foi sentida *sur le vif*, mas pintada no ateliê, como afirmou Maugüé, para um gravurista e paisagista como Hercules Seghers - considerado o mestre de Rembrandt, o qual, por sua vez, foi o artista escolhido por Georg Simmel para um livro homônimo de 1916 -, a escolha pela natureza não se diferencia muito da proposição inicial de Homero, muito menos da escolha por Simmel. Em *Rembrandt*, Simmel nos fornece um diagnóstico preciso sobre a expressão na imagem:

El punto de partida o el fundamento da la exposición no es para él [Rembrandt] la imagen, por decirlo así, vista desde fuera, del momento en el que el movimiento ha llegado al punto más alto que lo debe exponer, o de una sección transversal cerrada a través de su pulso temporal, sino que de antemano, está en él la dinámica reunida en la unidad del acto entero. [...] Así, en la figura en movimiento de Rembrandt se revela que en el acto de vivir y ofrecerse un destino interior no hay parte alguna; que cada trozo separado, desde algún posible punto de vista de la intuitividad, expresa la totalidad de este interior destino. El hecho de que haya podido exponer cada partícula de la figura movida como su totalidad es la expresión, tanto inmediata como simbólica, del otro hecho, del que cada instante entrelazado de modo continuo de la vida en movimiento, es la vida total, que ha llegado a ser, en esta determinada figura, una persona. (SIMMEL, [1916] 1950, p. 14-15)

O método mais utilizado por Seghers é a água-forte onde cada estampa aparece uma única vez, sem a possibilidade de repetição ou duplicação. É somente no quarto volume da revista *Documents*, no entanto, que Carl Einstein escreve o texto *Gravuras de Hercules Seghers* e é lá onde o autor do *Traité de la vision* retoma a concepção de Seghers sobre a natureza. Escreve ele em setembro de 1929:

A natureza de Seghers é a catástrofe podre e petrificada. O drama foi representado. A pedra é o signo da morte e de uma impotência completa, o signo de uma imobilidade psíquica, de uma anestesia total, de um silêncio terrível. As pedras são idênticas ao peso que oprime, a uma mó moendo pesadelos. O entulho indica uma tendência a triturar. O que poderíamos chamar de êxtase da impotência, de empobrecimento da vida. Esses rochedos formam uma roca de escritura na qual se pode desfiar a expressão de um desmembramento infantil (ver a destruição das bonecas), uma alegria da dissociação definitiva das partes. Trata-se, em suma, da perda da unidade pessoal de modo que o aspecto de uma paisagem significa a destruição de si mesmo. (EINSTEIN, [1929] 2016, p. 53)

Percebe-se a concomitância dos pensamentos de Simmel e de Einstein quando aquele se detém nas imagens sem parte alguma de Rembrandt. A perda da paisagem, portanto, resulta no desaparecimento do sujeito na medida em que, como bem asseverou Simmel, o olhar particulariza a singularidade da natureza, agora transformada em paisagem - ou escondida sob o rótulo de um *phármakon*. Com isso, o próprio processo de rememoração do que foi sentido pelo sujeito no local e traduzido em tela se esvai, deixando-nos diante de um branco da tela e de um branco na folha. Não há, nesse movimento, nem o olhar

tornando a natureza em paisagem nem a rememoração do que se vivenciou, restando-nos somente o acesso verbalizado, pois

a vista é atraída e repelida ao mesmo tempo. Essa técnica é a técnica do zero; uma dialética das formas sob o signo da morte, um extermínio recíproco das partes. Totalidade não quer dizer aqui que um aumenta o outro, mas que um extirpa o outro. (Ibid, p. 53)

Carl Einstein foi aluno de Georg Simmel na Universidade de Berlim, onde estudou de 1905 até 1908. Além de Simmel, teve como professores Otto Hintze, Heinrich Wölfflin, Ulrich von Wilamowitz e Kurt Breysig. Além desses, Einstein tinha a companhia de Walter Benjamin, também aluno e frequentador dos cursos de Simmel, especialmente os cursos sobre Schopenhauer, Nietzsche e Kant - posteriormente publicados em livros separados - e os cursos de filosofia geral, psicologia social e de estética. Mas foi no curso do semestre de 1905-1906, intitulado "Ética e princípios da concepção filosófica do mundo", que reside tanto a concepção da filosofia da paisagem de Georg Simmel, com o intento de publicação manifesta somente quase dez anos depois, em 1913, e de Carl Einstein no tratado da visão, uma espécie de anotações para um livro nunca realizado, dividido em capítulos e partes, ou seja, a visão, no sentido einsteiniano, nos sinaliza a própria decomposição em partes minúsculas onde, segundo ele, residiria o homem e, para Simmel lendo Rembrandt, a totalidade do que foi uma figura ou persona.

Percebemos a decomposição em partes minúsculas. Pois bem, é nessa ordem minúscula

que Seghers posiciona o homem. Suas figuras parecem acasos geológicos. O homem é algo de inferior. Fato característico, em geral, as figuras são acrescentadas depois do gato morto. Tudo isso testemunha um desprezo por si mesmo, um antierotismo. Mas talvez haja aí também a indicação de um apagamento do homem, liquidado, depois da suruba, por um sentimento de culpa. As composições de grandes personagens sendo cópias a partir de Baldung Grien, Elsheimer e Vliet, a representação do homem em Seghers pode ser vista como indireta. (EINSTEIN, op. cit., p. 56)

A inferioridade da posição do homem é o já expressado na primeira concepção estética de José de Arariboia quando a natureza ganha um relevo muito superior e a posição do que chamamos de figura humana ou se dá pelo desaparecimento ou, por via indireta, pelo significativo qualificando minuscilmente. O pensamento filosófico de Simmel se manifesta no que podemos denominar de oposto ao kantiano, o qual, por sua vez, baseava seu pensamento em um *a priori* da forma, dando-nos uma espécie de totalidade do homem a partir de uma unidade formal. No curso sobre os problemas fundamentais da filosofia, frequentado tanto por Einstein como por Benjamin, Simmel se posiciona diante dessa diferença de concepções ao qualificar:

Sólo si el espíritu abstrae el contenido en sí o la forma en sí y con ello ejecuta sobre la existencia una propia actividad modeladora, parece obtener precisamente a través de ella un acceso a su totalidad. [...] Todas las formas que construyen el mundo del conocimiento convergen, para Kant, en una forma central propiamente creadora y normativa: en la unidad. Las diversas representaciones se transforman en conocimientos objetivos convergiendo hacia la unidad de un

objeto, una frase, una serie de pensamientos o una imagen del mundo. Para el orden de la caótica yuxtaposición, confusión y sucesión de los elementos, es decir, para el principio creador de un mundo inteligible, no poseemos otra expresión que la de la unidad de lo múltiple. Que ello sea precisamente la forma de nuestro mundo cognoscitivo, está por una parte condicionado, por otra realizado por la forma de la conciencia a través de la cual y para la cual existe este mundo; esta forma es *unidad*. (SIMMEL, [1905] 1947, p. 27)

Se para Kant todas as instâncias convergem para uma forma central, aqui nos posicionamos, junto com Georg Simmel, por uma filosofia antikantiana, ou melhor, o que nos propomos analisar é o esvaziamento dessa centralidade, fazendo com que não só a unidade se esvazie como o próprio objeto representado e a imagem do mundo. A partir da queda da forma centralizadora, caem também todas as outras categorias correlatas e que tinham relação com o centro ainda preenchido. Com isso, não podemos mais falar em unidade da paisagem nem em uma obra de grande unidade e com repetição temática, pois é justamente por isso que as obras de José de Arariboia se encontram desaparecidas e não estão, como se poderia imaginar à primeira vista, ausentes, pois isso ainda seria contrapor a uma presença, retornando à dialética ausência-presença - o que não é o nosso caso. Indo em direção à dialética, porém, podemos falar em uma síntese da paisagem oriunda da recordação do artista, culminando em uma unidade; mas, quando falamos unidade, podemos nos referir também ao conceito de verdade, pois este harmonizaria a representação do objeto e do sujeito, haja vista que, a partir do momento que sujeito e objeto são colocados frente a frente, cada um adquire uma determinação particular e um significado

por meio do seu oposto; mas, quando a unidade/verdade cai, sofre uma queda, perde-se de vista a centralidade oriunda do objeto e o significado, por sua vez, desloca-se e se esvai. Como saímos de uma bipolaridade, a forma central kantiana se esfarela diante de nossos olhos, fazendo com que o olhar não se coadune mais com a crítica feita por Carl Einstein sobre a escultura negra. Não sendo mais objetos a serem vistos, pois isso ainda levaria água ao moinho das teses kantianas da separação sujeito/objeto, as esculturas negras trabalhadas por Einstein são para serem tocadas e trocadas de mão em mão, e, indo mais além, o próprio lugar delas não seria mais o museu, muito menos em um espaço separado dos "espectadores". No artigo sobre Seghers na *Documents*, Carl Einstein afirma que o artista holandês

[...] projeta sua impotência e seu masoquismo na paisagem, que não é a realização de sua pessoa, mas antes seu disfarce. Pra escapulir de si mesmo, transfere seu dilaceramento atormentado a um motivo exterior e indiferente. Trata-se de um suicídio por derivação sobre um motivo estranho. Se vinga esmigalhando suas ideias fixas, sob a forma de paisagens despedaçadas. [...] Pra ele, a paisagem só serve pra afastar de si mesmo a sobrecarga dos momentos negativos. Esconde-se na paisagem, mas por causa do temor que tem de representar as figurações eróticas recalçadas, isso se manifesta de uma maneira velada, e os rochedos pululam de nus enrustidos e de monstros, sintomas de um estrato atávico. Mata os monstros, se defende das obsessões transformando-as em rochedos, como nos contos de fadas. Petrifica, portanto, as obsessões às quais não pode fazer frente, por vingança. Ao mesmo tempo, apresenta paisagens de rincões perdidos (Meuse e Hainaut), o que acentua bem como pra Seghers a composição de uma paisagem equivale a um disfarce, a uma fuga, a um suicídio. Um

homem desses, compreende-se agora, não estava em seu lugar numa Holanda que afirmava todos os objetos com um contentamento perfeito e manejava com uma virtuosidade extraordinária a observação externa. (EINSTEIN, op. cit., p. 56-57)

Aqui nos deparamos com a retomada da primeira conceituação de natureza por Homero - aquela do fingimento da eficácia do veneno-remédio - levada a um passo além por Seghers ao incluir na paisagem o próprio fingimento e o disfarce por meio de dois procedimentos: a partir de uma reviravolta "interior" e pela fragmentação paisagística "exterior"; mas o que ocorre com isso é a própria quebra da divisão dentro e fora, interior e exterior, centro e periferia, fazendo com que o sujeito se veja diante do branco. No que chama de "movimento da paisagem", o crítico Daniel Link, ao incidir sobre esses questionamentos, apregoa que "después de todo, sabido es que un paisaje no tiene centro o tiene muchos centros que el ojo (cada ojo singular) elige como punto de llegada de la visión." (LINK, 2018, p. 3)³ A singularidade do olho, embasbacada diante da inexistência de uma centralidade única, a qual nos daria a certeza da presença do objeto, é o que Einstein assinala no seu tratado da visão sobre a nossa tarefa: "[...] nous sommes obligés d'inventer des figures et des objects et des

³ É no artigo *El movimiento del paisaje*, em que analisa o livro *Paisajes en movimiento*, onde Daniel Link continua sua análise: "[...] el movimiento del paisaje no es sólo inherente a la propiedad de la materia examinada (el pliegue espacio-temporal) sino también al salto cualitativo que el ojo realiza cada vez que pasa de una posición a otra para hacer foco. [...] El acontecimiento, en ese paisaje sin aparente pasado y sin posible futuro, es la respuesta que diferentes textualidades dan a lo que puede entenderse como una amenaza o como una promesa." Cf. LINK, Daniel. *El movimiento del paisaje*. Conferência, abril 2018.

formations spatiales." (p. 32) Se o mergulho no particular faz com que a pintura e o pensamento se dissolvam, a vista particular, então, é o que mais se aproxima do desaparecimento, pois faz com que a visão seja também colocada em xeque. E é assim, nesse vazio central da representação que o mecanismo do disfarce ganha conteúdo ao nos fazer inventar figuras e objetos, os quais não estão mais diante do olhar do espectador, mas, pelo contrário, estão, aí sim, desaparecidos.

Nesse sentido, a questão do objeto foi de grande relevância para o cubismo, como bem traçou Gilda de Mello e Souza em seu artigo onde, além de Maugüé, analisa também Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide. Quanto ao segundo deles, Gilda escreve:

Lévi-Strauss prefere mostrar como o Cubismo foi uma aventura estética que modificou a visão do mundo - não apenas a visão do esteta, mas a do homem comum, do homem da rua. Prefere mostrar como penetrou de maneira lenta e insidiosa em nossa vida, não através dos quadros, mas dos objetos feitos em série, dos cartazes, da decoração dos cafés - com seus vidros foscos e tubos cromados; dos manequins dos grandes *magasins* - estilizados, pintados de cores irreais e tendo por único objetivo pôr em relevo a mercadoria; da arrumação das vitrinas - que abandonam o acúmulo tradicional das peças, para destacar o objeto isolado. O Cubismo revela, desse modo, que a decoração devia ser feita, não por *soma*, mas por *subtração*. (SOUZA, op. cit., p. 17-18)

Sob essa ótica, Jean Maugüé pensava a pintura holandesa do século XVII, período de trabalho justamente de Hercules Seghers, pois é nesse ínterim de tensão entre o que deve ser expresso e o que deve permanecer escondido que a obra de José de Arariboia se localiza, nem

na obrigatoriedade da expressão, muito menos no que está escondido, pois este pressuporia, em um momento posterior, a revelação do que estava não revelado. O que percebemos nos escritos de Ricardo Lísias, no entanto, é justamente a não revelação das obras, o que, nesse sentido, nos colocaria diante de algo não escondido, mas sim, e é o que aqui nos propomos, diante de obras desaparecidas.

O problema capital continua sendo a diferença entre essas duas categorias: a do quadro e a da língua. Abalar o mundo figurativo equivale a pôr em questão as garantias de existência. O ingênuo crê que a experiência mais segura que o homem pode ter de si mesmo é a figura, e não ousa negar uma tal certeza, embora tenha um pé atrás com suas experiências interiores. (EINSTEIN, [1929] 2016, p. 34)

A mudança na visão do mundo, conclamada por Lévi-Strauss aos cubistas, deve-se em grande medida à elevação do objeto ao zênite.

Foram os cubistas que abalaram o objeto sempre idêntico a si próprio, ou seja, a memória na qual as noções são adaptadas umas às outras. O principal mérito deles é o de ter destruído as imagens mnemônicas. A tautologia dá a ilusão da imortalidade das coisas, e é por meio das imagens descritivas que se tenta evitar o aniquilamento do mundo pelo esquecimento. Separaram a imagem do objeto, eliminaram a memória e fizeram do motivo uma figuração simultânea e plana das representações de volume. [...] Foi preciso destruir a herança mnemônica dos objetos, o que significa esquecer, e o quadro se tornou não a ficção de uma outra realidade, mas uma realidade com suas próprias condições. (Ibid, p. 40)

Com tal separação, imagem e objeto, que antes, no conjunto, dariam na ficção, agora não conseguem mais se articular, fazendo com que o leitor tenha de lidar não só com o mal-estar gerado pelo branco na página, mas com o próprio desaparecimento da obra.

1.2. O desaparecimento da obra.

Após lermos sobre a singularidade da obra de José de Arariboia, o narrador se dirige ao leitor, o qual está confuso, pois ainda não viu a obra.

O leitor talvez esteja confuso, pois até aqui descrevi a crítica que se formou em torno das telas de José de Arariboia, mas ainda não apresentei o próprio trabalho. Pois bem: são trinta quadros, de dimensões variáveis, em que o ambiente urbano se mistura à natureza. [...] Não resta dúvida de que, em todos os quadros, a cidade é o Rio de Janeiro. [...] A tela a seguir é um exemplo do uso que Arariboia faz não apenas da perspectiva, mas de todo o jogo de dimensões. As pessoas estão ali, mas o leitor vai demorar algum tempo para identificá-las. (LÍSIAS, 2016, p. 15)

Ao se virar a página, porém, não se encontra nada lá reproduzido. Ou melhor: à primeira vista, pode-se pensar que tal quadro é mesmo em branco porque justamente é o branco da página que está diante do olhar do leitor, mas o que aqui se sustenta é a possibilidade de tal obra se encontrar desaparecida, por ser este o estatuto da obra de arte dita contemporânea, a de não se dar à vista, ou, quando faz sua aparição, é para imediatamente desaparecer, sair de cena. Se ela não se dá à vista,

seguindo o raciocínio de Georg Simmel, a obra de José de Arariboia não pode ser qualificada como uma paisagem, haja vista que o pressuposto desta é de que haja a intervenção do olhar humano para se tornar uma paisagem como tal. Não sendo uma paisagem, essa particularização provocada pelo olhar acontece e não acontece, ao mesmo tempo, pois, concomitante ao processo do vir a ser uma paisagem, esse momento é retratado pelo *flash* fotográfico, congelando tal momento e impedindo, desse modo, a paisagem de se dar à vista.

Non admira que a Antiguidade e a Idade Média não tivessem nenhum sentimento da paisagem; o próprio objecto ainda não existia nessa decisão psíquica e nessa transformação autónoma, cujo provento final confirmou e, por assim dizer, capitalizou em seguida o aparecimento da paisagem na pintura. Que a parte de um todo se torne um outro todo independente, que dele se emancipe e, frente ao mesmo, reivindique um direito próprio - eis, porventura, a tragédia fundamental do espírito em geral, que na época moderna chegou à sua plena consequência e estorvou em si o rumo do processo cultural. (SIMMEL, [1913] 2009, p. 7)

Não estamos, porém, diante de um retorno à Idade Média oriundo de uma não existência da paisagem, mas - e é isso a novidade do contemporâneo - a vista fixa o momento a ser representando e este, por sua vez, é reproduzido não mais como uma obra, mas como uma reação nas redes sociais, o novo espaço público por excelência, onde a relação do título e da obra já não se relacionam. Na literatura brasileira contemporânea, por exemplo, isso se manifesta por um esvaziamento das categorias estéticas e a consequente inversão da exigência de ler quadros e montagens ao invés de imaginar sentidos e significados

(ANTELO, 2018, p. 15-16) Isso instaura um paradoxo no estatuto da palavra, a qual passa a ter o poder de fazer os objetos sumirem de nossa vista, ou seja, fazê-los desaparecer. Não é à toa que o crítico Fredric Jameson, no ensaio *Estética da Singularidade*, de 2015, traduzido ao português por Ricardo Lísias, já nos alertava sobre a arte não tratar mais de objetos - pois estes permaneceriam no mesmo lugar e fariam com que a experiência seja localizada - mas de eventos, os quais, por sua vez, acontecem em uma determinada duração de tempo. Daí a pregnância das instalações como novo espaço de realização de tais obras, elas são criadas para desaparecer, para se localizarem por alguns momentos e sumirem do mapa.

Para um observador distante como eu, nos diz Jameson, duas características da arte contemporânea são particularmente impressionantes e sintomáticas. A primeira é precisamente aquela desdiferenciação das várias artes e da mídia que mencionei, atualmente nas galerias e museus confrontamos interesses e combinações inimitáveis de fotografia, performance, vídeo, escultura, que já não podem ser classificados pelos velhos termos genéricos como pintura, e que na verdade refletem a volatilização do objeto artístico, o desaparecimento do primado da pintura a óleo ou da pintura de cavalete, que Lucy Lipard e outros teorizaram décadas atrás. Poderíamos dizer que, exatamente como essa prática chamada pintura a óleo desapareceu, então também o próprio universal genérico da arte se desintegrou, deixando no lugar as combinações inclassificáveis que confrontamos em um espaço institucional que sozinhas conferem sobre elas o estatuto de arte. (JAMESON, 2015, p. 22)⁴

⁴ No ensaio *The end of temporality*, anterior ao *Estética da Singularidade*, Fredric Jameson já teorizava sobre a temporalidade, não como sinônimo de

Se a lição legada pela linguística estrutural foi a de que o significante substitui algo que não está diante do sujeito, a psicanálise lacaniana se muniu de tal concepção para dizer que o significante representa um sujeito para outro significante, o que já nos propõe uma torção na linguística, pois agora o significante não se relaciona mais com o que não está lá, porém se presentifica pelo significante⁵; pelo

esgotamento ou de abolição, mas como redução e encolhimento a um presente contínuo, representado nos filmes e nas séries de Hollywood - mas também nos museus, nas "ficções" literárias e nas redes sociais - como o vai e vem de tempo a um passado e a um futuro, os *flashbacks* e *flash forward*, cuja ampliação se deu no início dos anos 2000 com a série americana *Lost* - analisada por Josefina Ludmer na sua *Literaturas Pós-autônomas 2.0* onde ela traz à tona a ilha de *Lost* como a ilha urbana da versão 1.0 de seu texto; lá, vemos todos os passados, desde os mitos de fundação até o "presente", os personagens anteriores e os originários coexistem no presente e se relacionam, todos são contemporâneos - culminando, mais recentemente, com o *zapping* pelos inúmeros canais de tevê a cabo e nas passadas rápidas pelo Facebook e Instagram. Jameson afirma que tal processo deveria receber o nome de redução ao presente ou redução ao corpo. Cf. *Ibid*, p. 19.

⁵ Lembrando que a função - se que é podemos falar nesses termos - da linguagem é a de indicar a existência de um objeto que não há; desse modo, tal funcionalidade se aproximaria do que na linguística se denomina dêixis, os dêiticos, com função de assinalamento para uma possível localização no texto. Se para alguém como Émile Benveniste, p. ex., os dêiticos se restringem aos pronomes e indicadores de espaço/tempo, tais como "aqui, hoje, agora, ontem etc.", o que ocorre nesse movimento analisado por nós - o de quebra do significante e o que ele representa -, é a própria abertura dos dêiticos para a linguagem, tornando-a uma manifestação do que Sigmund Freud qualificou como Fort-Da. Ao analisar uma criança, Freud percebeu que ela tinha o hábito de jogar todos os seus brinquedos para longe de si. Ao fazê-lo, pronunciava um "o" prolongado, o que, para os pais, significava "Fort" (foi embora). Quando olhava novamente para o objeto, no caso um carretel, ele falava "Da" (está aqui). O prazer maior estava, segundo Freud, no segundo ato. O jogo está relacionado à grande conquista cultural da renúncia pulsional por ele realizada ao permitir a ausência da mãe sem protestar. Cf. FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *História de uma neurose infantil*: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

contrário, o que não está lá se localiza, agora, nos dois lados, por se tratar de uma relação entre significantes. A representação desses dois é invertida, como propôs Raúl Antelo na conferência citada anteriormente, "O Museu é um espelho ustório", e os torna, então, desaparecidos. A diferença essencial na análise de George Simmel é a entrada da natureza no âmbito do cultural, a partir de uma intervenção humana. Dois anos após o ensaio de Simmel, Carl Einstein eleva a escultura africana para além de uma mera obra estanque e pronta a ser olhada dentro de um museu. A análise de Einstein inicia com o desconforto causado nos europeus diante de obras que não representam mais paisagens e tiram o espectador de seu local de conforto, pois isso seria ainda uma separação estanque de obra e espectador. O papel do olhar, nesse ínterim, perde o sentido de ser, pois "a obra" não existe mais, não está mais em um espaço, parada, pronta a ser olhada.

O espectador foi integrado à escultura da qual se tornou, a partir de então, função inseparável (por exemplo, para a escultura fundada sobre a perspectiva); tomando parte ativa na reviravolta dos valores, de ordem essencialmente psicológica da pessoa do criador, quando não a contestava em seus julgamentos. A escultura era objeto de diálogo entre duas pessoas. O que deveria antes de tudo interessar a um escultor com tal orientação era determinar com antecedência o efeito e o espectador; para antecipar o efeito e o testar, ele foi levado a se identificar com o espectador (como o fez a escultura futurista), e as esculturas deveriam ser consideradas perifrases do efeito produzido. O fator psicotemporal dominava completamente a determinação do espaço. Para atingir o objetivo (na maior parte das vezes, aliás, inconscientemente buscado), fabricou-se a identidade do espectador e do criador, pois só

assim seria possível um efeito ilimitado.
(EINSTEIN, [1913] 2011, p. 37-38)

Podemos dizer que tal desconforto acontece porque fere justamente o cerne do que poderíamos denominar "arte ocidental", pois impossibilitaria, segundo tal concepção, a própria historiografia, na medida em que nenhuma "obra" é datada, muito menos são assinadas por um "artista". Desse modo, somente fabricando tanto o espectador quanto o artista é que se poderia obter o objeto representado, no caso, a chamada "escultura negra". Mas se recusarmos essa fabricação e mantermos essa não assinatura e essa não datação, o que nos resta é um processo de estranhamento, o mesmo, é preciso salientar, que acontece diante das páginas em branco de *A vista particular*. É nas elaborações do crítico Georges Didi-Huberman em que podemos encontrar uma possível denominação para tal procedimento: imagem-sintoma. No mesmo volume da revista na qual saiu o texto *Traité de la vision*, o crítico publica *Tableau = coupure. Expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein*, posteriormente incluído no livro *Diante do tempo*, no segundo capítulo dedicado às teorizações de Carl Einstein, e lá Didi-Huberman afirma:

[...] Einstein mencionava um 'desabamento do comércio da beleza'; sobre as ruínas dessa destruição, o objeto visual era então qualificado de 'manifestação' (Äußerung), de 'acontecimento' (Ereignis) e, para terminar, de 'sintoma' (Symptom). A experiência seria, então, sintoma - mais precisamente a repercussão sobre o espectador, sobre o pensamento em geral, de formas elas próprias surgidas no mundo visível

como tantas desordens tendo valor de sintomas. (DIDI-HUBERMAN, [1996] 2015, p. 212)⁶

Na psicanálise, o sintoma se faz presente pelo menos desde as primeiras conceituações de Sigmund Freud, pois este se interessou pelos sintomas histéricos das mulheres de sua época não com um olhar medicinal, ou seja, com uma visão de cura e de cessação de tais conversões e espasmos corporais, mas com o intuito de escutar a que tais sintomas estavam ligados. É na décima oitava conferência introdutória à psicanálise, intitulada *A fixação no trauma, o inconsciente*, Freud assinala: "A formação do sintoma é um substituto para alguma coisa que não ocorreu." (FREUD, [1917] 2014, p. 373) Esse não ocorrido é, em outras palavras, lendo-o contemporaneamente, a cena esvaziada, ou melhor, a imagem desaparecida. Se o sintoma é, para Freud, o que não ocorreu e, seguindo Didi-Huberman, a experiência ser um sintoma no espectador das formas surgidas no visível, essas formas, como bem analisa Einstein em *Negerplastik*, é o

⁶ O teórico francês não faz uso do termo *corte à toa*. Na psicanálise, o corte da sessão foi um dos temas polêmicos que fizeram Jacques Lacan ser excomungado da International Psychoanalytical Association (IPA). Se os psicanalistas da IPA apregoavam a sessão com tempo limitado de 50 minutos, Lacan subverteu essa obrigação ao deixar a sessão com tempo livre, ou melhor, com o tempo da escuta. Quando algo surge, pelo dito do paciente, o psicanalista promove um corte abrupto da sessão; com isso, quebra-se a cadeia associativa - o que não ocorria anteriormente, pois todos terminavam com os mesmos 50 minutos - e, com o efeito do *après-coup*, o paciente pode reler a contrapelo o que estava dizendo até o momento do corte. Porém, quando Didi-Huberman promove uma igualdade entre quadro e corte, podemos pensar que se trata de uma quebra naquilo que Carl Einstein já vinha desenvolvendo anos antes, ou seja, o corte na relação sujeito e objeto, paisagem e natureza, representação e representado. No livro *Atlas ou o gaio saber inquieto*, terceiro volume da série *O olho da história*, o crítico nos aponta para a mudança do *tableau* para a *table*, do alto para o baixo, do vertical para o horizontal, do *astra* e dos *monstra*, processo, podemos dizer, ocorrido por um corte.

próprio desaparecimento do conceito de obra, pois não foi feita para ser vista nem assinada por um autor. Uma certa história da arte, no entanto, centralizou suas críticas justamente em cima do conceito de forma, deixando de lado o próprio questionamento sobre o visível e o que ocorre nessa instância com a imagem-sintoma. Não é de se espantar o porquê de Carl Einstein ser um crítico desaparecido da historiografia artística, segundo Didi-Huberman, pois ele foi um dos primeiros a se dedicar às chamadas artes primitivas⁷.

⁷ A antropóloga Sally Price no livro *Primitive Art in Civilized Places*, de 1989, baseia seu estudo na dita "arte primitiva", ou seja, a que não fala por si só, mas a partir da interpretação que uma outra cultura faz dela. Quem bem soube ler o livro de Price foi a escritora Veronica Stigger, a quem dedica seu conto *Des Cannibales*, incluído no livro *Os Anões*, de 2010, e o qualifica como um ready-made modificado a partir de Sally Price. Nele, lemos: "- Nesta sala, só têm objetos utilizados em homicídios. Estas pessoas mataram todos aqueles que cruzaram seu território. Está vendo esta foto? - Sim. - Você sabe quem é este, não sabe? É aquele que foi devorado por canibais. Está vendo o rapaz perto dele? - Sim. Estou vendo. - Ele é canibal. Você tem um pouco de noção de linguagem corporal, não tem? Então, você pode imaginar o que está passando pela cabeça dele. Olha essa língua protuberante! Olha esses lábios brilhantes! Ele está salivando pelo rapaz! O rapaz é, para ele, um banquete! E o pobre expedicionário só tinha vinte e um anos. - E daí? - Como 'e daí?' Carne nova é sempre mais macia, mais saborosa. Nós perdemos um monte de missionários assim. Eles só queriam mudar os hábitos dessa gente, fazer com que eles parassem de adorar ídolos. Mas, no fim, todos os missionários eram mortos e comidos." (STIGGER, 2010, p. 39) Essa superioridade absoluta do branco em relação ao negro, qualificando a arte deste de primitiva já foi matéria de estudo, como visto anteriormente, de Carl Einstein em *Negerplastik* quando, nas "Observações sobre o método", ser bastante preciso: "Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de 'arte' e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. Essa distância e os preconceitos decorrentes tornam difícil - e mesmo impossível - qualquer juízo estético, pois tal juízo supõe, em primeiro lugar, certa familiaridade. O negro, entretanto, sempre foi considerado ser inferior que podia ser discriminado, e tudo por ele proposto era imediatamente condenado como insuficiente. Para enquadrá-lo, recorre-se a hipóteses evolucionistas bem vagas. Algumas delas se

Quando se detém na obra de George Braque, no sexto volume da revista *Documents*, Einstein já apregoava que as formas repetidas e firmemente estabelecidas derivavam da angústia perpetrada diante do invisível e do desaparecimento da figura. Em uma frase, ele pode resumir tal sentimento: "Tudo que é particular desapareceu" (p. 69) Se o livro de Ricardo Lísias se chama *A vista particular* e, baseando-se na leitura einsteiniana sobre Braque, podemos afirmar que a própria vista, o olhar, desapareceu diante desse branco reproduzido das obras de José de Arariboia. Antecipando, nesse sentido, o que só se perceberia posteriormente no *après-coup*⁸ da exposição da obra de arte, o artista impõe uma identificação com o possível futuro espectador, fazendo com que, talvez pela primeira vez, o espectador participe da obra, seja dela uma espécie de cocriador e manifeste sua opinião sobre o desenrolar do processo escultórico. Esse diálogo duplo antecipa a torção feita por

serviram do falso conceito de primitivismo, outras adornaram esse objeto indefeso com frases falsas e persuasivas, falavam de povos vindos do final dos tempos, além de tantas outras coisas. Esperava-se colher por intermédio do negro um testemunho das origens, de um estado que jamais havia evoluído. A maior parte das opiniões expostas sobre os africanos repousa sobre tais preconceitos construídos para justificar uma teoria cômoda. Em seus juízos sobre os negros o europeu reivindica um postulado, o de uma superioridade absoluta, de fato exagerada." (EINSTEIN, [1913] 2011, p. 29-30)

⁸ É Jacques Lacan quem conceitua o termo *après-coup* para a psicanálise. O só-depois, como foi traduzido ao português, é um processo a partir da queda entre significante e significado. Como não há significado dado a priori, o sujeito poderá reorganizar seu discurso no só-depois do que disse; ou seja, o que Lacan afirma explicitamente é a não existência de um sentido dado imediatamente. Ao se olhar uma fotografia, p. ex., não se pode apreender seu sentido apenas olhando-a, pois isso seria ainda levar água ao moinho do sentido. Esse vazio instaurado pela queda é o sem sentido, vazio pelo qual se pode construir, em análise, um sentido possível, mas com uma diferença: não se pode preenchê-lo novamente, mas sim contornar suas bordas, deixando, desse modo, seu centro esvaziado. Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Hélio Oiticica nos anos 1960 com um passo além, ao substituir o espectador por um participante da obra.

O Parangolé, nos diz Hélio, é a compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para contemplação, mas como um motivador para a criação - a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participante. (OITICICA, 1966, n. 0120)

Sobre esse prisma, Jean-Maurice Monnoyer, no livro em que discute Walter Benjamin, Carl Einstein e as artes primitivas, afirma que pouco importa saber se Einstein projetou ou não na África o conceito ocidental de "arte" porque ele não faz uso de uma etiqueta descritiva para cada escultura, constituindo, dessa maneira, uma obra autêntica total, mas sim faz uso de uma forma tectônica. Esta, para Monnoyer, é o suporte reprodutor da experiência transformadora do olhar. Quando analisa algumas imagens fotográficas de Claude Picasso, filho de Pablo Picasso, Jean-Maurice questiona:

Que dire par surcroît de ces images prises beaucoup plus tard par Claude Picasso à la *Villa La Californie* qui montrent des amas d'objets exotiques, couchés au sol, que l'artiste conservait comme des dépouilles de grand prix, à la fois talismans incessibles et matériaux de travail que son art avait consommés, tant ce peintre était superstitieux avant tout chose ? A cette questions, nous répondrons que le document photographique n'a pas valeur de preuve. Nois dirons [...] que son évidence 'visuelle' *n'est pas de même espèce que sa valeur iconographique*. Il faut contester le rôle démonstratif qui est conféré à l'attestation visible que représente, sur une photo, la possession de telle ou telle pièce. (MONNOYER, 1999, p. 107)

Segundo Monnoyer, é preciso contestar o papel demonstrativo conferido à atestação visível que representa, em uma fotografia, a posse de uma peça - se é africana ou não, no caso de Carl Einstein -, pois, na sua constituição, a máscara ou a estátua não são reconhecidas fotograficamente, elas, pelo contrário, são ligadas ao modo material de exposição, e não ao modo formal de apresentação - o que seria retomado, anos depois, por alguém como Fredric Jameson quando se refere à singularidade das exposições contemporâneas em contraposição à forma centralizadora dos quadros. Aqui se aprofunda o problema levantado por Einstein em 1913 sobre a visão, pois no *Traité de la Vision*, ele cria a categoria de transvisual, o qual

[...] ultrapassando os fenômenos puramente ópticos, funciona como uma dobra dialética entre 'vista' e 'visão' (*Sehen* e *Schauen*), 'vista' e 'memória', 'vista' e 'noção', 'vista' e 'sentimento'. Essa categoria adquire, no pensamento de Einstein, uma consistência que parece, ao mesmo tempo, metapsicológica [...] e antropológica. [...] Mas Einstein sabia muito bem que só se obtém isso ao preço de um trabalho sobre a língua e na língua: renunciar à 'petrificação' positiva e descritiva das palavras, renunciar à 'utopia barata' das alegorias e do lirismo; criar uma 'ligação não óptica das palavras', tendo em vista a 'mistura das dimensões do tempo'. Isso só se obtém ao preço de um trabalho na língua materna. (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 248-249)

O tratado de Einstein foi publicado no mesmo número da revista *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* em que se encontrava o artigo da imagem-sintoma de Didi-Huberman; se o sintoma é aquilo que não ocorreu, porém, ainda assim, provoca efeitos

no corpo do sujeito, podemos dizer que a relação, proposta por Einstein, da vista só se pode coadunar com um trabalho de língua. O desafio, portanto, do transvisual é como ler a cena esvaziada com a língua, mas sem acesso às imagens? Como ler o sintoma sem a vista particular? Didi-Huberman tenta responder:

A *visão* de que nos fala Einstein não é, portanto, uma faculdade, mas uma exigência, trabalho: ela rejeita o *visível* (isto é, o já visível) e reivindica a oscilação do *visual*; ela rejeita o ato do *voyeur* e reivindica o do *voyant*. Última maneira de compreender a *imagem-sintoma*: o que é, de fato, um sintoma, senão o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia *visualmente* alguma coisa *que ainda não é visível*, alguma coisa que ainda não conhecemos? Se a imagem é um sintoma - no sentido crítico e não clínico do termo -, se a imagem é um mal-estar na representação, é porque ela indica um futuro da representação, um futuro que ainda não sabemos ler, nem mesmo descrever. [...] A imagem é um futuro em potência, mas não é messiânica. (Ibid, p. 240)

Aqui nos deparamos com a pequena diferença entre o que Didi-Huberman diz e o que encontramos em *A vista particular*, pois ao se questionar sobre o que ainda não é visível, o crítico mantém uma esperança - em potência, é claro - de que algo ainda possa advir do não visível, mas o que se percebe nas obras desaparecidas de José de Arariboia, é que tal esperança sofreu um corte, fazendo com que não haja mais futuro algum a ser lido, pois o que se apresenta atualmente no contemporâneo já não se consegue ler ou ver, e é esse o dito mal-estar; ao colocar o sintoma apenas criticamente, e não clinicamente, e apregoar um futuro, ainda que não messiânico, Didi-Huberman aponta

para o problema agravado em Ricardo Lísias quando não se sabe mais quem ou o que é a obra para que o sujeito se torne participante desta, ou qual o modo de exposição, pois, com a imagem-sintoma, a qualquer momento algo pode irromper e se expor, sem que o sujeito se dê conta, ele já faz parte da "obra", a qual, até o momento de irrupção, não se dava à vista. Mas tal exposição não se dá mais da forma estanque entre sujeito de um lado e objeto representado de outro; por isso, quem sabe, seja de maior relevância para nosso estudo a abordagem clínica do sintoma, e nesse ínterim o mais importante não seja a potência, mas a potência do não, do não fazer e do não mostrar. Podemos lembrar do terceiro livro em *De Anima* em que Aristóteles compara o *nous*, o intelecto ou o pensamento em potência, a uma tabuleta para escrever, sobre a qual nada ainda foi escrito, e do gesto do primeiro tradutor do livro ao verter o *grammateion* - tábua para escrever - por tábua rasa. Com isso, a possibilidade de não se escrever ficou desaparecida diante da tábua rasa, ou seja, diante da separação de um sujeito e de um objeto, pois, na medida em que a tábua rasa existe, ela fica à mercê de um preenchimento de tal vazio para se completar a tábua. E a tábua para escrever fica por segundo plano diante da grandeza de tal ato. Quando se detém sobre a figura de Bartleby, personagem de Melville, Giorgio Agamben pondera que a potência não é a vontade, e a impotência não é a necessidade; crer que a vontade tenha poder sobre a potência, que a passagem ao ato seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência - fazer e não fazer, escrever e não escrever - essa é a perpétua ilusão da moral. (AGAMBEN, [1993] 2015, p. 27) A tabuleta pode ser a pura potência do devir, do se transformar, mas também, e principalmente, a potência de não ser e de não se

transformar, permanecendo, desse modo, apenas o aspecto transvisual - a imagem desaparecida deslocada de sua etiqueta. Optar pela vertente de que as imagens desaparecidas de José de Arariboia ainda podem se dar à vista é ainda levar água ao moinho do messianismo, da tábula rasa e seu ímpeto de preencher a falta e também do voyeur, o qual obtém prazer na espera de que algo aconteça e ele esteja escondido presenciando esse momento quando algo sai e irrompe. Se formos para a outra concepção, estaremos mais na posição do *voyant*⁹, na posição do não saber o que acontecerá - ou não acontecerá - com tal imagem. "O que *se abre* na imagem, o que nela dá potência 'de não ser ainda visível' diz respeito, de acordo com Carl Einstein, a uma zona intermediária entre o sonho e o despertar." (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 241)

Nesse sentido, a abordagem da "obra de arte" é aqui entendida como concomitante ao sujeito de primeira pessoa do singular no francês cuja inscrição se dá com o pronome pessoal *Je*, grafado, no português, como [Eu]. Este pode não se encontrar de forma explícita na frase escrita ou falada, mas deixa sua marca no seu próprio desaparecimento, ou seja, ainda que o dito "Fui ao museu" não nos indique a presença de um [Eu], pressupõe-se, pela declinação verbal do

⁹ Marie-José Mondzain, no livro *Homo Spectator*, de 2007, faz uma boa leitura sobre esse traço *voyeur/voyant*: "Être un humain, c'est produire la trace de son absence sur la paroi du monde et se constituer comme sujet qui ne se verra jamais comme un objet parmi les autres mais qui voyant l'autre lui donne à voir ce qu'ils pourront partager : des signes, des traces, des gestes d'accueil et de retrait. Faire une image, c'est donner à voir à un autre, fût-ce à soi en tant que sujet séparé de soi, la trace des retraits successifs, donc des mouvements ininterrompus. [...] L'opération imageante est le lieu d'un départ, l'homme se met en marche, il va parler et ne se retournera pas." (MONDZAIN, 2007, p. 37)

verbo ir, tratar-se de um [Eu] da ação.¹⁰ É nesse prisma que reside a diferença filigrânica entre as obras desaparecidas de José de Arariboia – e, em última instância, de qualquer obra – e a posição do sujeito ao produzir tal obra e ao se referenciar a ela, pois, como vimos, se o processo de referência à obra requer a visualidade da mesma, quando isso cai e se quebra em pedaços, já não podemos mais ter a certeza de que algo realmente esteve ali diante do artista.

1.3. A fotografia embaralha a classificação.

No oitavo fragmento da página 16, deparamo-nos com uma página sem qualquer palavra ou imagem, à exceção do pé de página, onde se lê a ficha da obra reproduzida:

Cidade brava: mar Brasil
Acrílico sobre tela
 2014
 (coleção particular)

¹⁰ Os tradutores do seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* de Lacan ao português escreveram tal nota, bastante explicativa e de nosso interesse para esta tese: "O *je* funciona estritamente como sujeito, enquanto que o *moi* pode ocupar todas as funções, inclusive, por vezes, a de sujeito. Lacan, neste seminário, vai utilizar esta diferença na língua francesa para distinguir o sujeito do inconsciente, que ele vai chamar de *je*, o sujeito por excelência, aquele que deve advir no lugar do isso na consagrada fórmula de Freud: *Wo es war soll ich werden*, do *moi*, função imaginária. [...] *Escrevo*, dizemos, e não *eu escrevo*, senão quando queremos enfatizar. *Eu* entre colchetes, portanto, para lembrar que este sujeito pode muito bem deixar o lugar vago. Se isto é verdade quando se trata do sujeito do verbo, é ainda mais verdade quando se trata do sujeito do inconsciente, que só se manifesta para tornar a desaparecer." Cf. LACAN, [1954-1955] 2010, p. 439-440.

A escolha pelo desaparecimento, nesse sentido, deve-se à fase anterior à reprodução o que nos aponta a dificuldade do leitor para identificar as pessoas presentes na reprodução da tela em fotografia - "as pessoas estão ali, mas o leitor vai demorar algum tempo para identificá-las" (Ibid, p. 15) Por mais que não se veja nada de imediato, as pessoas estão ali, porém fora do espectro visual. Estas, diminuídas diante da enormidade natural, estão amplamente presentes, ainda que em tamanho reduzido. Percebe-se que em todos os momentos nos quais as obras de Arariboia aparecem – ou nos quais se faz referência às obras – o mesmo espaço lacunar se nos interpõe, mostrando-nos que não se pode mais ter a certeza nem da reprodução da imagem, muito menos da posição ocupada pelo sujeito diante de tal ausência. O único acesso possível a essa imagem desaparecida é pela via do significante, o qual nos indica o que estava lá e a posição ocupada anteriormente pelos personagens, mas não mais a imagem. Sobre essa questão, Walter Benjamin, na sua *Pequena história da fotografia*, de 1931, já delimitava o objetivo central do descobrimento da fotografia como um meio de fixar as imagens, ou melhor, de fixar a relação entre o instante pré-captura do flash até o momento da vista do leitor.

[...] no caso da fotografia, talvez mais do que no do livro, era distinguível que a hora da sua invenção chegara, tendo sido sentida por um certo número de pessoas; homens que, trabalhando independentemente, visavam ao mesmo objetivo: fixar as imagens na *camera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo. (BENJAMIN, [1931] 2012, p. 97)

Não há dúvida de que o primeiro movimento em direção à fotografia fosse uma tentativa de fixar no material a imagem que até aquele momento só estava à vista do espectador ou transmitida pelo gesto do pintor no quadro, como vimos na análise de Simmel na transformação em paisagem pelo olhar humano. A primeira concepção estética de José de Arariboia, porém, enquadrar-se-ia nessa tentativa de dar à vista, pois como nos momentos onde se esperaria a reprodução da obra e a possível relação entre a legenda e a imagem, temos um espaço em branco, permanecendo, no entanto, a legenda. Esse movimento já é uma quebra da certeza da relação entre palavras e imagens. É o que vimos no fragmento seguinte, o oitavo, com a "reprodução da obra"; no próximo, o nono, lemos primeiramente:

A tela reproduzida na página anterior, *Cidade brava: mar Brasil*, resume a concepção estética de José de Arariboia. As ondas que tornam as águas volumosas têm o mesmo formato (embora espessuras um pouco distintas) das figuras humanas que, com dificuldade, podem ser encontradas na região onde a cidade, saindo a duras penas do mar, se ergue. Dizendo de maneira direta: tudo colabora para que o ser humano fique em último lugar. Há um jogo entre a tela e o título. Ele ocorre em toda a obra de José de Arariboia, muito elogiada também pela persistência do projeto. Segundo Rodrigo Naves, 'estamos diante de um artista paciente, que conhece seus recursos e pretende dispô-los sem precipitação.' (Ibid, p. 17)

O movimento das ondas do mar ter o mesmo formato das figuras humanas na tela de Arariboia nos aponta não só a disjunção do título de sua obra - cidade/mar - como também à dificuldade de se encontrar tais figuras na cidade. Diante desse jogo do título com a

imagem é que podemos retornar a junho de 1979, quando Roland Barthes escreve seu texto sobre a fotografia após a perda de sua mãe e do encontro com algumas imagens antigas dela. Seu luto, além de produzir um efeito de não recordação dos traços maternos, está no cerne de sua escrita, como também ocorrera no seu *Diário do Luto*. Em *A Câmara Clara*, no entanto, Barthes nos afirma:

Esta fatalidade (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*) arrasta a Fotografia para a desordem imensa dos objectos - de todos os objectos do mundo: porquê escolher (fotografar) um determinado objecto, um determinado instante, em vez de um outro? A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* esta ou aquela das suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se tornar tão espessa, tão segura, tão nobre como um signo, o que lhe permitiria alcançar a dignidade de uma língua; mas, para existir, é necessário haver marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não se fixam bem, que se alteram como leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos. (BARTHES, [1979] 2014, p. 14)

A diferença entre tela e título, entre imagem e legenda, está na reflexão de Ricardo Lísias quando este propõe a disposição de seu livro com o desaparecimento das reproduções fotográficas das obras de José de Arariboia, permanecendo apenas as legendas a indicar o que não se está a ver - e esta é a diferença radical de sua obra com a de outros escritores e teóricos. O caso emblemático de Mario Bellatin pode nos ser de grande ajuda justamente por provocar um embaralhamento na relação legenda x imagem. Ao final do livro *Nagaoka Shiki: una nariz*

*de ficción*¹¹, vemos uma espécie de caderno fotográfico em que o narrador escolhe uma série de fotografias dos pais, dos objetos usados para limpar as narinas, dos manuscritos de alguns livros e até a imagem do próprio Nagaoka Shiki. Nesta, a legenda diz o seguinte: "Fotografia de Nagaoka Shiki manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción." (BELLATIN, [2001] 2013, p. 237) A demora para o leitor poder identificar quem está na imagem não está em nenhum problema pessoal do sujeito, mas precisamente porque a ficção está quebrada, caída, na medida em que a relação legenda/imagem é o que instaura o espaço da ficção ao nos indicar o que a imagem quer dizer, o que a imagem está nos mostrando, mas não temos conhecimento imediato. Aqui não postulamos uma retomada da relação entre legível e visível, pois esta seria ainda retornar às conceituações modernas do século XX; o que aqui se postula é uma dimensão analógica, sendo que as tensões entre legível e visível não correspondem mais às imagens em questão - daí a compreensão do "não é ela [a fotografia] que nós vemos", de Barthes -, pois quando estamos diante de imagens e nomes, o que se reúne na densidade icônica dessa conjunção é o caráter da intraduzibilidade que indiferencia ficção de biografia, arte e vida, ficção e fixão. A manipulação da fotografia da Nagaoka Shiki por sua irmã é o próprio embaralhamento classificatório: tal foto é ficcional ou não? Nagaoka

¹¹ É importante salientar que na primeira edição da obra, em 2001, o nome do personagem, e do livro, é Shiki Nagaoka; quando da edição de sua obra reunida pela editora Alfaguara, porém, Bellatin inverte o nome para Nagaoka Shiki, o que, talvez, já nos apresente essa troca de nomes como uma forma de embaralhar e confundir o leitor, pois o nome é só um indicador da nomeação do sujeito, o que muito bem pode ser alterado. O que também acontece com nosso personagem José de Arariboia e sua troca de nomes ao longo dos fragmentos do texto.

escreve um livro intitulado *Fotos y palabras*, no qual analisa a relação entre o significante e a imagem, tendo esta predominância em relação àquele e talvez, afirma Nagaoka, esta seja a nova maneira de conceber os livros no futuro, sem mais palavras, apenas imagens - o que encontra concomitância ao pensamento de Walter Benjamin nas *Passagens*, precisamente no convoluto N sobre a "Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso": "A história se decompõe em imagens, não em histórias." (BENJAMIN, [1982] 2018, p. 788) Com o fim da história, portanto, o que nos resta não são mais relatos, ou seja, mais lendas - e, indo mais além, mais ficção -, mas o que resta são imagens sem legenda e sem relação alguma com a palavra, ou, ainda, lendas sem imagem alguma, desqualificando, portanto, a própria denominação de legenda, neste caso, pois esta não estaria mais na função de indicar o que a imagem mostra, já que não nos mostra, aparentemente, nada. Podemos ler a *boutade* de Benjamin à maneira contemporânea e dizer que o fim da história é o fim da ficção e, se assim o for, o que nos resta após essa decomposição são somente imagens desaparecidas. Se classificarmos esses livros do futuro como pertencendo ao espaço da ficção, a história ainda se manteria de pé, em riste, *tableau*; como, seguindo a lição benjaminiana, a história já está decomposta de antemão, já está caída, a essas imagens do pós-fim da história denominamos aqui de fixão. O livro de Nagaoka foi de grande influência para dois escritores: Juan Rulfo e José María Arguedas. Estes dois, mais Nagaoka Shiki,

[...] estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografía narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alterno a la palabra escrita y que quizá aquélla sea la forma en

que sean concebidos los libros en el futuro. (Ibid, p. 211)

Não podemos esquecer, no entanto, do trabalho fotográfico produzido por Juan Rulfo, especialmente as fotografias feitas no México, como as da Pirâmide de Tenayuca, como também estabelecia naquele momento o artista Josef Albers na mesma região. No artigo em que compara as fotografias de ambos os artistas, Salvador Macías Corona detalha o trabalho:

Juan Rulfo se acerca a la estructura prehispánica, y sólo retrata el primer cuerpo de la pirámide con su basamento. Compone una línea que nace en el vértice del ángulo superior derecho, generando una diagonal que se quiebra y zigzaguea hasta el límite izquierdo, gesto que se asume en una composición definida. Auxiliado por el formato y el contraste, Rulfo crea una imagen abstracta. Albers, por su parte, es analítico, descompone la forma y prefiere mostrar todos los cuerpos que conforman la estructura. Su posición permite mostrar la base con la fila de barras consecutivas en forma de serpientes, el piso, el talud y el remate de la estructura, haciendo más una labor documental que de composición. Aunque podría argumentarse que la diagonal y el contraste son intenciones claras de composición, en esta imagen, la propuesta no es rigurosa y el formato tampoco aparenta la preocupación estética que Rulfo atiende. Albers se aleja de la estructura, para poder verla casi completa: después en su taller, la organizará, junto con otras imágenes en los montajes, que le servirán para decantar las formas y traducirlas en pinturas. La imagen de Rulfo muestra la estructura como una adhesión de planos sólidos, claramente definidos, que podría parecerse a la obra de abstracción pictórica de Albers, mas no al trabajo fotográfico. Albers muestra, a manera de análisis, la complejidad

geométrica, mientras Rulfo hace una síntesis compositiva. (CORONA, 2008, p. 11-12)



Imagem 1: *Pirâmide de Tanayuca*, México sf. Juan Rulfo.

Mais próximo da pintura pré-hispânica, Rulfo produz uma abstração da pirâmide, e com isso retorna com o intento de reproduzir a síntese da forma da figura - a que se referia Maugué -, enquanto Albers, por sua vez, desconstrói a forma e mostra os elementos da estrutura. Raúl Antelo, ao analisar as duas imagens, diz que Rulfo estetiza a

pirâmide, enquanto Albers, longe da estrutura eminentemente visível, prefere vê-la completa, porém através de outras imagens, a partir de montagens e, com isso, abstrair os esquemas e traduzi-los em pinturas (ANTELO, 2017, p. 317) Desse modo, Rulfo se enquadraria no diagnóstico feito por Maugüé - e apresentando no Salão de Maio - de que o artista faz uma síntese da paisagem ao promover uma tradução desta a partir de sua recordação do que foi sentido *sur le vif*; com isso, Albers rejeita o imperativo categórico ideal kantiano e afirma, por meio de suas fotografias, a impossibilidade de uma síntese à maneira feita por Rulfo. Não há mais uma síntese dialética, pois não há mais centro, nem um Eu. Quem bem introduz esse mal-estar, lido como uma tragédia, é Georg Simmel quando, no ensaio *O conceito e a tragédia da cultura*, de 1911, incluído no livro *A tragédia da cultura*, afirma:

La culture, comme nous l'avons vu, est toujours synthèse. Mais la synthèse n'est ni la seule forme d'unité, ni la plus immédiate, étant donné qu'elle présuppose toujours l'analyse des éléments comme précédent ou comme corrélat. (SIMMEL [1911] 1988, p.194)

Simmel produz uma tese de doutorado sobre Immanuel Kant e até 1914 ministra seus seminários cujos participantes eram, dentre outros, Ernest Bloch e Georg Lukács. No ensaio de abertura do livro sobre a cultura, Vladimir Jankélévitch¹² - um dos tradutores de Freud ao francês - afirma sobre a epistemologia simmeliana ser tomada pela noção de vida, substituindo o papel que na antiga especulação grega era

¹² Os ensaios freudianos traduzidos por Jankélévitch são: *Introduction à la Psychanalyse*, de 1922, *La psychopathologie de la vie quotidienne*, de 1924, *Essais de Psychanalyse*, de 1927, e *Totem et Tabu*, de 1925.

visto na ideia de substância como essência imutável e eterna. A contestação de Simmel se dá sobre o primado da forma que a crítica kantiana afirma em detrimento dos conteúdos do intelecto. Ou seja,

Depuis que l'être humain se dit je, qu'il est devenu objet pour soi, au-dessus et en face de lui-même, depuis que, grâce à cette forme de notre âme, ses contenus sont rassemblés en un centre - depuis lors cette forme devait engendrer cet idéal de l'âme : ce qui est si bien relié au centre serait donc une unité, fermée sur soi, et par conséquent un tout se suffisant à lui-même. Cependant, les contenus grâce auxquels le moi doit accomplir cette organisation en un monde unifié qui lui soit propre, n'appartiennent pas seulement à lui ; ils lui sont *donnés*, à partir d'un quelconque au-dehors, spatial, temporel, idéal. (Ibid, p. 202)

O que se encontra no centro oriundo do ser que diz Eu e se torna objeto a ele mesmo é o próprio conceito de figura, e reside aí a diferença entre as fotografias de Rulfo e Albers, pois o primeiro, ao estetizar a pirâmide, faz um retorno ao centro figurativo ao mostrar aquilo que o olho pode ver se estiver no local e comprovar a existência do que viu na fotografia; já Albers, ao deslocar a noção de figura, parte para o que não estava lá, montando a cena com outras imagens. Há ainda uma terceira diferença, que é a de Ricardo Lísias ao também partir da quebra da centralidade figurativa, mas localizando suas obras a partir das consequências promovidas pelo desaparecimento do Eu e do objeto, colocando-se não somente em oposição à síntese kantiana como também ao primado da figura e sua forma centralizante. Ou seja, se colocássemos uma fotografia da pirâmide de Tayanuca, feita

hipoteticamente por José de Arariboia, deparar-nos-íamos diante de uma legenda criada para tal imagem, mas esta, porém, não se daria à vista.

A esposa de Josef Albers, Anni Albers, foi a primeira a conhecer a arte asteca, em Berlim, no *Kunstgewerbemuseum*. Com as frequentes viagens ao México, Josef recebe o convite para expor no 3º Salão de Maio, em São Paulo, o qual foi curado exclusivamente por Flávio de Carvalho, após um quiprocó com a comissão organizadora dos dois últimos salões¹³.

¹³ O primeiro salão, realizado no dia 25 de maio de 1937, no Hotel Esplanada, só contemplou artistas residentes no Brasil. Destacam-se três palestras: a de Álvaro Moreyra, *Uma porção de coisas*, a de Flávio de Carvalho, *O aspecto mórbido e psicológico da arte moderna*, e a de Anton Bragaglia com título *As tendências modernas na cenografia*. O segundo salão, em 27 de maio de 1938, também no Hotel Esplanada, foi o que contou com mais participação estrangeira e teve como palestrantes Jean Maugué com a conferência citada na primeira parte do capítulo, a de Roger Bastide, Carlos Pinto Alves, Elias Chaves Neto, Jorge Amado, Geraldo Ferraz e Aníbal Machado. Já o terceiro salão, em 1939, na Galeria Ita, contou com a participação especial de Alexander Calder, Alberto Magnelli e Josef Albers. Cf. MONTEIRO, Paulo. *Salões de Maio*. In: ARS, Revista do Departamento de Artes Plásticas, ECA, USP. Disponível em: <http://www.cap.eca.uso.br/ars12/saloes_maio.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2018.



Imagem 2: *Sin título*, Tenayuca, México. Josef Albers.



Imagem 3: *Sin titulo*, Tenayuca, México. Josef Albers.

Com efeito, na primeira concepção estética de José de Arariboia, estamos diante talvez do que Rulfo e Arguedas afirmaram sobre os livros do futuro, ou seja, um meio alternativo ao do recurso à palavra e, conseqüentemente, à ficção para se fazer entender um texto e, indo mais incisivamente ao que aqui se propõe, para se olhar uma imagem. Se com a queda do império dos grandes relatos o que surge é uma outra imagem e não, como se poderia pensar, um novo relato, é

nossa tarefa estabelecer o que se pode fazer com o vazio deixado pelo desaparecimento do relato, ou melhor, da ficção. Estamos diante, então, de uma imagem desaparecida e sem relato, o que poderia ser lido, à maneira Josef Albers, como uma ilusão ótica.

Na fotografia de 1929, sem título, Albers clica o momento em que algumas roupas estendidas em um varal estão em movimento, devido a uma corrente de ar, dando a impressão da forma de um corpo dentro dessas roupas, porém o corpo está, na imagem, desaparecido. Reside aí o aprofundamento da pesquisa de Albers sobre a ilusão ótica.

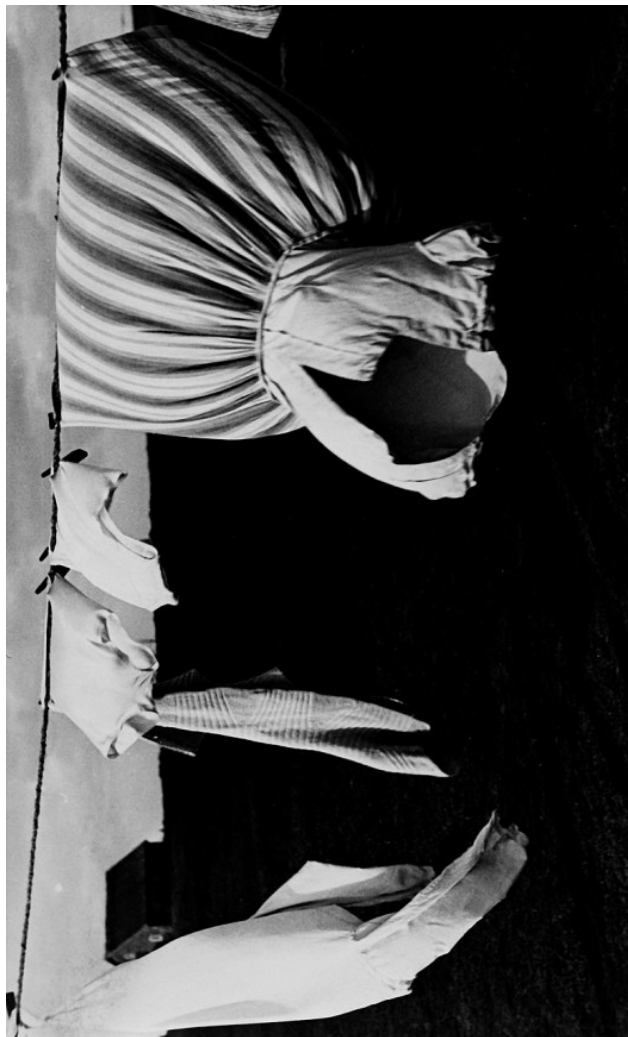


Imagem 4: *Clothes*, ca 1929. Josef Albers.

Nos quadros de Arariboia, o elemento humano também se encontra ou desaparecido ou diminuído diante da natureza e da paisagem, porém em *Cidade Brava: mar Brasil* ainda se leva água ao moinho da forma, desconstruída tanto na sua segunda concepção

estética quanto na fotografia de Albers. Efetivamente, um ano antes do corpo desaparecido de Albers, o escritor Mário de Andrade escrevia *Macunaíma*, não sem antes, no entanto, ter feito sua viagem etnográfica pelo nordeste brasileiro, a qual foi relatada posteriormente no livro *O turista aprendiz*, repleto tanto de imagens quanto de anotações de viagem. Uma dessas tantas imagens, Mário¹⁴ a intitula de "Roupas freudianas/Fortaleza, 5-VIII-27/Fotografia refoulenta/Refoulement/Sol 1 diaf. 1". No epílogo da rapsódia, lemos:

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o

¹⁴ Ainda na relação entre Albers, Rulfo e Mário, podemos retomar o artigo *Regionalismo*, publicado em 19 de fevereiro de 1928 no Diário Nacional. Nele, Mário é bastante contundente ao dizer que precisamos acabar logo com o elemento regional, o qual está se proliferando rapidamente na arte moderna e brasileira. A crítica pode ser lida como se fosse escrita para a primeira obra de José de Arariboia. "Hoje em dia é rara a exposição que não tenha uma figuração mais ou menos inconsciente de regionalismo. Querem fazer nacionalismo, mas despencam para o elemento característico, especificamente regional. Regionalismo - na arte e na política, jamais significou nacionalismo no sentido de realidade nacional. Significa uma pobreza mais ou menos consciente de expressão. É pobreza que vem da escassez de meios expressivos, da curteza das concepções, curteza de visão social, caipirismo e saudosismo." Cf. ANDRADE, Mário de. Regionalismo. In: *Diário de Notícias*, 19/2/1928. O elemento característico é o que se percebe - a partir do que se diz e não a partir da imagem, é claro - nas insígnias fluminenses de *Cidade brava: mar Brasil*, de Arariboia. Não à toa, anos depois, Gilda de Mello e Souza, exegeta de Macunaíma em *O Tupi e o Alaúde*, recupere o significante "pobreza" para nomear seu artigo sobre a estética - rica e pobre - dos professores franceses, retomado anteriormente. Mário continua ao atestar: "O nacionalismo só pode ser admitido consciente quando a arte livre de um povo ainda está por construir. Ou quando perdidas as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente carece de buscar nas fontes populares as essências evaporadas. O regionalismo é uma praga antinacional." O que ainda está por construir pode ser feito à maneira da *Prosopopeia* de Bento Teixeira, primeiro documento literário brasileiro, detalhado mais adiante.

grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. (ANDRADE, [1928] 2008, p. 214)

O que o papagaio mantém em conservação no silêncio é o que as roupas freudianas provocam de torção no *Manifesto Antropófago*, do mesmo ano de 1928, ao, no último fragmento, Oswald de Andrade se posicionar "contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama." (ANDRADE, [1928] 2011, p. 74) Na fotografia refoulenta e nas roupas de Josef Albers, o corpo está desaparecido, permanecendo, porém, a forma do corpo, o que talvez não possamos dizer que seja uma realidade vestida, mas, quem sabe, de um disfarce, de um fingimento.

Esta dualidad de analizar el contenedor y el contenido será un tema recurrente entre Rulfo y Albers, aunque abordado desde distintas perspectivas de composición geométrica. Mientras Rulfo sintetiza, Albers analiza con la rigurosa ordenación de los montajes fotográficos. [...] Para Rulfo la imagen es un fin y no un medio. (CORONA, 2008, p. 17)

Ao tomar a imagem como um fim, Rulfo se coloca mais ao lado da veste opressora, da necessidade manifesta pela roupa ao vestir um corpo, do que ao lado de Albers, Mário, Oswald e até mesmo José de Arariboia, pois este, é bom lembrar, desce o morro da comunidade de Pavão-Pavãozinho de roupa, mas, à medida que se aproxima das areias da praia de Copacabana vai abandonando suas roupas até ficar

completamente despido e movimentar seu corpo descontroladamente. As roupas refoulentas de Mário e de Albers são uma possível tradução para a queda da figura a que fazia referência Simmel na sua tragédia da cultura, pois nelas a centralidade da figura corporal não se pode mais ver - impossibilitando, desse modo, qualquer síntese reguladora -, porém a forma do que antes era um corpo se mantém, ainda que desaparecida.

Mário toma conhecimento do livro de Charles Baudouin onde o escritor trabalha a relação da psicanálise na arte e lá observa a definição de sublimação - *refoulement* - como deslocamento, e a tradução ao português de Mário como refoulentas ganha novas conotações ao incluir a lentidão em "-lentas" - suspensão ou atraso originário como afirma Raúl Antelo - e o "*foule*", a loucura de cada um.¹⁵ É um vazio fantasmático de um semblante de corpo, o que pode nos servir para ler tanto o desaparecimento das obras de José de Arariboia quanto a perda da muiraquitã de Macunaíma como uma perda de si e da mulher, pois no ensaio *A Dona Ausente*, Mário analisa como "[...] um sofrimento causado pela falta da mulher nos navegadores de um povo de navegadores." (ANDRADE apud NAHAS, p. 194). Com a saudade e o desejo pela mulher deixada em terra, o navegador disfarçaria sua saudade pela via de imagens e símbolos da poesia e, com isso, fingiria ser o corpo desaparecido nas roupas refoulentas. A tradução ao português de *refoulement*, no entanto, não é sublimação, mas recalque, a *Verdrängung* freudiana, processo pelo qual o sujeito

¹⁵ É na tese de doutorado de Vanessa Nahas em que encontramos uma leitura ampla, atenta e precisa da relação de Mário com Freud. Cf. NAHAS, Vanessa. *Rastros freudianos em Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

padece de um sofrimento na infância e recalca essa imagem e o sentimento gerado por ela e finge que esqueceu e não existe mais, porém esse "esquecimento" gera sintomas dos mais diversos em cada ser falante¹⁶. Na leitura singular de Raúl Antelo, encontramos uma interpretação ao sequestro da mulher ausente - como assinala Mário em carta a Manuel Bandeira em 11 de maio de 1928 - como a própria ausência de Dina Dreyfus, antropóloga e esposa de Lévi-Strauss, e ao próprio *refoulement* de Mário. Diz Raúl:

Mário de Andrade elabora en efecto una teoría de la cultura nacional poscolonial, pero la destina al Poder (una revista fascista, *Atlántico*), a la tradición (Salazar no es un modernizador, porque su ideal de cultura no está en las grandes ciudades, sino en la pequeña aldea portuguesa) y la enuncia en nombre del patriarcalismo heterosexual (pero de mujer ausente), con lo cual su discurso dice más de lo que afirma. Dice, contra el poder, la tradición y la familia, que Brasil fue construido a partir de sociabilidades homoafectivas que fueron reprimidas por *refoulement* para que un valor sublime, la patria, lo patriarcal, allí tuviese lugar. Como se ve, la hipótesis de Andrade connota una versión, en su extremo, bastante conservadora, porque descansa en lo homogéneo y adaptativo, cuando, por el contrario, contemporáneamente, entendemos que el arte surge justamente cuando todo aquello que no puede ser dicho, admite sin embargo ser mostrado e incluso exhibido, con ostentación nada pública, tal como las ropas en la cuerda. (Ibid, p. 318-319)¹⁷

¹⁶ Diferentemente do que ocorre nas psicoses, pois nestas o processo se dá pela forclusão, a *Verwerfung*, gerando os chamados fenômenos de corpo.

¹⁷ Contemporaneamente, essa questão é retomada por alguém como Georges Didi-Huberman quando se propõe a fazer a exposição sobre os levantes e estudá-los enquanto um gesto. No primeiro item de seu portfólio, denominado *Por elementos (desencadeados)*, Didi-Huberman assevera: "Levantar-se, como

quando se diz 'o levantar de uma tempestade'. Revirar a gravidade que nos prende ao chão. São as leis da atmosfera inteira que serão contrariadas. Superfícies - lençóis, panos, bandeiras - que esvoaçam ao vento. Luzes que explodem como fogos de artifício. Poeira que sai das reentrâncias, se levanta. Tempo que se solta das amarras. Mundo de ponta-cabeça. De Victor Hugo a Eisenstein e além, os levantes serão frequentemente comparados a turbilhões e a grandes ondas que arrebatam, por ser quando os elementos (da história) se desencadeiam. O levante se faz, de início, com o exercício da imaginação, mesmo em seus 'caprichos' ou 'disparates', como dizia Goya. A imaginação ergue montanhas. E quando nos levantamos diante de um 'desastre' real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles a resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja, forças psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidades." Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). Por elementos (desencadeados). In: *Levantes*. Trad. de Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorges Bastos e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. p. 95. E na subseção, intitulada *Os elementos se desencadeiam, o tempo se solta das amarras*, podemos notar a inclusão de três trabalhos que abordam o vazio levantado por algum elemento, como a sacola vermelha de Dennis Adam, *Patriot*, ou o próprio *Parangolé*, de Hélio Oiticica e Leandro Katz, mas o que mais se aproxima de nossa discussão sobre a dona ausente, Josef Albers e Mário de Andrade é a obra *Sculpture mouvante ou la France*, de 1920, de Man Ray, onde também nos deparamos com roupas brancas em um varal levantadas sob o efeito do vento. Não é de se admirar que Didi-Huberman se utilize do significante desencadeados para iniciar seu levante, pois este já é de grande influência para a psicanálise lacaniana, principalmente quando nos referimos às psicoses. O chamado desencadeamento da psicose ocorre quando o significante, vindo do Outro, não retorna ao sujeito, abrindo-o à função simbólica, o que provocaria uma ocorrência do significante no real, sem qualquer mediação fálica. Se na neurose o gozo é localizado no corpo pelo significante, nas psicoses esse gozo fica deslocalizado e toma o sujeito justamente porque o significante fálico não se faz presente. Lacan, no seminário 3, sobre as psicoses, dá o exemplo de uma paciente que alucina a audição da palavra "Porca!", e a irrupção de um gozo sem sentido a faz pensar na frase: "Venho do salsicheiro", dando-lhe um lugar: a voz escutada diz no real sobre a posição do sujeito quando ele não tem o apoio da significação fálica. Há em torno do termo *débranchement* um enorme debate no âmbito psicanalítico. Sérgio Laia, tradutor do seminário 23, opta pela equivalência *débranchement*: desligamento, *branchement*: ligamento e *rebranchement*: religamento, o que foi seguido pela tradução do livro *A psicose ordinária*, de Jacques-Alain Miller e outros autores. Já Graciela Brodsky no seu seminário *Loucuras discretas: um seminário sobre as chamadas psicoses ordinárias*, ministrado no Brasil em 2009, opta pela tradução de *débranchement* como desenganche, e escreve: "É um bom termo; embora em francês seja *débranchement* - como quando um

Mário traduz o termo *refoulement* como sequestro e não como sublimação, como pensava Baudoin, nem como recalque, como teorizou Freud, e reivindica sua escolha ao afirmar:

Pela força penosa das verificações a que induzia a confissão textual da falta da mulher se explica a razão desta falta ter sido sequestrada com tamanha veemência pelo português, pelo espanhol e pelos brasileiros dos primeiros séculos, a ponto do folclore, que eu saiba, não apresentar nenhum documento de nenhum gênero verificando com franqueza a falta que fazia a dona ausente. (ANDRADE apud CARVALHO, 2001, p. 22)

Essa falta pode ser sentida na fantasmagoria ausente das roupas em movimento nas fotografias, o que nos levaria de encontro aos significantes sequestro e ausência, pois ambos ainda calcavam seus sentidos na esperança do navegador pelo retorno à terra firme e o futuro reencontro com sua mulher, a qual se fazia ausente durante a viagem. Lendo lisianamente, Mário de Andrade, se pudesse ler *A vista particular*, centraria sua crítica precisamente na reconstrução da figura

galho se separa da árvore -, traduzimo-lo por desencanche, que está muito bem, pois o desencadeamento orienta em relação à cadeia, é algo que se solta de uma cadeia, enquanto que o desencanche remete ao gancho que, por sua vez, remete, em espanhol, ao *ganchillo*. *Hacer ganchillo* significa fazer crochê. Isso orienta em relação ao nó, pois o crochê é um sistema de enodamento, de unir até formar um cachecol, uma rede." (BROSDKY, [2009] 2011, p. 33-34). Além disso, há uma divisão ocorrida em 1997, à época da Convenção de Antibes, quando se optou por denominar, a partir da orientação de Miller, "desencadeamento" às psicoses extraordinárias, na qual ocorre uma queda brusca com um delírio grave à maneira do presidente Schreber, e "neodesencadeamento" para nomear os pequenos delírios da psicose ordinária. Brodsky, ao se referir a essa questão, diz que o psicanalista deve ficar atento aos sinais não tão claros de uma neurose e partir para um diagnóstico possível de uma psicose ordinária e secretariar tal sujeito para que não haja, aí sim, desencadeamento.

sequestrada, como no papagaio conservando do esquecimento tanto a fala desaparecida quanto os casos, ou melhor, as ficções, de Macunaíma. Estamos diante do corte entre modernismo e contemporâneo, pois, se o primeiro preserva do esquecimento a fala e a ficção, o contemporâneo, por sua vez, parte do esquecimento e do desaparecimento da autoria da fala, da imagem e das "ficções". Talvez por isso, lendo contemporaneamente as roupas refoulentas, a ficção seria dar um corpo às roupas, e a fixão, em contrapartida, seria fazer desaparecer a própria imagem das roupas refoulentas, culminando, desse modo, em uma não existência da forma a ser preenchida.



Imagem 5: *Roupas freudianas*, 1927. Mário de Andrade.

Retornando, porém, a Mario Bellatin, em *Nagaoka Shiki* o nariz ainda é de ficção, ou seja, ainda reitera a relação entre fotos e palavras e não pode ser considerado um "livro do futuro", pois, após uma troca de cartas com Arguedas, este escreve em seu diário póstumo

'Poder ver la realidad modificada no sólo por el lente del fotógrafo, sino por la palabra escrita que acompaña estas imágenes, es un camino que potencia infinitamente las posibilidades narrativas de la propia realidad.' (Ibid, p. 211)

Na medida em que se crê na palavra como portadora de todos os sentidos de uma narrativa, coloca-se o significante como um enigma a ser traduzido, ficando, como em uma espécie de detetive, à mercê da procura pelas pistas. Com a conseqüente quebra da certeza reprodutiva, o que se insere nessa relação entre legenda e imagem é a dúvida, como nos anos finais de *Nagaoka Shiki*, quando ele escreve um livro considerado por muitos críticos de sua obra como o mais fundamental de sua carreira, mas que, no entanto, não está escrito em nenhuma língua conhecida. Aqui já estamos na seara da impossibilidade do conhecimento do teor dos escritos do personagem e da perda a partir da fixação imagética conceituada por Benjamin.

No se ha llegado todavía a ninguna conclusión, pero se cree que cuando se consiga traducir a un idioma determinado su libro fundamental, cuyo título es igualmente intraducible - hasta ahora sólo conocido por un símbolo -, se resolverá de una vez por todas el enigma que representa, dentro del campo académico especialmente, la obra de *Nagaoka Shiki*. (Ibid, p. 213)

É aí onde reside nossa crítica com relação à teoria da câmera de Roland Barthes, pois este afirma ser imprescindível a presença de algo ou de alguém diante do aparelho para termos uma imagem e isso deixar uma marca, mas, se a foto é um signo que não se fixa bem - e consequentemente, ao se fixar, revelaria o enigma e todo o encoberto viria à luz - ela não se dá à vista, não se coaduna com o signo e, portanto, não mostra mais o que a legenda diz que ela deve representar. O que aconteceria, então, quando não se tem mais a certeza - a fixidez - de se ter o objeto ou o sujeito diante da objetiva? Antes, tal presença era o motivo da certeza oriunda da relação imagem e legenda, mas a partir do momento em que se confundem as duas categorias de sujeito e objeto, não se pode mais afirmar tão categoricamente tal certeza, como fez o autor da morte do autor. Ele, sobre isso, escreve:

Notei que uma foto pode ser o objecto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, experimentar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós que consultamos nos jornais, nos livros, álbuns e arquivos, colecções de fotografias. E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o 'espetáculo' e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto. (BARTHES, [1979] 2014, p. 17)

Eidola, plural de *eidolon*, serve para designar a imagem e está vinculada à morte. Para a teoria grega da representação, a imagem, enquanto *eidolon*, estaria vinculada à representação e à mimese; já o

conceito paralelo de *eikon*, ícone, estaria mais ligado ao fantasma enquanto fantasia¹⁸. Ambos os conceitos são formados por uma raiz indo-europeia comum, a raiz *wei*, a qual vai sobreviver, no latim, no verbo *video*, ver, vista. O mesmo escritor já percebera essa oposição entre imagem e significante quando promove, em seu livro *L'empire des*

¹⁸ Sobre a relação entre eidôlon e eikon, Marie-José Mondzain afirma: "O ícone, para preservar [*diasozein*] seu lugar mimético, que é um lugar de movimento, teve de lutar por todos os lados contra as tentações do *homoioima* como *eidolon*, isto é, contra a ameaça idôlâtrica que faz pesar sobre a natureza do olhar a composição da cópia, do *artefato*, quando eles se tornam objetos substitutivos que recebem um culto sacrílego, ou seja, uma adoração mortífera do nada. Para o iconófilo, o ídolo, que não tem um modelo com fundamentação ontológica, só pode mostrar, de maneira falaciosa, aquilo que não existe, ou aquilo que não passa, no mundo, do sinal inanimado da morte. Inversamente, o ícone, por efeito de sua doutrina, procurou não cair na categoria da representação nem na da ficção ou da ilusão. Pertence tão pouco ao reino do animado quando ao do inanimado. É essa a estranha situação que leva a se formular pela primeira vez o que vem a ser um *quadro*. Dizer que o ícone quis ser quadro, e não ídolo ou representação, é dizer que ele instaura um olhar, não um objeto. Participando inteiramente do reino paulino da similitude e do enigma, ele não visa a outra 'semelhança' senão a assimilação, a 'ad-semelhança' do ver para o ser visto." Cf. MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013. p. 104. Se a iconografia é uma forma de refutar o realismo, talvez possamos retornar ao conceito de realismo figural, trabalhado amplamente por ninguém menos que Erich Auerbach no seu estudo sobre a representação da realidade no Ocidente. Lá, ele nos diz que os pais da Igreja interpretavam a realidade para adequá-la à visão histórica judeu-cristã sob o método exclusivo das figuras. A interpretação figural, segundo Auerbach, estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa, mas também significa ao outro. O aparecimento de Deus, no entanto, só acontece após a criação do mundo e do homem, para introduzir Adão e Eva no paraíso e para lhes comunicar sua vontade. Deus aparece como uma figura: *Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam et Eva [...] Et stent ambo coram Figura*. Se bem Deus só tem o papel de legislador e juiz - a *auctoritas* - que castiga os culpados, a presença do Salvador já existe nele sob forma figurada. Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

signes uma análise dessa relação com a língua japonesa. Logo na abertura de seu estudo, Barthes escreve:

Le texte ne ‘comment’ pas les images. Les images n’‘illustrent’ pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d’une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette *perte de sens* que le *Zen* appelle un *satori* ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l’échange de ces signifiants ; le corps, le visage, l’écriture, et y lire le recul des signes. (BARTHES, [1970] 2007, p. 9)¹⁹

Se partimos, então, da definição de que os textos não se fazem presentes para dar um sentido às imagens, e vice-versa, o início desses dois termos – significante e imagem – tem como sentido, o sem sentido do que se chama *Satori*, o que, para os Ocidentais, a tradução possível é a “iluminação, revelação, intuição” – ou seja, todos ainda calcados na certeza de que há um sentido por detrás das palavras e das imagens –, e a mudança essencial é a suspensão da própria linguagem, é o colocar a

¹⁹ No mesmo livro, Barthes reproduz a fotografia do general Nogi e sua esposa um dia antes da decisão do suicídio duplo. "Regardez cette photographie du 13 septembre 1912 : le général Nogi, vainqueur des Russes à Port-Arthur, se fait photographe avec sa femme ; leur empereur venant de mourir, ils ont décidé de se suicider le lendemain ; donc, ils *savent* ; lui, perdu dans sa barbe, son képi, ses chamarrures, n'a presque pas de visage ; mais elle, elle garde son visage entier ; impassible? bête? paysan? digne? Comme pour l'acteur travesti, aucun adjectif n'est possible, le prédicat est congédié, non par solennité de la mort prochaine, mais à l'inverse par exemption du sens de la Mort, de la Mort comme sens. La femme du général Nogi a décidé que la Mort était le sens, que l'une et l'autre se congédiaient en même temps et que donc, fût-ce par le visage, il ne fallait pas 'en parler.'" (p. 130) Com efeito, na legenda da fotografia, lê-se: "Ils vont mourir, ils le savent, et cela ne se voit pas." É justamente o que está na imagem, mas não se vê, o passo além dado por Ricardo Lísias ao fazer com que nada mais se veja de imediato, fazendo, mais do que nunca, com que o trabalho de retorno ao arquivo seja uma tarefa urgente.

língua em banho-maria, em passo de espera, pela pausa, instaurar esse branco decorrente do apagamento do código. Aqui o branco se divide em duas possibilidades: o chamado “branco” a que se acomete nas pessoas com o esquecimento de alguma palavra - o lapso, na psicanálise - ou do que estava falando e fazendo no exato momento do proferimento da ação, ou o se deparar com o branco da página naquilo que Stéphane Mallarmé proferiu no seu *Un Coup de Dés* ao, ainda no prefácio, afirmar:

Les ‘blancs’, en effet, assument l’importance, frappent d’abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. (MALLARMÉ, [1897] 2013, p. 55)

A escrita do poema de Mallarmé é ocupada mais pela dispersão do branco pela página, o qual ocupa mais da metade do espaço, e isso é o que provoca o “choque” tanto no poema quanto nas imagens de *A vista particular*, pois esses espaços em branco retiram a certeza e a presença do sentido – aquele pelo qual se orienta as reproduções ocidentais: o texto comenta a imagem e esta ilustra o texto – fazendo com que o acrílico sobre tela da primeira obra de José de Arariboia se apresente enquanto esse branco do desaparecimento – a terceira possibilidade – o que nos remete, nessa concepção, a um branco como uma marca no sujeito, na fotografia²⁰, na página, de que algo se

²⁰ O crítico Araripe Júnior, na sua análise sobre o livro *O Ateneu*, de Raul Pompeia, define o livro como uma máquina fotográfica. Nos trópicos obnubilados, não há uma continuidade, mas fásca. Leitor de Nietzsche, Araripe

dispersou e não se tem mais controle porque justamente o significante é a via pela qual esse desaparecimento é contado, ao preço de que, ao se fazer uso do significante, a coisa se coloque enquanto sem sentido, enquanto um objeto deslocado de seu referente. Tal procedimento pode ainda ser retomado a partir das conceituações de George Simmel em seu livro sobre Rembrandt, como dissemos logo antes.

Antes bien creo que se ofrece aquí el más profundo antagonismo entre la dirección de la fotografía y la obra de arte. El contemplador no debe detenerse en la fotografía, puesto que realiza su obligación tanto mejor cuanto más nos 'recuerda' el original; la fotografía se excluye a sí misma, de tal manera que interiormente creemos ver a su modelo. Es muy instructivo el hecho psicológico de que frente a muchos retratos hablamos de 'un parecido espantoso' pero nunca lo hacemos con respecto a una fotografía. Pues tal parecido sólo se puede producir si el retrato - y precisamente por eso - nos coloca ante la realidad inmediata y por así decirlo, irresistible del modelo. Siempre sentimos horror [...] cuando un orden determinado de las cosas de un fenómeno se interrumpe por un fenómeno que viene de otro orden completamente diferente. La realidad de lo viviente y la idealidad de la obra de arte significan dos mundos separados y un trozo de aquella que aparezca repentinamente dentro de éste es algo así como un fantasma, sólo que, por decirlo así, con signo cambiado. Ante la fotografía no sentimos semejante espanto porque no pertenece al orden ideal del arte sino que de antemano no quiere más

vê um eterno retorno da figuração e não da representação. Ele não postula, portanto, as eidola, mas o eikon, o ícone, pois a imagem-modelo só se oferece àquilo da vista - *A vista particular*, de Ricardo Lísias -, ao engano, ao poder-(não)-ser, ao fantasma. A fotografia registra, mas não vê, é eikon, a inexistência, o não ser. Cf. Raul Pompeia. O Ateneu e o romance psicológico. In: ARARIPE JÚNIOR, T. de A. *Obra Crítica*. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Brasília: MEC, 1970. p. 95. vol. 2.

que conducirnos psicológicamente a una impresión de la realidad. (SIMMEL, op. cit., p. 34)

Sendo assim, Simmel, anos antes, já se posicionava contrário ao que, anos depois, Roland Barthes escreveria sobre a câmera clara e sua necessidade de um objeto diante do aparelho e a consequente premissa do *ça a été*, do esteve aí, como garantidora de uma presença - o que explicaria a frase de que diante de uma fotografia ninguém se detém por uns minutos como ficaria diante de um quadro, pois a fotografia nos mostra o que esteve realmente lá. Porém, quando essas duas ordens, a fotografia e a obra de arte, se imiscuem, não se pode mais obter uma ficção aos moldes do que falamos na cena de abertura desta tese, precisamente porque o fantasma ficcional, como diz Simmel, está com seu signo trocado, ou seja, em outras palavras, o referencial desse fantasma oriundo da imbricação dos dois conceitos está desaparecido, dando-nos somente uma impressão de "realidade". Se já obtivemos uma longa tradição da ficção, chegou o momento de nos direcionarmos nessa quebra de referências a que se refere Simmel, mas, para isso, faz-se necessário um novo começo.

1.4. Um novo começo: o *casus* Hippolyte Bayard.

O retrato da morte remonta há bastante tempo na história da arte. O quadro *La mort de Marat*, de Jacques-Louis David, por exemplo, serve de inspiração para Hippolyte Bayard, um estudioso das técnicas fotográficas que estava pensando e elaborando sua teoria anteriormente aos trabalhos de Louis Daguerre. Enquanto Daguerre apresentava, em

1838, o seu batizado daguerreótipo, cujo processo se dava a partir da impressão em placas de cobre, Bayard, por sua vez, já conseguia, naquele momento, a obtenção da imagem fotográfica a partir da impressão em uma folha de papel. Ao conversar com François Arago, este o convenceu a esconder sua invenção para dar prioridade à de Daguerre. Como não obteve sucesso na divulgação de seu trabalho, Bayard em 1840 resolve se valer de seu desaparecimento, pois a Academia de Ciências de Paris, a Academia de Belas-Artes de Paris e a Sociedade Francesa de Fotografia não reconheceram seu trabalho, e preferiram dar prioridade ao daguerreótipo. Sendo assim, Bayard cria uma cena fotográfica na qual aparece no centro da imagem um cadáver, de olhos fechados, com um lençol branco e um chapéu ao seu lado. O título escolhido por ele é *Autoportrait en noyé*, ou seja, estamos diante de um morto, e este é seu autorretrato. Bayard cria a própria ficção poucos meses antes de Daguerre, pois o material do daguerreótipo era em cobre, impossibilitando qualquer tipo de alteração; já o método de Bayard de fazer em uma folha nos remete ao mundo tanto das letras quanto ao das imagens. Tal inter-relação é o que nos permite ler nesse desaparecimento da história fotográfica a abertura do espaço ficcional na fotografia do *Autorretrato Afogado*. Em outras palavras, longe da vulgata mimética que supõe o documento preexistir à fábula, a ficção, o autorretrato afogado, precede a fotografia verista. Sobre tal imbricamento, Walter Benjamin, ainda quando se detém na história da fotografia, termina seu texto dizendo:

A câmara torna-se cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo

do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literarização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. [...] Já se disse que o 'analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar'. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? (BENJAMIN, [1931] 2012, p. 115)

A fixidez de Daguerre pode ser lida ao modo da ficção, no sentido de fixar no cobre o sentido último produzido; em Bayard, porém, estamos não mais em uma fixidez, mas em algo impresso no papel em branco, em uma ficção, onde o que prevaleceria é a relação entre o escrito e a imagem. O que nos é relevante na disputa entre Bayard e Daguerre é que o escolhido pelo poder como o responsável pela invenção foi o método da fixidez, deixando o primeiro em estado de desaparecimento, ou melhor, disperso no branco da folha.²¹ Na *Lição de Anatomia*, de Rembrandt, vemos uma dissecação do corpo do condenado Aris Kindt iniciada não pelo abdômen, como até então ocorria, mas pela mão, uma espécie de punição pelo ato cometido em vida. Mas o que chama atenção no quadro, além do detalhe da mão desproporcional e deformada com relação à anatomia corporal, é que os espectadores direcionam seus olhares não ao corpo da vítima, mas a um caderno disposto diante do cadáver no intuito de aprender a partir de

²¹ A relação entre fixão, sinônimo de fixidez, e o regime da fixão será melhor explorado no segundo capítulo, *Le jeu do je, le je do jeu. Lísias não escreve autoficção*, quando nos determos acerca do conceito de ficção, autoficção e fixão, a partir do texto *O Aturdido*, de Jacques Lacan, onde pela primeira vez aparece o conceito de fixão.

imagens e de livros escolares e não a partir do que está no centro da cena, o corpo. Este, por sua vez, não recebe atenção alguma e é intermediado por uma imagem; esta, portanto, é o que fica após a lição de anatomia, pois o corpo, ainda que presente, está desaparecido para o olhar do espectador.



Imagem 6: *Autoportrait en noyé*, 1840. Hippolyte Bayard.



Imagem 7: *Lição de Anatomia*, 1632. Rembrandt.

Nesta fotografia, Bayard produz o retrato que o morto faz de si mesmo e instaura um novo começo: se com Daguerre estamos na seara do que se convencionou denominar de ficção, o que, utilizando as palavras de Roland Barthes, poderíamos conceituar de *ça a été*, em Bayard nós entramos no início do que podemos chamar de fixão, pois sua invenção foi desaparecida diante da grandeza e da enorme recepção da sociedade francesa da época. O autor de *A Câmara Clara* afirma, sobre o *isto foi*:

Chamo 'referente fotográfico' não à coisa *facultativamente* real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia. A pintura [...] pode simular a realidade sem a ter

visto. O discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte das vezes são) 'quimeras'. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia nunca posso negar que *a coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E, uma vez que esse constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, o noema da Fotografia. Aquilo que intencionalizo numa foto (não falemos ainda de cinema), não é nem a Arte nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então 'Isto-foi' [*ça a été*], ou, ainda, o Inacessível. Em latim [...] dir-se-ia sem dúvida: '*interfuit*', aquilo que vejo esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator ou spectator*). (BARTHES, op. cit., p. 87)

Se o referente da reprodução não se faz mais presente diante da lente fotográfica, o tripé *Operator-Spectrum-Spectator*, proposto por Roland Barthes, cai por terra, pois é calcado na certeza de que algo estava lá e realmente aconteceu – o que é um passo além na teoria da linguagem-referente na medida em que esta liga palavras e coisas e, frequentemente, promove um pacto de entendimento entre os falantes – pois não se pode negar, pensando dessa maneira, que tal objeto realmente e necessariamente se presentificou diante do *operator*, o sujeito munido da câmera, para um *spectrum*, alguém cujo olhar se encontrará diante da fotografia. O que já nos coloca diante de um problema psicanalítico ao enquadrar o passado enquanto uma realidade, uma certeza do *ça a été* cuja tradução, “isto foi”, é o emblema dessa dupla conjunção. O *parti-pris* do *ça a été*, então, é o de que, diante de uma imagem, está-se diante de uma coisa realmente presente no passado; como poderemos ler, por essa via, as obras desaparecidas do

livro *A vista particular*? Já que não se tem mais acesso algum às obras e aos escritos sobre ela, o referente da certeza passada se esvai diante de tal ato, o que nos leva a pensar que não se trata, portanto, de imagens-em-branco, pois esta possibilidade ainda seria uma atitude estética e filológica de um dever-ser, retomando a referência barthesiana e levando-nos à pesquisa meticulosa de uma reconstituição da obra perdida, a um movimento de recuperação de uma perda com o intuito de tamponá-la. Como aqui estamos, em contrapartida, lidando com a própria queda de Ricardo Lísias enquanto um *casus*, nossa tarefa é a de não recuperar uma perda inerente a todo ato fotográfico, mas a de tentar inventar para ele um outro estatuto, não mais a de um “isto foi” – o qual nos remete à certeza do escrito, à exatidão referente de imagens e coisas, e, indo mais além, a uma complementariedade entre quem representa e quem é representado – mas a um “isto, talvez, foi”, introduzindo, literalmente no meio termo, a dúvida, e colocando em xeque a referência coesa e única. Aquilo que gramaticalmente pode ser incoerente, *ça peut-être a eté*, literariamente ganha contornos diversos e assume as vestes de uma posição diferencial porque justamente impede o fervor filológico de buscar o “passado” de tal forma, de buscar a realidade do passado pela via do referente.

Se o *interfuit*, aquilo que vejo diante dos olhos, esteve realmente lá no momento da tirada da fotografia, o que Bayard mostra é o próprio fingimento como modalidade de saída da fixidez do cobre, pois, quando a impressão se dá em uma folha de papel, não podemos mais atuar diante da certeza da imagem e o que nos resta é o recurso da escrita, daí a importância do processo de Bayard se dar no papel e não no cobre, o que o aproxima mais da escrita e, por conseguinte, da fixão.

Tal procedimento pode ainda ser remontado a Jan Van Eyck, principalmente no detalhe observado e chamativo para Simmel - no seu livro sobre Rembrandt -, no espelho do fundo da cena no casamento dos Arnolfini. Na tela, atualmente no *British Museum*, podemos ler: "Johannes de Eyck fuit hic 1434" - como podemos ver melhor no detalhe da imagem 9 -, uma maneira de dizer que Van Eyck pintou e fez o quadro a que estamos observando. Tal é, para Raúl Antelo, a premissa autonomista da historiografia romântica e, lendo sob o prisma barthesiano aqui criticado, o *interfuit* de Eyck pode ser entendido como uma variante do que só anos depois Roland Barthes chamaria de *ça a été*, ou seja, Johannes de Eyck esteve aí e fez o quadro. O espelho aqui é de extrema relevância para o que estamos desenvolvendo, pois, no suplemento ao livro *Ensayos sobre el Barroco*, Severo Sarduy, frequentador assíduo dos seminários de Jacques Lacan, no terceiro fragmento, quando se detém sobre o espelho, afirma, sobre a tela de Van Eyck se tratar de um espelho gongoriano, ainda que côncavo e fiel, ao captar a vastidão da linguagem que o circunscreve, a organização do universo. Colocando-se, porém, ao lado oposto dessa concepção, Sarduy opta pela leitura neobarroca, a qual pode ser muito bem qualificada como psicanalítica, pois parte do pressuposto de que o espelho não devolve a imagem do sujeito tal qual ele é e se apresenta diante da lâmina refletora. O que o espelho retorna é a própria impossibilidade de reconhecimento imediato, atuando pela via da pulverização - é o termo utilizado por Sarduy -, mas aqui poderíamos substituir tal significante pelo desaparecimento, ou seja, o espelho neobarroco, diferentemente do manifestado tanto por Van Eyck e seu *ça a été*, não promove uma identificação imediata, e reside aí o cerne do problema do

desaparecimento: a partir do momento em que o significante transforma essa libra de carne em corpo, o sujeito fica, então, alienado ao significante do traço unário - o primeiro significante que marca o corpo -, e desaparece, pois passa a atuar na sua vida a partir dos efeitos desse encontro súbito com o significante no corpo, significante este que é introduzido pelo grande Outro a partir da experiência do estranhamento diante do espelho. Sendo assim, o

[...] barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto - real o verbal - no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (SARDUY, 1987, p. 211-212)



Imagem 8: *O Casamento dos Arnolfini*, 1434. Jan van Eyck.

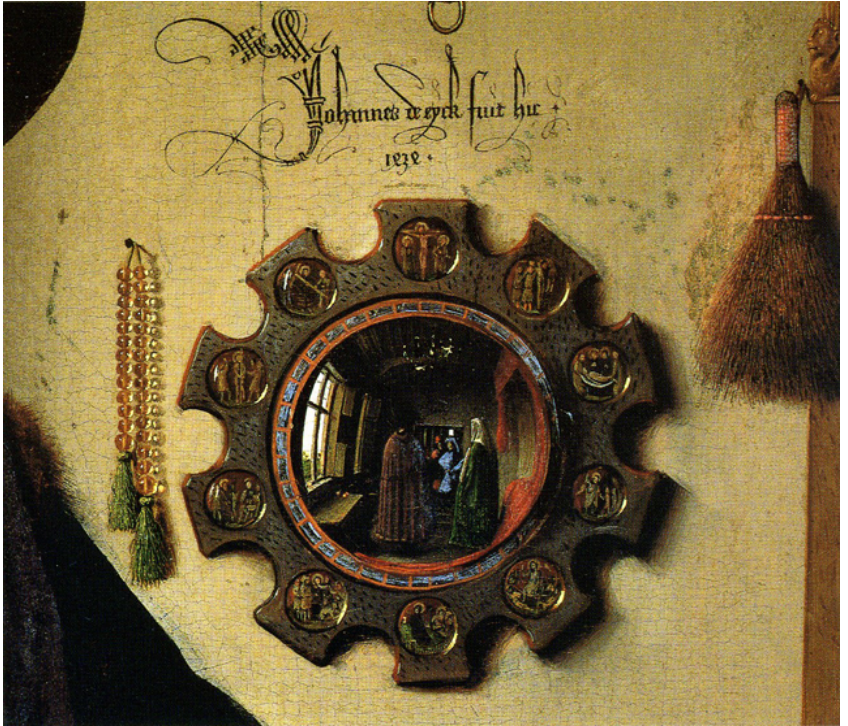


Imagem 9: *Detalhe*. Jan van Eyck.

Desse modo, o *interfuit* de Eyck fixa o testemunho ao dar à palavra o poder de mostrar o que não está à vista, mas se encontrava na cena. Sob essa ótica, encontramos a seguinte mensagem escrita atrás do *Autoportrait en noyé*:

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait

imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer.

No texto, Bayard cria a noção de falsa fotografia - ou falsa ficção, também podemos dizer -, pois o *Autorretrato afogado* é a imagem de um morto que está vivo, a ponto de poder encenar sua própria morte na imagem e na escrita²². A fixção ficou no esquecimento diante da ficção fotográfica de Daguerre. Roland Barthes continua sua reflexão sobre a ficção fotográfica:

O noema da linguagem é talvez esta impotência, ou, para falar de um modo positivo, a linguagem é, por natureza, ficcional. Para tentar tornar a linguagem inficcional é necessário um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, à falta desta, o juramento. Mas a Fotografia, essa é indiferente a todo o circuito: ela não inventa, é a própria autenticação. (BARTHES, op. cit., p. 96)

²² Não nos esqueçamos do imbróglio de Ricardo Lísias, o morto, na série de *e-books Delegado Tobias* - retomada na cena de abertura desta tese e desenvolvida nos capítulos subsequentes - sobre um personagem estar preso e morto ao mesmo tempo na narrativa.

Para Barthes, então, o real de fato ocorreu no passado e a fotografia estaria ali para narrar esse acontecimento já ocorrido - retomada essa cujo início se deu com a preponderância da imagem no livro do que ao próprio corpo na *Lição de Anatomia*. Se a fotografia cria o espaço da ficção, como já dito antes a partir de Walter Benjamin, essa ficcionalidade só ocorre pela via da linguagem, iniciada por Bayard - anos antes da escrita de Barthes - ao encenar sua morte e se colocar como um cadáver nos escritos da parte de trás da foto. A dúvida inserida no meio da certeza fotográfica é precisamente o gesto de Bayard e sua mão em acelerado processo de decomposição²³ ao fazer com que o leitor tenha de virar a fotografia e ler o que estava encenado na imagem. A legenda, talvez, realmente ganhou mais importância do que a própria imagem - como apregoou Benjamin ainda nos idos de 1931²⁴. O mesmo

²³ Quando analisa as inscrições da gruta *Chauvet*, Maria-José Mondzain comenta sobre o papel da mão dos habitantes da caverna e que fizeram as primeiras imagens da humanidade. Para ela, com o gesto da mão na parede, o homem cria o seu primeiro autorretrato, não especular, pois isso daria em um sujeito objeto de si mesmo, mas o autorretrato de um outro a partir da mão. "C'est un autoportrait d'un sujet qui ne connaît de soi et du monde que la trace que ses mains vont y laisser. Narcisse n'est pas l'acteur du premier scénario qui nous fait naître ou mourir à la mesure de la séparation qui doit s'inscrire entre le sujet du regard et l'objet de la vision. L'homme de la caverne ne propose pas un objet à sa vision. Il scénarise la composition de son premier regard, il se met au monde comme spectateur dans une scénographie où ses mains deviennent la figure du premier spectacle. Le premier regard sur le visible est l'oeuvre des mains. Il ne doit rien à un objet taillé ni à la nature fluide d'un milieu transparent. Le spectateur est l'oeuvre de nos mains." Cf. MONDZAIN, op. cit., p. 30.

²⁴ Alguns anos antes da exposição de Walter Benjamin sobre a fotografia, Siegfried Kracauer, mais precisamente em 1927, escreve o ensaio *A fotografia*, posteriormente incluído no livro *O ornamento da massa*, organizado pelo autor em 1963, no qual já analisava a relação entre obra e fotografia. "Para que a história seja representada, deve-se destruir a conexão meramente superficial oferecida pela fotografia. Enquanto na obra de arte o significado do objeto torna-se fenômeno espacial, na fotografia o fenômeno espacial de um objeto é

Benjamin escreveu o que pode ser considerado como a versão em texto da imagem tanto do autorretrato de Bayard como do espelho gongoriano de Van Eyck. Diz ele, no convoluto sobre a fotografia, nas suas *Passagens*: "A humanidade também inventou, em sua errância noturna, isto é, no século XIX, um símbolo da lembrança; ela inventou o que parecera impossível; ela inventou um espelho que se lembra. Ela inventou a fotografia." (BENJAMIN, [1982] 2018, p. 1109-1110) O espelho que se lembra é o que aqui denominamos de novo começo com a queda encenada por Hippolyte Bayard, dando-nos, contemporaneamente, nos escritos de Ricardo Lísias.

seu significado. Ambos os fenômenos, o 'natural' e o do objeto do conhecimento, não se correspondem. Na obra de arte se suprime o primeiro em favor do segundo, reunindo ao mesmo tempo a *semelhança* almejada pela fotografia. A semelhança se relaciona à aparência exterior do objeto que não se revela imediatamente como se mostra ao conhecimento: é apenas a transparência do objeto que é mediada pela obra de arte. É comparável a um espelho mágico que não reflete o indivíduo em questão tal qual aparece, mas tal como este deseja ser ou como é fundamentalmente. A obra de arte se desintegra também com o tempo; mas o seu significado aflora de seus elementos decompostos enquanto que a fotografia acumula os elementos. [...] Com a crescente progressão da técnica os objetos são esvaziados de significado e, ao mesmo tempo, a fotografia artística perde sua razão de ser: não alcança o nível da obra de arte, somente a sua imitação." Cf. KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: *O ornamento da massa*. Trad. de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 69-70. Quem também faz um parecer sobre a fotografia é Walter Benjamin ao, nas suas *Passagens*, no convoluto Y, sobre a fotografia, escrever: "O que torna as primeiras fotografias tão incomparáveis talvez seja isto: elas representam a primeira imagem do encontro entre a máquina e o homem. Uma das objeções - muitas vezes implícitas - contra a fotografia: seria impossível que o rosto humano pudesse ser captado por uma máquina. Esta era sobretudo a opinião de Delacroix. [...] Os primórdios da fotomontagem vieram da tentativa de preservar o caráter pitoresco das fotografias paisagísticas." Cf. BENJAMIN, Walter. A Fotografia. In: *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 1097-1103. vol. 2.

Nesse sentido, o conceito de transvisual de Carl Einstein poderia ser traduzido à luz do *ça a été* barthesiano e do espelho que se lembra de Benjamin como não fornecendo um retrato do visível e do presente que realmente aconteceu e estava lá, mas, pelo contrário, um retrato do invisível, do que não se colocou diante do aparelho fotográfico ou dos olhos do artista, estando, portanto, desaparecido.

1.5. Arariboia não é um cadáver?

No segundo fragmento de *A vista particular*, o narrador nos diz no protocolo de leitura: "Em que Arariboia afirma não ser um cadáver e se recusa a cobrir o corpo nu." (LÍSIAS, 2016, p. 19) É neste momento em que Arariboia, após subir o morro Pavão-Pavãozinho, começa o seu denominado *happening*, movimentando seu corpo e sendo seguido por transeuntes, moradores do Rio, e todos imitavam seus gestos com o celular em mãos para depois postar nas redes sociais. Logo depois dos brancos da imagem, Arariboia termina sua caminhada-performance – ou uma dança, ritual, transe ou surto pelas ruas do Rio de Janeiro. Tudo fora filmado pelo traficante Biribó e pelos pedestres; à página 27, temos um *frame* do vídeo postado no YouTube: “Frame do vídeo postado pelo traficante Biribó no YouTube. A imagem corresponde aos 6:42 minutos do filme.” (Ibid, p. 27). O mesmo procedimento das outras duas operações - a da citação do crítico de arte e a da reprodução da obra *Cidade brava: mar Brasil* - ocorre neste momento: a página-em-branco e, ao final, a etiqueta da imagem correspondente. A narração do *happening* no livro se dá pela descrição justamente dos inúmeros vídeos postados, tuitados, retuitados e

compartilhados nas redes sociais. "O pessoal da calçada vai ao delírio: a imagem, em poucos instantes, foi retuitada milhares de vezes" (Ibid, p. 28) O próprio narrador faz uso dessas reproduções para narrar o fato de que Arariboia saiu nu, descendo as ruas da favela Pavão-Pavãozinho até chegar às areias da praia de Copacabana.

Vou usar esses dois vídeos para me guiar. Com exceção de algo muito fora do comum, precisarei ignorar os memes e gifs do Facebook e do Twitter, os milhares de comentários e mesmo a maioria dos e-mails que o artista está recebendo enquanto dorme. (Ibid, p. 46)

Turistas, moradores, ricos e pobres, juntaram-se, percorrendo com ele o trajeto enquanto o artista movimentava seu corpo como se não apresentasse controle algum. Ao pisar o primeiro pé na areia, no entanto, a polícia aparece e o leva preso para a delegacia, de onde só sairá no dia seguinte, vestindo uma farda militar e deixado, por uma viatura da polícia, na frente de seu apartamento. Após atingir meio milhão de acessos no *YouTube*, Arariboia é alçado à fama repentina e suas obras, que antes não valiam quase nada, passam a valer milhares de dólares, e seu nome, que antes era pouco conhecido, entra no panteão de todo galerista e marchand. Como as redes sociais ficaram em uma espécie de histeria coletiva diante de tal acontecimento, os canais de televisão não poderiam ficar de fora do debate que contaminou o país inteiro naquele momento. "Um programa de variedades havia convidado a psicanalista Maria Rita Khel e o filósofo Vladimir Safatle para discutir o que José de Arariboia tinha feito e as reações que estavam aparecendo no mundo todo." (Ibid, p. 47) No programa *Estúdio i*, da Globonews, um convidado afirma que mais cedo ou mais tarde farão um grande

leilão com os quadros de Arariboia. Já na internet, o debate se dará em torno do nome do que aconteceu.

É preciso acertar o vocabulário para continuar a discussão. Muitos utilizam a palavra performance. Mas há quem prefira dança, ritual, transe e até mesmo o desrespeitoso surto. [...] Por fim, os especialistas acordaram que nosso artista protagonizou naquele antológico começo de noite em Copacabana um 'happening'. (Ibid, p. 50)

Mas não foi só nas redes sociais onde o debate se tornou polêmico. "Em uma semana, a propósito, o happening virou tema de seminário acadêmico." (Ibid, p. 52) É em meio a essa exposição e a esse crescimento das menções ao seu nome, que José de Arariboia resolve criar um novo projeto estético agora na própria comunidade de Pavão-Pavãozinho, tendo como colaborador o traficante Biribó.

Agora, porém, Arariba está explicando como vai ser a obra. De início, precisaremos apenas de um grupo para ir de barraco em barraco - de casa em casa, o outro corrigiu - perguntando quem quer participar. Além da permissão, não haverá mais nada a fazer: durante a mostra, as pessoas podem continuar sua vida tranquilamente. (Ibid, p. 71)

Se na primeira série de obras *Cidade brava: mar Brasil*, os objetos reproduzidos continham traços específicos de uma imagem estática e sem movimento, características dos quadros, agora não se tem acesso a esses objetos, pois, na segunda obra, após a sua nova concepção estética, intitulada *Comunidade brava: Turismo Brasil*, Arariboia “[...] vai continuar sua obra usando o morro como suporte” (Ibid, p. 67), e é nesse novo título que reside a principal diferença para

as outras obras: se, nas primeiras, tínhamos a ideia da separação estanque entre o artista de um lado e a obra de outro, agora o objeto “representado” toma relação com o próprio significante deslocado, nesse momento, de seu sentido²⁵. A favela passará a ser o suporte das obras – e não mais os quadros, nem as reproduções. A palavra *Satori* - retomada por Barthes anteriormente - também pode significar um terremoto que faz estremecer o conhecimento e o sujeito ao operar nas palavras vazias constitutivas da escritura. Esse estremecimento é o que promove a ruptura entre as duas grandes obras de Arariboia e o que aqui denominamos bioestética²⁶: se antes a superfície do quadro era o limite

²⁵ O filósofo coreano Byung-chul Han, no livro *Sociedade da Transparência*, ao analisar essa passagem da primeira para a segunda concepção estética no que concerne à perspectiva e ao jogo de dimensões, afirma não haver mais a divisão entre centro e periferia: "Hoje, em contraposição ao diagnóstico que ele [Jean Baudrillard] fez de sua época [precisamente porque ainda não existiam as redes sociais], seria preciso constatar que, no momento, não vivemos o final do panóptico, mas o começo de um novo tipo de panóptico: aperspectivístico. O panóptico digital do século XXI é aperspectivístico na medida em que não é mais vigiado por um centro, não é mais supervisionado pela onipotência do olhar despótico. A distinção entre centro e periferia, essencial para o panóptico de Bentham, desapareceu totalmente. O panóptico digital surge agora totalmente desprovido de qualquer ótica perspectivística, e isso é que constitui seu fator de eficiência. [...] Na aperspectividade, ao contrário, não se estabelece olho central algum, não se dá qualquer subjetividade ou soberania central. [...] O presidiário do panóptico digital é ao mesmo tempo o agressor e a vítima, e nisso é que reside a dialética da liberdade, que se apresenta como controle." Cf. *Sociedade do controle*. In: HAN, Byung-chul. *Sociedade da Transparência*. Trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

²⁶ A bioestética se organiza a partir do projeto de pesquisa do professor dr. Raúl Antelo no âmbito do CNPq denominado *Para uma conceituação da bioestética*, no qual fazem parte seus orientandos. No pequeno texto produzido por ele, lemos: "A Estética tem uma dimensão abertamente fundacional da experiência, que exige concebê-la como uma reflexão cujo objeto é a mais íntima exposição do sentir humano, a do contato ou *aisthesis*, na esfera da operação cognitiva e da produção de sentido, o que alavanca formas de saber e formas de vida, que a vinculam, em última análise, com a técnica e o artifício. Nietzsche abre esse debate ao conceituar a religião, a moral e a filosofia como formas de *décadence*

onde se introduziriam as cores, os traços e o arremate final para, daí sim, constituir um “obra de arte” com a nítida separação entre o que se vê e quem produziu esse ver, agora os “objetos artísticos” representados perdem seu estatuto mesmo de objeto, pois são pessoas e coisas a quem antes não se dava importância ou ouvidos justamente por já fazerem parte de um espaço; no entanto, pela incidência de alguma exposição rarefeita – como foi o caso do happening visualizado em minutos por milhares de navegadores – esse mesmo espaço recebe uma outra leitura, uma outra significação, e passa a ser o que aqui se percebe nas etiquetas de *Comunidade brava: Turismo Brasil*, divididas em coleções públicas e em coleções particulares. Arariba faz alguns pedidos ao traficante:

do homem ocidental. E esse modo de encarar o problema de uma progressiva anestetização da vida moderna levava Nietzsche a constatar um descompasso entre as noções de arte e verdade, em outras palavras, esse hiato fazia com que o filósofo pensasse a arte como uma estética fisiológica, estreitamente ligada à vida, vida essa, por sinal, que ele concebia como vontade de poder, isto é, vontade de chance, de acaso, de arbítrio ou de jogo, em suma, como uma forma de bio-poder. A bioestética define, portanto, uma condição fundacional do sujeito moderno, qual seja, sua operatividade como força, em perpétuo estado de embriaguez, resultado do qual obtemos a obra de arte que, sob um ponto de vista perspectivista, nada mais é do que produção de formas de vida. Mas, nesse ponto, impõe-se o paradoxo de constatar que, quanto mais se expandem a criatividade e a operatividade da obra, mais se firma o desejo de controlar sua expansão fora de si. Essa tensão, que irá se avolumando em Heidegger, Deleuze, Foucault e Badiou, autores que abalam as figuras metafísicas fundacionais, tais como a totalidade, a universalidade, a essência ou o próprio fundamento da estética, nos conduz a um cenário em que domina já não a inexistência de fundamento da disciplina mas, a rigor, a ausência de um fundamento derradeiro, reconhecendo, assim, tanto a permanente contingência do estético, quanto seu caráter de fundamento apenas parcial e, em última análise, sempre falido, porque, ao acatarmos a autonomia e historicidade do próprio acontecimento estético, estamos, implicitamente, admitindo a indeclinável necessidade de decisão, perante a não menos incontornável divisão, discórdia e antagonismo que atravessam a esfera artística contemporânea."

"[...] os seguranças e o pessoal da bilheteria precisam estar de terno. Quanto aos monitores, uma camiseta com o nome da exposição é suficiente." (Ibid, p. 72) Tudo ocorre como se a exposição fosse se realizar no espaço físico de um museu - como sonhava, no início da narrativa, a marchand Donatella com a exposição individual no MAR e o catálogo com a introdução de Didi-Huberman -, mas a nova estética de Arariboia faz jus ao que aqui convencionamos denominar de um começo para a fixão com Hippolyte Bayard e o fingimento como instaurador dessa outra vertente. "[...] o treino já está começando: são dois turnos de oito equipes de estudantes secundaristas se preparando para explicar cada uma das etiquetas que Arariba começará a colar na segunda-feira." (Ibid, p. 73) O que teve início com Bayard se modificou, como vimos, na literatura de Mario Bellatin e o nariz de ficção de Nagaoka Shiki, ainda calcado na relação entre legenda e imagem, por mais que aqui, diferentemente de Bayard, vemos a manipulação da imagem para que Nagaoka não seja confundido com uma personagem de ficção. Ricardo Lísias, no entanto, leva às últimas consequências esse procedimento iniciado por Bayard e promove sua segunda obra com as seguintes etiquetas, da coleção pública:

1. Família com um filho no tráfico e outro na escola
seres humanos
 coleção pública, 2016

2. Impossível entender como não cai
alvenaria
 coleção pública, 2016

3. Viveiro de *Aedes aegypti*
larvas de mosquito
 coleção pública, 2016

7. Mãe se matou depois que a polícia assassinou seu filho
(moravam aqui)
alvenaria
coleção pública, 2016
11. Crianças correndo como em qualquer lugar do mundo
crianças
coleção pública, 2016
13. Então na favela é assim?
turistas
coleção pública, 2016
14. Local em que a polícia pega a parte dela
canto ermo
coleção pública, 2016
15. Biblioteca onde há oficinas de poesia
livros e poeta
coleção pública, 2016
16. Vista maravilhosa do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro
coleção pública, 2016

O que se percebe de imediato é que aqui estamos diante de um abandono da própria obra de arte em uma outra obra, como se a instalação fosse uma espécie de des-obra, de desarticulação do próprio conceito de obra. Não é à toa que na Antiguidade e na Idade Média não existisse um sentimento de paisagem, pois o objeto ainda não existia nessa decisão psíquica e transformação autônoma, cujo resultado seria o primeiro aparecimento do conceito de paisagem na pintura.

Sem dúvida, nenhum conceito de 'arte', nos diz Simmel, está em acção, quando o homem diariamente fala ou se exprime em gestos, ou quando a sua contemplação modela os seus materiais de acordo com o sentido e a unidade. Mas em tudo actuam tipos de configuração que

devemos, por assim dizer só depois, chamar de artísticos; de facto, quando estes, na sua legalidade própria e fora do envolvimento útil na vida, formam para si um objecto, que é tão-só o seu produto - é que se trata justamente de uma 'obra de arte'. (SIMMEL, [1913] 2009, p. 11)

Anos depois, tal conceituação será retomada pelo filósofo Boris Groys quando, no primeiro capítulo do livro *Going Public*, dirá que a morte de Deus, perpetrada por Nietzsche, implicou no desaparecimento do observador da alma, pois se antes o corpo estava prisioneiro da alma, agora esta se torna o invólucro do corpo, e isso tem suas ressonâncias no desenho; pois neste, a ética se torna uma estética, uma forma, o que obrigou o sujeito moderno a ter uma nova obrigação: o autodesenho, a sua presentificação estética como sujeito ético. Com isso, o sujeito se vê diante de um ornamento para si, um aparato para imprimir de si algo no desenho. Já as obras da coleção particular são essas:

4. Homens do tráfico com rifle AK-47
seres humanos
coleção particular, 2016

5. Depósito de armas (algumas de uso restrito do Exército)
armas
coleção particular, 2016

6. Boca de fumo
Seres humanos e drogas
coleção particular, 2016

8. Bazar
todo tipo de coisa à venda
coleção particular, 2016

9. Igreja evangélica com dízimo
alvenaria e dízimo
coleção particular, 2016

10. Hoje em dia tem até TV de plasma na favela
TV de plasma
coleção particular, 2016

12. Aviões do tráfico
adolescentes
coleção particular, 2016

Essas obras já nos mostram não existir um objeto criado para ser representado diante do grande público, pois os ditos objetos já estão lá, fazem-se presentes no cotidiano das favelas brasileiras e já incidiram de tal maneira na vida dos sujeitos que não se consegue mais discernir o que é objeto haja vista que o local onde a polícia pega a parte dela é o mesmo onde a polícia assassinou o filho de uma mãe, onde se construiu uma biblioteca com oficinas de poesia e existe uma igreja evangélica com dízimo. O que até então era objeto de crítica nas favelas cariocas, passa por um terremoto e as palavras, as quais antes se referiam a objetos específicos e criticáveis, agora se esvaem de sentido e se transformam, elas próprias, em obras “de arte” bioestética, ou melhor, retiramos as aspas e ficamos somente com as obras bioestéticas, como a origem é puramente contingencial, fruto de um acaso chamado “visualizações”, “curtidas” e “likes”, não se pode definir mais qual o referente e qual o parâmetro inicial da estética. Tais objetos já não são mais estéticos, porém bio-estéticos, ou seja, não partem mais de um objeto no quadro, mas de um objeto, no centro da cena, porém fora-de-significação, aproximando-se do conceito de *das Ding* elaborado por Lacan no seminário sobre a ética na psicanálise. A Coisa é algo isolado pelo sujeito como sendo estranho, mas, o que se considera mais exterior

ao sujeito é precisamente aquilo que está no seu mais íntimo. Para isso, Lacan deu o nome de extimidade. "Na presença de *das Ding*, uma vez que esperamos que ele pese do lado certo da balança, oposto a ele temos a fórmula kantiana do dever." (LACAN, [1960] 2008, p. 132) A ética, nessa seara, perde sua ligação com a moral e passa a ser o modo de o sujeito se reconhecer em alguma coisa que não corresponderia à sua identidade, como se algo fosse alheio à sua imagem unificadora e que "[...] se apresenta como Outro para o sujeito, sob uma modalidade não especular de alteridade, que não se deixa pensar a partir da figura do semelhante, das ilusões de um *eu* autônomo, ou de determinações eminentemente identitárias." (SAFATLE, 2012, p. 217-247) Quando isso ocorre, não se tem mais a possibilidade de se recorrer à ficção como uma maneira de rearranjar a semelhança e a vinda de um eu ao qual poderia tomar a palavra e falar sobre o objeto artístico. Sendo assim, é-se necessário ir para a não existência do Outro²⁷ e da obra de arte

²⁷ No ensino de Lacan, podemos delimitar o seminário 6 como o de virada para a não existência do Outro quando Lacan escreve o capítulo "Não há Outro do Outro", pois até aquele momento ele ainda se baseava no significante vindo de um Outro que marcaria o sujeito, originando as neuroses; nas psicoses, entretanto, o sujeito não consentiria com essa vinda do significante do Outro, forçando o psicótico a remendar essa relação sob a forma do delírio, e o significante não viria no simbólico, como na neurose, mas viria no real, sem intermediação. Sendo assim, o sujeito ao ouvir um xingamento, como no exemplo dado por Lacan no seminário 3, em que um sujeito alucina ter escutado "Porca!", de um transeunte. Tal sonoridade vem de modo abrupto para o sujeito que imediatamente pensa "Venho do salsicheiro". A palavra "porca" foi escutada no real como uma certeza. Com efeito, na leitura feita por Jacques-Alain Miller sobre o ensino de Jacques Lacan, o psicanalista diz que inclusive nas neuroses esse retorno do Outro ao sujeito é um delírio, culminando na clínica da foraclusão generalizada, termo cunhado por Miller no seminário *Ce que fait insigne* de 27 de maio de 1987. A foraclusão, a qual, até o momento, era um marcador da psicose, passa a ser entendida também para a neurose, pois o neurótico, em alguma medida, também faz consistir o Outro, o que lhe causa

estética, o que Ricardo Lísias nos propõe nas suas “obras”, ou melhor, nas suas Coisas. Esse regime pode ser denominado de fixão.

Se formos lembrar do autorretrato *With my tongue in my cheek*, de 1959, de Marcel Duchamp, podemos reparar melhor na relação molde e corpo retomado por Groyes como um passo além no abandono da obra e da relação legenda e imagem. Sobre tal imagem, Rosalind Krauss afirma, em *O Fotográfico*:

A representação está dividida entre o molde do corpo, ou índice, e o signo figurativo desenhado, ou ícone. Embaixo desta *assemblage* as palavras 'with my tongue in my cheek, Marcel Duchamp' formam um texto de indicação ou uma legenda. Embora essas palavras descrevam, com toda a evidência, a ironia que caracteriza a arte de Duchamp em geral, é também possível dar-lhes um segundo sentido mais literal, um sentido que elas nomeiam e encarnam simultaneamente. Ter 'a língua na bochecha', é ser irônico, mas é também evidentemente perder o poder da palavra, quer dizer, abandonar a linguagem e ser abandonado por ela. Duchamp encarna esse abandono no molde que fez da sua própria face. Mas essa sensação mais profunda e perturbante de que alguma coisa foi abandonada, deixada aí, é incarnada pela própria presença da legenda, dessas palavras embaixo do retrato, porque ela define o estatuto geral do índice como inarticulado e, portanto, como dependente da adição de um texto.' (KRAUSS, [1990] 2014, p. 86-87).

Duchamp com seu gesto de colocar a língua na bochecha nos aponta para a própria equívocidade da linguagem, da sua não

sofrimento. Quando esse Outro não opera mais como anteriormente, é, quase sempre, o momento onde o sujeito pede uma análise.

concomitância com a imagem a ela representada. Se a legenda não se articula mais com a imagem, a obra foi abandonada - ou melhor, foi desaparecida - permanecendo justamente a língua na bochecha, não sendo um objeto representado no quadro, mas a junção tanto do autodesenho quanto de um molde novo em cima do primeiro. O abandono seria uma espécie de fazer ao não fazer, ou, como nos afirma Susana Scramim:

[...] as obras do tempo presente, além de manifestarem uma forte opção pela arte produtora de pensamento, estariam ligadas a certas noções de fazer literário que incluem um não-fazer, reafirmam, ao contrário, apenas um 'querer' fazer, i. e., incluem uma noção de abandono do próprio ato de 'fazer' literatura'. (SCRAMIM, 2007, p. 15)

Se Marcel Duchamp opta pelo abandono da linguagem ao nos apontar sua própria equívocidade a partir do abandono, Scramim conceitua o próprio abandono do fazer literário, o que nos leva à origem da palavra bando, do antigo germânico que indica tanto a exclusão da comunidade quanto a insígnia do soberano, e talvez aí a reflexão de Giorgio Agamben, na *Potência do Pensamento*, possa se relacionar com o dever kantiano e o que foi abandonado, banido, da própria lei. Sendo assim, o abandono do ato de fazer uma obra se enlaça com o próprio ato da conservação da lei na sua suspensão e da sua aplicação ao que está excluído desta, ou seja, jogado ao bando.²⁸ Com efeito, o que Duchamp

²⁸ Não podemos esquecer também do artigo de Beatriz Sarlo, "Sujetos y tecnología. La novela después de la historia", publicado no número 86 da revista *Punto de vista*, onde lemos a diferença entre uma possível estética do abandono, a visão aberta, em oposição à narrativa moderna, a visão fechada.

faz na imagem de 1959 é a de colocar a própria linguagem abandonada na sua equivocidade, a qual, por sua vez, será retomada no mesmo ano em duas outras obras do artista, a *Torture-morte* e a *Sculpture-morte*. Duchamp associa esses dois significantes para apontar a tortura como uma natureza morta, e, para isso, coloca seu pé, como se estivesse no início do processo de decomposição, em uma caixa com alguns insetos. Já na *Sculpture-morte*, Duchamp coloca frutas e legumes em uma caixa

Diz Sarlo: "[...] la cerrada, que implica una representación de totalidad y un mundo social de personajes; la abierta, que debilita la trama como señal de la dilución de las historias y de los caracteres (el personaje se convierte en una fluctuante duración de notas subjetivas y verbales). El abandono de la trama, en cambio, refuta la pericia formal, una vez que se ha mostrado que puede ejercérsela; y también refuta el verosímil sostenido por cualquier paradigma de historia. La trama, simplemente, describe una elipsis que la aleja cada vez más de los desenlaces posibles al principio, y *cae*, invalidando la idea misma de un desenlace acordado con el comienzo de la ficción. Al caer, la trama señala la ilusión de cualquier verosimilitud que podría haberse construido en el comienzo; desautoriza, de atrás hacia delante, lo que se ha venido leyendo. Como si se dijera: donde todo puede pasar, se pone en duda lo que pasó antes de que la trama cayera. La novela muestra una especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción. Aun en sus obras más “etnográficas”, Puig no abandonó la trama, porque ella era una dimensión central de lo que prometía a sus lectores, pero también de la forma en que se planteaba para sí mismo la novela. Disuelta por abandono, la trama fuerza a la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia “interpretable” y cuestiona la idea de que exista un orden de los “hechos” de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo (como sucede con los personajes modernos). Probablemente no haya una impugnación más severa de la ilusión representativa que el abandono de la trama en el desenlace." (p. 3-4). O que pode nos valer como interpretação à troca de nomes tanto de Nagaoka Shiki/Shiki Nagaoka quanto da mudança de nomes de José de Arariboia à medida que sua obra vai se deslocando da primeira para a segunda concepção estética. Talvez possamos denominar a segunda concepção de "estética do abandono", segundo Raúl Antelo escreve no ensaio homônimo incluído no livro *A literatura latino-americana do século XXI*, organizado por Beatriz Resende.

de vidro, porém com insetos indicando-nos o início do estado de apodrecimento, e daí a morte. Ao provocar a equivalência entre *nature-torture*, Duchamp se aproxima do gesto de Ricardo Lísias quando este abandona as obras de José de Arariboia e as deixa em estado de desaparecimento, em estado podre, deixando somente o rastro da legenda, fazendo com que o leitor tenha dificuldades em localizar aquilo que o significante indica; Duchamp se torna um cadáver ao dividir nessas três *des-obras* seu corpo a partir da torsão ou tortura da natureza. Isso faz com que a associação significante se perca e, com isso, a própria lei da linguagem de que fala Agamben. Se não é mais por uma convenção manifesta entre significante e significado, a relação de identidade se perde e, conseqüentemente, a própria ficção. Com tal caída, o que resta é a manifestação do equívoco provocado pela escuta da linguagem e, a partir disso, significante e significado ficam soltos, sem relação alguma entre si. O que sobrevém disso é um ponto de fixão, o qual provoca uma outra escrita oriunda, agora, do ouvido/olvido, tanto do que foi escutado, *nature-torture-sculpture*, quanto do que foi esquecido, o significante colado ao significado, a relação entre essas sonoridades soltas no real. Como a ficção estaria ligada à fotografia enquanto uma relação entre legenda e imagem - não nos esqueçamos de que para Roland Barthes a referência é a ordem fundadora da fotografia -, a fixão seria esse significante vazio, no qual a relação se daria agora entre a enunciação e o significante, sem significado.

Quando se deteve sobre esse termo, Ernesto Laclau, em um debate na EOL (Escola de Orientação Lacaniana) com Jorge Alemán, nos relata a importância do significante vazio como sendo o da vacuidade, o que não significa ser ele um significante em carência com

o processo da significação, justamente porque nos coloca a relação, impossível e necessária, e portanto, contingencial, desse objeto *a*, o qual totaliza o conjunto das significações sobre a base de não poder se reduzir a nenhuma particularidade significativa dentro do sistema (LACLAU, 2004, p. 18) Ou seja, o Real impede a lógica simbólica da coerência entre palavras e coisas, entre imagens públicas e particulares, mas é ele, o Real, quem totaliza esse simbólico. A representação dessas duas categorias contingenciais se mostra distorcida, ou melhor, é pela distorção que se tem acesso visual ao que se quis dizer por trás do que se disse - *le pas du significant*.

O trabalho oriundo de tal visão deve, *peut-être*, partir dessa confluência de sujeito e objeto na superfície movediça da imagem. Sob esse prisma, portanto, a imagem particular não representa mais um objeto – estando os dois excluídos um do outro, na medida em que, *per via di porre*²⁹, se colocam elementos exteriores no interior da tela – mas ela, a imagem particular, finge representar, ou melhor, finge imitar, pois o objeto e a Coisa se juntam para se fazerem presentes e, ao mesmo tempo, se fazerem ausentes. É nesse jogo de presença-ausência onde reside o que aqui já denominamos bioestética.

²⁹ Termo cunhado por Leonardo da Vinci e trabalhado por Sigmund Freud em seu ensaio *Sobre psicoterapia*, de 1904, e retomado logo mais na seção 1.7.



Imagem 10: *Sculpture-morte*, 1959. Marcel Duchamp.

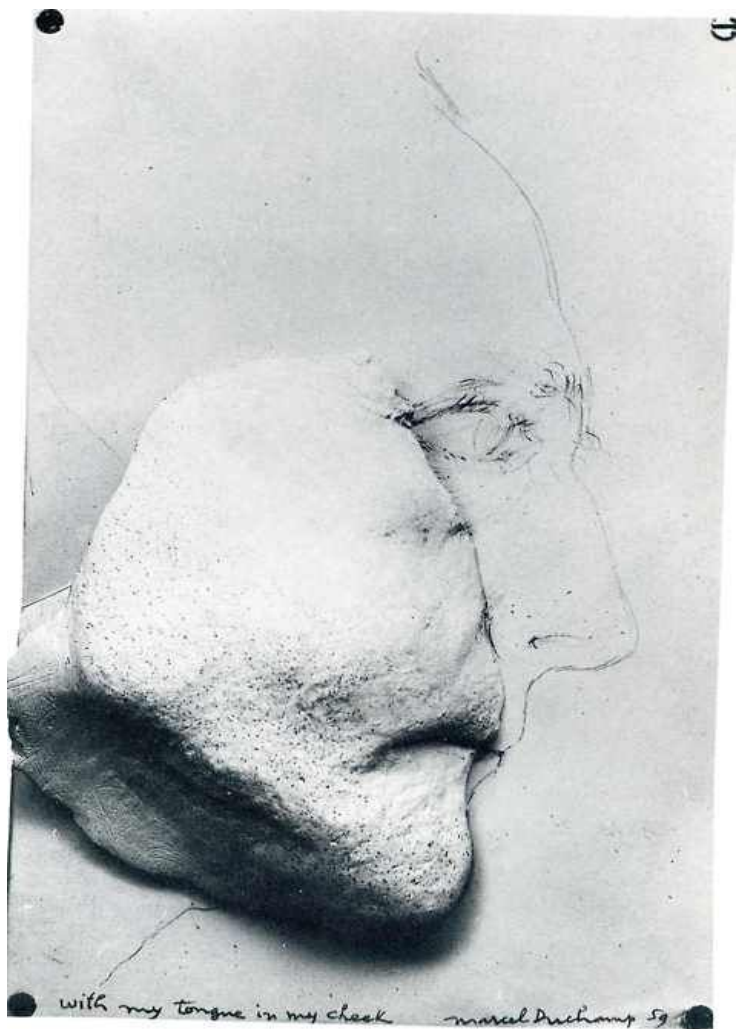


Imagem 11: *With my tongue in my cheeks*, 1959. Marcel Duchamp.

1.6. *Le tableau vivant.*

Foi um enorme sucesso a abertura da exposição de Arariboia com Biribó a partir de sua segunda concepção estética.

[...] o olhar atento do artista, que soube captar a singularidade do espaço, a transformação de uma arquitetura triste em um lugar de convivência cheio de possibilidades e o recorte fértil da realidade em algum tipo de encantamento coletivo. Nada disso, evidentemente, combina com o título da exposição e muito menos com o que o artista planejou, mas esses primeiros olhares o deixaram satisfeito. (LÍSIAS, 2016, p. 82)

Em *Comunidade brava: turismo Brasil*, já não nos deparamos com os quadros de maneira estática e bem delimitados como na primeira obra de Arariboia, a qual, como dissemos no início, era de extrema confusão entre natureza e cidade e onde o homem ficava diminuído diante de tais feitos. Mas, a partir do *happening* de Arariboia, as redes sociais continuam discutindo o que ele faz, no novo espaço público por excelência.³⁰ É nele, também, onde ocorre o debate:

³⁰ O crítico Francisco Bosco, no livro *A vítima tem sempre razão? Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*, propõe a rede social como o novo espaço público de debate do contemporâneo. Para isso, ele se detém em três momentos como originadores de tal mudança. "As revoltas de junho de 2013, momento de instauração de uma nova cultura política da sociedade, desde então indócil, explicitando sistematicamente todos os seus conflitos. O colapso do lulismo, que foi uma espécie de correlato político-institucional da cultura social da cordialidade, isto é, da tendência ao não enfrentamento direto das tensões sociais. E, finalmente, a emergência, ainda na década anterior, das redes sociais digitais, tornadas, nesse contexto, plataforma de explicitação generalizada dos conflitos. São esses os fatores que formaram um novo espaço público no Brasil e fizeram dele o ambiente propício à onda de lutas identitárias. [...] Unidas todos por um ideal qualquer, as pessoas agem como um

[...] estamos diante de um artista original ou de um gênio do marketing? As opiniões eram emitidas, como sempre, através de memes, confusões, links, vídeos e textos enormes cheios de citação. Como da outra vez, nosso artista resolveu ficar longe da internet. (Ibid, p. 82)

O famoso "textão" do Facebook é quando alguém - normalmente um não especialista na área - resolve opinar sobre o assunto do momento, como foi a abertura da exposição, em um texto enorme - em detrimento das formas breves típicas daquela rede social. "O que você está pensando agora?", é a pergunta de abertura da página do Facebook, demonstrando, por um lado, que o sujeito diante da tela tem de expressar o pensamento e, por outro lado, essa expressão é efeito de um pensamento do momento e não de uma reflexão anterior. "Na quarta-feira, porém, o *Jornal Nacional* deu um bloco inteiro à exposição." (Ibid, p. 83) A diferença entre a primeira e a segunda exposições, no entanto, além do suporte diferente, é a própria nomeação de "obra". Na primeira, a obra é aquilo que está representado no quadro; já na segunda, "obra" são as pessoas transformadas em "obras vivas", pois recebem a etiqueta de uma obra e estão ali "representando" o seu dia a dia transformado em obra. Nove anos após a obra de Duchamp, outra exposição já era o prenúncio do que viria em *A vista particular*. Percebendo esse desaparecimento da relação entre legenda e representação da legenda, o artista Oscar Bony cria *La familia obrera*,

enxame de abelhas atacando moralmente um indivíduo identificado como tendo cometido um crime contra esse ideal. Crime, aliás, nem sempre real (melhor dizendo: a própria noção do que é real está em jogo), e quase sempre desproporcional à sua punição. É a dinâmica dos linchamentos digitais, que se tornaram frequentes no novo espaço público." (p. 10-11)

uma espécie de encenação da fixação do desaparecimento da família, mas, neste caso, o conceito de cena talvez possa receber um adendo: na obra de Bonny é realmente uma família que diariamente comparece ao museu para ficar sentada diante da legenda de "sua" obra. Não se deve esquecer também que *La familia obrera* acontece dois anos após o golpe de estado na Argentina, no qual o General Juan Carlos Onganía tomou o poder cortando inúmeros gastos e abrindo a economia ao capital internacional. Milhares de pais de família perderam seu emprego e Oscar Bony retoma os questionamentos de Jacques Lacan quando este se detém na anamorfose como constitutiva do sujeito. No seminário sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, Lacan trabalha o ver-se vendo dos quadros e das obras artísticas. Se até então o sujeito estava dividido de seu objeto pelo próprio suporte da tela, com o procedimento da anamorfose de ver o que está e não está à vista do olhar do sujeito, tal divisão se torna mais fluida, impossibilitando, assim, a divisão entre sujeito e objeto.

Na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia à qual o sujeito está apenso numa vacilação essencial, é o olhar. [...] Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se torna, esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento. (LACAN, [1964] 2008, p. 86)

Isso nos coloca diante da confusão entre o que é o quadro e o que é o sujeito espectador dessa obra, entre a família trabalhadora fora do museu e dentro do museu. Lacan diferencia a posição do olho da posição do olhar. Este, o olhar, é o que cai e escapa da representação, o

que é elidido, desaparecido. Retomando Roland Barthes, Lacan exemplifica que no sonho, o que caracteriza a imagem é um "Isto-mostra", pois nós, no sonho, somos aquele que não vê, daí o caso da dúvida de Chuang-Tsé, ao acordar, não saber se sonhou ser uma borboleta sonhando ser um homem ou um homem sonhando ser uma borboleta³¹. Chuang-Tsé aponta para o que há para além da aparência, para além de um "isto-foi", pois é justamente por aquilo que não se dá à mostra no quadro, no espelho ou no sonho, que reside a preocupação da função escópica de Lacan.

[...] é inteiramente claro que vejo *fora*, que a percepção não está em mim, que ela está sobre os objetos que apreende. E, no entanto, percebo o mundo numa percepção que parece depender da imanência do *vejo-me ver-me*. (Ibid, p. 84)

O ver-se vendo é aquilo que Georges Didi-Huberman, em 1992, conceituaria como uma cisão do ver ao dividir em dois momentos: o primeiro e ainda metafísico, ou místico, movimento que só pensa e se experimenta o ver a partir de uma experiência do tocar - retomando, em termos, toda a deriva de Carl Einstein e Georg Simmel - e o outro momento sendo aquele no qual todo ato de ver nos abriria a

³¹ A figura de Chuang-Tsé é retomada por alguns nomes, dentre eles, Jorge Luis Borges no seu *Jardim das veredas que se bifurcam*, Murilo Mendes, em *Tempo e Eternidade*, e Maria Martins na sua série sobre os Mitos Amazônicos. Ou ainda Haroldo de Campos, nas *Galáxias*, ao iniciar o fragmento 28: "ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta ou uma/ borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma ou o entressonho sonhando/ de uma tchuang-tse sonhadassanhante borboleta abrefecham alas topázio [...]" Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004. sem página. Essa espécie de bipolaridade do entressonho é um possível sintoma da transformação na cultura e na sociedade - o presente evanescente - porque o entressonho obedece a um desejo - como retomou Susana Scramim no ato do abandono -; ou seja, sonhamos o que não cessa de não se materializar diante do sujeito.

um vazio que nos olha, nos concerne e nos constitui (DIDI-HUBERMAN, [1992] 1998, p. 31) No primeiro, ainda estaríamos em uma divisão em sujeito e objeto, pois há o sujeito e há o objeto a ser tocado para ser visto. Já no segundo nos aproximaríamos mais do que aqui estamos a trabalhar.³²

³² A performance de Oscar Bony foi documentada, fotografada e incluída na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, realizada no Pavilhão Ciccilo Matarazzo, o amigo de Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand. No catálogo, lê-se: "Oscar Bony é um nome paradigmático da arte experimental e conceitual argentina nos anos 1960 e 1970, e da geração ligada ao Instituto Torcuato Di Tella. Não linear e eclética, sua pesquisa artística materializa-se diferentemente em pintura, vídeo, filme, objetos, happenings, instalação e fotografia. É num contexto de subserviência da classe trabalhadora à repressão política imposta pela ditadura militar que o artista realiza a sua obra mais controversa. Em 1968 apresenta, em Buenos Aires, *La Familia obrera*, instalação em que atua Luis Ricardo Rodríguez, operário, juntamente com a esposa e o filho. Os três permanecem na exposição como esculturas vivas, sentados em pose clássica sobre uma plataforma museológica, simulando atividades do seu cotidiano reforçadas pela introdução de elementos sonoros reconhecidamente domésticos. Rodríguez recebe pelo serviço prestado na exposição o dobro do valor da sua hora de trabalho. Dirigida por Bony, a performance é aqui apresentada por um retrato de família preto e branco e em grande escala, cuja composição evidencia estereótipos e hierarquias de classe, gênero e idade socialmente arbitrados." Cf. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*: Há sempre um copo de mar para um homem navegar. Curadores: Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. p. 190.



Imagem 12: *La familia obrera*, 1968. Oscar Bony.



Imagem 13: *Torture-morte*, 1959. Marcel Duchamp.

1.7. *Per via di levare.*

O gesto de levar o morro à exposição encontra ressonâncias no processo descrito por Leonardo da Vinci com relação às artes, e teorizado por Sigmund Freud.

A pintura [...] trabalha *per via di porre*; é que ela coloca montinhos de tinta onde eles antes não existiam, na tela sem cores; a escultura, por sua vez, procede *per via di levare*, já que retira da pedra o necessário para revelar a superfície da estátua nela contida. (FREUD, [1904] 2017, p. 67)

A primeira opção é a retomada estética do que foi – *ça a été* – colocando mais tinta na nomeação e no sentido do que se está vendo; a segunda introduz uma *décalage* no centro mesmo da cena, com o detalhe de que agora não se tem mais a pedra de um lado e o sujeito de outro a retirar o encobrimento da superfície da estátua; agora, em contrapartida, o objeto se esvaiu de cena e o sujeito, por conseguinte, também. A primeira obra *Cidade brava: mar Brasil* ainda calcaria suas bases na pintura-depósito, ou seja, a partir de uma tela-em-branco, sem nenhum gesto autoral, o artista se insere colocando as cores das quais somente ele pode colocar. Tal procedimento remonta ao que se considera o primeiro documento literário brasileiro de 1601, a *Prosopopeia* de Bento Teixeira Pinto. No prólogo do livro, o autor diz ser um livro-rascunho para uma imagem de país a se pintar, pois ainda não ocorrera, há de se fazer, trabalhar. Sendo assim, é pela invenção, é dando voz a quem não tem voz, dotando de vida os seres inanimados,

que o rascunho ganha outros contornos e passa a receber traços mais coloridos e formato de algum objeto. Do grego, *prósopon* significa pessoa, face, rosto, e, com a união de *poieio*, insere o fingimento, derivando na prosopopeia. Ferdinand de Saussure, quando se detém na origem grega de hipograma, afirma sobre esta ter outro significado, o de sublinhar, por meio da maquiagem, os traços do rosto. *Hypographein* tem significado semelhante à *prósopon*, ou seja, à prosopopeia, o *tropos*, a figura da apóstrofe. *Prosópon-poiéin* significa dar um rosto e implica que um rosto original possa faltar ou possa mesmo nem existir. Quando se detém nessas questões, Paul de Man escreve que o texto não é a mimese de um significante-significado, mas de uma figura específica, a prosopopeia; mas, como a mimese é, por sua vez, uma figura, é a figura de uma figura, a prosopopeia de uma prosopopeia, e não uma descrição, pois ela é alucinatória ao tornar visível o invisível e o sinistro. "La prosopopeya deshace la distinción entre referencia y significación de la que dependen todos los sistemas semióticos." (DE MAN, 1986, p. 81) Ao desfazer essa distinção, o que fica é a desamarração, como dissemos anteriormente, entre significante e significado, ou, indo mais além, entre o grego *prósopon* e o latino *persona*, pois a máscara, enquanto aderente ao rosto do ator, não coincide mais com ele. É justamente essa não coincidência o que diferencia a literatura de Ricardo Lísias e a de João Paulo Cuenca. No romance *Descobri que estava morto*, o personagem João Paulo Cuenca descobre um cadáver com seu nome e com sua certidão de nascimento e o percurso do personagem é o de provar o engano cometido.

O inspetor pareceu perceber o meu desconcerto e sorriu com o ar de quem é dono das chaves da

cela. Mandou que eu me sentasse e atirou na mesa o Registro de Ocorrência nº 005-0591/2008, o Guia de Remoção de Cadáver nº 042435-1005/2008 e o Laudo Cadavérico nº 04331/08 - todos eles certificavam que João Paulo Vieira Machado de Cuenca, filho de Maria Teresa Vieira Machado e Juan José Cuenca, cujo número de certidão de nascimento é PED219 4177LV255A, estava morto. (CUENCA, 2016, p. 24)

E logo após vemos a reprodução de tais documentos, o que comprovaria e daria fé aos dados fornecidos por Cristiane, a pessoa que identificou o corpo de João Paulo Cuenca e se encontra desaparecida. O livro, no entanto, se propõe como uma investigação do fato pela via autobiográfica, justamente a questão debatida por Ricardo Lísias - se Cuenca tenta comprovar a falsidade dos documentos, Lísias, pelo contrário, opta por se valer da própria falsidade, não para comprová-la -, pois isso seria ainda estabelecer duas categorias distintas, a realidade e a falsidade, e a busca pela primeira viria para negar a segunda -, mas para misturar essas duas categorias de modo que não se sabe mais se o documento é falso, se o corpo vivo de Cuenca é real, tudo está embaralhado, o que veremos mais detidamente nos próximos capítulos.

Com efeito, a segunda obra *Comunidade brava: turismo Brasil* se assegura de retirar o encobrimento do objeto já presente no branco da página, porém prestes a ser esculpido, ainda que não se possa ver a imagem desse procedimento, pois o que sobrevém à vista é o branco. Quando do lançamento dessa outra etapa, José de Arariboia escolhe reduzir seu nome e, a partir de então, passa a ser chamado de Zé Arariba. Não à toa, seu primeiro nome é de origem tupi, *araryboia*, designando uma espécie de cobra conhecida como araramboia, a *Corallus caninus*, uma serpente amazônica cujo ataque consiste em

sufocar sua presa. José de Arariboia foi um personagem histórico, cacique indígena, e conquistou a baía de Guanabara, futuro Rio de Janeiro, e era pertencente aos *temiminós*, cuja significação, “descendente”, já nos aponta para a troca de nomes das obras – para logo após serem desenvolvidas durante a exposição – como para os descendentes das obras, quem é autor e o responsável pela continuação das obras? O jornalismo e a crítica de arte começaram a analisar as coleções públicas e particulares de Zé Arariba. A singularidade das obras do artista, antes oriundas da relação cidade *versus* natureza, agora se transformou em uma singularidade do espaço, o que daria a segurança ao público visitante de subir o morro da favela Pavão-Pavãozinho. O ambiente onde as obras são expostas passou a ser um dos elementos pertencentes à obra, e não mais somente o objeto representado. Agora

com todo esse barulho, galeristas, críticos e professores se sentiram mais seguros para entrar na favela. Mesmo assim, estão combinando de ir em grupos. Poucos têm coragem de levar uma boa máquina fotográfica. Hoje em dia qualquer celular dá conta disso. Enquanto o monitor explicava a impressionante *Mãe se matou depois que a polícia assassinou seu filho (moravam aqui)*, um empresário de São Paulo anotou a empolgação dos estrangeiros na van. (Ibid, p. 83)

Em uma espécie de imitação dos livros filosóficos, nos quais se lia um pequeno resumo antes de cada capítulo, aqui o procedimento é levado ao seu limite, pois os fragmentos se entrecruzam e não mostram aquilo que dizem: não ficamos conhecendo a “obra” de Arariboia simplesmente porque elas não estão mais onde anteriormente se teria a

certeza de estar. É como se o contrato de ligação entre palavras e coisas tivesse rompido e não mais ocorresse a representação exata entre a imagem e aquilo que dela se vê, fazendo com que o “conhecer” a obra de Arariboia seja precisamente o não conhecimento de suas obras visuais, e sim a partir de um outro referente – ou melhor, a partir da falta mesmo desse referente, como escrevera Paul de Man -, o que nos leva à própria imbricação da obra, do livro e do [Eu] a sustentar não mais o conhecimento daquilo que foi e ainda permanece estanque no seu infinito reproduzido nas páginas de um livro, mas sim à quebra dessa sustentação. É como se estivéssemos falando de uma posição evanescente: a cada término de frase, o que foi dito não se relaciona mais com o que se quis dizer, e assim sucessivamente. Tal concepção da estética opera como se fosse um sujeito evanescente - de que falamos no início -, mostra-se para logo após desaparecer, deixando a posição da obra e do espectador desconhecida – em último lugar – porém com a mesma precisão de outrora. As obras de Arariboia serão expostas no Museu MAR, no Rio de Janeiro, e sua marchand, a responsável por seu acervo, é Marina Donatella, a qual decidiu, como já vimos, a data da exposição para coincidir com a presença do crítico Georges Didi-Huberman no Brasil. Ao apresentar a família da marchand, o narrador opta por também reproduzir uma imagem, à época da inauguração da nova sede do MASP, e a coloca à página 42 do livro. Novamente não se vê a imagem, mas se consegue lê-la e imaginar a posição do pai de Donatella. Embaixo da página, pode-se ler:

*Fotografia da inauguração da nova sede do MASP
publicada no Correio da Manhã. Lucciano dalla Donatella
é o terceiro, da esq. para a dir., na segunda fila.*

O pai de Donatella é um personagem à parte no livro; chegou ao Brasil após o fim da Segunda Guerra Mundial sem nenhum grande quadro, mas seu primeiro catálogo em uma galeria estava lotado de obras impressionistas - curiosamente o mesmo movimento ao qual se referia Gilda de Mello e Souza como de espírito oposto ao da relação natural -, além de rascunhos, documentos, cartas e papéis dos artistas. No início dos anos 50, Lucciano se torna amigo de Assis Chateaubriand e Ciccilo Matarazzo; o primeiro lhe confere um espaço na extinta TV Tupi e o último lhe ajudou no recebimento das obras estrangeiras.

Os dois sabem muito bem de sua [de Lucciano] ligação com certos políticos durante a Guerra, mas não tinham muito clara a profundidade dos laços que de fato o uniam aos principais acusados de crimes contra a humanidade. O Brasil ficou longe do alvo dos investigadores, e, por algum mistério, essa rede específica, que herdou a maior parte do dinheiro, nunca foi muito bem esmiuçada. Como Lucciano controlava o comércio de obras clássicas sem alarde, o mais confortável era realmente acreditar nos boatos de que ele jamais participara de qualquer tipo de atrocidade. (Ibid, p. 34)

Estamos nos referindo aos crimes da ditadura brasileira após o golpe civil-militar perpetrado em 1º de abril de 1964. A relação do pai de Donatella com os dois nomes importantes daquele momento foi a de garantir a chegada das obras ao país, porém permanecer desaparecido da cena, deixando, portanto, todos os holofotes para Ciccilo e Chatô, os quais foram os responsáveis pelas primeiras bienais no Brasil, ainda no

início dos anos 1950. Com tal influência, a galeria de Lucciano se tornou a mais importante do país.

Aliás, mesmo com a fama dos Matarazzo, se não fosse a galeria dele dificilmente a nova sede do MASP teria sido inaugurada em 1968 com todo aquele número de clássicos. A ligação do acervo do museu com a rede de nazistas e fascistas que passou a viver da arte saqueada durante a Segunda Guerra não é nenhum segredo. A presença de Lucciano, porém, foi apagada da história do museu. (Ibid, p. 35)³³

Talvez por isso seja difícil localizar Lucciano na fotografia da inauguração do MASP em São Paulo, pois, com medo de que as pessoas o ligassem ao fascismo, permaneceu sempre nas sombras. Quem

³³ Pietro Maria Bardi não aparece em *A vista particular*, está desaparecido - ou redivivo em Lucciano -, como também o seu passado fascista e o questionamento sobre a procedência e a autenticidade do acervo inicial do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Filiado ao Partido Nacional Fascista em 1926, ele dirige a *Galleria d'Arte di Roma*, a qual era financiada pelo Sindicato Nacional Fascista de Belas-Artes. Já em 1931, escreve o panfleto *Rapporto Sull'Architettura (per Mussolini)* e promove a Mostra Italiana de Arquitetura Racional. O acervo do principal museu brasileiro, portanto, não passa incólume a essas questões, tanto da marca fascista quanto da procedência duvidosa. A primeira aquisição de Bardi foi o *Autorretrato com Barba Nascente*, atribuído por Bardi a Rembrandt, muito embora a Comissão Rembrandt, na Holanda, posicionou-se contra a atribuição do autorretrato a Rembrandt. Dizendo conhecer mais do artista que a própria comissão, ele mantém a etiqueta da obra como sendo de Rembrandt, o que acontece ainda atualmente. Cf. BARDI, Pietro Maria. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa83/pietro-maria-bardi>>. Acesso em: 8 ago. 2018. O apelido de Pietro Maria Bardi é PM Bardi, uma singela coincidência com o poder da polícia militar tão criticado por Ricardo Lísias em seu livro? Já a filha de Lucciano, Donatella, a responsável pela continuidade do trabalho paterno, é uma espécie de doa tela ou, melhor ainda, a dona da tela de artistas em início de carreira, como era o caso de José de Arariboia antes do *happening* e da fama que o alavancou ao artista mais caro do mundo.

assumiu a dianteira das negociações foi sua filha Donatella, com a tática de ajudar artistas sem dinheiro e sem um conjunto de telas no portfólio. A *marchand* comprava cartas, rascunhos de textos, fotografias ou objetos que tinham ligação com o artista e pagava um alto valor. Com isso, ela apresentava aos compradores esses objetos como se fossem a obra do artista. O que está em jogo nesse movimento, porém, era a aquisição de uma "obra futura" (Ibid, p. 37), na qual o comprador podia interferir no resultado do que esperava ter comprado, solicitando mudanças a alterações. "A galeria mostrava dois ou três recibos e relembra o valor pago pelos esboços e fotografias que, meses ou poucos anos depois, tinham resultado na obra vendida. Agora, estamos quites e você fez sucesso!" (Ibid, p. 37) Não é de se admirar, portanto, anos depois, a recusa de Donatella em representar José de Arariboia após o *happening* na favela Pavão-Pavãozinho até a praia de Copacabana. Ela não acreditava na virada de concepção estética promovida por Arariboia, pois ainda estava calcada na primeira obra, representando a natureza.

Nervosa, a galerista telefonou para [Paulo] Herkenhoff, que tem a mesma opinião. É realmente melhor cancelar tudo. Como não houve ainda nenhuma divulgação, os dois se livram do escândalo. Depois de um copo de água e de respirar fundo várias vezes, Marina telefonou para o artista plástico José de Arariboia. Não precisou de muito tempo para ela se aliviar: estava sem linha. Em um e-mail breve, então, ela diz ríspida que a galeria não mais o representa e que a exposição no MAR está cancelada. (Ibid, p. 48)

Lucciano, no entanto, casou-se com sua faxineira e auxiliar de escritório, Durvalina, a Durva, a qual não possuía nenhum contato com

a filha Donatella, pois Lucciano não permitia. Aqui o desaparecimento acontece de maneira deliberada, com o intuito de que as pessoas não tomem conhecimento nem do passado fascista de Lucciano quanto da própria existência dele no mundo da arte - o que difere, nesse ponto, com os outros casos de desaparecimento aqui analisados, seja o das citações em-branco ou o das obras de arte em-branco; mas, indo além, podemos ainda perceber neste gesto uma maneira de lembrar que as obras de arte não estão imunes aos arranjos políticos e aos golpes militares, principalmente no Brasil.

Non dá para dizer que Lucciano tenha feito sumir apenas a documentação sobre as primeiras décadas de seus negócios com artes plásticas: depois de morrer de uma hepatite mal tratada na infância, aos poucos os rastros de Durva naquele apartamento enorme também sumiram. Marina nem sequer sabe onde estão as duas fotos que guardou da mãe. (Ibid, p. 38)

Aqui reside o fundamental, a meu ver, da virada proposta por Ricardo Lísias enquanto, aí sim, um *spectrum*, cuja raiz etimológica vem de espetáculo e também do regresso do morto, em oposição, portanto, à realidade. No *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, de A. Ernout e A. Meillet, na página referente ao significante “specio, -is, spexi, spectum, specere”, podemos remontar a arqueologia do que depois iria se tornar o desaparecimento:

(et spicio reformé d'après les composés qui sont aussi usités que le simples est rare): 'apercevoir' et 'regarder'. Se trouve seulement chez les auteurs archaïques, dans des conditions particulières qui donnent un sentiment d'artifice. [...] species, -ei f.

: 1º vue (synonyme de *uisus* ou de *aspectus*, rare dans ce sens) ; 2º aspect, apparence (sens usuel) traduit gr. (cf. *spectrum*) ; s'oppose à *res* 'la réalité', par suite 'faux-semblant, prétexte' ; avec un sens laudatif 'belle apparence, beauté' d'où *speciosus*, -a, -um (cf. *formosus*) (ERNOUT, MEILLET, 1939, p. 962)

Se o que está diante da câmera não é mais um objeto – uma obra, por assim dizer – concreto e real, o qual poderia nos remeter a um passado da certeza do isto foi, mas um espectro, ele não se coloca mais como “a realidade”, fazendo, desse modo, com que o passado ainda não esteja concluído e o presente, por sua vez, não passe de um falso semblante³⁴, um mascaramento que dará tanto no espetáculo como no

³⁴ Semblante é um conceito psicanalítico trabalhado amplamente por Lacan em seus seminários. No seminário 18, intitulado *De um discurso que não fosse semblante*, Lacan afirma que todo discurso é semblante, ou melhor, que todo discurso é semblante de discurso, na medida em que mostra algo que não se tem acesso pleno. Semblante se aproxima da acepção figurada de aparência (que dá, que tem, que mostra, algo ou alguém). O termo remete à aparência no sentido do que se quer aparentar, como também a simulacro, imitação, fingimento etc. Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Trad. de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 277. É em Jacques-Alain Miller e na clínica feminina, entretanto, que o conceito se explicita de melhor forma. A chamada "mascarada feminina" é o modo de as mulheres se relacionarem com a presença de uma ausência, em outras palavras, com a falta. Elas atuam como se tivessem o objeto. Em "Mulheres e semblantes", Miller afirma: "A mulher não existe' não significa que o lugar da mulher não exista, mas que esse lugar permanece essencialmente vazio. E o fato de ele ficar vazio não impede que algo possa ser encontrado ali. Nesse lugar se encontram somente máscaras; máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulher e semblantes. A que chamamos semblante? Ao que tem a função de velar o nada. Por isso o véu é o primeiro semblante." Cf. MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes. In: *O feminino que acontece no corpo*. A prática da psicanálise nos confins do simbólico. CALDAS, Heloisa; MURTA, Alberto; MURTA, Claudia. (Org.). Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012. p. 65. No testemunho de passe da psicanalista Lêda Guimarães, encontramos as diversas formas de manifestação da mascarada feminina no contemporâneo. "A profissional realizada: em suas

regresso da morte. Partindo, então, desses contrarreferentes, a obra de arte “estética” seria a representação de algo ou de alguém diante da lente do *operator*; o leitor posterior dessa imagem poderia trabalhá-la filologicamente e procurar os referenciais do objeto ou do sujeito reproduzidos em cena e, atuando desse modo, opta-se por um dever-ser – à maneira do narrador indicando o que deve ser lido a cada fragmento – o qual, por sua vez, funda a divisão entre passado, presente e futuro. Se optarmos, porém, por trabalhar pela outra vertente, a da bioestética e a da arquifilologia ³⁵, trabalharemos não mais com as obras reproduzidas, mas desaparecidas, na medida em que não se tem mais

competências sublimatórias, sejam científicas, artísticas ou técnicas, de tal sorte que o mundo do trabalho já não mais poderá sobreviver sem as mulheres; a politizada, culta, intelectual: engajada nas lutas em defesa dos direitos dos excluídos, especialmente dos direitos femininos; a administradora do lar: já não é mais a 'dona de casa', ela subiu de posto de comando, e inclusive como provedora economicamente do lar em proporções cada vez mais alarmantes; a mãe psicopedagogizada: especializada nos saberes 'psis' sobre o desenvolvimento infantil; a malhadora dieta: bonita em qualquer idade, e saudável através da contabilização obsessiva das calorias e nutrientes; e a amante liberada: especializada nos receituários de inserção do orgasmo clitoriano no ato sexual." Cf. GUIMARÃES, Lêda. Não se apaixone! In: *Opção Lacaniana*. São Paulo: Edições Eolia, n. 44, nov. 2005. p. 69.

³⁵ Nas palavras do crítico Raúl Antelo, a arquifilologia seria uma procura, por meios anamnésicos e heterológicos, do que, do futuro, falta no passado, para poder reabrir o arquivo. Em uma releitura de Werner Hamacher, em cujas *95 teses sobre a filologia* afirma: "No se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite ese proceso y busca del futuro lo que falta del pasado." Cf. HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la Filología*. Trad. de Laura Caruhati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011. p. 29. A virada da filologia para a proposta arquifilológica anteliana é a queda da representação para o gesto que, dessa caída, permanece. Ou seja, o que acontece após a quebra da relação entre imagem e legenda? O que acontece quando temos somente as legendas das obras de José de Arariboia? É esse o nosso jogo. "La hipótesis central, diz Antelo, que me gustaría desarrollar en estas páginas es que el objeto, el objeu u objuego de la arquifilología, no es la representación, sino la idea, el gesto." Cf. ANTELO, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas*. Lecturas tras el agotamiento. Villa María: Eduvim, 2015. Tal hipótese será amplatadamente discutida no segundo capítulo desta tese.

acesso nem às obras nem ao sujeito que dela fez uso. Assim, não se procura o motivo do desaparecimento nem o estatuto do objeto antes da captura do flash, pois são os rastros deixados na narrativa – dos quais, à primeira vista, não temos acesso, apenas no branco da página – o que nos coloca ao trabalho, sem qualquer pressuposto de base. Talvez esteja aí o motivo pelo qual o “conhecimento” das obras de José de Arariboia não se dê pela via direta da imagem representando o objeto representado, como um conhecimento determinante para o sujeito, mas pela via direta do talvez e do pode ser. Tal conhecimento é o que Merval Pereira, “um dos jornalistas mais lidos do Brasil” (LÍSIAS, 2016, p. 85), diz sobre a exposição de Zé Arariba:

Não vou entrar no mérito artístico das obras expostas. Estive duas vezes no Pavão-Pavãozinho e gostei do que vi. E, mais ainda, do que não vi. Além dos que estavam expostos, nenhum traficante desfilava com armas à vista, a violência parecia abolida daquele ambiente e as drogas viraram coisa de museu. Mesmo assim não posso deixar de perguntar: para onde vai a renda dos ingressos? O pagamento é feito em dinheiro. Aquela quantia toda é depositada em um banco ou vai para o caixa 2 do Partido dos Trabalhadores? (Ibid, p. 85)³⁶

O que não foi visto pelo imortal da Academia Brasileira de Letras é o que o traficante Biribó, em conjunto com o artista Zé Arariba,

³⁶ Com a queda da ficção, não há dúvida de que alguns sujeitos ficam em uma espécie de miríade fantasiosa onde a única saída encontrada por eles, e pela grande mídia em geral, é a elevação do significante corrupção como forma de preencher o buraco vazio aberto pela queda da representação. Como lemos no *Inquérito Policial* da Família Tobias, o "leitor-médio" não teria condições de discernir o que é verdade e o que é mentira no caso Lísias. Com isso, podemos afirmar, abrindo a questão, que Merval Pereira, o imortal, enquadra-se no conceito de leitor-médio.

colocaram como se fossem obras artísticas, fazendo com isso uma espécie de afânise dos sujeitos pertencentes ao espaço da favela para transformá-los em sujeitos na obra de arte – esse é o passo além no trabalho *per via di levare*, pois agora o que já se fazia presente ganha, pela via do desaparecimento, um outro estatuto e passa não mais a ser visto como antes, ganhando uma outra conotação a partir da introdução da “obra de arte”. Foi esse é motivo pelo qual a exposição promoveu enorme sucesso e fez com que o morro fosse remontado em um novo local, agora o Museu do Amanhã, também no Rio de Janeiro, justamente após a reação de Merval Pereira, o que provocou novamente polêmica nas redes sociais, induzindo o cancelamento por Arariba e Biribó, em um primeiro momento, da exposição no morro. Como tal aviso fez com que o Sindicato de Hotéis, Bares e Restaurantes reclamasse do cancelamento, pois houve um aumento na ocupação dos quartos, eles repensaram e agora levaram a exposição a um novo espaço, o museu. As Organizações Globo e Merval Pereira adoraram o comunicado, pois agora as obras receberão salário condizente com seu emprego, licença de trabalho e cachê, mas tudo dentro de um museu, o que, segundo eles, daria maior transparência na contabilidade. A licença de trabalho é o que vimos anteriormente na obra de Oscar Bony e é essa a mudança iniciada com *La familia obrera*, o que em *Comunidade brava: turismo Brasil* é levado ao seu extremo ao etiquetar barracos, fuzis, contaminação de dengue enquanto coleções públicas ou particulares, transformando, assim, esses elementos em obras de arte. O novo lugar conta com toda a infraestrutura que não se encontrava na favela, o que foi visto como um fato positivo. Uma obra inédita foi colocada no museu: *Cama onde menina foi estuprada por 33 homens*.

Os comentários da imprensa são positivos: "Finalmente um artista brasileiro deixou de lado tecnicismos, influências estrangeiras e hipóteses estéreis para criar algo que explica e representa o seu país." (Ibid, p. 89) Após a abertura da segunda versão da exposição, no Museu do Amanhã, a polícia recebe uma denúncia de tráfico de drogas e invade a exposição, mas as obras estavam dormindo. Com o início de um tiroteio, uma criança negra de nove anos morre atingida por uma bala perdida. Os visitantes chegam à exposição e se deparam com o corpo no chão e pensam que tudo fazia parte da obra de arte. Os primeiros tuítes sobre o assassinato são postados e em poucos minutos um carro da TV Globo estaciona na frente do museu. A manchete da CNN é: "Olympic Games out of control in Brazil." (Ibid, p. 91) É nesse ínterim que Zé Arariba desaparece e nem seu porteiro sabe de seu paradeiro. Com o encaminhamento do inquérito policial, o juiz acolheu o pedido da defesa e trancou o inquérito dizendo: "Como a venda de cocaína está no interior da obra, o juiz considerou que, por coerência, o assassinato do Menino Negro deve fazer parte da exposição também. Não houve crime, portanto." (Ibid, p. 95) As pessoas, anteriormente moradores da favela Pavão-Pavãozinho, deslocaram-se para um museu e lá reproduziram suas vidas transformadas em obra, pois o que até então era visto como separado, agora passou a seu outro extremo, a não separação radical entre vida e obra. Sob esse aspecto, os moradores não são mais moradores, são obras inseridas nas obras maiores e as quais estão expostas na exposição turística de *A vista particular*, com apenas um porém: tais obras não aparecem mais, e o autor delas, o sujeito que diz [Eu], manifesta-se para tornar a desaparecer.

Após a polêmica, Biribó, o traficante, decidiu incluir mais uma obra denominada *Decisão da justiça brasileira*. Além dessa, quatro performances vão integrar a nova exposição: *Polícia em ação no morro mata pelas costas um entregador de pizza*, *Carro com cinco jovens é fuzilado pela polícia*, *Pedreiro Amarildo é preso, torturado e desaparece no interior de uma Unidade de Polícia Pacificadora* e *Performance surpresa* (Ibid, p. 96). Após a realização, a crítica de arte considera Arariba – desaparecido – o artista plástico mais caro do mundo, uma unanimidade, o que faz com que o Instituto Inhotim ofereça uma grande quantidade de dinheiro para o morro ser encenado no seu parque. O que se percebe nessa movimentação é o estatuto de superfície da imagem, haja vista que esta é deslocada para diversos lugares, e os sujeitos nessa obra se transformam em parte integrante desta. É o que acontece com a obra mais singular, *Vista maravilhosa do Rio de Janeiro*, de coleção pública, a qual, para se aceder, anteriormente, era só olhar ao redor das obras para reconhecer a tal vista maravilhosa, o que não acontece no caso da transposição a Inhotim, tornando necessária a encenação de tal imagem, denominada, por sua vez, de vista. Em Inhotim, no entanto, a Associação dos Funcionários do Parque ameaça entrar em greve, pois um funcionário descobriu que o salário das obras é maior do que o dos funcionários. "Tudo isso só para ficar ali fingindo que são uma favela?" (Ibid, p. 111) O próprio fingimento retoma o questionamento da prosopopeia, pois os moradores estão fingindo serem uma favela, debate recorrente também na família trabalhadora ser um fingimento ou não de uma família. Como no *Prosópon-poiēin* nós derivamos uma prosopopeia da prosopopeia, nesses caso o que podemos afirmar é que se trata de um fingimento do

fingimento³⁷, ou seja, os moradores da favela e a família trabalhadora estão fingindo fingir.

³⁷ Deparamo-nos aqui com o cerne da moderna tradição brasileira. O crítico Araripe Júnior, na sua análise sobre o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, afirma: "Do jagunço, a feição mais importante é a do vaqueiro. O jagunço que não é vaqueiro finge sê-lo; pelo menos tem a aptidão para exercer essa profissão, porque é a mais consentânea com a sua índole e com as tendências para a atividade intermitente, nômade do sertão." Cf. *Os Sertões* (campanha de Canudos). In: ARARIPE JÚNIOR, T. de A. *Obra Crítica*. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Brasília: MEC, 1970. p. 95. vol. 4. A figura do jagunço seria o sujeito atravessando o Oceano Atlântico e chegando aos trópicos; esquece o que fazia até então e assume uma nova máscara, a do vaqueiro, já que está se coaduna mais com sua personalidade. Ele é um jagunço fingindo ser um vaqueiro, logo, o vaqueiro também perdeu seu molde único e se transformou em um molde descartável, um semblante, pois cada jagunço vai fingir de um modo *dispars*, buscando referências na terra, no homem e na guerra. Ao engolir essas três instâncias do trilema, o jagunço vomita uma nova persona, que não é nem jagunço nem vaqueiro, é um terceiro. Se o livro de Euclides é de 1902, e o artigo de Araripe é de 1903, podemos muito bem afirmar que ambos já pensavam naquilo que só depois da metade do século XX seria trabalhado na psicanálise por Jacques Lacan, a teoria do fingimento - com as conversões históricas - e o semblante - este mais para os anos 1970. No artigo sobre Gregório de Matos, Araripe vai ainda mais longe ao problematizar a perda da identidade após a viagem: "Nestas condições o colono e o aventureiro, quanto mais se afastavam da costa e dos pequenos núcleos de segurança, mais se animalizavam, descendo a escala do progresso psicológico. Durante o primeiro século essas forças dispersas, não encontrando vida social em que a sua superioridade os ativasse por vitórias que deveriam ser certas, entraram em luta contra as próprias feras. Os selvagens, superiores no seu meio pelos hábitos, os venceram muitas vezes. Foi necessário, portanto, que, alijando a bagagem do homem civilizado, os mais inteligentes para a situação se adaptassem ao novo terrier e se habilitassem para concorrer com os primitivos incolas. Essa transformação, porém, não se fazia sem deformação moral e foi o que sucedeu aos trugimões, às línguas, e na geração seguinte aos pais dos mamelucos, àqueles que se uniram às mulheres tupis. À proporção, pois, que esses tipos de obnubilados se foram condensando, por outro lado, também se foi tornando possível a transplantação dos elementos de civilização. Sem eles nem Villegaignon teria permanecido no Brasil dois dias, nem os Jesuítas teriam fundado o colégio de Piratini. A influência daquela lei tinha, entretanto, gradações, sofria modificações. Dessas intercorrências diversas nascia o que era natural no encontro da civilização com a barbárie em um país inóspito e separado da metrópole por 2000 léguas de Oceano. [...] Partindo de Anchieta

Durante esse movimento, até os traficantes da região estão sentindo uma baixa na venda de cocaína e "[...] desconfiam que a culpa seja da exposição, já que muitos clientes antigos, sobretudo os das classes mais altas, têm preferido consumir no Inhotim. Talvez se sintam mais seguros lá." (Ibid, p. 111) Depois de Inhotim, a exposição vai para a Bienal de Veneza, Copenhague e ao Guggenheim, de Nova Iorque. O primeiro espaço da exposição, porém, a favela Pavão-Pavãozinho, fica em um "vazio enorme" (Ibid, p. 105) e, para não macular a imagem da cidade, opta-se por colocar tapumes e, tempos depois, a empreiteira da família do secretário de turismo do Rio conseguiu a área e convidou Zé Arariba para participar de um projeto de um complexo residencial humanizado, o

[...] *Rio de Janeiro for all people*. O condomínio contará com um minijardim botânico, shopping center, área de convívio e lazer, academia e um grande teatro para atividades culturais, ocasião em que mesmo quem não mora lá poderá aproveitar o espaço. A área também deve abrigar o 'Museu da consciência ecológica', projeto do arquiteto Santiago Calatrava, o mesmo que fez a grande maravilha que é o Museu do Amanhã. (Ibid, p. 108)

também se pode observar a marcha que tomou esse fenômeno através da história do Brasil; de sorte que este, pelo menos no que diz respeito ao desenvolvimento estético, reduziu-se ao levantamento daquele nível segundo a maior ou menor subordinação da civilização à Terra." (Ibid, p. 478-479, vol. 2) Usando o levantamento feito por Euclides, podemos dizer que o homem sem origem bem poderia se assemelhar ao rio Vaza-Barris, cuja peculiaridade é a de não ter nascente alguma, ou seja, não tem origem precisa, provocando, segundo Euclides, a imitação da natureza para um regime difícil, como um deserto; este, por sua vez, é um aplainador, permeado, portanto, pelo vazio.

Após um incêndio criminoso, tudo é destruído e o projeto do condomínio não chega a se concretizar, fato esse que faz com que Zé Arariba passe a ser chamado apenas de Arara. No lugar da comunidade Pavão-Pavãozinho restam apenas cinzas. Nas redes sociais, especulam sobre a participação de Arara no incêndio, pois "[...] havia uma beleza inusitada e muito particular naquele fogo todo." (Ibid, p. 110) Ao final da Bienal de Veneza, as obras não queriam retornar ao Rio de Janeiro, o que foi visto pela imprensa italiana como uma bomba: estariam as obras pedindo asilo no país?

Houve um questionamento de uma juíza italiana sobre a educação das crianças, mas o final é sempre o mesmo: a justiça não pode intervir na arte. [...] Não tem cabimento, outro responde em um talk show, a gente nem sequer sabe o estatuto jurídico deles. (Ibid, p. 117)

Já na Dinamarca, o lugar para onde a exposição foi após a temporada italiana, um grupo de refugiados sírios, à maneira dos grevistas de Inhotim, soube do tratamento que a obra estaria recebendo e decidiram, então, invadir a Basílica de São Marcos, em Veneza, exigindo asilo na Dinamarca. A CNN transmitiu ao vivo quando o grupo quebrou uma estátua do século XVI. Quando um deles ameaçou decapitar um homem dentro da igreja, o primeiro-ministro italiano ordenou a invasão imediata da Basílica. "A operação da polícia italiana foi um sucesso: seis refugiados morreram, e os jornalistas saíram com apenas alguns ferimentos." (Ibid, p. 120) Mas o que neste caso foi de extrema relevância é que os refugiados sírios estavam, de alguma maneira, imitando o gesto inicial de Arariboia de transformar a vida em arte e imiscuir essas duas instâncias em algo novo, até então

desconhecido. Se optarmos pela vida em separado, podemos afirmar se tratar de um regime da realidade; se formos pela via da arte, podemos dizer que, neste caso, seria o regime de ficção; mas, se formos abarcar os dois conceitos, como poderíamos conceituar a mistura de realidade e ficção? Podemos nos valer das concepções da crítica Josefina Ludmer e dizer que isso seria uma literatura pós-autônoma e classificá-las como um regime de *realidadeficción*, as duas palavras dando origem a uma nova, na imbricação dos termos. Mas se o conceito de *realidadeficción* estaria ligado ainda à ficção, ainda que pós-autônômica, isso não nos seria de grande ajuda, haja vista que defendemos aqui a fixão, colocando-nos, novamente, na pergunta: qual seria o regime? É justamente essa dúvida, o *peut-être* discutido anteriormente, o que define esse regime nem de realidade nem de ficção, fazendo com que essa questão - a judicialização da arte - seja posta em primeiro plano, precisamente pelo não saber instaurado diante de uma performance, *happening* ou o nome que tiver.

Mas por que o trabalho de Arara é arte e o deles não? É que os refugiados fizeram apenas um pastiche. Para se prevenir, a justiça italiana convocou para depor dois professores da Universidade La Sapienza, que confirmaram não haver perspectiva estética alguma na invasão da Basílica em Veneza. (Ibid, p. 120)

Quando se instaura esse vazio central na "obra de arte", o primeiro recurso pensável é o de alguém imediatamente tapar esse buraco e nomear o que é e o que não é, sobre o que se trata tal obra, pois aí o sentido não ficaria a cargo do leitor ou do espectador. Após a morte de Biribó - o traficante e vencedor do Leão de Ouro pelo filme

produzido do *happening* de Arariboia no Rio de Janeiro - as obras sentiram falta do Brasil e voltaram, e a exposição "[...] servirá por fim como um exemplo perfeito do caráter transitório da arte contemporânea." (Ibid, p. 122) Com isso, Arara cria sua nova exposição com o título de *Partiu Brasil*.

Com grande alarde, o empresário do artista plástico brasileiro Arara convocou uma entrevista coletiva para finalmente apresentar sua próxima exposição. Quando a imprensa lotou o salão principal do Copacabana Palace, encontrou apenas um telão com o perfil dele no Twitter e a primeira mensagem projetada em uma tela enorme: *Partiu Brasil* abre no Guggenheim de NY em um mês. Para fazer perguntas, os jornalistas precisaram então acessar o Twitter, o que irritou especialmente o pessoal da televisão. Arara respondia com velocidade: Só por aqui mesmo. Não posso adiantar mais nada. + info c/ empresário em dez dias. Consternado sobre o incêndio. Não tenho motivos para pedir desculpas. Sinto a morte do Biribó. Nada mais a declarar. Não me importo em ser ou não ser engajado. Não penso nisso. Não me importo em representar ou não representar o Brasil. Não penso nisso. Não me sinto bem falando do que vocês chamam de dança. Eu não danço. Não sei se minha obra é brusca ou se não é brusca. Não penso nisso. Não me considero radical e não me considero não radical. Não penso nisso. Não, esses tuítes não são críticas a nada. São uma entrevista coletiva. Porque desse jeito o coletivo pode ver. Não me considero escorregadio ou seco. Não penso nisso. Também não penso nisso. Não me considero arrogante e não me considero não arrogante. Não penso nisso. Obrigado a todos. (Ibid, p. 123-124)

Quando a justiça interfere na obra - e é o que veremos mais detidamente no segundo eixo desta tese - o que resta a ser dito são

pequenos tuítes com no máximo 140 caracteres como se estivéssemos em uma coletiva de imprensa diante do entrevistado. As respostas se resumem em uma proliferação de não sobre se a obra é isso ou é aquilo, como se estivesse não diante de uma coletiva, mas diante de um delegado ou juiz respondendo sobre o que é sua obra de arte, sobre o que foi - *ça a été* - que aconteceu, garantindo, desse modo, a certeza para a instância jurídica³⁸. Mas a partir do momento em que essa certeza fotográfica cai por terra no *casus* Ricardo Lísias, só nos resta a dúvida, o furo. "Não é preciso dizer que a entrevista coletiva do nosso herói esteve entre os *trend topics* do Twitter. Ele continuou por mais alguns dias enviando mensagens até, de repente, desaparecer." (Ibid, p. 125) O retorno só se daria, segundo boatos, na abertura da nova exposição, a terceira.

Depois, fomos convidados a ocupar os saguões de cada um dos andares e alguns outros pontos estratégicos do museu. Por aqui, Arara não circulou, mas há boatos de que ele está no prédio. Parece que veio do Brasil em um transatlântico fretado, já que não usa avião de forma alguma. Ao menos é o que o jornalista do New York Times apurou. São oito horas da noite. No último andar, uma porta se abre. A toda velocidade, uma viatura da polícia militar do Rio de Janeiro desce a rampa do museu, arrastando do lado de fora uma mulher

³⁸ A importância da discussão do *ça a été* barthesiano se deve, portanto, a essa questão jurídica, pois, se Barthes assimilava o conceito com a fotografia e, conseqüentemente, com a ficção oriunda da concepção de Daguerre, o que se nos apresenta hoje no contemporâneo é a incorporação do conceito de *isto-foi* na instância jurídica, onde percebemos e analisaremos a imbricação de conceitos: a "justiça" agindo como força de polícia, criando e manipulando "provas", como se estivéssemos diante de um livro de ficção detetivesca, e o "detetive" ganhando relevância nas mídias e nas redes sociais. Com isso, já não podemos afirmar o que é do âmbito da justiça e o que é do âmbito ficcional.

pendurada pela própria roupa. Cláudia não chegará viva à calçada. (Ibid, p. 126)

Diante de um novo desaparecimento, após as inúmeras trocas de nome - José de Arariboia, Arariboia, Arariba, Arara -, percebemos aqui o contraste da primeira para a terceira obra.

1.8. O desaparecimento do sujeito.

A questão do desaparecimento e da afânise encontra guarida na psicanálise de orientação lacaniana. O sujeito é o resultado de um processo cujo início se pode remontar ao esquema L de Lacan, onde podemos perceber a relação entre o eu – *moi* – e o pequeno outro, permeada ainda pela imagem do semelhante, daí ser tão importante o espelhamento nesse sentido, pois é através desse jogo de provas entre o pedaço de carne, ainda não denominado corpo, e seu reflexo na lâmina refletora, que o despedaçamento corporal vai ganhar um contorno de corpo. O que até então era visto como disjunto e desconexo, recebe uma ligação: o braço se torna “meu braço”, a perna se torna “minha perna” e por aí vai. Mas o significante só atravessará esse corpo quando o grande Outro ratificar essa imagem pela via do significante, o qual também deve ser decidido pelo sujeito como a sua “insondável decisão do ser” (LACAN, [1946] 1966, p. 179), como afirma Jacques Lacan ao desenvolver a causalidade psíquica do sujeito. Assim, não é todo significante passível de ser capturado pelo sujeito. Ao atravessar o corpo, esse significante vai nomear esse sujeito, com o detalhe de que tal nomeação veio de um Outro, o qual, por sua vez, será o “tesouro dos

significantes”, ou seja, a partir desse momento, o sujeito fica submetido, de alguma maneira, à linguagem e à fala, e de antemão, tudo o que vier a falar terá seus resquícios nesse primeiro efeito do encontro do corpo com a linguagem, o *parlêtre*, ou falasser na tradução ao português.

Figura 1 — Esquema L (LACAN, 1956, p. 58).

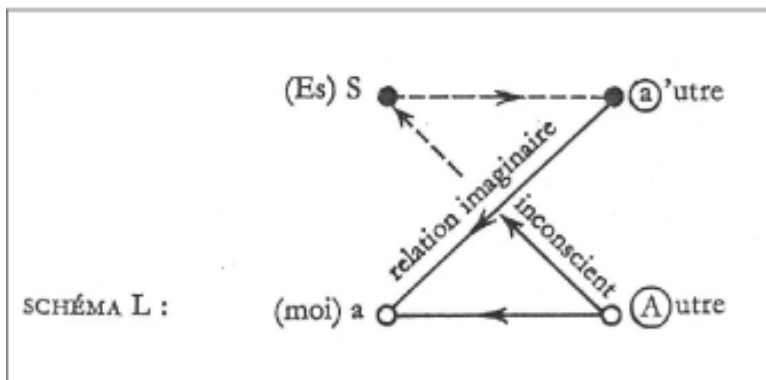


Imagem 14: *Esquema L*, 1956. Jacques Lacan.

Quando o significante, vindo do Outro, adentra a relação imaginária, culmina no sujeito (S), e este recebe a marca de um significante no corpo. Como podemos ver no primeiro andar do grafo do desejo, iniciado por Lacan à época do seminário das formações do inconsciente, de 1957 a 1958, e formalizado no seminário posterior, sobre o desejo e sua interpretação, que o lugar do sujeito é denominado de $s(A)$, a significação do Outro, uma espécie de carregar nas costas as escórias herdadas do discurso do Outro, como se o sujeito portasse uma mochila com esse peso, e que, segundo o vetor, recebe essa significação do Outro (A). Seguindo os matemas lacanianos, o $s(A)$ pode ser lido

como o S_1 , e o Outro, como o S_2 . O primeiro choro, o primeiro desconforto, denominado pela psicanálise como um S_1 , vai encontrar no campo do Outro o seu reconhecimento, e este, por sua vez, irá interpretar e fornecer um saber, S_2 , por retroação à primeira ação³⁹. Nesse sentido, o primeiro significante, dito S_1 , só recebe seu estatuto de primeiro depois da interpretação de um Outro, passando, assim, a ser visto enquanto Um, fazendo com que o sujeito entre, pela via ilusória, na linguagem. A cadeia do primeiro andar é o fato considerado como um enunciado, na medida em que é com o significante, passando por $s(A)$ e por A , desembocando na voz, sem que com isso ocorra perda alguma para o sujeito. As psicoterapias, p. ex., centram suas bases somente neste andar do grafo, fazendo com que o psicólogo encarne o papel do Outro- S_2 , cuja função seria a de devolver ao sujeito outra interpretação ao primeiro desconforto, marcante ainda hoje na vida do paciente. Isso faz com que o psicólogo passe uma imagem fortificada sua, o $i(a)$, para que o Eu do paciente, m , reproduza tal instância e fique nisso.

³⁹ Aqui retornamos à questão do *après-coup*, pois não há significação *a priori* para o sujeito, e a própria linguagem vem do Outro e não do sujeito, em uma releitura da frase de Rimbaud "Je est un autre". Se o Eu vem de um Outro, Lacan afirmará, então, que a constituição do Eu é paranoica.

comporta. O nome dado a isso é: falo. Não é, como se costuma pensar, um outro nome para o pênis, mas sim um significante, introduzido no Outro, o lugar da fala, na sua relação com o pequeno outro, retomando, assim, o esquema L.

Isso fala no Outro [...] designando por Outro o próprio lugar evocado pelo recurso à palavra [...]. Se isso fala no Outro, quer o sujeito o ouça ou não com seu ouvido, é porque é ali que o sujeito, por uma anterioridade lógica a qualquer despertar do significado, encontra seu lugar significante. A descoberta do que ele articula nesse lugar, isto é, no inconsciente, permite-nos apreender ao preço de que fenda (*Spaltung*) ele assim se constitui. (LACAN, [1958] 1966, p. 696)

Essa anterioridade do significado é o que dará o lugar e a presença ao significante, ou seja, ele aqui não está desaparecido, pelo contrário, todo o seu recurso está à disposição do sujeito para ele se fazer presente nas suas relações. O que acontece para esse significante perder sua presença e ser fendido é a introdução do falo enquanto, também, um significante, mas com a função de levantar o véu das significações anteriores, as quais nos garantiam a certeza de uma presença inteira, e abrir no sujeito um intervalo pelo qual será visto na sua relação de presença e ausência, $S \diamond D$, e lá onde se procura uma resposta, não se encontrará, justamente porque nesse segundo andar do grafo, não lidamos mais com os fatos “concretos”, mas com os dizeres, ou seja, com a posição do sujeito diante do enunciado, diante dos “fatos”. “O falo é o significante dessa própria *Aufhebung* [suspensão], que ele inaugura (inicia) por seu desaparecimento” (Ibid, p. 699), citação essa que nos coloca diante da problemática da falta entre os

sujeitos, vivenciadas de duas maneiras: uma, nos sujeitos em posição feminina, a do *Penisneid* – a da inveja do pênis, ou melhor, a do desejo do pênis –, e a outra, a castração do órgão, nos sujeitos em posição masculina. É com a saída desse impasse que se nos apresenta o desejo como oriundo do significante fálico, uma marca, uma ameaça e uma nostalgia da falta-a-ter (Ibid, p. 701). Tal falta é a que origina o desejo enquanto desejo de desejo, em outras palavras, desejo do que desapareceu de cena, mas permanece ainda produzindo efeitos na vida dos sujeitos. A significação fálica resulta no movimento final da castração, i. e., a partir do momento em que o sujeito, S_1 , consentiu com a nomeação vindo desse S_2 , ele passa a se submeter à linguagem ao admitir uma perda de seu gozo autoerótico como preço a se pagar para adentrar na linguagem. Essa operação, em psicanálise, se denomina de operação da Metáfora Paterna. Então, quando o sujeito se submete à linguagem ao abdicar do gozo autoerótico, a Metáfora Paterna⁴⁰ se fez presente e, conseqüentemente, a castração.

⁴⁰ No Scilicet do XI Congresso da Associação Mundial de Psicanálise "As psicoses ordinárias e as outras, sob transferência", María José Olmedo Guardino, no verbete "Metáfora paterna" atualiza a questão que será melhor esquadrinhada nos próximos capítulos: "A metáfora paterna é um matema que nos remete ao primeiro ensino de Lacan e ao predomínio do registro simbólico. É um conceito que tem a ver com a estrutura e que concerne à função do pai, a qual, por sua vez, encontra-se no coração do Édipo, complexo que 'tem uma função normativa, não simplesmente na estrutura moral do sujeito, nem em suas relações com a realidade, mas quanto à assunção de seu sexo'. A metáfora paterna conjuga o complexo de Édipo, o mito de Totem e Tabu e o complexo de castração, as três vertentes do ensino de Freud, o que lhe confere uma potência extraordinária. A pergunta acerca do que é o pai no complexo de Édipo, Lacan a esclarece, dizendo que é uma metáfora, isto é, um significante que substitui outro, o significante materno. [...] O efeito da metáfora paterna é a significação fálica." (GUARDINO, 2018, p. 260-261)

1.9. A loucura.

Com o desaparecimento da obra e do sujeito, o que nos resta é lidar com a loucura. Se pensarmos que ela não designa nem o nascimento nem o fim de obra, isso nos colocaria não em uma origem entendida como ponto inicial e gerador de um objeto, nem em uma origem a partir do termo *arché*, a emergência e o desaparecimento concomitantes. No seu estudo sobre o barroco, Walter Benjamin se detém nas imagens-em-branco e afirma que elas não designam o vir-a-ser daquilo que se origina, mas o que emerge do vir-a-ser e do desaparecer (BENJAMIN, [1928], 2011, p. 34); porém, se analisarmos mais detidamente, percebemos ainda estar latente a ideia de que algo possa surgir desse duplo processo de presença e ausência no arquivo. No ano de 1961, Michel Foucault publica seu livro *Folie et déraison* posteriormente reintitulado de *Histoire de la folie à l'âge classique*, em 1972. Entre essas duas datas, em 1964, ele escreve o texto *La folie, l'absence d'oeuvre* com o intuito de fazer as vestes de prefácio ao seu livro, o que nunca aconteceu. Nesse prefácio irrealizado, lemos que

[...] a loucura não manifesta nem relata o nascimento de uma obra (ou de alguma coisa que, com a genialidade ou com a chance, teria podido tornar-se uma obra); ela designa a forma vazia de onde vem essa obra, quer dizer o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontramos porque jamais ela aí se encontrou. Lá, nessa região pálida, sob essa camada sensível essencial, desvela-se a incompatibilidade gemelar da obra com a loucura; é o ponto cego da possibilidade de cada uma e de sua exclusão mútua. (FOUCAULT, [1964] 2014, p. 218)

Esse não lugar do qual a obra se serve para manifestar seu desaparecimento é próprio da loucura e é o que se observa em *A vista particular*. O narrador, já no final do livro, afirma: “Se *A vista particular* fosse um romance do século XIX, terminaria narrando o destino de todas as personagens principais, depois evidentemente de ressaltar suas contradições. Não é o caso.” (LÍSIAS, 2016, p. 115) Tal concepção é de extrema relevância na psicanálise devido à última virada no ensino de Lacan quando este se detém nos nós a partir do seminário 19 e culminando no 23 onde se propõe a largar a mão de Freud e a dar as mãos a James Joyce. No último ensino, a concepção de obra ganha ressonâncias na psicose, pois, segundo Fabienne Hulak, em *La lettre et l’oeuvre dans la psychose*, “l’absence d’oeuvre pose le problème même de la psychose par rapport à la relation à l’Autre de la reconnaissance” (HULAK, 2006, p. 13) A psicose se manifestaria, portanto, no não consentimento do sujeito à linguagem, na sua não submissão à linguagem. Se na neurose, o S_2 , o saber, retorna ao S_1 significando-o, na psicose não ocorre o retorno desse saber, e, a partir disso, cabe ao psicótico inventar esse retorno de S_2 , o que chamamos de delírio, a saída da lira. No seminário 22, *R.S.I.*, lemos que a desaparecimento do sentimento de se ter um corpo corresponde a uma falha na amarração dos três registros e, como consequência, o imaginário se solta. Quando isso ocorre, o Ego, por conseguinte, também se solta, e o olhar não está mais na dimensão do esquema L, onde a imagem do semelhante faria com que o Eu se alienasse ao que vê pela via do significante, mas o olhar se encontra no ponto de não visão, de não retorno, do que se vê no espelho. A diferença com a paranoia é que nela o sujeito vê seu duplo, e o Outro

lhe aparece como perseguidor.⁴¹ Talvez seja aí onde a invenção do sujeito viria fazer suplência ao Nome-do-Pai, esse significante ausente na cadeia e, por faltar, a ficção do sujeito ficaria em um *gap* referencial, um espaço em branco em sua história. Miller, em *A invenção do delírio*, diz que “Dado que el yo de cada uno es delirante, un delirio puede ser considerado una acentuación de lo que cada cual lleva en sí, y que es posible escribir como: *deliryo*.” (MILLER, [1995] 2009, p. 81) Se as formações do inconsciente se localizam na neurose, os fenômenos elementares estão na psicose⁴², mas ambos fazem jus ao delirante Eu. É o mesmo Miller quem não fará mais uma oposição estanque e direta entre psicose e neurose ao dizer que todo S₂ é um delírio, ou seja, todo saber é um delírio, resultando na chamada foraclusão generalizada, pois

a fórmula que define o sujeito, como aquilo que é representado por um significante para outro significante, faz desvanecer a função do reconhecimento. Não é dito que o outro significante deva reconhecer o primeiro; simplesmente se indica que eles devem se articular. Já não se trata do reconhecimento, embora permaneça inscrito nessa fórmula o *para*

⁴¹ Podemos trabalhar essa questão da psicose a partir do gozo. Quando, nas neuroses, ocorre o retorno de S₂, o gozo autoerótico, como dissemos, é abdicado para se adentrar na linguagem e possibilitar que se goze com outras coisas. Nas psicoses, no entanto, como esse retorno não ocorre, apenas delirantemente, o gozo, por sua vez, fica deslocalizado. É o que Miller afirma sobre as estruturas clínicas no que concerne ao retorno do gozo. Na paranoia, o retorno do gozo se dá na figura do Outro perseguidor; na esquizofrenia, o retorno se daria no corpo des-pedaçado, culminando nos delírios de ver o corpo caindo, se despedaçando etc.; e no autismo - trabalhado por Jean-Claude Maleval como uma quarta estrutura, diferente das psicoses - o retorno do gozo se daria na borda, o invólucro criado pelos autistas na relação com o mundo, já que há um rechaço ao Outro.

⁴² As formações do inconsciente são os sonhos, chistes e atos falhos nas neuroses; já os fenômenos elementares seriam tudo o que deriva da desamarração dos três registros, oriundo do delírio.

outro. Desde então, o significante que ‘representa’ aparece como médium do sujeito para o outro significante. (MILLER, p. 18-19)

O *médium*, no latim, significa tanto o meio como o registro sonoro da voz, sendo aí localizado o problema do psicótico com o reconhecimento do Outro, pois, se na neurose, isso é mediado pelo significante que vem do Outro, na psicose estamos somente pela via da voz como mediação entre os significantes e estes não mais representam o sujeito a outro significante, mas eles retornam, delirantemente, ao sujeito como um imperativo do ser: ele é aquilo que a voz lhe apresenta. No caso de Joyce, por exemplo, o que amarraria os três registros seria o Eu de Joyce manifesto em sua obra; aí está a diferença com relação ao *lógion* de Michel Foucault sobre a ausência de obra. O crítico Fabián Ludueña, em seu último livro, afirma: “[...] a loucura, no caso de [Aby] Warburg, não é a ‘ausência de obra’, mas, ao contrário, a própria obra em sua totalidade.” (LUDUEÑA, 2017, p. 37-38). Essas duas figuras não estão muito distantes. Warburg permaneceu internado no sanatório *Bellevue* sob os cuidados do médico Ludwig Binswanger e é lá onde produz sua obra *Mnemosyne*, iniciada em 1905, mas que só ganhou intento em 1924. Ele pede ao médico essa chance: provar que não estava mais louco ao ler, diante de todos os médicos e pacientes, sua obra. Anos depois, esse texto receberia o título de *O ritual da serpente*, uma dança kachina. A dança envolve o corpo, o qual, por sua vez, está entrelaçado no caso Joyce. Na escrita do ego, capítulo do *Seminário 23*, Lacan desenvolve essa hipótese:

Ter relação com o próprio corpo como estrangeiro é, certamente, uma possibilidade, expressada pelo

fato de usarmos o verbo *ter*. Tem-se seu corpo, não se é ele em hipótese nenhuma. [...] Mas a forma de Joyce *deixar cair* a relação com o corpo próprio é totalmente suspeita para um analista, pois a ideia de si como um corpo tem um peso. É precisamente o que chamamos de ego. Se o ego é dito narcísico, é porque, em certo nível, há alguma coisa que suporta o corpo como imagem. (LACAN, [1976] 2007, p. 146)

Há um porém: em Joyce não há o interesse nessa imagem e talvez esteja aí o cerne da possível psicose do escritor, e da teoria proposta por Hulak do Outro do reconhecimento, pois, quando do castigo perpetrado erroneamente pelo bedel, ocorrido no *Um retrato do artista quando jovem*, lemos: “Pensar nelas [as pernas] espancadas e inchadas de dor tudo ao mesmo tempo o fez ter pena delas como se não fossem suas, mas de outra pessoa, de quem sentia pena.” (JOYCE, [1916] 2016, p. 70) Em outra cena, a da surra, após ficar “quase cego por causa das lágrimas” (Ibid, p. 106), lemos que ele “não tinha esquecido de absolutamente nada da covardia e da crueldade deles, mas lembrar disso tudo não despertava raiva nele.” (Ibid, p. 107) Como o efeito do Outro não ressonou no corpo desses sujeitos (Warburg e Joyce), fazendo com que o significante entrasse no pedaço de carne, e produzisse o delírio do Eu próprio, ocorre uma disjunção entre o corpo e a imagem desse corpo. Sendo a loucura a ausência de obra – como pensa melancolicamente Foucault – ou a obra em sua totalidade – como apregoa Ludueña –, talvez possamos ver o que, em ambas, acontece: essa “obra” já não se encontra no centro da cena recebendo o sentido de um outro sujeito, ela está desaparecida e, assim, o artista se torna sem obra, pois, se é a obra que produz o escritor – se é a imagem que produz o Eu – ambos desaparecem, permanecendo em um eterno jogo de

presença e desaparecimento. Utilizamos para finalizar, das palavras de Stephen, sobre o centro esvaziado da cena: “O que é que vinha depois do universo? Nada. Mas será que tinha alguma coisa em volta do universo para mostrar onde acabava e onde começava o lugar do nada?” (Ibid, p. 30)

Capítulo Segundo: *Le jeu du je, le je du jeu*. Lísias não escreve autoficção.

2.1. A apresentação do jogo.

A proposta de trabalho de Raúl Antelo no livro *Archifilologías latinoamericanas* é apresentada logo no início quando o crítico afirma que o objeto é na verdade um *objeu*, *objogo*, da arquifilologia, e que esta não é a representação, mas a ideia, o gesto (ANTELO, 2015, p. 9). Sendo assim, o objeto não se enquadraria mais na concepção de um *operator* de um lado e a coisa representada de outro, o que nos remontaria às críticas do primeiro capítulo. A concepção anteliana encontra seu melhor estofa em Werner Hamacher na medida em que este afirma, no livro *95 teses sobre a filologia*, ser a filologia não um objeto de uma representação ou de um conceito, mas sim de uma ideia (HAMACHER, [2010] 2011, p. 10). Sendo assim, quando o enunciado do primeiro andar do grafo do desejo perde sua carga representacional e seu teor de fato, ele passa não mais a designar uma verdade apreensível diretamente na realidade pela via do significante, e começa, então, a operar a partir de um gesto, o que Giorgio Agamben teorizou em “O autor como gesto”, capítulo de seu livro *Profanações*.

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa: jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. (AGAMBEN, [2005] 2007, p. 61)

O responsável pelo projeto do *Homo Sacer* está aqui, neste momento, fazendo um ato, de todo modo arqui-filológico, invertendo a lógica autoral de um texto ao afirmar, em outras palavras, que um texto literário não é a representação do pensamento de um autor, esta figura cujo nome podemos ler na capa do livro. Sendo uma vida jogada na obra, os enunciados perdem a concretude de que antes se valiam para definir o gênero a que pertenciam e não valem mais o que dizem, não são nem verdadeiros nem falsos. Ao colocar um vazio nesse objeto transformado agora em um *ob-jeu*, não estamos mais na seara da *objectividade*, mas na *sub-jeu-tividade* do desejo, na medida em que a primeira, por ainda se calcar no objeto, promove uma relação de complementariedade entre o sujeito, $s(A)$, e o que vem do Outro, dando ao sujeito a certeza de encontrar no Outro a figura de alguém que vai reconhecer e autenticar a sua posição. Nesse desenrolar, o Outro ganha o estatuto de totalização, pois é somente nele e a partir dele que o sujeito vai se referenciar no mundo. Ocorre que o grafo não se resume ao seu primeiro piso, e é justamente no segundo andar onde ocorre a demanda a esse Outro, o qual, a partir de então, não será mais o local onde poderemos encontrar as respostas e os significantes para ratificá-los no corpo. Quando ocorre a barra no Outro, na parte esquerda superior do grafo, a significação do Outro, $s(A)$, passa a ser $S(\mathbb{A})$ o significante do Outro barrado, tratando-se, agora, não mais de um local de certeza do sentido, mas sim do que não pode vir a confortar ou completar o sujeito, precisamente pela barra no Outro. A saída para tal situação é a resposta pela fórmula da fantasia $\$ \diamond a$, a qual tentará dar uma resposta a esse vazio instaurado pela barra, pela falta. A resposta a essa falta é vista como um desejo, na neurose, o que promoverá uma espécie de

congelamento e de desaparecimento do sujeito neste momento, pois ele, a partir de então, irá responder às demandas do Outro revestido dessa fantasia, como se fosse o desejo, a qual seria a resposta à não aceitação da barra no Outro. No *Seminário VI* sobre o desejo e sua interpretação, Lacan afirma ser impossível dominar o desejo porque o objeto – entendido aqui enquanto objeto *a* – calcado na fantasia, sempre retorna ao “presente” para ser reconhecido, é o objeto enquanto reconhecimento de algo. Quando, porém, esse reconhecimento não ocorre, produz-se o que se denomina sintoma, o que nos faz retornar ao primeiro ponto do grafo, $s(A)$, local do sintoma. Mas se o objeto é transformado em *objeto*, pode-se produzir algo a partir desse sintoma, não sendo mais o sofrimento de outrora, e sim uma nova história a partir desse novo, ou seja, um novo rearranjo da mesa de montagem. Não o renegando para o “passado”, *tableau*⁴³, como um fato já ocorrido, mas trazendo-o ao

⁴³ O crítico Georges Didi-Huberman faz uma bela diferença entre os dois conceitos, *tableau* e *table*, na sua exposição sobre *Atlas*, no Museu Reina Sofia, e posteriormente publicado tanto no catálogo da exposição e no livro homônimo, como no terceiro volume do projeto *O olho da história*. "Mas a palavra prestigiosa quadro [*tableau*], em francês, ao menos, vem diretamente de uma palavra latina extremamente banal, *tabula*, que quer dizer simplesmente uma prancha. Uma prancha onde se pode fazer de tudo: escrever, contar, jogar, comer, guardar, desarrumar... Na prática do Atlas em Gerhard Richter, como outrora nas séries de *pranchas* gravadas em várias 'fases', por Rembrandt, trata-se de *mesas* [*table*] mais do que quadros. Isso significa, primeiramente, a renúncia a toda unidade visual e a toda imobilização: espaços e tempos heterogêneos não cessam de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar ou de se amalgamar. O quadro é uma obra, um resultado em que tudo foi decidido: a mesa é um dispositivo em que tudo poderá sempre se repetir. Um quadro se pendura nos frisos de um museu; uma mesa se utiliza para novos banquetes, novas configurações. Como no amor físico em que o desejo constantemente se repete, se lança, é preciso, em suma, constantemente repor a mesa. Nada ali é fixo, de uma vez por todas, tudo está para ser feito - mais por prazer recomeçado, do que por castigo sisifiano -, redescoberto, reinventado." (DIDI-HUBERMAN, [2011] 2018, p. 68)

“presente”, para colocá-lo na mesa, *table*, e, aí sim, produzir com o desejo, pois quando se permanece petrificado na repetição do mesmo fantástico, o desejo, de alguma maneira, fica em segundo lugar na tentativa de tamponar essa falta no Outro com a resposta da fantasia. Aí o branco ser uma derivação do desaparecimento, a sua outra face.

Indo, no entanto, à etimologia de objeto, o *Dicionário Latino Português*, de Francisco Torrinha, se detém na preposição *ob* e traz à tona as seguintes significações: “1. Diante de, em frente de. 2. Em vista de; por causa de; por amor de; em consequência de. 3. Contra (com ideia de hostilidade). 4. Em troca de; por.” (TORRINHA, 1937, p. 567). Já em “objeto ou objecto”, diz: “1. Pôr diante; opor. 2. Meter de permeio; interpor. 3. Expor (a um perigo). 4. Cravar; fincar. 5. Objectar; imputar; repreender; censurar; lançar em resto.” (Ibid, p. 569). Na etimologia de objeto, deparamo-nos com o discurso enunciativo enquanto objeto e meio da ontologia, o ser enquanto ser da representação, pois se coloca frente a frente, diante de, dois lados opostos – sujeito e objeto –, os quais irão duelar para ver quem é o verdadeiro a partir de um imperativo ordenador, do qual não pode se desvencilhar nem rejeitar, ainda que ocorra uma objeção e uma censura. Dessa forma, o objeto é contra o jogo e contra o eu, coloca-se em uma posição contrária, anulando o próprio conceito de um objeto a ser representado. Nossa tarefa, diante desse impasse, é trazer à tona o rastro do *ob-jeu* e do *ob-je* mantidos ainda hoje na literatura e nas artes plásticas, especificamente no *casus* Ricardo Lísias, pois nele percebemos uma importância no tornar visível, e não no reproduzir o visível, ou seja, em tornar visíveis as forças que não são visíveis, pois estão desaparecidas. É na maneira de se ler esse processo - e aqui

trabalharemos na duplicidade do termo, pois tanto pode se levar ao âmbito jurídico, quanto ao procedimento artístico, ou, ainda uma terceira via quando não se consegue mais distinguir o jogo artístico do âmbito jurídico e vice-versa - que reside o cerne do problema contemporâneo por excelência: há uma corrente, filológica e ainda positivista, que aborda as forças não visíveis sob a perspectiva de que seja nossa tarefa o preenchimento dessa invisibilidade por uma imagem e uma palavra para desativar o jogo e dar uma identidade imediata ao [eu]; esta seria a vertente do objeto e a dos relatos literários com teor de veracidade, corrente muito em voga a partir dos anos 2000 com a literatura denominada de testemunho, a qual pretende contar os fatos tal como aconteceram realmente na vida de um sujeito. Há, porém, uma segunda vertente, arqui-filológica, da qual partimos, para não preencher nem dar uma identidade imediata, mas, pelo contrário, provocar uma objeção e embaralhar os conceitos, fazendo com que não saibamos categorizar o teor de tais escritos, se são biográficos, autoficcionais, ficcionais ou jurídicos. Essa confusão é própria do jogo e impede uma rápida compreensão da emergência do fenômeno. Em última análise, se a filologia nos impõe um imperativo categórico, um ter que do ser⁴⁴, a

⁴⁴ Tal imperativo se localiza no capítulo *A disciplina da razão pura*, de Kant, quando lemos: "Embora se possa, do ponto de vista lógico, exprimir negativamente todas as proposições que se queira, em relação ao conteúdo de nosso conhecimento em geral - se ele é ampliado ou limitado por um juízo - os juízos negativos têm a função própria de simplesmente evitar o erro. Também as proposições negativas, portanto, que visam evitar um conhecimento falso onde nenhum erro é, todavia, possível, podem ser verdadeiras, mas também vazias, i. e., inadequadas a seu fim e, justamente por isso, muitas vezes ridículas." (KANT, [1781] 2012, p. 529) Aqui já percebemos a recusa de qualquer atribuição errônea oriunda de um conhecimento falso, retornando às concepções de realidade e ficção de que a metafísica ocidental se baseou, ou seja, nas acepções de certeza e da presença do *ça a été*.

arquifilologia é uma queda do imperativo kantiano para a elevação da dúvida, da incerteza, própria, portanto, da estética contemporânea.

Direcionando-nos a essa linhagem, podemos nos remeter à tese filológica de número 8, quando Hamacher diferencia o *logos apophantikos*, o discurso enunciativo – aquele criticado por Agamben – de um outro *logos*.

Aristóteles diferencia del *logos apophantikos*, del discurso enunciativo, que se refiere a objetos finitos en enunciados que pueden ser verdaderos, otro *logos* que no enuncia algo sobre algo y que, por lo tanto, no puede ser ni verdadero ni falso. Su único ejemplo es la *euché*, el ruego, la plegaria, el deseo. El discurso enunciativo es medio y objeto de la ontología así como de todas las disciplinas epistémicas dirigidas por ella. El discurso significativo, pero no enunciativo es de la plegaria, del deseo, de la poesía. No conoce ni el ‘es’ ni el ‘tiene que’, sino sólo el ‘sea’ y el ‘puede ser’ que se sustrae de todo conocimiento determinante y determinado.” (HAMACHER, [2010] 2011, p. 10)

O *logos apophantikos*⁴⁵, ou discurso enunciativo, é aqui entendido como o que disjunta sujeito e objeto, na medida em que os

⁴⁵ No curso *Introducción al método psicoanalítico*, de 1987, Jacques-Alain Miller precisa ainda mais o conceito ao compará-lo à operação analítica de ir dos fatos aos ditos do paciente, ou seja, quando ele toma posição com relação aos seus próprios ditos, dizendo que "de esta manera, ir de los hechos a los dichos no es suficiente. Es esencial un segundo paso. El paso siguiente es cuestionar la posición que toma aquel que habla con relación a sus propios dichos. Lo esencial es, a partir de los dichos, localizar el decir del sujeto, o sea, lo que Lacan retomando una categoría de Jakobson, llamaba enunciación, que significa la posición que aquel que enuncia toma con relación al enunciado. A este respecto hay muchas cuestiones. El paciente dice algo, sea metáfora o metonimia, pero cuando dice eso, ¿es para él mismo una verdad o una mentira? Puede ser el mismo dicho, pero hay una distancia entre el dicho y el decir.

discursos são separados a partir da veracidade ou não de seus termos, o que nos remete, de um lado, ao desejo – ou seja, à resposta oriunda da barra do Outro – e, de outro, à teoria do conhecimento dos objetos. Como o enunciado não se refere a um objeto específico, mas à própria linguagem enquanto circularidade, tal discurso perde a noção de ser e se transforma, como no desejo, em um movimento epicicloidal de cujo centro sabemos - como foi analisado no primeiro capítulo - ser preenchido pelo vazio, mostrando-nos uma imagem um tanto quanto contraditória, pois se intervém justamente com o nada, com o vazio, para poder dar algum sentido possível ao gesto autoral.

[...] precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. [...] O lugar - ou melhor, o ter lugar - do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. [...] O texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência. (AGAMBEN, [2005] 2007, p. 62-63)

Alguien puede decir alguna cosa sin creer completamente lo que dice. De esta forma trátase de una cuestión entre lo dicho y el decir. Hay una manera muy simple de entender esto en lógica matemática. Podemos tener una proposición y colocar la letra V para decir 'verdadero', o F para decir 'falso'. Es la misma proposición, pero puede tener un valor u otro, indicando una posición con relación al dicho. Este tipo de marca, verdadero o falso, es llamado, clásicamente - hay sentidos más profundos -, nivel apofántico." (MILLER, [1987] 2017, p. 39)

Tal ausência nos coloca diante da vida jogada e não significada na obra na medida em que a literatura produzida por um autor não é a representação da vida deste mesmo sujeito - o que nos daria no conceito de autoficção -, mas o vazio que se abre ao se colocar a literatura e a vida em uma obra para criar um terceiro sujeito, a possível testemunha, e este sim poderá reivindicar a posição do [Eu]. “A escrita”, escreve Deleuze em *A literatura e a vida*, “[...] é um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” (DELEUZE, [1993] 1997, p. 11). Assim, analisaremos aqui a imbricação de dois conceitos – sujeito e objeto – a partir do vazio representacional no conto *Autoficção*, do escritor Ricardo Lísias, e publicado no livro *Concentração e outros contos*, em 2015, sob o prisma da arquifilologia anteliana como um jogo de montagem e desmontagem incessante da mesa – *table* e *tableau* – onde se imiscuem os tempos, anacrônicos por excelência, as pessoas do discurso, embaralhadas na terceira pessoa que pode dizer [eu], e as vidas multiplicadas no intervalo entre o já vivido e aquilo cujo futuro ainda não ocorreu, permanecendo, portanto, em um futuro anterior, em um terá sido⁴⁶. Após a discussão desse problema, direcionaremos nosso olhar para o livro *Divórcio*, também de Ricardo Lísias, pois na medida em que criticamos a filologia e a busca de concomitâncias da vida do autor na sua literatura, não podemos deixar de salientar o quiproquó causado quando no lançamento do livro: de um lado pessoas dizendo que o teor do diário encontrado por "Ricardo Lísias" - aqui cabe questionar inclusive a própria autoria de tal ato - é verdadeiro, e, de

⁴⁶ Tempo verbal que terá amplas consequências para o proposto nesta tese; por isso, no próximo capítulo iremos detalhar melhor a relação do futuro anterior.

outro, e em menor número, aqueles que percebiam nesse gesto uma provocação diante da proliferação de livros reproduzindo a realidade vivida por um sujeito, criando uma equivalência entre literatura e vida.

A psicanálise, no entanto, vai partir justamente desse vazio central na experiência do sujeito, pois, se toda fala pede uma resposta, no *setting* analítico isso recebe uma torção a ponto de que o que está em jogo é precisamente o não dito pelo paciente, e é aí onde reside a diferença da psicanálise com as outras práticas da psicologia; se na hipnose, p. ex., o intento é a reprodução do passado, via rememoração da história do paciente tal como realmente aconteceu - *ça a été* -, na psicanálise, pelo contrário, o passado será rearranjado pelo que o paciente diz a partir de alguma falha; essa falha, esse branco, esse desaparecimento, irá rearranjar a mesa e produzirá uma outra combinação no jogo.

2.2. O jogo da *lettre*.

Ao intitular seu conto como uma autoficção, Lísias, o autor do livro, está se utilizando biograficamente de seu nome para denominar um outro personagem cujas características são encontráveis em paralelo com o autor⁴⁷; o gesto autoral, neste caso, permanece ambíguo, pois se

⁴⁷ É no seu livro de 1973, intitulado *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, que Philippe Lejeune apregoa: "Textualmente, coloco-me na posição do leitor: não se trata de partir da interioridade de um autor, o que justamente seria problemático, nem tampouco de instituir os cânones de um gênero literário. Partindo da situação de leitor (que é a minha, a única que conheço bem), tenho a possibilidade de captar mais claramente o funcionamento dos textos (suas diferenças de funcionamento), já que foram escritos para nós, leitores, e é nossa leitura que os faz funcionar." (LEJEUNE, [1975] 2014, p. 16) Aqui fica claríssima a posição de Lejeune e de todo o seu projeto da autoficção

misturam autobiografia com ficção, surgindo, dessa maneira, uma cena falsa, ainda que os nomes e situações sejam por demais conhecidos e verificados. Como não se repete o passado, cria-se, para isso, um falseamento de uma cena, a qual, com o desejo, atuará para ver o que do passado ainda não foi elaborado totalmente e resiste. Atuando mais na segunda vertente discursiva, aquela do discurso enunciativo do talvez, Roland Barthes, ao reler Freud, propõe-nos a carta de amor em uma dimensão, ao mesmo tempo, vazia, codificada, e expressiva a partir do objeto da fantasia do desejo.

Que quer dizer isso, afirma Barthes, 'pensar em alguém'? Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento, não há vida possível) e despertar muitas vezes desse esquecimento. Muitas coisas,

e da autobiografia como uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade." (Ibid, p. 16), fazendo com que a leitura de Ricardo Lísias, p. ex., fosse qualificada como autoficcional e passível, portanto, de reparamento judicial por quaisquer elementos e personalidades encontrados na "realidade". O próprio Lejeune propõe cinco atos para a chamada evolução autoficcional. O primeiro seria em 1973 com o seu pacto autobiográfico com a casa vazia; o segundo, em 1977, com o livro *Fils*, de Serge Doubrovsky, no qual a personagem principal tem o mesmo nome do autor do livro; o terceiro ato, em 1984 com o verbete, feito por Jacques Lecarme, para a Universalis mostrando que a casa não está vazia, principalmente após as teorizações da década de 1970 de Barthes, Modiano, Sollers etc.; o quarto ato, de 1989 com a tese de Vincent Colonna, orientada por ninguém menos que Gérard Genette, de título *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, na qual encontramos a definição de que uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conserve sua identidade real, ou seja, seu nome verdadeiro; o quinto e último ato, em 1991-1992, dar-se-ia na organização, por Doubrovsky, do colóquio *Autofictions & cie.*, ainda sob os efeitos de duas recentes publicações à época: *Fiction et diction*, de Genette, e *Temps et récit*, de Ricoeur. (Cf. Ensaio sobre a autoficção. In: _____. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Trad. de Jovita Maria Gerheim Norona e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014)

por associação, inserem você em meu discurso. 'Pensar em você' não quer dizer nada mais do que esta metonímia. Pois, em si, esse pensamento é vazio: não o penso; simplesmente, faço-o retornar (na medida mesma em que o esqueço). É a esta forma (a este ritmo) que chamo 'pensamento': *nada tenho a dizer a você*, senão que este nada é a você que o digo. (BARTHES, [1977] 2003, p. 45-46)

Se o significante carta, como bem lembrou Lacan no seminário sobre a carta roubada, aborda a homofonia no francês entre carta e letra – *lettre*⁴⁸ –, e nos coloca diante de duas cenas: a cena

⁴⁸ Há ainda uma terceira homofonia com o próprio ser - *l'être* -, o que não será sem consequências no desenrolar do trabalho aqui proposto como também para a psicanálise, pois quando, já para o final de seu ensino, Jacques Lacan nomeia de *parlêtre*, o *falasser*, o novo estatuto do sujeito. Florencia Dassen, no Scilicet do IX Congresso da Associação Mundial de Psicanálise (AMP) *Um Real para o século XXI*, nos esclarece sobre o *falasser* em uma longa, mas precisa, passagem: "Qual a diferença entre dizer que o homem fala com as palavras e dizer que ele fala com seu corpo? O inconsciente estruturado como uma linguagem era o inconsciente freudiano condensado na articulação mínima entre S_1 e S_2 , implicando um sujeito que se ajusta a essa estrutura, um sujeito representado por um significante para outro significante. O significante faz surgir o sujeito e, ao mesmo tempo, fixa-o em uma representação sempre incompleta. O corpo vivo, este é ausente desse inconsciente, e o gozo está situado apenas entre as linhas e só vale como objeto perdido. Enfatizar o corpo implica, então, valorizar o 'ter' e não o 'ser'. O ser se alimenta das palavras que não cessam de buscar tamponar a falta, a falta-a-ser. O ser suposto do sujeito não é algo que ele tinha e que perdeu; é antes algo que nunca teve e a que aspira: deduz-se um querer ser. E então se tecem histórias intermináveis e interpretações infinitas que não chegam a tamponar o que está perdido pelo fato de haver linguagem, perda irremediável devida ao encontro sempre faltoso entre linguagem e ser. Tais histórias são elucubrações que tentam velar o que aí, sim, aconteceu: o encontro da linguagem e do corpo, encontro de puros acasos, contingente, que produzirá múltiplas ressonâncias na vida de um sujeito. Enquanto perseguimos o ser através da linguagem, tanto para lhe dar sentido quanto para deixar que imprima a marca da fala, permanecemos na clínica da impotência. A lei da linguagem é, de fato, a lei do Nome-do-Pai, lei edipiana, zona de interdição de gozo. Qual é, então, o destino reservado àquilo que do gozo não passa à linguagem, nem se deixa capturar pelo proibido? Ir além do

primitiva onde nós vemos três sujeitos, a rainha, o rei e o ministro. A rainha detém a carta, como um significante puro, sem significado e sem conteúdo, a qual se encontra virada para baixo. O ministro, desconfiado do teor da carta, retira do bolso uma carta semelhante à primeira e, fingindo fazer a leitura, coloca ao lado da outra carta. Ao sair, pega a primeira carta e deixa a segunda ocupando o lugar da outra em cena. A rainha, ao presenciar tal feito, não pode se manifestar, pois isso revelaria sua posição de antemão na cena: a de saber o conteúdo da carta, da letra. Já na segunda cena, três sujeitos se fazem presentes: a polícia, o ministro e Dupin, personagem de Arthur Conan Doyle. Ao fazer a investigação da cena, Dupin faz o mesmo gesto do ministro, mas com uma grande diferença do primeiro. Agora o ministro não toma conhecimento da troca das cartas, pois é esse intento do investigador: substituir a carta por um semblante de carta, por um simulacro de carta, fazendo com que o ministro pense possuir a carta verdadeira, quando ela está com Dupin. Isso nos demonstra que a posição do sujeito na cena não se dá pela via da certeza do “isto foi” nem da certeza da letra vinda

Édipo - ir, em suma, além do inconsciente freudiano - é tocar o gozo feminino - puro acontecimento de corpo - e dar lugar à lei à qual responde o falasser, aquela do não-todo. O falasser, à diferença do sujeito, inclui o corpo como real e o gozo desse corpo como gozo da vida. O falasser é falante, mas também falado. Como fazer emergir o que foi tocado pelas falas de gerações anteriores da família, senão com o que nos serve na experiência analítica? Qual seja: não há outro trauma senão o da relação de cada um com a língua. Delimitar o núcleo traumático de cada falasser é limpá-lo do sentido da história, de todo fato biográfico, empírico e semântico, para devolvê-lo à sua natureza de não ser nada mais que um fato de discurso que penetrou o corpo e não cessa de produzir efeitos de gozo, dispersos, fragmentados. Essa dispersão é sem lei. A seu modo, o falasser não pode prescindir de palavras, mas pode suspender seu uso comum e se enredar nos nós de sua existência, marcando seu exílio do real do sexo. Uma pragmática da psicanálise tem aqui precedência sobre o transcendental da estrutura." (DASSEN, 2014, p. 148-149)

e ratificada pelo Outro; é justamente nessa segunda cena na qual podemos ver o furo do Outro em questão, transformando o objeto, a carta, anteriormente um significante puro, em um objeto, a carta, feminizada. O ministro pensa possuir a carta e, por isso, produz um semblante de quem possui a coisa, no caso, a carta, a letra, mas ele, de fato, possui uma imitação. Lacan, quando se detém nos três olhares sobre a carta, escreve:

Três tempos, portanto, ordenando três olhares, sustentados por três sujeitos, alternadamente encarnados por pessoas diferentes. O primeiro é o de um olhar que nada vê: é o Rei, é a polícia. O segundo, o de um olhar que vê que o primeiro nada vê e se engana por ver encoberto o que ele oculta: é a Rainha, e depois, o ministro. O terceiro é o que vê, desses dois olhares, que eles deixam a descoberto o que é para esconder, para que disso se apodere quem quiser: é o ministro e, por fim, Dupin. (LACAN, [1955-1956] 1998, p. 17)

A figura do terceiro, aqui, é de extrema relevância, na medida em que a carta/letra roubada é o que instaura o automatismo de repetição – haja vista que o significante da carta vai sendo repetido nas suas três instâncias, deixando o seu possuidor impossibilitado de reivindicar seu poder – caso da Rainha – ou na condição de não repetir o fato de possuir a carta roubada quando, na verdade, está em uma posição falsa, mas é por essa posição na cena que podemos delinear a verdade como uma ficção⁴⁹. Se “[...] é com o aparecimento da linguagem que

⁴⁹ A psicanalista Eneida Medeiros Santos, da Escola Brasileira de Psicanálise, quando lê o seminário da carta roubada afirma que "Lacan fala de uma carta que voa e circula, num verdadeiro movimento metonímico, um dos avatares do significante. Entretanto, a carta/letra, constituindo-se como o próprio sujeito do

emerge a dimensão da verdade” (Ibid, [1957] 1998, p. 529), isso nos remonta ao três tempos em psicanálise trabalhados por Jacques Lacan no texto *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada*, no qual o psicanalista analisa o sofisma dos três prisioneiros. Nele, o diretor de um presídio decide soltar um preso e, para isso, chama três prisioneiros e oferece uma prova pela qual eles teriam de passar; o acerto deveria ser pela via lógica e não pela mera probabilidade. Então, ele apresenta cinco bolas, três delas brancas e duas pretas. Cada um deles receberá uma bola nas costas, entrarão em uma sala e lá, quem for o primeiro a acertar qual a cor de sua bola, será libertado. Adendo ao jogo: não existem espelhos na sala, de modo que não podem ver, via reflexo, a cor de sua bola, nem podem comunicar aos outros a cor de cada um deles. Ao aceitarem o desafio, o diretor coloca, em cada um dos três, uma bola branca, ou seja, todos eles receberam a mesma cor. Após um tempo decorrido, os três saem juntos e fornecem a seguinte resposta:

conto, sinaliza que, mais do que sua capacidade de circulação ou mesmo de seu conteúdo, aquilo que ela revela e conta diz respeito ao seu caráter sempre fúgido, tornando-se refratária a qualquer sentido que lhe possa ser atribuído. Quer dizer, em termos lacanianos, existe uma impossibilidade 'estrutural' de absorção do sentido pelo significante. Assim, a carta roubada já carrega a ruptura entre sentido e letra, significante e corpo, linguagem e língua. Tal qual ocorre com a carta, uma análise conduz o sujeito a se deparar com o fora do sentido da fala sem, contudo, deixar de trilhar os caminhos da verdade do sintoma, enquanto essa verdade ficar capturada na transferência. Lacan diz: 'nós que nos fazemos emissários de todas as cartas/letras roubadas que, ao menos por algum tempo, ficam conosco *en souffrance*, sem ser retiradas, na transferência [...]'. *En souffrance* quer dizer 'retida pelos correios', porque não se encontrou nenhum destinatário. Desse modo, se a carta fica retida nos correios, ela cumpre seu papel de significante; ou seja, desliza metonimicamente, impulsionada pelo enigma e isso porque o que ela veicula não é nada mais do que um furo." (SANTOS, 2018, sem paginação, disponível em Veredas)

‘Sou branco, e eis como sei disso. Dado que meus companheiros eram brancos, achei que, se eu fosse preto, cada um deles poderia ter inferido o seguinte: ‘Se eu também fosse preto, o outro, devendo reconhecer imediatamente que era branco, teria saído na mesma hora, logo, não sou preto.’ E os dois teriam saído juntos, convencidos de ser brancos. Se não estavam fazendo nada, é que eu era branco como eles. Ao que saí porta afora, para dar a conhecer minha conclusão.’ Foi assim que todos três saíram simultaneamente, seguros das mesmas razões de concluir. (LACAN, [1945] 1998, p. 198)

Percebe-se na lógica dos prisioneiros que toda ela foi calcada a partir do que eles não veem, ou seja, os dois discos pretos, o que, para Lacan, delinea o primeiro tempo, denominado Instante de Ver, o qual se dá de forma imediata: no caso de haver duas bolas pretas, o terceiro na cena automaticamente assumiria sua bola branca, já que somente existem duas bolas pretas; se eu enxergo e comprovo essas duas, a terceira seria branca. Como isso não ocorreu no caso, pois os três permaneceram algum tempo se olhando, passamos para o Tempo de Compreender, centrado justamente no tempo de espera. É aí, nessa pausa temporal do semelhante, onde reside a solução do próprio problema de cada sujeito: o que sou? Branco ou preto? Aí podemos ver a própria articulação da linguagem e do desejo: a resolução da posição de cada um só se dá a partir de uma outra pessoa. O que nos remete ao Momento de Concluir, no qual o sujeito se antecipa à sua certeza em razão do tempo de espera.

[...] a entrada em jogo dos fenômenos aqui em litígio como significantes faz prevalecer a estrutura temporal, e não espacial, do processo lógico. O que as *moções suspensas* denunciam

não é o que os sujeitos veem, mas o que eles descobriram positivamente por *aquilo que não veem*, a saber, o aspecto dos discos pretos. (Ibid, p. 203)

O jogo aqui em cena é o significante como tendo um centro esvaziado, por isso não perpassar a estrutura espacial da cena e sim o tempo decorrido entre o Instante de Ver e o Momento de Concluir. Se aqui o significante está deslocado do significado visual, a lógica assertiva do sujeito

[...] nós a caracterizamos como *asserção subjetiva*, ou seja, nela, o sujeito lógico não é outro senão a forma *peçoal* do sujeito do conhecimento, aquele que só pode ser exprimido por [eu]. Em outras palavras, o juízo que conclui o sofisma só pode ser portado pelo sujeito que formou a asserção sobre si, e não pode ser-lhe imputado sem reservas por nenhum outro – ao contrário das relações do sujeito *impessoal* e do sujeito *indefinido recíproco* dos dois primeiros momentos, que são essencialmente transitivos, já que o sujeito pessoal do movimento lógico os assume em cada um desses momentos. A referência a esses dois sujeitos evidencia bem o valor lógico do sujeito da asserção. O primeiro, que se exprime no ‘se’ do ‘*sabe-se que...*’, dá apenas a forma geral do sujeito noético: ele pode igualmente ser deus, mesa ou bacia. O segundo, que se exprime em ‘*os dois brancos*’ que devem reconhecer ‘*um ao outro*’, introduz a forma do *outro como tal*, isto é, como pura reciprocidade, porquanto um só se reconhece no outro e só descobre o atributo que é seu na equivalência do tempo próprio de ambos. O [eu], sujeito da asserção conclusiva, isola-se por uma *cadência de tempo* lógico do outro, isto é, da relação de reciprocidade. Esse movimento de gênese lógica do [eu] por uma decantação de seu tempo lógico próprio é bem paralelo a seu nascimento

psicológico. Da mesma forma que, para efetivamente recordá-lo, o [eu] psicológico destaca-se de um transitivismo especular indeterminado, pela contribuição de uma tendência despertada como ciúme, o [eu] de que se trata aqui define-se pela subjetivação de uma *concorrência* com o outro na função do tempo lógico. Como tal, ele nos parece dar a forma lógica essencial (muito mais do que a chamada existencial) do [eu] psicológico. (Ibid, p. 207-208)

Assim sendo, as duas questões psicanalíticas aqui levantadas são de extrema relevância para o conceito de autoria, pois, a partir das três cenas da carta/letra roubada e da resolução do sofisma dos três prisioneiros, como qualificar a autoria da carta e da posição de cada preso? O primeiro sujeito a escrevê-la já perdeu importância e relevância diante do que ocorreu posteriormente ao envio da carta, culminando em uma imitação da carta, quando alguém intervém e faz de conta que a segunda carta contém o mesmo conteúdo da primeira, e criando um lugar de indecidibilidade para este possuidor da carta: possui um semblante de carta/letra. Essa falsificação da carta não seria incorporada também ao conceito de autoria? À primeira vista não, se seguirmos do Instante de Ver direto ao Momento de Concluir, sem passarmos pelo Tempo de Compreender. O problema contemporâneo talvez seja este: partir do Instante de Ver e disso concluir a sua certeza antecipada⁵⁰, esquecendo o meio-termo entre as duas posições quando o

⁵⁰ O psicanalista Oscar Ventura, no seu seminário *Da identidade impossível a uma política do sintoma*, ministrado em Santa Catarina, e publicado no número 10 da revista *Arteira*, propõe essa ideia de o contemporâneo juntar o Instante de Ver e o Momento de Concluir, sendo a nossa tarefa a de abrir o Tempo de Compreender. Ou seja, o Tempo de Compreender desapareceu da cena contemporânea, fazendo com que a conclusão se baseie ainda em uma concepção verista da imagem: se algo se presentificou, isso significa que ele

sujeito se questiona justamente sobre a sua existência e se dá conta que só pode inferir sobre sua posição a partir de um outro, ou, indo mais longe, o autor de um livro não reproduz aquilo que vê e presenciou, *ça a été* - o que seria passar diretamente do primeiro ao terceiro tempos -, mas é aquele que questiona o próprio estatuto do que vê e do que não vê, do que presencia e do que não presencia, pois sabe que é no intervalo entre uma coisa e outra onde reside a potencialidade de sua posição: ele permanece no Tempo de Compreender e a sua conclusão é a de que pertence a uma posição desaparecida, oriunda do que ele não viu e assim não pôde atestar sua veracidade automaticamente. Em outras palavras, a certeza da autoria está permeada por um semblante: o autor finge ser o autor de um livro quando na verdade tudo não passa de uma imitação, da qual nem ele mesmo tem conhecimento, como no caso do ministro ou mesmo dos prisioneiros, os quais não têm certeza absoluta de sua posição a partir de si mesmos, pois necessitam de um outro para lhes antecipar a certeza e partem do que não veem diretamente para autenticar suas posições. Ou seja: de certeza não se tem nada. O que nos propomos para este capítulo é a retomada de uma linhagem autoral escolhendo não dar visão ao que sempre esteve aí, autenticado, mas justamente dar escopo ao fingimento, ao disfarce e à simulação, pelos quais cada gesto autoral está perpassado no jogo do desaparecimento. O próprio automatismo de repetição se instala no sujeito a partir da determinação simbólica - analisada anteriormente com o texto freudiano

aconteceu realmente, preenchendo com isso o vazio deixado pelo desaparecimento da compreensão. Nesse sentido, a espera do sujeito contemporâneo está foracluída, esburacada. É um pouco o que Jacques-Alain Miller se propôs ao escrever *Campo freudiano, ano zero*, em 2017, ao dar capo e afirmar: "Tudo recomeça, sem ser destruído, para ser elevado a um nível superior." (MILLER, 2017, p. 34)

de *Além do princípio do prazer*, quando a criança promove o jogo de aparecimento e desaparecimento para substituir a perda da mãe - e com a posterior sobredeterminação após o jogo aleatório de par ou ímpar, o que aqui poderemos muito bem dizer se tratar de um jogo de aparecer/desaparecer, justamente com o que não se vê. Lacan, ainda no seu seminário sobre a *lettre* roubada, afirma:

O jogo com que a criança se exercita em fazer desaparecer de sua vista, para nela reintroduzir e depois tornar a obliterar um objeto, aliás indiferente por sua natureza, mas que modula essa alternância com sílabas distintas, essa brincadeira, diríamos, esse jogo manifesta em seus traços radicais a determinação que o animal humano recebe da orden simbólica. O homem literalmente dedica seu tempo a desdobrar a alternativa estrutural em que a presença e a ausência retiram uma da outra sua convocação. É no momento de sua conjunção essencial e, por assim dizer, no ponto zero do desejo, que o objeto humano sucumbe à captura que, anulando sua propriedade natural, passa desde então a sujeitá-lo às condições do símbolo. A bem da verdade, temos aí apenas um vislumbre luminoso da entrada do indivíduo numa ordem cuja massa o sustenta e o acolhe sob a forma da linguagem, e que superpõe, tanto na diacronia quanto na sincronia, a determinação do significante à do significado. Podemos captar em sua própria emergência essa sobredeterminação, que é a única de que se trata na apercepção freudiana da função simbólica. (Ibid, p. 51)

Para explicar o jogo, Lacan cria duas séries: a primeira, chamada de A, não obedece à nenhuma lei, pois está sujeita apenas ao acaso, ao jogo, como no par ou ímpar, ou ainda no cara ou coroa da moeda. Já a série B, pelo contrário, obedece a algumas leis específicas,

mas todas essas só surtem efeito após a passagem pela primeira etapa do acaso. Vamos, então, jogar. Aqui escolhemos essa possibilidade de resultado, mas vale para qualquer resultado do cara ou coroa. Se os seis resultados fossem esses: + + - + - -, podemos agrupar os resultados da série A em grupos de dois e aplicar a lei da série B, a qual nos diz que (+ +) pode ser substituído por α , (+ -) por β , (- +) por γ e, por fim, (- -) por δ . Nesse caso, chegamos ao gráfico abaixo das relações possíveis. "Assim, desde a primeira composição do símbolo primordial consigo mesmo [...], uma estrutura, por mais transparente que continue a ser em seus dados, faz aparecer a ligação essencial da memória com a lei" (Ibid, p. 53) A memória aqui se dá porque os elementos se repetem a partir da sua copulação, com uma nova combinatório na qual esses quatro símbolos representam. Na medida em que a primeira jogada nos fornece um sinal +, só podemos ter ou um α ou um β , se sair novamente +, a escrita será α , e se sair um -, teremos um β . Mas o jogo não só nos fornece as escritas possíveis, como estávamos fazendo até o momento, mas também as escritas ditas impossíveis, ou seja, o que nunca poderá ocorrer. No exemplo anterior, se a primeira saída for um +, vimos ser somente possível termos um α ou β , o que, implicitamente nos diz ser impossível sair um γ ou um δ . Do mesmo modo se tirarmos de primeira um - ficaríamos impossibilitados de escrever um α e um β . Ao se dar conta da relação possível-impossível, aparecimento-desaparecimento, Lacan escreve:

Isso poderia representar um rudimento do percurso subjetivo, mostrando que ele se funda na atualidade que tem, em seu presente, o futuro anterior. Que, no intervalo desse passado que ele

já é naquilo que projeta, abre-se um furo que constitui um certo *caput mortuum* do significante [...], eis o que basta para deixá-lo suspenso na ausência, para obrigá-lo a repetir seu contorno. A subjetividade, na origem, não é de nenhuma relação com o real, mas de uma sintaxe nela engendrada pela marca significante. (Ibid, p. 55)

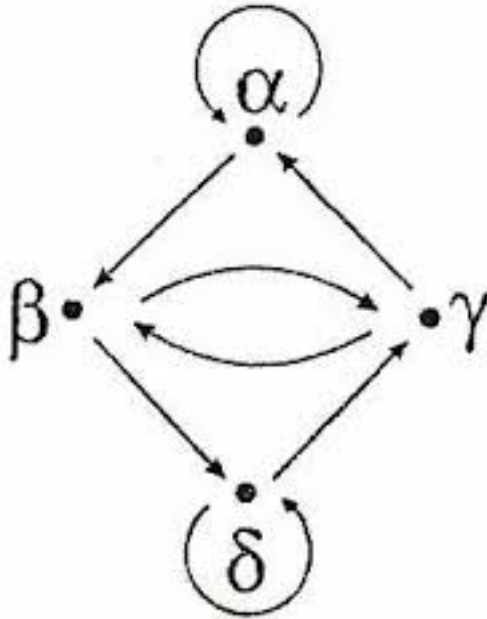


Imagem 16: Rede $\alpha\beta\delta\gamma$, 1956. Jacques Lacan.

Sob esse prisma, o pensamento em torno do nome Ricardo Lísias em um livro de autoria de Ricardo Lísias pode, em um primeiro momento, correlacionar a vida e a obra dos dois, criando-se uma igualdade entre ambos, o que, aí sim, seria chamado de autoficção; em um segundo momento, pode-se investigar os detalhes “da ficção” para encontrar paralelo com os detalhes “da vida real” do autor. Seguindo

esta lógica, a qual receberia a designação, por Hamacher, de “filología, filalología, filalogía.” (HAMACHER, [2010] 2011, p. 15), o conteúdo literário de um texto pode ser julgado como calúnia, difamação e ser passível de receber um processo por alguém que se reconheceu em um dos muitos nomes da “ficção”. *Alo* provém do grego *allos* e exprime a ideia de outro, diverso. A *fil-alo-logía* é uma filologia outra, diversa daquela que procura a etimologia tal como foi – *ça a été*. Hamacher, leitor de Lacan, cria uma outra vertente, a *fil-a-logía*, a qual tanto pode ser uma negativa da lógica, pela presença do a negador, como também pode ser o objeto *a* inserido no meio e no centro da questão. Se formos na primeira vertente, a da negação do a, quebramos a circularidade do discurso e da lógica do sacrifício – provocando o desaparecimento do Outro e o retorno para o Um sozinho, para o gozo do Um⁵¹, sem

⁵¹ Éric Laurent, em *Por que o Um?*, delinea o conceito do Um no ensino de Lacan: "Lacan opõe a ideia de construir um eu, de fundamentar o sujeito a partir do todo, à sua tentativa de fundamentar o sujeito no não-todo, no Um, e assim viabiliza a entrada na diferenciação dos Uns. Ao abordar o inconsciente freudiano, se empenhou em isolar o Um da repetição significativa, destacando que esta seria a primeira forma do Um. Assim, foi possível estabelecer uma primeira diferenciação entre este Um e o Um que pode ser escrito, acrescentando que este só aparece como inscrição. [...] A análise da história da escrita suscita indagações sobre o que foi que possibilitou a passagem da pintura às inscrições, que são pinturas simplificadas nas cerâmicas que se encontram agora, por exemplo, no Egito. A questão é como se passou dessas diversas superfícies de inscrições ao momento no qual, não somente se inscrevem objetos do mundo [...], mas o momento também no qual se inscreve a própria língua. [...] No seminário 19, Lacan estava empenhado em saber como se inscreveu o Um, e se é possível pensar na inscrição do Um, não só pela imagem e por seu caráter de aparente individuação, mas a partir do gozo como tal." (LAURENT, [2013] 2015, p. 32-33) Já Marcus André Vieira analisa o conceito de não-todo a partir da lógica do tratamento: "[...] nunca chegaremos aos pés do gozo do Pai, estaremos sempre aquém, sempre em um 'menos de gozo', ou numa busca pelo gozo, que chamamos desejo. Isso posto, a partir da sistemática logificação das relações edípicas, desvela-se, de modo cada vez mais claro, o quanto a crença na exceção paterna nunca recobre totalmente

qualquer intermediação do Outro, pois o primeiro não se coloca em dívida, não se vê enquanto um sujeito-em-falta, mas sim um sujeito-completo e que pode gozar consigo mesmo –; na segunda vertente, a do *a* enquanto objeto causa de desejo, a lógica pensada dessa maneira seria mais próxima da psicanálise: ao invés de propor um retorno ao passado tal como ele foi, ela inverte a questão e retorna ao passado ainda não concluso, pois ainda não passou, e rearranja a mesa.

Percebe-se, nesses dois casos, a ficção enquanto um dos mecanismos de reprodução de uma realidade previamente imposta ao sujeito, levando-nos, novamente, ao caminho da autoficção. Outro aspecto a ser considerado nesses casos é a perda da individualidade e, como consequência, da própria identidade do sujeito, pois este precisa recorrer à justiça para fazer valer o que não é, precisa provar, na realidade, não haver crime, somente dentro da ficção.

Se a libido, escreve Agamben em *Estâncias*, se comporta *como se* tivesse acontecido uma perda, embora *nada* tenha sido de fato perdido, isso

nosso ser sexuado, o quanto não somos apenas seres de desejo, mas também nos habita um gozo impossível de negativar, excessivo, desregulado, fora da Lei paterna. As fórmulas da sexuação, o não-todo, as definições do necessário, do contingente e do impossível com relação ao real, dos gozos fálico e feminino, do amor e da letra e ainda tantas outras ferramentas de orientação para nossa clínica que têm nos servido desde a publicação do Seminário *Mais, ainda* estão aqui, um ano antes, ainda em estado de construção, fazem parte de um grande canteiro de obras. A tabuleta ainda apresenta tinta fresca. Evidencia-se, com muita nitidez, o quanto o papel da exceção como fundamento de um Todo consistente encontra sua glória, tanto na sustentação da partilha sexual, como em seu ponto de fracasso, expresso pelo fato de que os mais avizinhos do polo feminino têm um excedente de ser não recoberto pelo gozo fálico. Esse excedente, gozo não negativedo, é o não-todo laciano; ele encontra expressão não apenas nesse caso, mas em experiências de devastação, em vivências místicas, psicóticas e, ainda, nos momentos conclusivos de uma análise." (VIEIRA, [2013] 2015, p. 25-26)

acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido. (AGAMBEN, [1977] 2007, p. 45)

Se na teoria freudiana do objeto, este era visto a partir da ocorrência ou não de uma perda (do peito materno, das fezes etc.), em Lacan, essa teoria será revista com o objeto – *objeu* – do desejo, sempre inapreensível pelo sujeito na medida em que a totalidade é impossível, e um resto, ainda que esquecido ou esquecível, nunca deixará de existir em cada um; porém, o resto vai operar enquanto falta e não enquanto algo ainda apreensível, abandonado e sem utilidade (AGAMBEN, [1998] 2008, p. 43). Em Ricardo Lísias, porém, percebemos uma terceira a-logia, diferente das duas primeiras, agora não mais calcada na separação incontestada entre vida e obra, entre realidade e ficção ou entre memória e esquecimento, e sim na simulação de uma cena e de uma perda, como na libido, ou melhor, de uma cena de queda que é o *casus* Ricardo Lísias.

Nesse sentido, no início do conto *Autoficção*, somos informados de que

o começo dessa história é conhecido: no final do ano passado, em um manifesto quase incompreensível divulgado pelo Facebook, Ricardo Lísias anunciou que desistia de escrever para, por fim, dedicar-se às artes plásticas. O golpe publicitário funcionou e, cinco dias depois, a Galeria Fortes Vilaça, em uma exposição que durou apenas três horas, vendeu oito dos doze trabalhos que Lísias apresentou. A partir daí, nada é muito seguro em um imbróglio que envolveu

inúmeras matérias na imprensa, boatos no meio artístico e nas redes sociais, uma mobilização desastrada da Polícia Federal e algumas operações financeiras nebulosas. (LÍSIAS, 2015, p. 79)

Quando Lísias some de vista após seu desaparecimento, ele viaja para a Europa e desaparece do meio. Com seu desaparecimento da cena depois de um manifesto cujas palavras não significavam aquilo que, *a priori*, deveriam significar, Lísias criou uma polêmica nos leitores acostumados a uma hiper-exposição midiática dos autores contemporâneos, produzindo um espectro na cena, uma entrada no *ça a été* barthesiano da teoria da imagem. Em diálogo com Hamacher, a dúvida inserida na cena, fotográfica ou não, é um dos problemas da palavra e do fantasma, pois, se o começo da história é conhecido de todos a partir de um texto publicado na internet, o *passo* seguinte - em seu duplo significado de negar e de passar - permanece uma incógnita a todos, inclusive ao próprio Ricardo Lísias, e é precisamente neste momento que ele precisa inventar uma cena para produzir algum sentido no futuro – o decorrer da narrativa. Fazendo uso de um recurso caro à chamada pós-modernidade, segundo afirma o crítico Fredric Jameson, Lísias promove um pastiche com a simulação de um passado com seus mortos (JAMESON, 2010, p. 12).⁵²

⁵² Jorge Luis Borges já fizera tal uso com Pierre Menard, dizendo-se ser o autor de Quixote, pois escrevera um texto nem melhor nem pior que a narrativa de Cervantes, mas sim escrevera “o” Quixote, mesmo não tendo o lido. "Refleti que é lícito ver no Quixote 'final' uma espécie de palimpsesto, no qual devem transparecer os traços - tênues mas não indecifráveis - da escrita 'prévia' de nosso amigo. Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho do anterior, poderia exumar e ressuscitar essas Troias..." (BORGES, [1939] 2007, p. 44) O conceito de palimpsesto é de grande relevância tanto na literatura borgeana quanto no percurso de análise aqui proposto nesta tese. É bom lembrar que o texto borgeano foi publicado na revista *Sur*, em 1939, no

mesmo volume no qual apareceu o texto de Roger Caillois sobre *Sociologia do Carrasco*, em que afirma: "Parecen prestarse muy particularmente las circunstancias actuales a un *trabajo critico* referente a las relaciones mutuas del *ser* del hombre y el *ser* de la sociedad: lo que él espera de ella, lo que ella exige de él. Los últimos veinte años han asistido, en efecto, a uno de los más considerables *tumultos* intelectuales que se puedan imaginar. Nada duradero, nada sólido, *nada que funde*; todo se pulveriza y pierde sus aristas, aunque el tiempo apenas haya dado un paso más. Pero existe una extraordinaria y casi inconcebible *fermentación*: los problemas de la víspera se plantean de nuevo cada día y un sinnúmero de otros - nuevos, extremos, desconcertantes - son incansablemente inventados por espíritus de prodigiosa actividad y no menos prodigiosa incapacidad de paciencia y continuidad. En resumen: una producción que inunda realmente el mercado, sin proporción con las necesidades y la capacidad misma del consumo. De hecho, muchas riquezas, muchos espacios vírgenes bruscamente abiertos a la exploración y, a veces, a la explotación: el sueño, lo inconsciente, todas las formas de lo maravilloso y del exceso (lo uno definiendo a lo otro). Un individualismo furioso, que convertía al *escándalo* en valor, daba al conjunto una especie de unidad efectiva y como lírica. Era, en verdad, pasarse de la meta: en todo caso, es mucho dar a la sociedad eso de complacerse tanto en provocarla. Quizá deba verse ahí el germen de una contradicción cuya amplitud creciente tenía que acabar por dominar, bajo un cierto registro, la vida intelectual de la época: intentando los escritores, con torpeza o soberbia, participar de la luchas políticas, y viendo acordarse tan mal sus preocupaciones íntimas con las exigencias de sua causa, que pronto debían someterse o abandonar la empresa." (CAILLOIS, 1939, p. 17-18) A preocupação de Caillois com o mimetismo, concomitante a de Borges e seu palimpsesto, ganha relevo em três textos. O primeiro é na questão temporal, retomada por Jameson como uma simulação de um passado com seus mortos, ganhando especial importância em *Enoch Soames*, o conto de Max Beerbohm, o mais próximo ao projeto de Lísias, especialmente porque foi escrito em 1919, anos antes das conceituações de Caillois, Borges e Lacan, mas não deixaria de ter seus precursores. Já para o final do périplo diabólico do narrador à procura de um texto, no futuro, ocorre o desaparecimento de Soames em plena Londres. Sendo uma cidade caótica, ninguém mais lembraria de sua existência, pensa o narrador. "Eu estava certo. O desaparecimento de Soames não causou a menor inquietação. Foi totalmente esquecido antes que alguém notasse que ele já não andava por ali." (BEERBOM, [1919] 2013, p. 56) Se no final do conto, Soames se torna um simulacro sem maiores informações, em *Autoficção*, p. ex., o começo do conto se dá com a simulação, com o sumiço da cena, para daí sim iniciar as conjecturas sobre esse passado de pastiche. Sendo assim, em Lísias a estética do pastiche já não tem muita utilidade, pois é a mistura entre passado reconstruído *après-coup* e o pequeno detalhe de contornos grandiosos promovendo um *postiche*, um pastiche póstumo, ou melhor, uma filologia do futuro, denominada aqui de arqui-filologia. O segundo é no próprio Borges, no

2.3. *Auctoritas*.

Com efeito, podemos retomar o conceito de autoria, pois é ele justamente o que se manifesta de modo implícito tanto no conto *Autoficção* quanto no que se denomina de autoficção literária. É nas teorizações de Giorgio Agamben onde podemos encontrar o desenvolvimento do conceito de *auctor* para o autor desaparecido em Ricardo Lísias. No último capítulo do livro *O que resta de Auschwitz*, incluído na série *Homo Sacer*, Agamben promove uma pequena diferença conceitual ao afirmar:

[...] o significado de 'testemunha' torna-se transparente, e os três termos que em latim expressam a ideia do testemunho adquirem, cada um deles, a sua fisionomia própria. Se *testis* indica a testemunha enquanto intervém como terceiro na disputa entre dois sujeitos, e *superstes* é quem viveu até o fundo uma experiência, sobreviveu à mesma e pode, portanto, referi-la aos outros, *auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo - fato, coisa ou palavra - que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas. Nesse sentido, *auctor* contrapõe-se a *res* (*auctor magis... quam res... movit*: a testemunha tem mais autoridade do que o fato testemunhado - Liv., 2,

texto *Kafka e seus precursores*, quando ao final nos deparamos com a redefinição do termo precursor: "No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens." (BORGES, [1951] 2007, p. 130) Já o terceiro é no livro *Figures I*, de Gérard Genette, no ensaio "Proust, o palimpsesto", em que o crítico analisa a literatura na sua passagem de literatura na literatura, potencializando-a como semblante, sombra e espectro e o seu retorno diferido para o sujeito.

37, 8) ou a *vox* (*voces... nullo auctore emissae*: palavras cuja verdade nenhuma testemunha garante - Cic., *Coel.* 30). O testemunho sempre é, pois, um ato de 'autor', implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade. (AGAMBEN, [1998] 2008, p. 150)

Nesse sentido, estamos diante do problema da autoria e da validade conferida por alguém ao escrito oriundo de um outrem; o primeiro conceito, *testis*, leva água ao moinho do *ça a été*, ou seja, a figura do *testis* é o sujeito que irá dar um caminho à briga entre dois contestadores, ele virá para dar a resposta final e dizer quem tem razão; o segundo, *superstes*, no entanto, enquadrar-se-ia mais na proposta de Agamben ao analisar a experiência de Primo Levi no campo da concentração, mas também poderia ser de grande relevância para o estudo do fim de análise sob a perspectiva da psicanálise lacaniana⁵³.

⁵³ O psicanalista Jorge Alemán propõe duas modalidades para o poema: “os poemas de retorno, que remediariam o esquecimento através da volta aos lugares e experiências do passado; e os poemas de atravessamento, nos quais o poeta corta os fios que o atavam aos ideais, desprendendo-se da imagem de si mesmo e de seus semelhantes, atravessando a trama das ideias que ele mesmo e seus semelhantes haviam forjado. Estas duas vertentes do trabalho poético – retorno e atravessamento – seriam uma o avesso da outra. A invenção poética, por sua vez, adviria de uma torção entre esses dois polos, momento no qual o poeta viveria uma experiência de desamparo, um encontro com o *unheimlich*.” (MACÊDO, 2014, p. 391) Esse estranho é a *das Ding* lacaniana do seminário da ética quando tratará a Coisa como estando no centro da cena, porém fora-do-significado, não se pode apreender a coisa, é preciso dividi-la, contorná-la, mas, ao se fazer isso, já não se está diante da Coisa, mas de outra coisa. Esse é o pontapé inicial de Miquel Bassols, em seu livro *O feminino, entre centro e ausência*, título inspirado por *Lituraterra* de Lacan, o qual, por sua vez, foi retirado do último verso do poema *Entre centro e ausência* de Henri Michaux "C'était à l'arrivée, entre centre et absense, à l'Eurêka, dans le nid de bulles." As mulheres, assim como a personagem de *O Coração dos Homens*, poema da escritora Veronica Stigger, são as bolhas de sabão: a partir de um sopro, um sopro de vida, vão ao céu e lá, por alguns segundos, alegam as nossas vidas, e

Porém, é no conceito de *auctor* que a ideia de um pai fundador ganha relevo e é o que aqui vamos trabalhar, pois é na figura do pai que poderemos remontar o conceito de autoria e de autoridade a partir de seus primórdios no direito romano para reler as conceituações contemporâneas de autoria e até mesmo de autoridade oriunda do documento ficcional.

Retomando o estudo de Émile Benveniste sobre o *Vocabulário das instituições indo-europeias*, no segundo volume dedicado ao poder, ao direito e à religião, percebemos uma revisão feita pelo linguista do conceito de *ensor* e *auctoritas* ao, logo no sumário do artigo, escrever:

Essa autoridade - *auctoritas* - de que é preciso estar investido para que a palavra proferida tenha força de lei, não é, ao contrário do que se tem

capturam o brilho de nossos olhares durante esse instante. Quando as bolhas se vão, o ninho, porém, permanece entre o centro e ausência, onde se localiza o “Eureca! Encontrei! Descobri!”. Porém, a Eureca da mulher é fluida, inacessível, litorânea, e somente por poucos segundos se pode vê-la, mas não tocá-la. A cena traumática da menina do poema de Stigger é retomada anos depois no texto *O Livro*, também de Veronica Stigger. Lá, a narradora apresenta o problema: Veronica passará a ler esse poema pelo mundo, como se, para tentar superar o trauma, fosse preciso reencená-lo a cada apresentação do poema. Nesse sentido, é pela via da escrita, desdobrada na cena, que o sujeito encontrou sua maneira de lidar com o trauma da menstruação e do feminino. A memória, a partir de então, não recobre mais esse ponto de real com uma ficção – a história que cada um conta ao entrar em análise dos motivos de seu sofrimento – e por isso ela está em carne viva, no real, como o personagem Ricardo Lísias em *Divórcio*, como veremos mais adiante. Nesse instante, não há como agarrar a bolha no ar, pois, ao se fazer isso, ela se esvai pelas mãos, ficando somente a lembrança dessa efeméride. Desse modo, a carne viva passa à invenção do que se esqueceu – a bolha no ar – ou do que nunca existiu – A mulher. O testemunho, então, fala da ficção e da fixão: a ficção com a representação da cena traumática em carne viva, e a fixão desse gozo pela via de uma invenção, ou melhor, das pirações de cada um.

dito, o poder de fazer crescer (*augere*), e sim a força (scr. *ojah*), divina em seu princípio (cf. *augur*), de 'fazer existir'. (BENVENISTE, [1969] 1995, p. 145)

Assim, o *auctor* se utilizou do agente de *augeo* dando na tradução "acrescer, aumentar", o que provoca em Benveniste o desejo de saber como a noção de autoridade nasceu de uma raiz cujo significado primeiro foi o de aumentar, acrescentar, ou seja, preencher o vazio instaurado pela autoridade, culminando no salto entre o instante de ver e a conclusão antecipada pelo preenchimento. O que percebemos nessa análise é que a figura do *auctor*, derivando e também se valendo da *auctoritas*, foi a saída encontrada por uma certa crítica - poderíamos denominá-la de positivista? - para que o centro não permaneça esvaziado e seja preenchido por uma figura que condense em si a autoridade de um terceiro, o *testis*, transformando o *superstes* em uma ficção, a qual, no entanto, sofre uma queda brusca no seu relato da experiência.

'afirmar com autoridade como sendo a verdade; dizer o que é conforme à natureza das coisas; enunciar a norma de conduta.' Quem 'fala' assim está em posição soberana; ao declarar o que é, ele o fixa; ele enuncia solenemente o que se impõe, a verdade do fato ou do dever. (Ibid, p. 149)

Com a decadência do positivismo, o que cai em conjunto é a autoridade da experiência, ou seja, em outras palavras, é o problema da fé e do poder. E é nesse ínterim que a figura do *auctor* entra em cena para ser aquele que definirá e legitimará o teor do escrito.

Insiste-se em traduzir *augeo* por 'aumentar'; isso é exato na língua clássica, mas não no início da tradição. Para nós, 'aumentar' equivale a 'acrescer, tornar maior *alguma coisa que já existe*'. Aí está a diferença, despercebida, com *augeo*. Em seus mais antigos usos, *augeo* indica, não o fato de aumentar o que existe, e sim o ato de produzir fora de seu próprio seio; ato criador que faz surgir alguma coisa de um meio fértil e que é privilégio dos deuses ou das grandes forças naturais, não dos homens. [...] É esse sentido que vem atestado pelo nome de agente *auctor*. Qualifica-se de *auctor*, em todos os domínios, aquele que 'promove', que toma uma iniciativa, que é o primeiro a produzir alguma coisa, aquele que funda, que garante, e finalmente o 'autor'. A noção de *auctor* se diversifica em múltiplas acepções particulares, mas se liga claramente ao sentido primeiro de *augeo* 'fazer sair, promover'. Dessa maneira, o abstrato *auctoritas* recobra seu pleno valor: é o ato de produção, a qualidade revestida pelo alto magistrado, a validade de um testemunho, o poder de iniciativa etc., a cada vez em ligação com uma das funções semânticas de *auctor*. (Ibid, p. 151-152)

A diferença sutil com relação à literatura de Ricardo Lísias reside no *après-coup* do desaparecimento, no só depois. Como no fetiche psicanalítico, em que é uma parte do corpo a qual ganha relevância para o sujeito, tomando tal fragmento, corporal ou não, como a única fonte de prazer, em Lísias, o fetiche é o próprio nome do autor tornado singular, seguindo a proposta de Jameson, um singular eternamente presente, sem passado nem futuro, porque justamente é o nome “Ricardo Lísias” o ponto capitonê, aquele momento onde ao se mencionar, no presente, o nome, cria-se, ou melhor, simula-se, no mesmo momento, o passado e o futuro *postíços*. Com efeito, ao valer-se do futuro anterior enquanto tempo verbal necessário para tal intento, o

narrador assume ele próprio o papel de investigador e passa a ocupar uma nova posição: a de um jornalista investigativo produzindo uma reportagem. O significante reportagem retorna na *Autoficção* de Lísias ao se tornar, ela própria, um personagem do conto.

Como dito anteriormente, após trocar a literatura pelas artes plásticas, e

com fama de rabugento e arrogante, Lísias desapareceu logo após o escândalo. Depois de longa investigação, a reportagem conseguiu localizá-lo vivendo em um subúrbio elegante de Berna, capital da Suíça. Contra todas as expectativas, ele mesmo atendeu a ligação e, com a voz pausada e tranquila, aceitou receber a reportagem para uma conversa na casa que comprou para viver com dois gatos e as quatro obras que acabaram não sendo vendidas na famosa e controvertida exposição do ano passado. (LÍSIAS, op. cit., p. 80)

É nesse momento quando ficamos sabendo se tratar do relato de uma reportagem onde a jornalista se torna "a reportagem", perdendo sua individualidade para entrar no significante abrangendo uma gama de possibilidades para o ser da reportagem e o que leremos, a partir de agora, é o desenrolar dessa entrevista requisitada a Ricardo Lísias. Aqui já nos deparamos com a multiplicidade de nomes Ricardo Lísias. Temos o nome na capa do livro, a *persona* que escreve os contos, a personagem, o qual também é escritor e tem o mesmo nome, e que decide entrar nas artes plásticas. Esta última *persona* pode coincidir com a pessoa que escreve os contos - que é, na realidade, a confusão gerada por muitas pessoas quando leem algum escrito de Ricardo Lísias, e será amplamente debatido no próximo capítulo sobre a teoria da ficção.

Após, então, largar o mundo literário e adentrar nas artes plásticas, Lísias promove uma exposição. Um visitante tirou algumas fotografias dessas obras, fazendo com que “a reportagem” investigasse quem as poderia ter guardado. Alguém é encontrado, mas só falará sob a condição de não dizer seu nome. “Segundo ele, se os trabalhos nunca mais aparecerem, as fotos podem virar a própria obra e seu valor de mercado aumentará muito” (Ibid, p. 80), diz o fotógrafo sem nome. Ao mesmo tempo em que os outros personagens perdem a nomeação, recebendo apenas um substituto para sua função, como, p. ex., o jornalista ser “a reportagem”, e o fotógrafo, sob anonimato, ser apenas “ele”, a imagem e o nome de Ricardo Lísias, pelo contrário, são multiplicados. Da série de doze quadros produzidos por ele, somente sete vieram à tona a partir das reproduções fotográficas. Nelas, podem-se ver duas séries: *Autorretrato* e *Autoficções*. Na primeira, vê-se o rosto de Ricardo Lísias em diferentes poses com algum texto ilegível datilografado por cima; na segunda, são duas grandes colagens com diversos tipos de papel formando a biografia do autor dividida em quatro quadros, cada um simbolizando uma década dos quarenta anos de sua vida.

É notável o fato de que as obras somente são vistas a partir do recurso de uma imagem fotográfica, encenando, assim, o próprio estatuto do objeto artístico ao trazer o corpo, cindido, segundo Didi-Huberman, para o âmbito da imagem. No seu estudo sobre a relação entre palavra e fantasma na cultura ocidental, Agamben trabalha com a psicanálise no tocante à questão objetual e à questão imagética da perda de algo que, *a priori*, não se pode saber com exatidão o que seja nem quando ocorreu. Sabe-se, entretanto, o meio pelo qual esta perda se faz

presente: pela criação de uma cena, a qual promove uma simulação de um passado e de um futuro, dando, assim, ensejo a uma eternidade do presente, como se o sujeito permanecesse preso a um instante presente e eterno da repetição. Hamacher, na sua terceira tese, afirma:

El hecho de que los lenguajes tengan que ser aclarados filológicamente quiere decir que nunca son suficientes. Filología es repetición, esclarecimiento y propagación de lenguajes inescrutablemente oscuros. (HAMACHER, [2010] 2011, p. 9)

Mas se consegue quebrar tal concretude de um presente infinito na medida em que o meio utilizado para apresentar o objeto – e encenar a palavra e o espectro surgido a partir dela – é a fotografia, a mediação, por excelência, da semelhança por contato, abrindo uma fenda, uma rachadura, no próprio ser (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28) Didi-Huberman já havia teorizado sobre a rachadura em seu livro *Venus rajada* e lá o escritor lança a questão de que o olhar só apreende o objeto artístico, o corpo na tela pintada, quando este perde sua imagem corrente e passa a se abrir aos olhos de quem vê. A fotografia, a partir daí, não seria, então, uma representação do que foi no passado, e continuará sendo, *ad infinitum*, no presente imagético eternizado pela foto.

La idea de la filología, como la idea del lenguaje, prohíbe considerarla como posesión. Debido a que el giro aristotélico del hombre como lenguaje para seres vivientes *poseedores* utiliza la categoría (lingüística) de la posesión para el lenguaje mismo y, por lo tanto, lo hace tautológicamente,

la filología es sin un objeto finito e incluso es una categoría no finita, un *apeiron*. (Ibid, p. 10)

Do grego, *ápeiron* seria uma origem e um fim de todos os objetos, como um elemento primordial da qual todos os outros se originaram, diferenciando-se, de tal modo, do próprio conceito de *arché*, da emergência e do desaparecimento de algo. O problema central da arquifilologia, com uma linguagem não filológica do *ápeiron*, reside no reconhecimento da perda – da centralidade do sujeito, da inapreensão do objeto e do desejo – ao nos propor a simulação de algo ainda sem origem – agora oriunda do conceito de *arché* e não de *ápeiron*⁵⁴. Ao

⁵⁴ Para alguém como Peter Sloterdijk, no livro *Vir ao mundo, vir à linguagem*, o conceito de *ápeiron* ganha relevo na sua relação com a autobiografia e também, é claro, com o começo da filologia. "Señoras y señores, la idea de una autobiografía radical sigue siendo en sí misma contradictoria en la medida en que considere el lenguaje narrativo ya existente como una evidencia ya en marcha y, al lado de ésta, las organizaciones del tiempo y las formas curriculares que han comprendido la vida siempre como un curso. Una autobiografía fundamental que perdure en el receptáculo interno de la conciencia individual y no se empeñe en ser una metafísica de la identidad, sólo aparece en los espacios iniciales de la vida separada cuando sigue a ese flujo silencioso donde las cosas aún sin nombre juegan en las orillas del concepto sin petrificarse. Quien busca volver a la página donde yacen los tempranísimos signos de sus comienzos, comienza otra vez en el sentido verdadero de la palabra: abre las páginas vacías en las que se graban las primeras diferencias, desenrolla el pergamino vivo que porta las marcas aún punzantes de su tatuaje particular. Lo que se pone de manifiesto aquí no hace sino confirmar la suposición psicológica de que hay capas o estratos de lo anímico en los que el tiempo se detiene. Ahora bien, tan pronto como se exponen las páginas de esta presencia temprana sin lenguaje, empiezo a comprender por qué sobre su hojear se cierne la apariencia de la imposibilidad. Detrás de la protectora conciencia de no poder hacerlo se agita el temor y el pánico de quizá ser capaz de ello. Pues, si yo pudiera regresar a mi comienzo real, qué es lo que pasaría? No se revelaría de una vez la falta de límites de lo inicial? El hipersensible *apeiron* de la noche infantil se abriría de nuevo; el libro infinito del mundo se desparramaría en pedazos evocando los horrores de la falta de objetividad. Pero sobre todo ocurriría esto: me atravesarían de nuevo las agujas de la realidad para dibujarme con la terrible tinta de la identidad, y otra vez se acercaría el hierro ardiente a

operar de tal modo, a arqui-filologia se orienta pelo princípio da potencialização do falso ao simular um outro passado e um outro futuro, balançando o coreto do presente eternizado e solidificado. A dúvida instalada pelo *ça a été* é a rachadura do ser, assim como a dúvida laciana é a descentralidade do sujeito de sua posição anterior. A dúvida arqui-filológica, partindo dessas duas outras, coloca-nos frente a uma aparência falsa de presente.

Anos antes, esgarçando ainda mais a questão, Adorno, no seu estudo sobre a relação de sujeito e objeto, nos apresenta a seguinte reflexão acerca do falso oriundo da concomitância de sujeito e objeto:

La separación de sujeto y objeto es real e ilusión. Verdadera, porque en el dominio del conocimiento de la separación real acierta a expresar lo escindido de la condición humana, algo que obligadamente ha devenido; falsa, porque no es lícito hipostasiar la separación devenida ni transformala en invariante. Esta

mi piel para marcarme las propiedades reconocibles y grabarme los signos de la separación a prueba de falsificación entre los omóplatos. Dado que este radical volver la página atrás en el libro de la vida no puede separarse del riesgo de toparse de nuevo con el temprano horror de la existencia, en no pocas ocasiones constituye para nosotros una ficción benefactora el hecho de creer que hemos olvidado pertinentemente estos acontecimientos prelingüísticos. Pues qué sería de la necesidad humana de días tranquilos si éstos no vivieran bajo la protección de la oscuridad del comienzo?" (SLOTERDIJK, [1988] 2006, p. 51-52) O *ápeiron* é condição originária do aparecer dos lugares, análoga à noção de *chora*, o lugar de todas as coisas que têm origem, ideia trabalhada por Julia Kristeva como *chora* semiótica, como também de muita importância para Heidegger. Raúl Antelo, ao ler o poema *Aporo*, de Drummond, compara: "O áporo é essa instância dúplice - razão, mistério - que ultrapassa a mera forma, a dialética do esclarecimento, e se depara com o infinito do apeiron, que é o modo não-ideológico de reabrir a condição política. [...] Num contexto em que a verdade como representação é vista como essencialmente falsa, a representação como engano aponta a uma verdade situada para além da representação." (ANTELO, 2002, p. 44)

contradicción de la separación entre sujeto y objeto se comunica a la teoría del conocimiento. (ADORNO, [1969] 1973, p. 144)

A separação, entendida aqui enquanto uma rachadura no ser, comporta as duas vertentes de ficção e realidade, o que nos remete ao momento de partida do falso presente, ao se tentar abordar o tempo já transcorrido, não se consegue mais amarrar os sentidos verdadeiros, nem os personagens conseguem ter uma biografia derradeira, pois a grafia dessa vida está desligada de um sentido. Retornando à teoria de Gilles Deleuze, na *Literatura e a Vida*, podemos lembrar que escrever, para ele, não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores, seus lutos, sonhos e fantasmas, o que seria um retorno à estrutura edipiana, denominada de "papai-mamãe" por Deleuze e Guattari⁵⁵. Esse retorno é um excesso ou de realidade ou de imaginação, fazendo com que os textos sejam abordados a partir dos quesitos oriundos da diferença vista logo anteriormente entre *testis*, *superstes* e *auctor*, pois foi a partir de tais enquadramentos que a narrativa moderna se calcou e,

⁵⁵ Os dois, em *O Anti-Édipo*, afirmam sobre o papai-mamãe: "Em sentido restrito, Édipo é a figura do triângulo papai-mamãe-eu, a constelação familiar em pessoa. Mas, ao fazer dele o seu dogma, a psicanálise não desconhece a existência de relações ditas pré-edipianas na criança, exoedipianas no psicótico, paraedipianas em outros povos. Como dogma ou 'complexo nuclear', a função de Édipo é inseparável de um *forcing* [esforço] pelo qual o teórico da psicanálise chega à concepção de um Édipo generalizado." (DELEUZE; GUATTARI, [1972] 2010, p. 73) A crítica ferrenha de Deleuze e Guattari à psicanálise talvez fosse outra se eles tivessem chegado a ler o chamado último ensino de Jacques Lacan, principalmente o seminário 23, ministrado entre 1975-1976, três anos após a publicação de *O Anti-Édipo*, quando Lacan irá conceituar a teoria dos nós e das outras amarrações possíveis, não ficando na dialética Nome-do-Pai presente ou Nome-do-Pai ausente, culminando em um único modo de amarração dos três registros: pelo Édipo. Lacan estudará, para isso, outros modos de amarração, saindo, portanto, da lógica papai-mamãe criticada pelos dois filósofos.

ao nosso ver, deixou de ser ficção para se coadunar a critérios de verdade, aproximando-se da vida, a qual representaria a verdade; ou seja, sob essa lógica, se o sujeito vivenciou uma situação, essa situação e o sujeito são verdadeiros, retornando ao positivismo de outrora. A torção do contemporâneo acontece justamente quando o conceito de vida já deixou de ser um critério de verdade e de veracidade, esvaziando, desse modo, a procura detetivesca por elementos da vida do sujeito como verificador de uma verdade.

Talvez resida aí o caminho percorrido por Ricardo Lísias ao criar uma série cujo nome nos remeteria ao tornar ficcional sua própria vida. O problema consiste justamente nesse quesito, pois, ao se tomar a autoficção ao pé da letra, parte-se do pressuposto de que existe um sujeito concreto e universal, e o relato produzido por essa pessoa encontra concomitância com os vividos por ela. No momento em que o sujeito cai e seu corpo é aberto com as rachaduras, todo o relato oriundo desse ponto perde a credibilidade filológica. É sempre bom lembrar, porém, que todo o arcabouço filológico se ergueu sob o critério de autoridade: procura-se, geneticamente, a chamada "origem" de um termo e faz-se a retrospectiva dos usos enquanto verdadeiros e tendo realmente acontecido, ou seja, algo se fez presente no momento, o *ça a été*. Nossa opção pela arqui-filologia, no entanto, não se preocupa mais pela origem da palavra no intuito de esclarecer e revelar o futuro, mas sim fabrica-se essa origem – como no *ob-jeu* de Hamacher – ao simular um sujeito – *je* e *jeu* – o qual vai produzir uma imagem, *après-coup*, sobre sua vida baseada em uma origem falsificada, e não mais tendo-se a certeza do percurso como na filologia. Isso nos direciona a uma

multiplicação de vidas, todas elas passíveis de virarem personagens da ficção.

As outras reproduções estão inteiramente desfocadas, o que impede qualquer apresentação. O autor das fotos também não sabe ou não quis descrevê-las. O segredo e a confusão que envolvem toda essa história parecem contaminar as pessoas que acabaram se tornando personagens dela. Se não fossem os processos na Receita Federal, a fuga do artista, a revolta muda da Galeria Fortes Vilaça e as testemunhas, poderíamos inclusive supor que tudo não passa de outro conto de Ricardo Lísias. (LÍSIAS, op. cit., p. 81)

Sem os elementos movediços da cena, os quais dariam consistência a ela, a realidade poderia até ser confundida com a literatura, e o que vem dar ensejo a isso é a terceira pessoa pela via de seu testemunho. O livro de Agamben se chama *O que resta de Auschwitz*, o que pode ser lido como o que sobrou do holocausto presente ainda hoje no cotidiano, quando, em última análise, o que está em jogo é essa falta, essa lacuna, esse deslocamento e essa não coincidência que restam de Auschwitz, como uma marca impossível de apagar, e, por isso, continua a passar. Sendo assim, o processo na Receita Federal e as testemunhas das obras desaparecidas não fazem mais parte do *nomos* do espaço político contemporâneo, o qual teria como centro a construção de uma cidade comum a todos os seus habitantes, pois agora a lei e a norma da cena contemporânea são regidas pelo campo de concentração, lugar onde os sujeitos ali presentes caem e desaparecem. Esse novo espaço mantém sua relação com o ato do *auctor*, na dupla acepção de aumentar e criar.

Concorda-se em vincular a *augeo* também o termo religioso *augur*. Tal já era o sentimento dos latinos. *Augur* seria um antigo neutro que teria designado inicialmente a 'promoção' concedida pelos deuses a uma iniciativa e manifestada por um presságio. Isso confirma que a ação de *augere* é de origem divina. De **augus*, duplo de *augur*, saiu o adjetivo *augustus*, lit. 'dotado de **augus*', isto é, 'dotado desse incremento divino'. Desde uma data antiga, todo esse conjunto se dividiu em cinco grupos independentes: 1. *augeo* com *augmen*, *augmentum*, *auctus*; 2. *auctor* com *auctoritas*, *auctoro*; 3. *augur* com *augurium*, *auguro*; 4. *augustus*, título que se tornou nome próprio e então produziu *augustalis*, *augusteum* etc.; 5. *auxilium* com *auxilior*, *auxiliaris*. O sentido primeiro de *augeo* é retomado por intermédio de *auctor* em *auctoritas*. Toda palavra pronunciada com a *autoridade* determina uma mudança no mundo, cria alguma coisa; essa qualidade misteriosa é que exprime *augeo*, o poder que faz surgir as plantas, que dá vida a uma lei. Aquele que é *auctor*, que promove, apenas ele é dotado dessa qualidade que o indiano chama de *ojah*. Vê-se que 'aumentar' é um sentido secundário e enfraquecido de *augeo*. Valores obscuros e poderosos permanecem nessa *auctoritas*, esse dom, reservado a poucos homens, de fazer surgir alguma coisa e - ao pé da letra - de trazer à vida. (BENVENISTE, op. cit., p. 152)

2.4. Reportar, anunciar, delatar.

O trazer à vida - ou à vista - é o que a reportagem tenta de todas as maneiras passar ao seu leitor, uma imagem concreta e coesa do autor Ricardo Lísias, pois a re-portagem é o segundo retransporte da linguagem, da voz à escuta e da escuta à leitura. A re-portagem nos indica a relação de veracidade jornalística, pois aquilo que o jornalista

diz pressupõe-se ser uma consequência de ampla investigação para revestir de verdade a palavra vinda de sua boca. Mas a própria palavra reportagem tem uma dupla relação latina com o direito, pois ela tanto se refere ao latino "porto, -as, -aui, -atum, -are", com o sentido de transporte e fazer passar, quanto ao latino "nuntius", no sentido de anunciar, dar a conhecer, indicando-nos o papel decisório nas questões relativas à religião. No dicionário etimológico de Ernout e Meillet, o mesmo utilizado por Jacques Lacan, lemos, na entrada referente ao transporte:

porto, -as, -aui, -atum, -are : faire passer, transporter, amener au port. Le sens ancien et le rapport avec *porta* (*portus*) apparaissent dans des expressions comme *navis portat milites*, Cés. B. G. 5, 23, etc. Mais de bonne heure *porto*, qui d'abord comportait une idée de mouvement, s'est employé simplement comme synonyme de *fero* et de *gero* 'porter', auquel il s'est finalement substitué en raison de son caractère plus concret, et de sa flexion plus régulière : cf. Sall., Cat. 6, 5, *sociis atque amicis auxilia portabant*, en face de l'expression classique *auxilium ferre*. Dans la l. de l'Eglise *porto* a même le sens de 'supporter' : cf. Vulg., Isa. 53, 4, *dolores nostros ipse portauit*. Ancien, usuel. Panroman. M. L. 6672. Dérivés et composés : *portabilis* (Sid., Aug.) et *importabilis* (b. lat.) ; *portatio* (Sall. Vitr.) ; *portator, -trix*, M. L. 6674 ; *portatorius, -a, -um* ; subst. f. *portatoria* (sc. *sella*). *ad-* (*ap-*), M. L. 554a, *as-* (de *abs-*), *com-*, M. L. 2104 ; *de-, ex-, im-, re-, sup-*, M. L. 8470, *trans-porto*, tous avec le sens concret, tandis que les composés de *fero* ont souvent un sens moral dérivé. (ERNOUT, MEILLET, 1939, p. 793-794)⁵⁶

⁵⁶ No dicionário etimológico de Francisco Torrinha, encontramos exemplificados os usos possíveis de porto: " **porto**, avi, atum, 1 [*relacionável com porta, portus*], tr. 1. Transportar, levar ao pôrto. ||*navis portat milites* : o

Percebemos, nesse sentido, que na própria origem da reportagem nós entramos no âmbito jurídico e religioso da mensagem, tanto de quem a profere, quanto de quem outorga validade jurídica e religiosa ao seu conteúdo manifesto. Ou seja, aquilo que hoje alguns jornalistas e meios de comunicação tentam a todo o momento se distanciar está no cerne da reportagem: mensagem, denúncia e delação. Assim manifesto, o papel da reportagem - tanto no jornalismo quanto na *Autoficção* de Lísias - é o de procurar indícios da relação entre vida e verdade para comprovar uma teoria, aqui, no *casus*, a de que Ricardo Lísias, o personagem do conto, é o mesmo Ricardo Lísias do desaparecimento, mas, ao contrário do que se pensa, não é o que dizem maldosamente sobre ele. Lísias promove então uma equivalência entre jornalismo, ficção e judiciário para promover o re-transporte da linguagem como o outro nome da *persona*. Já quando nos reportamos à segunda entrada, sobre o enunciador, percebemos se tratar de uma

[...] mot qui sert à la fois d'adjectif, *nuntius*, -a, -um 'annonciateur', et de substantif : *nuntius*, -i m. 'messenger' et 'message', *nuntius et res ipsa et persona dicitur*, P. F. 179, 1 ; *nuntia*, -ae f. 'messagère' ; *nuntium*, -i n. 'message', cf. Servius, Aen. 11, 896, *nuntius est qui nuntiat, nuntium quod nuntiat* ; toutefois *nuntium* dans cette

navio leva ao pôrto os soldados. **2.** Levar; trazer; transportar. **3.** Conter; encerrar. **4.** Conduzir, levar (alguém). **5.** Fazer avançar : impelir. **6.** Suportar. ||*portare aliquid alicui* ou *ad aliquem* : levar alg. coisa a alguém. ||*portanda patri dare mandata* : enviar mensagens ao pai. ||*mittere portantia verba salutem* : enviar saudações por carta. (**Obs.** - Primeiramente envolvia a ideia de movimento (1.^a acep.), mas com o tempo tornou-se sinónimo de *fero* e *gero*) (TORRINHA, 1937, p. 662)

valeur est à peine attesté et a été éliminé par *nuntius*. L'emploi comme adjectif est le plus rare ; du rest dans le cas où le mot est en apposition, la valeur précise en est souvent indiscernable. Terme de la l. religieuse et officielle, et spécialement de la l. augurale : *nuntia auis*, *nuntia fibra* ; *nuntiatio* est opposé à *spectio*, Cic., Phil. 2, 32, 81, *nos nuntiationem solum habemus, consules etiam spectionem* et Fest. 444, 16. Cf. encore *Mercurius, nuntius Iouis*. Dans la langue du droit public, le *nuntius* est celui qui est chargé de faire connaître une décision de caractère public, ou la proclamation elle-même, cf. Cic., Fam. 12, 24, 2, *quos senatus ad denuntiandum bellum miserat, nisi legatorum nuntio paruisset* ; dans le droit civil, *nuntius* désigne spécialement la 'lettre de divorce' : *nuntim uxori (re)mittere*. Ce sens technique se retrouve dans les composes *denuntio, obnuntio, renuntio*. - Ancien (Naev.), usuel et classique. Formes romanes en partie de caractère savant, M. L. 5997. Dérivés et composés : *nuntio, -as, -are* (et *nontio*, cf. *nontiatia* CIL I² 586) ; *nuntiatio* (t. relig. et jurid.) : annonce des auspices ; déclaration au fisc ; *nuntiator, -trix* (l. ecclés et Dig.) ; *adnuntio* (époq. imp.) : annoncer. Très fréquent dans la l. ecclés. pour *praenuntio* ; de là *adnuntiator, -tio*, traduisant *αγγελω* et ses composés ; *denuntio* (l. du droit et du rituel) : déclarer solennellement, faire connaître par message (*d. bellum*) ; présager ; citer en témoignage. Dans la l. commune : annoncer, déclarer (d'après *declamo, declaro*), *denuntiatio* = *delatio*, Suét. Aug. 66 ; *denuntiator* 'policier' (époq. imp.) ; *enuntio*: faire connaître au dehors, dénoncer. (Ibid, p. 687-688)

Ao enunciar uma mensagem, portanto, a pessoa portadora desse poder está na verdade em uma confluência do jurídico e do religioso, está autorizada a autenticar e validar a fala de outrem apenas por carregar a designação de reportagem. A *persona* é, portanto, a reportagem, nesse jogo de vai e vem entre os âmbitos da linguagem.

Levando ao extremo tal imbricação, Lísias faz com que a reportagem vasculhe a casa de Ricardo Lísias em busca de provas para confirmar, via direito público, fazer conhecer uma decisão. A minuciosa descrição da casa de Lísias nos aponta nessa direção:

A entrada se dá por uma das laterais. Como a reportagem não encontrou a campainha, foi preciso bater palmas. Em um primeiro momento, não houve barulho no interior do imóvel. Depois, o que se viu foi a porta se abrindo e um homem de mais ou menos um metro e noventa, cabelos grisalhos, bermuda e camiseta casual, aparecendo e sorrindo gentilmente para a reportagem. Ricardo Lísias não tem empregados e ele mesmo levou a reportagem para o interior do imóvel. Segundo nos contou, ele escolheu a casa que mais se aproximava da que Patricia Highsmith tinha vivido na mesma Suíça. Lísias fala com desenvoltura sobre os hábitos da famosa escritora de romances policiais. Indagado sobre os motivos de conhecê-la tão bem, responde que aprendeu a gostar dela ao traduzir uma enorme biografia publicada no Brasil com o título de *A talentosa Highsmith* pela editora Globo em 2012. [A reportagem apurou a informação e pôde constatar sua veracidade: de fato consta na página de créditos do catatau de oitocentas páginas o nome de 'Ricardo Lísias'.] (LÍSIAS, op. cit., p. 82)

Como a reportagem encontrou o nome de Ricardo Lísias como tradutor de uma biografia de Patricia Highsmith, a primeira conclusão a que ela chegou foi a da concomitância entre vida e realidade; sendo assim, a autoria é verdadeira e ele tem, portanto, autoridade para fazer e escrever em seu nome próprio, e com isso a denúncia a que lhe imputavam carece de validade. O que acontece em Lísias, porém, é a promoção de um jogo nominalístico onde o narrador

aparece como uma pessoa real e sua história passa a ser considerada verdadeira, o que pode levar alguns leitores à ideia de autoficção ou de uma hiper-realidade do que está sendo narrado. Nesse sentido, podemos retornar, para abranger um pouco mais o conceito de *auctoritas* e o ato de qualificar um texto enquanto verdadeiro, pois, em última instância, o que está aqui em jogo - entendido na sua duplicidade francesa de *jeu e je* - é a imiscuição do âmbito jurídico ainda na época romana, mas, e é o que aqui nos propomos a analisar, o que se verifica hoje é a indecidibilidade entre as duas categorias, tanto da ficção quando do direito, colocando-nos diante do desaparecimento da ficção e do direito, com o advento da fixação a partir da queda do sujeito. Essa indiscernibilidade se manifesta quando os processos judiciais são baseados em convicções, em *slides* em um *datashow* sem referência alguma, sem provas. Com a perda mesma da referencialidade jurídica, o caminho encontrado é em uma nova aliança com o ambiente jornalístico - a referência por excelência - para se reestabelecer o que fora perdido. Sendo assim, jurídico e jornalismo juntam-se para preencher o elemento faltante em cada um deles.

A definição do problema, qualifica Giorgio Agamben, torna-se complicada pelo fato de que o conceito de *auctoritas* refere-se a uma fenomenologia jurídica relativamente ampla, que diz respeito tanto ao direito privado quanto ao direito público. [...] No âmbito privado, a *auctoritas* é a propriedade do *auctor*, isto é, da pessoa *sui iuris* (o *pater familias*) que intervém - pronunciando a fórmula técnica *auctor fio* - para conferir validade jurídica ao ato de um sujeito que, sozinho, não pode realizar um ato jurídico válido. Assim, a *auctoritas* do tutor torna válido o ato do incapaz e a *auctoritas* do pai 'autoriza', isto

é, torna válido o matrimônio *in potestate*. De modo análogo, o vendedor (em uma *mancipatio*) é obrigado a assistir o comprador para validar seu título de propriedade durante um processo de reivindicação que o oponha a um terceiro. (AGAMBEN, [2003] 2004, p. 117-118)

A figura do pai fundador aqui retomada é precisamente onde reside a diferença com relação ao contemporâneo e, mais especificamente, ao *casus* dos escritos de Ricardo Lísias, pois quando se tinha o pai como critério definidor da mensagem, originando a reportagem, podia-se retomar filologicamente para a figura fundadora, para quem deu a ordem, ou melhor, para quem validou a ordem. O que acontece nos escritos de Ricardo Lísias é a impossibilidade de fazer esse movimento ao passado como categoria do já acontecido para clarificar o presente e o posterior futuro. Assim, a figura paterna desapareceu de cena, fazendo com que fiquemos somente com a validação da linguagem sem mais a personificação de quem validou o teor de tais escritos, talvez daí o nome do jornalista ser somente "a reportagem", pois esta taparia o buraco deixado aberto pelo pai. Com a queda do pai, o primeiro transporte da linguagem - o entre palavras e coisas, entre imagem e legenda - se perde nos meandros e o que permanece é a segunda transformação da linguagem, na qual se opera não mais tendo o pai como preenchimento do vazio central, mas sim a sua substituição por uma retomada do conceito jurídico da literatura ancorado agora ao jornalismo. Quando se reivindica a autoria e a posterior autoridade da *persona* sobre o livro, o que passa por baixo dessa ponte é o rio da *auctoritas* e do *nuntius*, ou seja, é a enxurrada jurídica. Nesse sentido, a criação não ocorre *ex-nihilo*, a partir do nada, mas a partir da própria

concomitância do literário e do jurídico. O literário é o jurídico, e o jurídico é o literário, mas e o pai?

Podemos fazer, portanto, uma arqueologia do conceito mesmo do poder conferido ao pai. O mesmo Giorgio Agamben, em *O reino e a glória*, traz à tona o tratado de Egídio Romano sobre as duas espadas da igreja, uma espiritual, para o uso, *quantum ad usum*, e uma material, não para o uso, mas para o comando, *quantum ad nutum*, ou seja, uma espada real e outra imaginária, na medida em que a espada espiritual é um uso ficcional, sendo assim, está mais do lado do que aqui estamos criticando, a concomitância do uso, ficcional, do poder para conferir validade ao escrito de Ricardo Lísias.

Para além do debate sobre a superioridade de uma espada sobre a outra, que ocupou de modo exclusivo a atenção dos estudiosos, o que está em jogo na divisão dos dois poderes é, sobretudo, garantir a possibilidade do governo dos homens. Tal possibilidade exige que seja pressuposta uma *plenitudo potestatis*, que deve, no entanto, separar imediatamente de si seu exercício efetivo (a *executio*), que irá constituir a espada secular. Do ponto de vista teórico, o debate não é tanto entre defensores do primado do sacerdócio ou do império, mas entre 'governamentalistas' (que concebem o poder como algo sempre já articulado segundo uma dupla estrutura: potestade e execução, Reino e Governo) e partidários de uma soberania em que é impossível separar a potência e o ato, *ordinatio* e *executio*. O famoso *dictum* de Gelásio I, dirigido ao imperador Anastásio em 494, ou seja, muito antes de começar o conflito entre as duas espadas, segundo o que '*duo quippe sunt [...] quibus principaliter mundus hic regitur: auctoritas sacra pontificum, et regalis potestas*', deve ser traduzido - de resto, de maneira absolutamente literal - como 'o mundo é governado através da coordenação de dois

princípios, a *auctoritas* (ou seja, um poder sem execução efetiva) e a *potestas* (ou seja, um poder de exercício), o Reino e o Governo. (AGAMBEN, [2007] 2011, p. 118)

Trata-se, portanto, de uma disputa de espadas, de uma disputa masculina para saber quem tem a espada maior e, por consequência, quem pode ter a autoridade, talvez por isso a primeira tradução de *auctoritas* seja por *augere*, tendo significado, como vimos a partir da pesquisa de Benveniste, de aumentar, de fazer crescer a espada. O que acontece nessa contenda é sobre quem tem o direito de uso efetivo desse poder da espada: a *auctoritas*, de que deriva nosso *auctor*, é um poder sem execução, ou seja, tem-se o poder, mas dele não se pode fazer uso, e a *potestas* como sendo a própria execução do poder, o que não coloca esta última em superioridade com relação à primeira. A *auctoritas*, no direito público, designa a função por excelência do Senado romano, preenchido por *patres*, tendo como função constitucional do Senado a *auctoritas patrum* e *patres auctores fiunt*; já no direito privado, não estamos mais diante da *auctoritas*, mas do *auctor*, sendo de grande relevância tal diferença para o nosso estudo. No direito público, *auctoritas* serve somente como "conselho", o *senatus-consulto*, pois o Senado não tem ação própria - daí a diferença das espadas e a questão do uso -, e só pode agir em consonância com os magistrados "[...] ou para homologar as decisões dos comícios populares, ratificando as leis." (AGAMBEN, [2003] 2004, p. 119) No direito privado, porém, a homologação não se dá a partir dos comícios populares, mas, pelo contrário, homologa o próprio ato de ratificação das leis.

Uma mesma fórmula (*auctor fio*) designa tanto a ação do tutor que homologa o ato do menor quanto a ratificação senatorial das decisões populares. A analogia não significa aqui, necessariamente, que o povo deva ser considerado como um menor em relação ao qual os *patres* agem como tutores: o essencial é, sobretudo, que também nesse caso se encontra a dualidade de elementos que, na esfera do direito privado, define a ação jurídica perfeita. *Auctoritas* e *potestas* são claramente distintas e, entretanto, formam juntas um sistema binário. (AGAMBEN, [2003] 2004, p. 120)

Mas o que nos é relevante aqui é o momento no qual a *auctoritas* promove o seu uso a partir de um vazio instaurado no governo quando ocorre a morte de um cônsul ou de um magistrado e se utiliza de tal poder para rapidamente preencher esse vazio - do mesmo modo como estávamos falando anteriormente sobre a tentativa de preencher imediatamente o vazio central instaurador da ficção - o que nos aproxima da tentativa ainda hoje corrente do não saber diante do vazio, ou melhor, do desaparecimento. A *auctoritas* vem para preencher o vazio do *iustitium*, ou seja, a suspensão da ordem jurídica mesma, fazendo com que o instituto jurídico receba uma especificação a partir da sua própria suspensão:

[...] a *auctoritas* parece agir como *uma força que suspende a potestas onde ela agia e a reativa onde ela não estava mais em vigor*. É um poder que suspende ou reativa o direito, mas não tem vigência formal como direito. Essa relação - ao mesmo tempo de exclusão e de suplementação - entre *auctoritas* e *potestas* encontra-se também em um outro instituto, em que a *auctoritas patrum* mostra mais uma vez sua função peculiar: o *interregnum*. (AGAMBEN, [2003] 2004, p. 121)

O interregno instalado entre dois acontecimentos produz uma indefinição com respeito a qual finalidade se daria ao morto, muito menos quem ocupará o lugar do morto, pois a questão que se coloca em todo processo de autoria é: quem vai ocupar o lugar do morto? Em outras palavras: quem vai preencher o desaparecimento e como vai fazê-lo? O poder de reativação da *potestas* faltante não é um poder jurídico - mas se recobre como se fosse um arcabouço do jurídico - do povo ou do magistrado, mas da condição pessoal dos *patres*, ou seja, dos pais cuja única tarefa é a de medir as espadas. É aqui, na condição pessoal, a problemática amplamente debatida por Roland Barthes, Michel Foucault, Josefina Ludmer, Roberto Esposito e do próprio Giorgio Agamben, o que iremos relatar no próximo tópico deste capítulo. Porém, aqui já nos fica claro de onde remonta a confusão entre a pessoalidade do poder jurídico como oriundo do preenchimento de um vazio do *iustitium*, o que será esgarçado não só na *Autoficção*, de Lísias, como em outros livros seus, exemplo do *Divórcio*.

Por um instante, a *auctoritas* revela aqui sua essência: o poder, que pode 'conferir a legitimidade' e, ao mesmo tempo, suspender o direito, mostra seu caráter mais específico no momento de sua ineficácia jurídica máxima. Ela é o que resta do direito se ele for inteiramente suspenso (nesse sentido, na leitura benjaminiana da alegoria kafiana, não direito mas vida, direito que se indetermina inteiramente com a vida). (Ibid, p. 123)

Isso nos põe não só na discussão do direito romano - ainda hoje presente nas faculdades de direito e de que deriva o direito atual -, mas nos coloca diante da problemática política contemporânea, pois

[...] é justamente porque o soberano era antes de tudo a encarnação de uma *auctoritas* e não somente de uma *potestas*, que a *auctoritas* era tão estreitamente ligada à sua pessoa física que tornava necessário o complexo cerimonial da confecção em cera de uma cópia idêntica do soberano no *funus imaginarium*. [...] Somente porque o soberano, a partir do *princeps* romano, expressa em sua própria pessoa uma *auctoritas*, somente porque, na vida 'augusta', público e privado entraram em uma zona de absoluta indistinção, é que se torna necessário distinguir dois corpos para garantir a continuidade da *dignitas* (que é simplesmente sinônimo de *auctoritas*). [...] As qualidades de *Duce* e de *Führer* estão ligadas diretamente à pessoa física e pertencem à tradição biopolítica da *auctoritas* e não à tradição jurídica da *potestas*. (Ibid, p. 126-127)

O estado de exceção generalizado do contemporâneo é quando ocorre essa indistinção não só de *auctoritas* e *potestas*, mas entre *anomia* e *nomos*, vida e direito, realidade e ficção, transformando o sistema jurídico e político em uma máquina de morte, onde não mais se sabe quem é quem - quem é Ricardo Lísias, há quantos Ricardo Lísias? - fazendo com que um salvador da pátria ganhe tamanha relevância no Brasil e também em outros países, pois é a resposta-padrão e mais rápida diante do desaparecimento, daí ser tão complexo o conceito aqui proposto, pois se ainda calcarmos nossa análise na ficção - e na autoficção, por conseguinte - como mantenedora da relação de autoridade, estaremos incentivando, implicitamente, o ressurgimento de

figuras extremamente conservadoras, porém apoiadas pelo âmbito jurídico como legais e não letais. Por esse motivo afirmamos sobre Ricardo Lísias não escrever autoficção: se há essa indistinção de que falamos logo acima, não podemos mais revestir a vida com o conceito de veracidade do realmente acontecido, muito menos do direito, pois este se relaciona com a própria ficção, ainda no sentido de aumentar. Diante desse interregno, não se pode mais erguer as espadas para ver quem irá autenticar e verificar o teor dos escritos, já não há mais a possibilidade desse recurso tão batido, pois todos eles se calcavam na *auctoritas* do pai, e, como veremos no tópico 2.5 deste capítulo a partir da leitura psicanalítica, a própria figura do pai já não é mais a amarração única para os sujeitos. A pergunta que fica é: o que virá no lugar do pai? Se respondermos a essa pergunta, estaremos na seara da substituição de um poder por outro, o que não é nosso intento. É mais interessante partir do desaparecimento do pai, deixando no centro mesmo da representação do poder um vazio constitutivo da linhagem que aqui estamos montando da fixação e do desaparecimento.

Antes, porém, faz-se necessário, após a arqueologia do conceito de autoridade oriunda do pai, direcionarmos nosso estudo para a figura do autor, a qual é também derivada do pai, pois se quisermos nos distanciar da letalidade do estado de exceção visto sob a ótica da legalidade jurídica, precisamos rever - tanto no sentido de ver novamente, quanto no sentido de revisar o conceito sob outra ótica - o conceito de autor, na medida em que a proliferação de Ricardo Lísias já é uma multiplicação da pessoa, fazendo com que o poder não esteja mais encarnado no pai, muito menos em uma única só pessoa. Isso promove uma horizontalidade do poder, que se alastra rizomaticamente,

como definiria Gilles Deleuze, em contraposição ao duelo de espadas paternas, feito em riste, na vertical.

2.5. O desaparecimento do autor.

Foi Roland Barthes em 1968 quem preconizou a morte do autor em artigo homônimo. Em uma longa passagem, ele racionaliza:

Desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. Entretanto, o sentimento desse fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas o nunca o 'gênio'. O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à 'pessoa' do autor. O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do

homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua 'confidência'. (BARTHES, [1968] 2012, p. 58)

Como aqui nós trabalhamos com a arqui-filologia, não estamos mais na seara filológica e positivista a que se refere Barthes na sua crítica sobre a pessoalização do nome na capa do livro, fazendo com que todo o relato fosse interpretado pela via do realmente acontecido com aquela pessoa. A proposta final então é a de devolver à escritura o seu futuro ao inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor, afirma contundentemente Barthes, mas o que ele não se dá conta é que a inversão do mito não nos deixa sair do mesmo problema: ainda há um mito a ser contado, só se muda o campo visual, passando do domínio do autor para o de um possível leitor, muda-se apenas o destino. Voltamos ao mesmo ponto, tanto criticado pelo autor de *A Câmara Clara*, pois agora o livro vai ser abordado a partir de seus leitores e são eles quem dirão o que aconteceu com a morte do autor e seu consequente vazio instaurado no cerne da narrativa, ou seja, o processo é o do preenchimento, pelos leitores, do que ficou faltando após a morte do autor, originando, desse modo, um outro poder para aqueles que justamente estavam criticando o poder do autor. Percebendo a complexidade da proposta barthesiana, Michel Foucault, um ano após o texto da morte do autor, ministra a conferência *O que é um autor?* na Sociedade Francesa de Filosofia e lá critica a posição barthesiana ao dizer não se tratar da expressão de um sujeito, mas da abertura de um

espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer. O que em certo sentido poderia nos aproximar de Foucault e, por linhagem, a Barthes, pelo uso do significante desaparecimento, é, pelo contrário, o que nos faz criticar tal desaparecimento aos modos foucaultianos, pois para Foucault esse desaparecimento é fruto de uma presença primeira, a do espaço onde o sujeito escreve para só depois desaparecer. É como se o autor tocasse a campainha do leitor e saísse correndo, deixando na porta somente o escrito prontinho nas mãos do leitor. Um analista atento desse problema é Giorgio Agamben ao ir além das duas posições anteriores e afirmar que o autor não está morto, mas se colocar como autor é ocupar o lugar de um morto, o que de certo modo nos retoma o *Autorretrato afogado*, de Hippolyte Bayard, do primeiro capítulo -, e esse lugar do morto seria o dos homens infames, texto escrito por Foucault em 1982 para ser o prefácio de uma antologia de registros de internação, na passagem do sujeito ao louco, ao infame, a partir do encontro com o poder discricionário.

[...] a vida infame constitu[i] de algum modo, nos diz Agamben, o paradigma da presença-ausência do autor na obra. Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, [2005] 2007, p. 59)

É o lugar vazio o que possibilita a leitura e a ficção seria o testemunho da ausência; já a fixação seria um bordeamento do vazio, sem o intuito de preenchê-lo, mas sim o de manter o vazio desaparecido. Ainda que o autor esteja desaparecido, alguém, ainda que anônimo e

sem rosto, ou melhor, ainda que multiplicado em pessoas de mesmo nome, proferiu o enunciado, alguém sem o qual não poderíamos ler as legendas. Esse bordeamento é percebido na descrição feita pela reportagem da casa de Ricardo Lísias, o autor desaparecido na Suíça.

A casa tem poucos móveis, distribuídos de maneira discreta. Aliás, o que domina o ambiente é uma espécie de brancura quase hospitalar. Os quadros de Lísias, segundo as descrições, parecem ser muito diferentes. O silêncio também está por toda parte. Essa é uma das características dele mais citadas pelas fontes ouvidas pela reportagem. É só depois de se aclimatar na sala principal que o visitante percebe um pequenino jardim interno à direita do cômodo, abaixo da imponente janela que dá para os fundos. Ao lado está a sala com o telefone e um sofá. Na outra parte do corredor chega-se a uma cozinha ampla e, outra vez, com poucos utensílios. Em todos os dias em que estive na residência de Lísias, a reportagem não testemunhou louça na pia. Sua famosa máquina de café Nespresso, personagem importante do último romance que Lísias publicou, *Divórcio*, está quase oculta por um secador azul de louças. Ele trouxe a máquina do Brasil, mas o secador é, com certeza, um objeto europeu. (LÍSIAS, 2015, p. 83)

Ao trazer elementos do dia a dia junto a elementos ditos ficcionais - o nome do romance *Divórcio* ligado ao nome do autor, Ricardo Lísias, coincidindo com o personagem da *Autoficção*, Ricardo Lísias, o nome na capa do livro, promove uma junção de duas categorias, a realidade e a ficção, em uma nova, a *realidadeficção*, conceito criado por Josefina Ludmer e que podemos colocar como uma outra vertente da crítica ao autor.

Imaginemos esto. Muchas escrituras de los 2000 atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran 'en éxodo'. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por Internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como 'novela', y se reconocen y definen a sí mismas como 'literatura'. Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Kamenszain, 'sin metáfora'), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad. (LUDMER, 2010, p. 149-150)

Autonomos é a junção do grego *autor*, si mesmo, e *nomos*, lei, aquele que faz suas próprias leis, lei e território, então a autonomia produz um relato oriundo de um espaço, o qual deve reproduzir a mesma relação com o texto, e a leitura deve seguir o mesmo caminho. A obra, nesse sentido, vale por si mesma, é autônoma, prescinde dos meios que estão a sua volta. A literatura, por sua vez, reproduziria a lei local. A autonomia foi, digamos assim, aberta pelo filósofo Kant quando este estabelece a responsabilidade moral de alguém pelo imperativo categórico e o *a priori* para todos. A responsabilidade, do latim *spondeo*, encontra ressonâncias no conceito jurídico que aqui estamos

analisando. A significação de *spondeo*⁵⁷ é o apresentar-se como fiador de alguém, ou de si mesmo, com relação a algo diante de uma outra pessoa. O exemplo dado por Agamben é o do matrimônio antigo quando, na promessa do matrimônio, pronuncia-se a fórmula *spondeo* para o pai empenhar-se em oferecer ao marido sua própria filha - *sponsa* - e garantir uma reparação monetária caso isso não aconteça. O gesto de assumir responsabilidade é, então, um conceito jurídico e não ético como se poderia pensar à primeira vista. Desse modo, a autonomia aberta por Kant seria uma maneira de reparar juridicamente quando algo não acontece como o esperado e, para isso não ocorrer, cabe a alguém a tarefa de reproduzir imediatamente a lei local no lugar vacante. Com a pós-autonomia, porém, é como se a lei, valendo-se de si mesma, retomasse a discussão anterior sobre *auctoritas* e *auctor* para ir em um

⁵⁷ A psicanalista Cristina Sandra Pinelli Nogueira, da Escola Brasileira de Psicanálise, escreve no livro *A questão do pai e o ato infracional: impasses na transmissão do desejo*, sobre a responsabilidade dos atos infracionais dos adolescentes no tempo em que o Outro não mais existe, a partir da falência do pai no exercício de suas funções como aquele que deveria representar a lei, o limite, a segurança e a proteção. No direito romano a diferença se dava entre sujeito - destinatário dos bens da vida - e o objeto - o qual não usufrui desses bens. Retomando o ECA, a origem do paradigma "melhor interesse da criança" provém do *parens patriae*, na Inglaterra, como prerrogativa do Rei e do Coro daqueles que não podiam fazer por conta própria. No século XVIII, distinguuiu-se entre as crianças e os loucos. A criança era uma coisa pertencente ao pai, já no século XIX passa a ser tarefa da mãe. Com isso, hoje a relação com o Outro se dá mediada pelos objetos de consumo, a partir do particular do sujeito e não do universal do saber e da lei. O ato delinquente seria o signo de uma falha de inscrição simbólica que possibilite ao sujeito seu existir que remete ao seu laço com a coletividade. Para que se produza o laço é necessário o reconhecimento do Outro como diferente. Mas se o Outro é tomado como prolongamento e extensão de si mesmo, esvaziado de seu estatuto, não há laço possível, roubar e matar são atos que se articulam em uma mesma série. O que se encontrou para o não fundamento da lei foi a ficção, a qual vem suprir e preencher a carência de fundamento, estando ao lado do simbólico. (Cf. PINELLI, Cristina. *A questão do pai e o ato infracional: impasses na transmissão de um desejo*. Belo Horizonte: Scriptum, 2016.)

além, pois a ficção era a realidade política, histórica e social formada por um mito, por uma fábula, e o que se apresenta em Ricardo Lísias, por exemplo, é a falta de mito e fábula, a falta de metáfora, o que faz com que uma certa crítica parta do pressuposto de que os escritos de Ricardo Lísias sejam autobiográficos, encontrando concomitância da sua vida com a sua ficção. Isso acontece porque não há mais a figura do autor responsável por sua obra, colocando os possíveis leitores diante da queda mesma da *auctoritas* e do *auctor*, a arquifilologia por excelência; diante desse impasse, esses leitores - sem o saber? - promovem uma espécie de pós-Foucault e preenchem esse vazio somente com o âmbito jurídico, perpassado pelo âmbito jornalístico, e a literatura fica em um segundo plano, beirando a loucura, pois o significante é tomado na sua materialidade real: o que se escreveu, aconteceu, *ça a été*. Essa loucura, no entanto, não é bem-vista, pelo contrário, é automaticamente julgada pelo mesmo juridiquês, promovendo a retomada do que foi trabalhado anteriormente sobre o direito romano. *Auctor* não é mais quem escreve o livro, mas sim aquele que, ao ler o livro, verifica se ele está apto a ser publicado e, indo mais além, se ele é ou não é literatura. Retornamos, desse modo, ao direito romano e ao seu papel de ratificar a lei. Tal operação de leitura é uma retomada do preenchimento do vazio instaurado pelo esvaziamento do mito, promovendo um mal-estar em quem está a ler. É claro que abordar especificamente o conto *Autoficção*, mas também o romance *Divórcio* e outros textos de Lísias, como autoficcionais é uma leitura fácil e imediatista, o que não leva em consideração todo o aparato pós-autonomista da *realidadeficção* de Ludmer.

Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de 'la literatura' sino también la de 'la ficción', y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún 'género literario' injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo). Salen de la literatura y entran a 'la realidad' y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el e-mail, Internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. (Ibid, p. 151)

Quem soube capturar anos antes essa divisão entre a literatura e o que seria a realidade construída pelos meios de comunicação foi Mallarmé ao qualificar esta última de *universel reportage* no seu ensaio *Crise de verso*, no qual, logo no início, percebemos que "mesmo a imprensa, cuja informação requer vinte anos, se ocupa do tema, de repente, na data exata. A literatura aqui sofre uma esquisita crise, fundamental" (MALLARMÉ, [1897], 2010, p. 157) inaugurando um desdém continuado pelos surrealistas, com epítetos como *crétinisante*, *confusionnelle*, segundo Breton, *mercenariat de l'opinion*, de Desnos,

inbécil, de Pèret, e *canaille*, de Aragon. Se a reportagem demora 20 anos para anunciar o que ainda não passou, Mallarmé nos fornece o que, alguns anos depois, seria re-trans-portado na reivindicação da fixação e não da ficção, pois esta última, em crise, toma as dores e a função do jornalismo e sua demora, fazendo com que a reportagem se torne a *universel reportage*, valendo para todos o testemunho ficcional e autobiográfico do *auctor*. Mais a frente, Mallarmé complementa:

Quem atribui a essa função um lugar ou o primeiro, reconhece, aí, o fato de atualidade: assiste-se, como final de um século, não assim como foi no último, a transtornos; mas, fora da praça pública, a uma inquietude do véu no templo com dobras significativas e um pouco seu rasgo. Um leitor francês, seus hábitos interrompidos à morte de Victor Hugo, só pode se desconcertar. Hugo, em sua tarefa misteriosa, aciou toda a prosa, filosofia, eloquência, história, no verso, e, como ele era o verso pessoalmente, confiscou a quem pensa, discorre ou narra, quase o direito a se enunciar. Monumento nesse deserto, com o silêncio, longe; numa cripta, a divindade assim de uma majestosa ideia inconsciente, a saber, que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a literatura; que verso há tão logo se acentua a dicção, ritmo desde que estilo. O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava a sua mão tenaz e mais firme sempre de forjador, viesse a faltar; para, ele, se romper. Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples; e, eu o indicarei, não sem similitude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal. (Ibid, p. 158)

Quando o gigante acorda, quem sofre uma perda é a própria literatura, pois ficou à espera do rompimento da relação entre *nuntius* e

porta, entre o transporte e o enunciador, mas a própria crise de verso é a indiscernibilidade entre as duas, tornando, desse modo, a obra desaparecida. Se vimos no primeiro capítulo a retomada da ficção a partir de Hippolyte Bayard colocando um corpo vivo como se fosse um corpo morto, inaugurando o crime sem corpo, o crime sem prova, agora com Mallarmé e sua crise, estamos diante do desaparecimento elocutório da própria voz do poeta.

A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase. Uma ordenação do livro de versos aponta inata ou por toda parte, elimina o acaso; ainda se precisa dela para omitir o autor: ora, um tema, fatal, implica entre os pedaços em conjunto, tal acordo quanto ao lugar, no volume, que corresponde. (Ibid, p. 164-165)

Ao se retirar o acaso do jogo, como visto anteriormente no jogo do par ou ímpar em Lacan, fica-se impossível obter uma escrita, haja vista que após a realização do jogo e da construção dos pares, obtém-se uma sintaxe que determina uma escrita obedecendo às mesmas leis; são as chamadas "escritas possíveis", ou seja, o sintoma, o que não cessa de se escrever a partir das contingências na vida de cada ser falante. Mas a questão principal, ao nosso ver, é o que acontece quando os vetores seguem caminhos diferentes, e desobedecem às leis da escrita possível. Nesse caso, passa-se a uma escrita impossível, a que não cessa de não se escrever, mais próxima do amor e do desejo. A grande sacada

lacaniana dessa proposição do jogo é sobre o real como impossível ser dedutível da cadeia significante, porém com um pequeno detalhe: o real como contingente, pelo contrário, não é dedutível, mas ele também não exclui o real como impossível, na medida em que este emerge do acaso e não é naturalmente impossível. Entre o sujeito e o objeto não há relação direta, para que essa ocorra é preciso um significante que os conecte, o falo, como vimos no primeiro capítulo. Com efeito, os estudos arqui-filológicos de Hamacher e Antelo nos apontaram para a inexistência de uma separação de per se entre sujeito e objeto, o que provocaria o desaparecimento do falo, o significante organizador do discurso responsável pela passagem de α a δ e vice-versa, pois para se chegar de um a outro, é necessário passar por β ou Υ . Podemos afirmar, portanto, que as escritas possíveis do sintoma estão mais ao lado da ficção com a própria ordenação do livro "de versos" eliminando o acaso e o jogo; por essa via, fica-se repetindo e reiterando o mesmo ponto sintomático, o qual não cessa de se escrever, ou seja, há uma escrita que se repete sem fim. Já a escrita impossível estaria mais próxima do que aqui denominamos, com Lacan, de fixão, a qual, por não cessar de não se escrever, nunca recebe uma escrita propriamente dita, nunca se realiza a contento, e parte do desaparecimento do falo, culminando na desarticulação do discurso ficcional, como se estivéssemos lendo um livro sem ordenação, sem versos, em crise, criando uma aparência de facilidade de leitura, colocando-nos diante de uma descrição minuciosa, e por isso talvez o significante reportagem tenha vindo à tona, tanto na casa de Ricardo Lísias quanto no início da luta de espadas entre Lísias e a reportagem, quando ele a convida para um jantar em sua casa.

Não foi possível checar, mas Lísias afirmou ter ele mesmo cozinhado todos os pratos do almoço. Quando entrou na cozinha, a reportagem deparou-se com a mesma organização do primeiro dia. A única diferença estava na *raclette* acompanhada de pickles, um prato tipicamente suíço, com salada, algumas frutas de sobremesa e uma garrafa de vinho branco italiano. O café foi preparado na famosa máquina Nespresso que os íntimos da obra de Lísias já conhecem. Sem dúvida, ele pode ter comprado tudo pronto, escondido as embalagens (no lixo da cozinha, a reportagem reparou discretamente, não havia nada) e depois dito que preparou tudo sozinho. A reportagem acredita, porém, que não há motivos para duvidar de Lísias. [...] Quando Lísias colocou a mão no ombro da reportagem e perguntou se tudo aquilo não paralisava por causa da beleza, não foi necessário responder, pois um calafrio no corpo da reportagem disse tudo. (LÍSIAS, op. cit., p. 86)

Desse modo, o que aqui nos propomos é uma espécie de linhagem autoral, indo do direito romano, *auctoritas* e *auctor*, até as elaborações iniciadas por Roland Barthes, passando por Michel Foucault e na última leitura de Giorgio Agamben, ao nos afirmar, como já foi dito, sobre a posição de ocupar o lugar do autor ser a ocupação do lugar de um morto. Mas podemos ir além e afirmar que essa ocupação é ainda assumir as vestes da ficção tal como criticamos no primeiro capítulo, cujo título, *O desaparecimento da ficção*, já nos alertava de uma outra maneira de se ler o início da ficção, justamente com o embaralhamento produzido pela fotografia de Bayard sendo esse fato o que possibilitou o próprio da ficção: ocupar o lugar de um morto. Só que Agamben esquece de um pequeno detalhe: ao criticar o posicionamento de Foucault sobre o desaparecimento, o filósofo italiano de alguma forma retorna ao fervor de preenchimento do vazio, ainda, é

claro, que seja para dar voz a quem nunca antes teve vez, o morto. O que acontece é um esquecimento de que ocupar o lugar de um morto é não querer saber e lidar com o vazio instaurado no centro mesmo da ficção. Desse esvaziamento não sai apenas um único nome, pelo contrário, multiplicam-se os nomes, as *personas*, fazendo com que, de um lado, se localizem os leitores aptos a novamente preencher o vazio afirmando se tratar de uma autoficção, e, de outro, se localizem os poucos que operam na vertente do desaparecimento, ou seja, os que não ocupam o lugar do morto, pois sabem de antemão que tal "lugar" se perdeu há muito tempo e não há uma localização possível, está deslocalizado e desaparecido, impossibilitando qualquer tentativa neurótica de preenchimento.

Um desejo inegável em meu tempo é de separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, lá essencial. Narrar, ensinar, mesmo descrever, isso vai e ainda que a cada um bastasse talvez para trocar o pensamento humano, tomar ou colocar na mão de outrem em silêncio uma peça de moeda, o emprego elementar do discurso serve a universal *reportagem* de que, a literatura excetuada, participa tudo entre os gêneros de escritos contemporâneos. Para que a maravilha de transpor um fato de natureza em sua quase desapareção vibratória segundo o jogo da fala, entretanto? se não é para que daí emane, sem o incômodo de um próximo ou concreto chamado, a noção pura. Digo: uma flor! e, fora do obívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos buquês. Ao contrário de uma função de numerário fácil e representativo, como o trata primeiramente a massa, o dizer, antes de tudo, sonho e canto, encontra no Poeta, por necessidade constitutiva de

uma arte consagrada às ficções, sua virtualidade. O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória, finaliza esse isolamento da fala: negando, de um traço soberano, o acaso permanecido nos termos apesar do artifício de seu retempero alternado no sentido e na sonoridade, e causa em vocês essa surpresa de não ter ouvido jamais tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo em que a reminiscência do objeto nomeado banha-se numa nova atmosfera. (MALLARMÉ, op. cit., p. 166-167)

Tal questão pode ser rapidamente respondida pela escolha feita pela crítica Josefina Ludmer ao juntar em uma só palavra a realidade e a ficção criando um novo conceito na junção dos dois últimos em separado. Pensamos que a escolha de Ludmer não foi das mais criativas para o nosso trabalho, pois pode levar água ao moinho de que esta seja a saída encontrada para a divisão realidade/ficção, antes disjuntas, para um outro possível preenchimento do vazio. Percebemos isso ao final da *Autoficção* de Lísias:

A reportagem não é capaz de recordar o momento em que Lísias abriu a primeira garrafa de vinho italiano da tarde. Foi fácil constatar, porém, que as acusações de arrogância, solipsismo e comportamento destrambelhado que recaem sobre Lísias no Brasil são absurdas. O que as pessoas queriam? Depois de um manifesto que lembra os melhores textos modernistas e uma exposição que chamou atenção do mundo inteiro, que Lísias ficasse com uma parcela tão pequena do dinheiro das vendas que mal conseguiria comprar um apartamento?! Um absurdo. Na Suíça, ele pode continuar criando com mais conforto. Essas fontes são todas invejosas, a reportagem teve certeza ainda nessa terceira visita, quando Lísias a currou pela primeira vez com toda força. Seu pau imenso

e poderoso entrava e saía da reportagem sem dó. No final da primeira vez, havia algum sangue no lençol da cama suíça de Lísias. O cheiro de êxtase no ar, misturado com o que saía de um pequenino vaso no quarto, era indescritível mesmo para um perfil como esse. (LÍSIAS, op. cit., p. 88-89)

O que, porém, nos é de grande relevância nas concepções de Ludmer é o próprio questionamento feito por ela da "realidade" entendida como realismo, o que pressuporia um *a priori* de referência e verossimilhança, duas questões importantes quando estamos lidando com os escritos de Ricardo Lísias, pois, segundo a primeira vertente de leitura, vista logo anteriormente, a do preenchimento do vazio culminando na autoficção, ainda se calcaria em uma relação de referência vida-realidade, e é aí onde a fabricação de realidade ganha contornos ficcionais, produzindo no leitor um aspecto de veracidade ao que está lendo. Para Ludmer, portanto, esse efeito de veracidade é próprio da pós-autonomia literária e qualificado como um regime de *realidadeficción*. A questão que colocamos com relação a essa escolha é que a esse aspecto deu-se o nome, ainda, de ficção, quando na verdade seria melhor optar por fixção, pois aí sim nos encontraríamos diante de uma fixção a qual não poderíamos incutir um ímpeto da relação presença/ausência diante do desaparecimento. Com isso, adentramos na própria quebra da veracidade e da verossimilhança, pois nos deparamos com inúmeros Ricardo Lísias, e com pessoas e fatos verídicos inseridos em uma narrativa já não mais ficcional, jogando-nos para a resposta da *universel reportage* mallarmaica de que se vale a literatura contemporânea, e em especial nos escritos de Ricardo Lísias. Mallarmé, nesse sentido, foi o primeiro teórico a diferenciar literatura e *universel reportage*, ou melhor, entre ficção e fixção. É por esse motivo que Lísias

não escreve autoficção, pois esta estaria mais próxima da literatura ficcional, ainda calcada na narrativa de uma experiência apreensível na realidade e que realmente aconteceu em um determinado tempo da história. O papel do autor, nessa via, seria o de transmitir apenas o que ocorreu naquele período de tempo. Giorgio Agamben responde a esse questionamento afirmando:

Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. Ao contrário, o que caracteriza o tempo presente é que toda autoridade tem o seu fundamento no 'inexperenciável', e ninguém admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse uma experiência. (AGAMBEN, [1978] 2005, p. 22-23)

Quando a própria autoridade do autor, a auctoritas do auctor - como visto anteriormente - perde sua concretude com a queda do domínio da experiência, não se pode mais denominar o que surge dessa queda como literatura ou como ficção, pois isso seria ainda levar água ao moinho da autoficção tão em voga hoje na crítica literária. Ao se questionar a autoridade do autor, o que se está implicitamente criticando é o próprio da certeza da experiência vivenciada pelo sujeito, o *ça a été* do primeiro capítulo. Ao inserir a dúvida na "autoficção", o que ganha relevo é o *fake*, tanto na sua vertente psicanalítica da histeria, quanto na vertente jornalística das *fakes news*. A *porta* para a *mensagem* está revestida não mais pela experiência, mas pelo *fake*, pela simulação

de uma veracidade transmitida pela palavra, mas, ao contrário da histeria onde isso poderia nos direcionar a uma possível criação e a um saber fazer, o *fake* nos coloca diante de uma cena de crime sem corpo e sem provas, porém se valendo de uma nova ficção, com tons de verdade, retornando, assim, à autoficção. Nesse imbróglio, o autor desaparece e multiplica-se como em um reflexo no espelho.

2.6. A resposta em espelho.

O narrador nos escritos de Ricardo Lísias assume as vestes do [Eu] da narrativa e vem a ser a única testemunha dos fatos ocorridos. O nome, então, passa a não ter um nome, é apenas ou uma repetição do nome impresso na capa do livro, ou um nome a partir de sua função na cena, no caso aqui analisado, a reportagem. Werner Hamacher, na tese 44, elabora tal modo com uma outra filologia ao escrever:

El nombre no tiene nombre. Por eso es innombrable (Dionisio. Maimónides. Beckett). Dos posibilidades extremas de la filología: la filología es una vida, que se lleva a cabo como deletreo del nombre y que no puede ser acertada por ninguna denominación. Así se vuelve sagrada y un asunto de teología viva. O bien: el lenguaje es tratado como lenguaje proposicional que en ninguno de sus elementos toca el nombre porque cada uno de esos elementos se disuelven en proposiciones. La filología de las proposiciones tiene la pretensión de ser profana. Debido a que sobre la vida se puede hablar con nombres y no con denominaciones hay que callar acerca de ella. Debido a que la filología profana no conoce nombres, sino un juego infinito de proposiciones no tiene para decir nada esencial o sobreesencial. Es común a las dos filologías que no puedan decir

nada sobre su no-decir. Para *otra* filología que no transige con la oposición entre lo teológico y lo profano, sólo resta: decir justamente este no-decir. O ¿debería suceder exactamente esto ya en ambos? Entonces la teología ejercería en extremo la profanación integral, la filología profana practicaría la teologización del lenguaje y ambas lo harían en cuanto articulan en el anonimato del nombre un *atheos* y un *alogos*. A esa *otra* filología le correspondería precisamente hacer esto más claro de lo que pueden preferir las dos primeras. (HAMACHER, [2010] 2011, p. 19)

Percebe-se, a partir disso, a não existência de uma experiência de vida narrada por um ser superior a todos os outros – esta versão seria oriunda ainda da ficção realista ou, mais apropriadamente, da autoficção – na medida em que, se de fato aconteceu o que está sendo dito, não se pode duvidar da palavra e do testemunho do personagem. O jogo do [eu] é concebido não como uma experiência a ser recontada, mas é a comunicação dessa experiência, ou seja, é um jogo de linguagem e, portanto, do ser falante. É um ato reflexivo de se autocontar, ou contar-se, como bem afirma Ricardo Piglia no prefácio de sua obra *Yo*⁵⁸. Neste livro, Piglia promove uma espécie de

⁵⁸ Nos anos 1970, Ricardo Piglia colaborava na revista *Los libros* e lá escreveu o texto *Nueva narrativa norteamericana*, no qual desenvolve a ideia do novo herói como sendo perseguidor de sua própria identidade dentro do ciclo capitalista. Ele constrói representações históricas, se oferece como espetáculo colocando em cena suas debilidades. "Al afirmar la experiencia privada como lugar de la 'verdad' social, estos 'héroes' son protagonistas privilegiados en el 'drama' del Yo deteriorado por la sociedad, adolescentes, vagabundos, místicos, se resisten al consumo, quieren vivir 'por cuenta propia', *des/integrados*: fuga hacia la Naturaleza, hacia la religión, nostalgia de la niñez, en estas zonas fuera del mercado adquieren una espiritualidad excepcional, garantía de la riqueza de su vida interior." (PIGLIA, 1970, p. 11) É somente diante desse espetáculo histórico que o narrador pode narrar-se colocando-o novamente na cena sob as vestes de um Eu, processo semelhante ao utilizado por Ricardo Lísias com seus

compilação de diversos autores e escritos com a particularidade de terem se dito e se visto como um Eu. No prólogo, Piglia firma:

Como nos ha enseñado la lingüística el YO es, de todos los signos del lenguaje, el más difícil de manejar: es el último que adquiere el niño y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro. (PIGLIA, 1968, p. 5)

Como já vimos no primeiro capítulo, o [Eu] só é adquirido pela criança quando ela se aliena na sua imagem semelhante, fazendo-a acreditar que esse pequeno outro é sua imagem e, como consequência, a ilusão estará permeada nesse sujeito capaz de falar e se posicionar na linguagem como um Eu, pois sua fala é oriunda de um Outro, de quem

personagens e narradores de nome Ricardo Lísias. "Melancólica nostalgia del Paraíso perdido, búsqueda de una zona íntima en la que guarecerse para preservar la identidad, en la estructura misma de estas narraciones se deja ver su ideología: novelas de un solo protagonista, la experiencia vivida es el *fondo* que garantiza la *forma* de esta escritura, haciendo de la narración en primera persona un refugio y una sustitución: el 'héroe' recupera su identidad en el momento de ponerse a narrar(se), ese relato lo rescata del anonimato y lo vuelve a la vida, lo pone otra vez en escena. Suspendido en el presente neutro de la narración, el personaje reconstruye en el lenguaje la identidad perdida: lugar privado, esa palabra personal hace de la novela el sitio de encuentro con la sociedad, la zona íntima donde la oposición se institucionaliza y toda resistencia se vuelve *literatura*." (Ibid, p. 12) Há, porém, uma pequena diferença entre essa teorização de Piglia e o que se nos apresenta em Lísias: a identidade perdida não é recuperada - nem há uma tentativa de se fazer -, porque permanece desaparecida, e é essa a condição primordial dos inúmeros Lísias, todos tentando tamponar o vazio identitário instaurado pela resistência tornada literatura. Podemos perceber tal diferença na trilogia *Los diarios de Emilio Renzi*, nos quais Ricardo Piglia assume as vestes de Emilio Renzi, personagem já presente em outros livros anteriores de Piglia, fazendo uma espécie de diário ficcional como se fosse outra pessoa; em Lísias, a multiplicação de personas se dá sob outra seara, pois o nome se repete e as características de um molde primeiro e centralizador já não existe mais, impossibilitando, desse modo, que se reivindique um autor principal, provedor da obra.

recebe a mensagem de modo invertido por retroação, sob a condição de não se interessar por esse processo. Jacques Lacan promove uma leitura, ainda no início de seu ensino, calcado no imaginário, sobre o estádio do espelho como sendo o formador da função do [eu]. A primeira leitura dessa teoria foi interrompida no Congresso da IPA em Marienbad, em 1936, posteriormente retomada, em 1949, no XVI Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique, e somente publicada na coleção *Escritos* em 1966. Neste texto, o psicanalista francês afirma:

Basta compreender o estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. Essa forma, aliás, mais deveria ser designada por [eu]-*ideal*, se quiséssemos reintroduzi-la num registro conhecido, no sentido em que ela será também a origem das identificações secundárias, cujas funções reconhecemos pela expressão funções de normalização libidinal. Mas o ponto importante é que essa forma situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irredutível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua

discordância de sua própria realidade. (LACAN, [1966] 1998, p. 97-98)

O que está em jogo no estádio do espelho, portanto, é o fato de que a criança só se torna um sujeito a partir da aceitação de sua imagem como se fosse um [Eu] e, a partir disso, ela se tomará como se fosse uma imagem, tendo como consequência a produção de imagens e é aí o início da linha de ficção a que faz referência Lacan, e o próprio da simulação⁵⁹. A identificação se dá com uma imagem e é com as imagens que as vidas se desenrolarão. O que pode acontecer é essa imagem

⁵⁹ Giorgio Agamben precisa o termo imagem oriundo da experiência do espelho como de não pertencimento: "O termo *species*, que significa 'aparência', 'aspecto', 'visão', deriva de uma raiz que significa 'olhar, ver', e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spetaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species* é usado para traduzir o grego *eidōs* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar 'mercadorias' (particularmente no sentido de 'drogas', 'especiarias'), e, mais tarde, dinheiro (*espèces*). A imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie. O ser especial é absolutamente insubstancial. Ele não tem lugar próprio, mas acontece a um sujeito, e está nele como um *habitus* ou modo de ser, assim como a imagem está no espelho. A espécie de cada coisa é sua visibilidade, a sua pura inteligibilidade. Especial é o ser que coincide com o fato de se tornar visível, com a própria revelação. O espelho é o lugar em que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa 'espécie' ou *imago* não nos pertence. Entre a percepção da imagem e o reconhecer-se nela há um intervalo que os poetas medievais denominavam amor. O espelho de Narciso é, nesse sentido, a fonte de amor, a experiência inaudita e feroz de que a imagem é e não é a nossa imagem. Quando eliminamos o intervalo, quando - mesmo que por um instante - nos reconhecemos sem nos termos desconhecido e amado na imagem, isso significa já não podermos amar, acreditar que somos senhores da própria espécie, que coincidimos com ela. Ao prolongarmos indefinidamente o intervalo entre a percepção e o reconhecimento, a imagem é interiorizada como fantasma, e o amor recai na psicologia." (AGAMBEN, [2005] 2007, p. 52-53)

nunca poder restituir à criança esse *quantum* de perda já presente desde o nascimento. Lacan faz uso de uma metáfora – o espelho – em seu texto, o que não quer dizer, necessariamente, se tratar, sempre, de uma lâmina refletora diante da criança para isso ocorrer; pode muito bem ser uma outra criança de mesma idade servindo de espelho, de reflexo, para si, o que recebe o nome de outrinho, o a' minúsculo do esquema L da cena de abertura. Diante da criança está o outro. Ao aceitar essa imagem como sendo sua, a ficção se inicia, entendida aqui como nossas vidas, pois une o vivível e o vivido, retomados por Deleuze, com o acréscimo de que se é permeado de imagens. Não há maneira de se pensar a vida sem a ficção primordial de cada um, a alienação ao significante ordenador cujo princípio se dá com a introdução do Outro por intermédio do simbólico. A criança, ao se deparar com seu outro, da relação imaginária, recebe a ratificação do Outro, da relação inconsciente, instância pela qual autenticará e imprimirá um significante, nomeando-a. Algo na imagem irá permanecer de incompreensível, de incomunicável, de inapreensível, como seu ponto de angústia.

No mesmo ano de retomada de seu artigo sobre o espelho para a *Encyclopédie française*, a pedido de Henri Wallon, em 1938, Pierre Mabilie, na revista *Minotaure*, publica o artigo intitulado *Miroirs* e nele trabalha com o conceito de sombra⁶⁰ e do duplo.

⁶⁰ No ensaio *Em louvor da sombra*, de Junichiro Tanizaki temos uma bela análise comparativa da cultura japonesa em oposição à modernidade do Ocidente precisamente quando encontramos as diferenças de beleza das mulheres e dos homens: "Mulheres das antigas classes média e alta dificilmente saíam de casa e, quando o faziam, ocultavam-se no fundo de liteiras, não se mostravam em público. Metidas nos aposentos escuros de suas mansões, ali passavam a vida inteira, corpos submersos dia e noite na penumbra, e presenças

Doter le double d'autonomie et de vertus magnifiques devait rendre impérieux le désir de le manifester. On cherche dès l'origine à suivre les contours de l'ombre, à capter le reflet, à représenter choses et gens. Ainsi naquirent ensemble l'art et la magie. L'acte magique suppose la substitution à la personne de son simulacre. Il a pour but de faire subir à celui-ci ce que l'on ne peut ou ce que l'on n'ose pas faire subir à celle-là. (MABILLE, 1938, p. 18)

Nesse sentido, o espelho e o ato mágico promovem a substituição da pessoa, *persona*⁶¹, pelo seu simulacro, fazendo, assim,

marcadas apenas por seus rostos. Por essa razão, o vestuário masculino era mais vistoso que o feminino. Inacreditavelmente, quimonos de senhoras e de mulheres jovens da classe mercantil do período Edo, por exemplo, eram feitos de cores sóbrias porque a roupa era parte das sombras, simplesmente um elemento de conexão entre estas e o rosto. [...] Mas conforme eu já disse antes, nós, orientais, criamos sombras em qualquer lugar e, em seguida, a beleza. 'Junta e enfeixa/ e dos gravetos farás/ uma cabana,/ desata o feixe e terás/ outra vez a campina", diz um antigo poema e, realmente, nossa maneira de pensar é esta: a beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias. Da mesma maneira que uma gema fosforescente brilha no escuro mas perde o encanto quanto exposta à luz solar, creio que a beleza inexiste sem a sombra. Em outras palavras, nossos ancestrais viam a mulher como uma obra em *makie* ou em *madrepérola*, algo cuja relação com as sombras era indissolúvel, e tudo faziam para imergi-la na penumbra ocultando-lhe braços e pernas em mangas e quimonos longos e destacando-lhe apenas a cabeça. Realmente, o torso achatado e desprovido de simetria parecerá parecer feio quando comparado ao de mulheres ocidentais. Contudo, nossos pensamentos não alcançam o invisível. O invisível consideramos inexistente. Quem insiste em contemplar a feiura encoberta expulsa a beleza aparente com a mesma presteza daquele que ilumina o nicho com uma lâmpada de cem velas." (TANIZAKI, [1933] 2017, p. 48-50)

⁶¹ Sobre a pessoa e a ligação da máscara com a substância, Agamben afirma: "Nada é mais instrutivo do que esse duplo significado do termo 'espécie'. Ela é o que se oferece e se comunica ao olhar, o que torna visível e, ao mesmo tempo, o que pode - e deve a qualquer custo - ser fixado em uma substância e em uma diferença específica para que possa constituir uma identidade. Pessoa significa originariamente máscara, ou seja, algo eminentemente especial. Para mostrar o

com que a lâmina reflita não somente coisas visíveis e fora de sujeito, mas principalmente o dito “invisível”, o que se localiza por detrás do quadro e do espelho e ao qual o sujeito não tem acesso. Se a literatura e a ficção tratam justamente da imagem, o que nos resta desse ponto sombreado e fora do campo visual é, ao mesmo tempo, a via pela qual o falar de si mesmo como se fosse de outra pessoa ganha especial relevância, pois ao se falar de si, o sujeito está trazendo à tona o que não consegue enxergar diretamente na lâmina, mas está lá, desaparecido pela via do significante. A linguagem, nesse procedimento, é o que promove a inversão: a partir desse momento, passa-se a ler o que se encontra no quadro e a imaginar o significado dessas entidades ordinariamente invisíveis. “Puisque le miroir est susceptible de fournir l’image des choses que l’on voit, il doit être capable aussi de donner l’image des entités ordinairement invisibles” (Ibid, p. 18), é o que diz Mabille, e assim, o estatuto da fala perde sua concretude oriunda da

sentido dos processos teológicos, psicológicos e sociais que revestem a pessoa, nada é melhor do que o fato de os teólogos cristãos terem recorrido a esse termo para traduzirem o grego hypostasis, ou seja, para ligarem a máscara a uma substância (três pessoas em uma substância). A pessoa é a captura da espécie e a sua vinculação a uma substância com o objetivo de tornar possível sua identificação. Os documentos de identidade contêm uma fotografia (ou outro dispositivo de captura da espécie). O especial deve ser reduzido em qualquer lugar ao pessoal, e este ao substancial. A transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável." (AGAMBEN, [2005] 2007, p. 54) Ou ainda para o estudo de Gianni Vattimo sobre a problemática nietzscheana da libertação ao salientar que "o fio condutor da máscara, portanto, é representado aqui como temática do desmascaramento; o desmascaramento, na medida em que rejeita o enrijecimento dos opostos teorizado pela metafísica e vigente no mundo da individuação, está de acordo com o significado dionísio da máscara boa; mas, enquanto se move no interior do mundo conceitual da decadência, e pretende usar métodos 'históricos' e 'científicos', adota as estruturas mentais do mundo decadente e continua interno a elas." (VATTIMO, [1974] 2017, p. 92)

lingüística de alguém como Ferdinand de Saussure, e passa a ocorrer uma resistência na medida em que

La literatura implica el vaciado, no la afirmación, de las categorías estéticas. Una de las consecuencias de esto es que, mientras que hemos estado acostumbrados tradicionalmente a leer literatura por analogía con las artes plásticas y la música, ahora debemos reconocer la necesidad de un momento no perceptivo, lingüístico en la pintura y en la música e aprender a *leer* cuadros en lugar de *imaginar* significados. Si la literariedad no es una cualidad estética, tampoco es principalmente mimética. La mimesis se vuelve un tropo entre otros, donde el lenguaje decide imitar una entidad no verbal como la paronomasia ‘imita’ un sonido sin ninguna pretensión de identidad (o reflexión sobre la diferencia) entre los elementos verbales y los no verbales. (DE MAN, [1986] 1990, p. 22)

É no diagnóstico de Paul de Man, incluído no livro *A resistência à teoria*, onde se percebe a passagem de uma filologia enquanto um exame da estrutura da linguagem prévia ao do significado produzido, uma espécie de *close reading* no qual só se pode apoiar no que está escrito no texto, *ça a été* – ou visto diretamente no espelho como já vimos no caso de Van Eyck. Para a arquivologia, no entanto, definida como o passo além da mimese, a qual dividia a ficção da realidade

la representación más engañosa de la literariedad, y también la objeción más repetida a la teoría literaria contemporánea, la considera como puro verbalismo, una negación del principio de realidad en nombre de ficciones absolutas, y por razones que se dice son ética y políticamente

vergonzosas. El ataque refleja la ansiedad de los agresores en lugar de la culpabilidad del acusado. Al aceptar la necesidad de una lingüística no fenomenal, el discurso sobre la literatura se libera de oposiciones ingenuas entre la ficción y la realidad, que son en sí mismas fruto de una concepción del arte acriticamente mimética. En una semiología auténtica, así como en otras teorías lingüísticamente orientadas, no se niega la función referencial del lenguaje ni mucho menos; lo que se cuestiona es su autoridad como modelo para la cognición fenomenal o natural. La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la ‘realidad’, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son *como* ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje. (Ibid, p. 22-23)

A resistência trabalhada por Paul de Man é aquela oriunda da não aceitação dos pressupostos filológicos, posteriormente tratados por alguém como Hamacher. Não se pode mais centrar a narrativa em um Eu completo, ou ir na direção da leitura hermenêutica, a qual considera a presença de um texto original como prefigurador absoluto de tudo o que veio depois. A mesma ideia caracteriza o inconsciente como se fosse uma caixa preta do sujeito, em analogia à semelhante dos aviões: ao se acidentarem – o avião e o sujeito –, a caixa preta fornecerá, no só depois, a resolução precisa do que ocorreu e do modo como ocorreu o desastre. O contemporâneo incide justamente nesta caixa preta ao disfarçar e simular o conteúdo do que ocorreu, criando uma outra cena, um outro evento para o já acontecido, fazendo com que este seja relido a contrapelo e, nesse sentido, seja reconhecido como ainda não acontecido porque não cessa de não acontecer. O discurso do sujeito será, então, a

partir dessa perspectiva, permeado pela gramática dos fenômenos, será uma transmissão exata do ocorrido – assim como a fotografia garantiria a certeza do isto foi, a resistência à teoria é um ato de se negar e suspender a fala enquanto oriunda de uma fala orientada referencialmente. No final do artigo, De Man se questiona se o impossível de dizer da linguagem é um triunfo ou uma perda. Talvez não seja nem um, nem outro, e sim uma queda, pois, desse modo, o sujeito neurótico não sabe o que diz, pois sua fala vem de um Outro, ele é falado pelo Outro, e somente quando é reconhecido por esse Outro que ele terá sua posição na cena conhecida, ainda que caída, como no caso dos três prisioneiros. Em última análise, o [Eu] do sujeito está localizado no Outro. É precisamente aí que reside a diferença entre as duas estruturas clínicas, neurose e psicose. Se a primeira opera no consentimento desse processo da linguagem, adquirindo um [Eu] alienado ao Outro, na psicose, em contrapartida, não ocorre esse consentimento para com a entrada na linguagem e o que acontece é a vivência a céu aberto dos fenômenos linguísticos: o que vem do Outro é vivenciado como uma ordem para esses sujeitos, não havendo uma separação nítida entre o a (*moi*) e o a' (*autre*), do Esquema L. A ficção, nesse ínterim, é a de produzir uma fala entremeada do eu como se fosse de um outro sujeito.

Pese a todo, en ciertos libros intenta olvidar esa máscara: en ellos una subjetividad concreta muestra la cara, es asumida. Exorcismo, narcisismo, en una autobiografía el YO es todo el espectáculo. Nada alcanza a interrumpir esa zona sagrada de la subjetividad: alguien se cuenta su propia vida, objeto y sujeto de la narración, único narrador y único protagonista, el YO parece ser

también el único testigo. Sin embargo, por el solo hecho de escribir, el autor prueba que no se habla solamente a sí mismo: si lo hiciera – señala R. Barthes – le bastaría una especie de nomenclatura espontánea de sus sentimientos, puesto que el lenguaje es inmediatamente su propio nombre. Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje. (PIGLIA, 1968, p. 5)

Na *Autoficção* de Ricardo Lísias, a comunicação da experiência do desaparecimento se dá pela via da “reportagem”, porém esta se apresenta como se fosse uma pessoa, a qual pode dizer [Eu] e ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de escrutínio ficcional, ou seja, ser sujeito e objeto do testemunho narrado. Percebe-se, nesse jogo, uma não separação *de per se* entre sujeito e objeto - e este é o jogo aqui trabalho -, pois ambos, nesse contexto, estariam inter-relacionados em um e em outro. O sujeito é o objeto e o objeto também é sujeito desse testemunho oriundo de um [Eu], fazendo cair – ou seja, fazendo sintoma – todo o poder oriundo desse relato, o qual, por sua vez, é permeado pelo sensível como bem definiu Emanuele Coccia em seu livro *A vida sensível*. Nele, quando se detém na relação sujeito-objeto, o filósofo delinea:

A experiência do espelho é, por assim dizer, a experiência de uma duplicação, da constituição de duas esferas geneticamente separadas: de uma parte, a esfera na qual existem o eu sujeito e o eu objeto, a carne e o espírito, a matéria e a inteligência coincidindo perfeitamente; de outra, a esfera das imagens, que está separada, exilada, na

mesma intensidade, tanto em relação ao corpo quanto em relação à alma. [...] O espelho demonstra que a visibilidade de algo é *realmente* separável da coisa em si e do sujeito cognoscente. (COCCIA, [2010] 2010, p. 21)

Nesse sentido, podemos afirmar que essa segunda esfera, a das imagens, é a que ocorre a partir da experiência do espelho, a qual, por sua vez, também comporta uma alienação com o significante, por isso Lacan afirma ser a constituição do sujeito paranoica, justamente porque se dá a partir de um fingimento, pois o sujeito tem de fingir coincidir com a imagem que vê no espelho e com o significante da sua alienação. A paranoia, portanto, está no processo inicial mesmo de cada sujeito, assim como falamos inicialmente sobre o sofisma dos três prisioneiros como um jogo. A posição de cada um é obtida a partir do que não veem, mas, em contrapartida, diz respeito aos três. Na experiência do espelho, a libra de carne só recebe o estatuto de corpo ao acreditar - e este significante não é sem consequências para o que veremos a seguir sobre a simulação e a histeria - que o reflexo na lâmina refletora é seu [Eu], e mais, ao acreditar que o significante dado pelo Outro define o [Eu]. Sem esse procedimento, estamos no âmbito da psicose ou do autismo⁶². Falar da autoridade do pai é falar do grande

⁶² No livro *A distinção do autismo*, Rosine e Robert Lefort diferenciam claramente a estrutura psicótica com a estrutura autística quando afirmam: "Na psicose, ainda que pudesse aí existir pulsão a partir do objeto real, o gozo em causa é aquele do Outro a quem tudo é devido para salvaguardá-lo. No autismo, ainda que possa haver gozo, é de destruição que se trata; na ausência de qualquer objeto, resta em jogo apenas a pulsão de morte, única pulsão fundamental que, sem a imagem narcísica, exclui o amor, mas não o gozo. Na psicose, é o Outro que goza; no autismo, é o sujeito, na língua e na cultura." (LEFORT, p. 53-54) Podemos dizer, portanto, que na psicose o Outro se apresenta de forma dolorosa para o sujeito; diferentemente do autismo, onde

Outro, especialmente no ensino de Lacan. É no capítulo 19 do seminário 2, intitulado "Introdução ao grande Outro", em que Lacan escreve uma espécie de "nascimento do Outro". Estamos já no final de 1955, ou seja, no início da redação do seu seminário sobre as psicoses. Neste momento, então, o sujeito padece de dois procedimentos: a alienação e a separação. A primeira se dá pelo significante, o qual representa um sujeito para outro significante. Nisso há uma eleição, a qual comporta uma perda. Ou seja: o significante entra no corpo, dando-lhe forma de corpo, sob o preço de que o gozo absoluto seja perdido para se adentrar na linguagem e se poder gozar de algumas outras coisas. O Nome-do-Pai é o significante que, no Outro, como lugar do significante, é o significante do Outro enquanto lugar da lei. Há dois Outros então: o do significante e o da lei. O primeiro contém o significante do segundo acerca do qual digo que vale como Outro do Outro. O que Lacan denominou de Outro da lei, cujo significante é o Nome-do-Pai, é o Outro do Outro; à ordem simbólica se opõe a desordem imaginária.

podemos perceber a completa inexistência do Outro, e é disso que o autista goza. No posfácio do livro, o casal Lefort amplia ainda mais a diferença: "É nesse sentido que se pode dizer que o Outro, se não existe, tem contudo, a presença real de um corpo que faz dele um Outro absoluto, não barrado, não furado: falta o significante para encetá-lo, e a fórmula $S(A)$, torna-se no autismo $\$(A)$. Paradoxalmente, não é mais o Outro que domina, mas o Um. O que faz a relação ao Outro barrado, é o que Lacan chamou de "não todo", em oposição ao Um que faz 'todo'. No Outro, o que é significante é o que é comum, ao contrário, o que é singular não se oferece ao universal. O gozo é do Um, o desejo é do Outro. [...] As consequências são centrais para o autismo: não há especular nem divisão do sujeito, mas um duplo que o autista encontra em cada outro, seu semelhante, cujo perigo mais agudo é a iminência de seu gozo e a necessidade de matar nele esta parte que a linguagem não eliminou, para que se funde uma relação com o Outro como terraplanagem limpa de gozo." (Ibid, p. 169-170)

Já no seminário 6, no capítulo 16, Lacan promove uma espécie de virada ao intitulá-lo "Não há Outro do Outro" e inserir, a partir do grafo do desejo, visto na página 146 desta tese, o \mathbb{A} . Se até então o \mathbb{A} era visto como tesouro de todos os significantes, o lugar da fala, agora percebemos que há uma falta aí, e essa coisa que falta só pode ser um significante, por isso o $S(\mathbb{A})$. Pelo fato de eu pensar que eu sou, penso no lugar do Outro, e isso resulta que sou diferente daquele que pensa "Eu sou". Não há uma garantia de que esse Outro possa me devolver o que lhe dei. Não há no Outro nenhum significante que possa responder pelo que sou. O significante que o Outro não dispõe é o que nos concerne. A parte de nós envolvida nisso é sacrificada simbolicamente, e esta é a função enigmática do falo, ele é esse algo sacrificado. Esse significante não localizado no Outro, por isso barrado, não é do Outro, mas do Um. Nessa época do ensino de Lacan, a clínica era continuísta, ou seja, ou era neurose e presença do Nome-do-Pai, ou era psicose e ausência do Nome-do-Pai. Nesta última, ocorre a *Verwerfung*, a forclusão do significante vindo do Outro e sendo o fator alienante para o sujeito a partir da experiência do espelho. Pela ausência de Nome-do-Pai⁶³, o sujeito psicótico fica sem a possibilidade de

⁶³ Como bem apontou Jean-Claude Maleval, no livro *A forclusão do Nome-do-Pai: o conceito e sua clínica*, de 2000, a forclusão é um conceito primeiramente jurídico e não psicanalítico. Para isso, Maleval afirma se tratar da caducidade de um direito exercido nos prazos prescritos, mas, no *Littré* o sentido próprio e primitivo do verbo *forclorre* é excluir. Tal acepção se encontra no século XIII, no *Roman de la Rose*, 'minhas esperanças excluídas'. O derivado *forclusion* aparece em 1446. Ou seja: o conceito tem, na verdade, a literatura como sua origem e não o direito. O Nome-do-Pai designa, então, o que no simbólico encarna a lei, mas com a ausência de significação fálica, isso proporciona uma ruptura da cadeia significante liberando no real letras onde se fixa um gozo não regulado por lei alguma. Com a introdução da noção de Outro, em 1955, designa-se o semelhante do espelho e a ordem simbólica onde

preenchimento do furo, e esse furo permanecerá na significação fálica - a que possibilita o sentido no neurótico -, deixando esse significante aberto à interpretação delirante.

Ao falar, somos falados, falamos a partir desse pressuposto iniciático e a resposta retorna, como na experiência, pelo espelho. Assim, pensar em sujeito e objeto de maneiras separadas e como categorias estanques - como anteriormente vimos com realidade e ficção - ainda é ir em contraposição ao sensível. Encontramos no próprio seio da linguagem e da imagem o fingimento do sujeito. Para se falar é preciso fingir, e acreditar, ser um outro.

Ao par *eu/tu*, nos afirma Émile Benveniste, pertence particularmente uma correlação especial, a que chamaremos, na falta de expressão melhor, *correlação de subjetividade*. O que diferencia 'eu' de 'tu' é, em primeiro lugar, o fato de ser, no caso de 'eu', *interior* ao enunciado e *exterior* a 'tu', mas exterior de maneira que não suprime a realidade humana do diálogo; pois a segunda pessoa [...] é uma forma que presume ou suscita uma 'pessoa' fictícia e institui assim uma relação vivida entre 'eu' e essa quase-pessoa; além disso, 'eu' é sempre transcendente com relação a 'tu'. Quando saio de 'mim' para estabelecer uma relação viva com um ser, encontro ou proponho necessariamente um 'tu' que é, fora de mim, a

a verdade se articula e o sujeito pode fazer reconhecer seu desejo. Nesse campo, o Nome-do-Pai aparece como uma instância pacificadora das armadilhas do imaginário. Ordena um universo de sentido sobre o qual se ordena o mundo das coisas, instaurando o vínculo entre significante e significado. Para designar esses vínculos, Lacan chama de ponto de *capiton*. (Cf. MALEVAL, 2002, passim) A problemática instaurada pelos dois conceitos aqui trabalhados, a fixão e o desaparecimento, é justamente quando esse ponto capitonê não produz mais efeitos, ficando a lei sem mais a encarnação do simbólico, derivando, nos escritos de Ricardo Lísias tanto as frases truncadas e sem complementos, como a repetição delirante dos nomes.

única ‘pessoa imaginável’. Essas qualidades de interioridade e de transcendência pertencem particularmente ao ‘eu’ e se invertem em ‘tu’. Poder-se-á, então, definir o *tu* como a pessoa não subjetiva, em face da pessoa subjetiva que *eu* representa; e essas duas ‘pessoas’ se oporão juntas à forma de ‘não-pessoa’ (= ‘ele’). (BENVENISTE, [1966] 1991, p. 255)

É interessante perceber, no capítulo sobre a *Estrutura das relações de pessoa no verbo*, a proposta de Benveniste sobre o verbo e o pronome serem as únicas espécies de palavras submetidas à categoria de pessoa (Ibid, p. 247), pois tanto um quanto o outro fazem referência à pessoa gramatical, estejam eles no singular, plural ou dual. Lacan faria seu seminário 11 sobre os Nomes-do-pai, no plural, porém, com sua expulsão da IPA, resolve não mais ministrá-lo, o qual ficou conhecido como "Seminário 10 e meio" e também como "Seminário ausente", colocando-nos diante da problemática da lei e do pai. Justamente no momento em que Lacan se proporia a abordar a temática da autoridade paterna e sua consequente pluralização, o psicanalista perde sua função de didata, ou seja, a função de formar outros psicanalistas, restando-nos apenas a primeira lição do seminário desaparecido. É lá onde ele afirma:

O pai primordial é o pai anterior ao interdito do incesto, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma, anterior ao surgimento da cultura. [...] Vemos, portanto, que é necessário colocar no nível do pai um segundo termo depois do totem, que é essa função que creio ter definido em um de meus Seminários, mais longe do que jamais se fizera até o presente, isto é, a função do nome próprio. (LACAN, [1963] 2005, p. 73)

Se o falo seria a junção do significante com o imaginário, possibilitando um semblante capaz de enlaçar o outro, a significação, no entanto, é partir da operação da metáfora paterna - o consentimento da castração - na perda do gozo autoerótico, para se adentrar no simbólico. É um fazer-criar que se é uma unidade. Ao destituir o Nome-do-Pai, porém, a significação fálica se desfaz igualmente. A falta, nesse sentido, quer dizer uma ausência que se inscreve em um lugar, ela obedece à ordem dos lugares. O furo é diferente⁶⁴. O furo comporta o desaparecimento da ordem dos lugares. Esse é o valor do \mathcal{A} , o que não quer dizer uma falta no Outro, mas no lugar do Outro, um furo, o desaparecimento da combinatória. Sem o Nome-do-Pai não há

⁶⁴ Marcus André Vieira escreveu um artigo, intitulado *Cogitações sobre o furo*, onde nos esclarece a questão: "É preciso insistir sobre esta inversão de peso: o furo não é definido pela superfície, ele a define. O furo não está no real do corpo, transmitido por contiguidade aos buracos negros em sua imagem. O corpo não existe *per se*, tendo áreas cheias que definem, em suas ausências, orifícios. O corpo agora se define pelo fato de ter furos e de nestes furos concentrar-se o gozo. O corpo vivo então é aquele que tem uma abertura para o infinito por onde a morte desagua na vida e o gozo pode ser inscrito no significante. Podemos dizer até que *o corpo é o que existe em torno do objeto*, desde que se entenda aí por objeto o objeto *a* de Lacan, que só se situa no infinito da metonímia do desejo, busca eterna de um mais-além de gozo. [...] Perguntemo-nos agora como se fixa o objeto no corpo. O que faz com que um furo se introduza no corpo e se situe o objeto no infinito? Uma das respostas de Lacan encontra-se em *L'Étourdit*, onde cunha o neologismo *fixion* (ficção/fixação). Indica-se aí que para o ser falante, o objeto *a* é atrelado ao plano da superfície (corporal) pela ficção. [...] Neste ponto de nó significante temos uma fórmula que, para um sujeito, determinará seu modo de gozar e que constitui seu corpo. A fantasia estaria no nível de uma tal ficção que fixa a contingência de um gozo puro do significante em gozo delimitado pelos trilhos de uma fórmula que de contingente passa a necessária, estabelecendo um modo de gozo." (VIEIRA, 1999, p. 47-48) O problema que se coloca é justamente quando a ficção *a* que o objeto *a* estava atrelado para tamponar a superfície corporal já não produz o mesmo efeito de outrora, ou melhor, já não produz a mesma ficção, partindo, desse modo, ao que aqui denominamos de *fixão*.

linguagem, só lalíngua⁶⁵. Sem o Nome-do-Pai não há corpo, há o corporal, a carne, a matéria, a imagem. É com o que lidamos hoje, no contemporâneo, com a inexistência do Outro. Lacan propõe, então, os discursos para se obter o laço social. A consequência disso é a forclusão generalizada, ou melhor, a loucura generalizada. Miller, em seu texto homônimo, afirma que

Toda comunicação é apenas semblante de comunicação, na medida em que o *Outro não existe* [...]. Dizer que o Outro não existe não significa, evidentemente, que ele não funcione. É necessário precisar o termo *existir*. Em certo sentido, poderíamos dizer que o Outro não existe exceto na psicose. Nessa perspectiva, é somente na psicose que a comunicação não é um semblante, onde ela reaparece verdadeiramente no real sob a forma da injúria. (MILLER, [1987] 2010, p. 16)

Sob este aspecto, a oposição entre “pessoa-eu” e “pessoa não eu” é levada às últimas consequências quando, em *Autoficção*, “a reportagem” visita Ricardo Lísias, o desaparecido, para trazer ao grande público os motivos de sua partida repentina do Brasil. A classificação teorizada por Benveniste é

⁶⁵ Pascale Fari, no verbete *Lalíngua*, do Scilicet *Um real para o século XXI*, da Associação Mundial de Psicanálise, conceitua: "Fazer uma análise é desdobrar, decantar, descascar a língua original com a qual se urdiu o inconsciente. Forjado por Jacques Lacan, o neologismo *lalíngua* qualifica o mais singular da língua de cada um de nós, o núcleo íntimo de nossa relação com a linguagem. No século XXI, em que os semblantes declinam, em que a crença no inconsciente se volatiliza em face das quimeras da cifra e da imagem, o sujeito pode, pelo menos, descobrir, admirado, como a fala afeta seu corpo e qual real intratável o agita. Esse fio condutor para o tratamento é também uma saída decente para o individualismo pós-moderno. Não há análise válida se não houver um trabalho minucioso com a *lalíngua* do sujeito." (FARI, 2014, p. 220)

[...] herdada da gramática grega, na qual as formas verbais flexionadas constituem *πρόσωπο*, *personae*, ‘figurações’ sob as quais se realiza a noção verbal. A série dos *πρόσωπο* ou *personae* fornece, de algum modo, um paralelo com a dos *πρωσεις* ou *casus* da flexão gramatical. (BENVENISTE, [1966] 2005, p. 247)

Valendo-se de uma linguagem descritiva, ligada aos meios jornalísticos, para contar uma história coesa com começo, meio e fim, os leitores dessa possível matéria ficam sabendo de detalhes da decoração de sua casa, dos móveis, dos livros na biblioteca etc. Assumindo, portanto, o papel de um detetive à procura das provas para se comprovar a veracidade ou não do que está sendo dito, essa pessoa fictícia, como nos dizia Benveniste, chamada reportagem, faz referência a um [Eu], denominado Ricardo Lísias, promovendo um diálogo entre as partes, o sujeito reportagem e o objeto Lísias; como ocorreu uma inversão de papéis, a reportagem também é objeto de escrutínio dentro da ficção, e é por tal motivo que ela recebe um nome designativo de sua função. Porém, a relação estabelecida entre esse ato de enunciação – “[...] colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização.” (BENVENISTE, 1989, p. 82) – e o significante, produz como efeito a perda oriunda da mistura entre sujeito e objeto:

Si todos los enunciados no son sólo susceptibles de ser completados, sino que necesitan ser completados, aunque sólo sea a través de su pretensión de ser percibidos, comprendidos o contestados, entonces los enunciados pertenecen a un lenguaje que por su parte no está estructurado como enunciado, sino como pretensión, como

ruego, como deseo o ansia. (HAMACHER, [2010] 2011, p. 12)

Esse entrelaçamento se pode ver já para o final do conto quando a reportagem se relaciona mais intimamente com seu “objeto”, Lísias, e passa não só a defendê-lo das acusações de desaparecimento como também de ter ficado com o dinheiro oriundo das vendas de seus quadros. O jogo aqui se dá justamente pela não manifestação de Ricardo Lísias, pois em nenhum momento de sua *Autoficção* – um texto *a priori* subjetivo oriundo de experiências vividas e narradas pelo próprio sujeito do enunciado, a reportagem e a per-sona – sua fala aparece diretamente, porém sempre permeada pelo filtro de uma outra instância, a jornalística, a qual também perdeu seu intento ao ir em direção à verdade por detrás dos acontecimentos e, em um ato volitivo, desvelar a identidade e o paradeiro de Ricardo Lísias. Este, portanto, subverte a autoficção dando poder não mais a um [Eu] inteiro, e sim a uma terceira pessoa, um “Ele”, ao qual fará referência ao primeiro [Eu] desaparecido da cena.

Aceptada esa ambigüedad es posible intentar la tarea de descifrar un texto autobiográfico: se trata, en definitiva, de rescatar las significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de contarse: espejo y máscara ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo. Es preciso acorralar esas presencias tan esquivas en todos los rincones: saber que ciertos escamoteos, ciertos énfasis, ciertas traiciones del lenguaje son tan relevantes como la ‘confesión’ más explícita. Como ningún otro texto, la autobiografía necesita del lector para completar el círculo de su expresividad: cerrada en sí misma esa subjetividad se ciega, es el lector quien rompe el

monólogo, quien le otorga sentidos que no estaban visibles. (PIGLIA, 1968, p. 5-6)

O procedimento de autocontar-se é analisado por Jacques Lacan na conferência intitulada "Joyce, o sintoma", de 1975, para o V Simpósio Internacional James Joyce. Ele afirma:

São os acasos que nos fazem ir a torto e a direito, e dos quais fazemos nosso destino, pois somos nós que o trançamos como tal. Fazemos assim nosso destino porque falamos. Achamos que dizemos o que queremos, mas é o que quiseram os outros, mais particularmente nossa família, que nos fala. Escutem esse *nós* como um objeto direto. Somos falados e, por causa disso, fazemos, dos acasos que nos levam, alguma coisa de tramado. Com efeito, há uma trama - chamemos isso de nosso destino. (LACAN, [1975] 2007, p. 158-159)

Podemos interpretar essa divisão a que se refere Lacan do seguinte modo: o "somos falados" enquanto objeto indireto, o sujeito ocupa o lugar de objeto do discurso do Outro oferecendo uma rede simbólica e imaginária pela qual ela possa construir seus devaneios e fantasias, o que, para nós, tratar-se-ia de uma ficção; já o "somos falados" enquanto objeto direto dá lugar para o gozo se fixar em uma tentativa de nomear o real do corpo - ou seja, o que escapa do espelho e não se dá à vista na lâmina refletora -, e dessa forma o que surge dessa nomeação não poderia mais ser classificado como ficção, mas de fixão. Mas, como vimos anteriormente na etimologia de objeto, podemos afirmar que em ambos, o indireto e o direto, estamos no discurso enunciativo da ontologia, o ser da representação, colocando-nos diante de um dos maiores problemas da metafísica ocidental, não sem relação

com o desaparecimento e a fixação. Giorgio Agamben, no capítulo *Dispositivo ontológico*, no último volume da sua série sobre o *Homo Sacer*, precisa a questão:

Traduzimos *hypokeimenon* por 'sujeito' (*sub-iectum*). O termo significa etimologicamente 'aquilo que jaz debaixo ou no fundo'. Não se trata aqui de mostrar por quais acontecimentos e quais peripécias o *hypokeimenon* aristotélico se tornará o sujeito da filosofia moderna. Em todo caso, é certo que, pelas traduções latinas, essa passagem de *Categorias* determinou de maneira decisiva o vocabulário da filosofia ocidental. [...] Independente da terminologia em que se expressa em diferentes oportunidades, essa cisão do ser está na base da 'diferença ontológica' que, segundo Heidegger, define a metafísica ocidental. (AGAMBEN, [2014] 2017, p. 139-140)

Nesse sentido, o sujeito como algo que está embaixo, escondido, é inseparável da predicação linguística, a frase tem de ter um encadeamento para produzir um possível sentido, derivando daí a posição do sujeito que, do ser escondido, vem à luz ao produzir o sentido. O que se esquece, no entanto, é que essa produção do sentido é resultado da confluência do simbólico e do imaginário e da resposta que o Outro deu ao nomear aquele sujeito que jaz debaixo. A torção provocada por Jacques Lacan é a própria subversão do conceito mesmo de sujeito para o de *fallasser - parlêtre* no francês -, fazendo com que cada ser seja definido pela sua fala, ou melhor, pela sua tomada da palavra a partir mesmo da fixação oriunda do "ser falado" enquanto objeto direto. Esse processo ganha maior relevo quando esse se dar à vista é próprio do conceito de verdade - *aletheia* - como o que resta escondido - debaixo ou no fundo - e que com a ação de alguém virá à tona, com o

pequeno detalhe de que "a verdade" já está previamente construída, só resta desvelá-la, e esse seria o papel tanto do sujeito, da verdade quanto, retrospectivamente, da *auctoritas* e do *auctor*, os quais, por sua vez, irão decidir justamente sobre a autenticidade ou não de um escrito.

2.7. O diário do *Divórcio*.

O crítico Raúl Antelo, ao ler o problema da morte do autor de Roland Barthes, assinala:

Com efeito, Roland Barthes retomou a tradição vanguardista para 'matar' o autor e daí em diante centrar o valor artístico na intenção receptora, recepção essa que, não sendo pessoal ('le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie'), deixa de ser, portanto, humanista. Porém, essa decisão de matar o autor acarretou uma segunda morte, porque, ao se eliminar uma subjetividade absoluta, a do *auctor classicus*, dissolve-se, conseqüentemente, o universal e com ele a própria possibilidade de um objeto absoluto, coerente e coeso e passamos a ter, em compensação, uma miríade de particularidades, essas que outrora retiravam sua força e fundamento do caráter limitado de sua materialidade específica. A morte da morte do autor prolifera então inúmeras leituras, catapultando todo julgamento estético (universal) e reduzindo a recepção a uma prática antropológica (particular). Passa a ser possível, portanto, na modernidade tardia, identificar o estético (o universal) com um devaneio totalitário e tachar até seus defensores de neoconservadores, assim como se considera o cultural (o particular) como progressista *per se*. (ANTELO, 2001, p. 264)

A morte da morte é o que colocaria o próprio conceito de estética em caducidade, pois valeria para todos, e o que estamos vendo até aqui é a própria derrocada do universal, mas não sob o ponto de vista neurótico do preenchimento da morte e do vazio instaurado por uma outra categoria autônoma; para tanto foi de grande relevância a retomada do conceito de *auctoritas* para que fosse possível abordar essa outra ficção. O que ocorre no contemporâneo, no entanto, é um jogo entre o que podemos denominar de *jus imperii*, a face visível da estrutura do poder, e o *arcanum*, a sua face oculta, derivado de arca, cofre, caixa de ferro. Se na época romana essas duas instâncias do poder estavam, de algum modo, divididas - um exemplo é o Reino e a Glória, título de um dos livros de Agamben -, na biopolítica contemporânea essas duas faces do poder coincidem, se sobrepõem, impossibilitando a diferença entre as duas, fazendo vir à luz, se dar à vista a própria instância oculta do poder, o *arcanum imperii*. Esse elemento invisível tornado visível a partir da sobreposição do *jus imperii* é o que chamamos de desaparecimento, pois ele permanece invisível na sua própria exposição, ou melhor, a sua exposição, o seu método de apresentação, é pela via do desaparecimento. O problema do testemunho se insere precisamente nesse ínterim autônomo das categorias ao que podemos denominar de pós-autônomas a partir do não reconhecimento de um e de outro - que é onde permanecem a figura do *auctoritas* e do *auctor*, pois precisam discernir quem é quem, quem está falando, para daí sim autenticar o teor do que foi dito e de quem proferiu o enunciado.

Sob esse prisma, se tomarmos o [Eu] como a única testemunha, só teríamos acesso ao conteúdo desse testemunho sob duas hipóteses: a primeira, filológica e menos importante aqui, dá-se pela

autoficção, repetindo o que já dissemos sobre o ser-detetive; a segunda, arqui-filológica e mais produtiva para nossa leitura, acontece pela fixação enquanto um jogo – *jeu* – do Eu – *je* – ambos com a mesma pronúncia, mas com significados diferentes, pois tanto podem ser o “jogo do eu” como “jogo contra o eu”, a partir da etimologia de *ob* vista no início. Essa luta do e com o [Eu] não seria mais autoficcional, na medida em que não se rejeita nem uma nem a outra concepção de jogo; estaríamos naquilo que Lacan definiu como um *plus* de ficção, a fixação como ponto de fixação, mas também possibilidade de uma nova escrita do [Eu] oriunda do ouvido/olvido, tanto do que foi escutado quanto do que foi esquecido. A fixação é o ponto capitonê ao qual se juntarão o significante deslocado de seu significado, de seu sentido – abandonando, portanto, o dever-ser a que fazia referência Hamacher – para se ancorar no Real. Esse atabalhoamento é uma amarração entre o que se diz e o que se ouviu do dito, a partir do esquecimento. A fixação também nos remete a um período esquecido da infância, mas que produz efeitos no presente do sujeito, pois a marca permanece na pele como uma tatuagem ou uma cicatriz de um acidente. Ao retornar ao ponto sexual de fixação, esse [Eu] pode construir uma nova ficção, não mais recebendo o prefixo *auto* na medida em que não faz mais referência a um ser coeso e uno, mas a um de-ser atabalhado, aturdido, como escreve Lacan a partir da peça de Molière de 1653. Lacan introduz o dito no *L'étourdit* e assim faz com que a relação entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação – primeiro e segundo andares do grafo do desejo, respectivamente – percam a íntima relação entre si, pois a cena construída a partir dessa quebra/queda cria um outro vínculo – desconhecido até então – entre as palavras e as coisas, conforme Foucault trabalhou em seu seminário

homônimo. Não se trata mais de uma relação entre enunciação e enunciado, como na filologia, mas entre enunciação e significante, o que retomaremos mais adiante.

Na *Autofixação* de Lísias, portanto, o significante “reportagem” perde seu significado usual e ganha um outro sentido com o ato de enunciação oriundo desse significante; a reportagem se torna uma pessoa, uma per-sona. Nesse sentido, a "reportagem" é o discurso imaginário mais potente da sociedade do espetáculo, ou seja, do espelho. O que promove a quebra de relações é o performativo – este, na linguística, é a palavra que, ao ser dita, *dit*, produz o sentido que deseja significar. O verbo declarar, p. ex., opera dessa forma. Ao se ouvir a fórmula católica nos casamentos – “eu vos declaro...” – as duas variáveis em jogo passam a outro estado no mesmo momento em que ouvem a declaração. A performance do performativo, não sendo nem verdadeira nem falsa, e, portanto, não alimentando a concepção da autoficção como a verdade e da ficção enquanto mentira. O Real como esse ponto de encontro impossível se manifesta pela inexequibilidade da representação desse Real. Ficando, então, irrepresentável, esse Real só pode ser contornado em uma epicicloide em cujo centro esvaziado se cria uma outra cena. A autofixação é o relato oriundo dessa cena. No fim do conto de Lísias, lemos: “Não faltarão oportunidades para conhecer a horta de Lísias.” (LÍSIAS, 2015, p. 89).

Esse procedimento de imbricação da reportagem - enquanto autenticidade do escrito - e do papel atribuído ao *arcanum imperii* vindo à luz, pode ser retomado a partir do mesmo Paul de Man no artigo *Autobiografia como des-figuração*, publicado em 1979, no qual lemos

uma detida análise do que implica ao se denominar um texto de autobiográfico.

A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como *de* alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo. O que equivale a dizer que todo livro com uma capa inteligível é, até certo ponto, autobiográfico. Mas, assim como parecemos afirmar que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que, do mesmo modo, nenhum deles o é ou pode ser. As dificuldades de definição genérica que afetam o estudo da autobiografia repetem uma instabilidade inerente que desfaz o modelo tão logo ele é estabelecido. (DE MAN, [1979] 2012, sem paginação)

Ricardo Lísias leva ao extremo essa indecidibilidade entre todo texto ser e não ser, ao mesmo tempo, autobiográfico no seu dito romance *Divórcio*. A própria categoria de romance aqui merece ser questionada, pois os capítulos são povoados de fragmentos desconexos um com relação aos outros. Se estamos lendo em um momento o relato do narrador, de nome Ricardo Lísias, sobre a sua preparação para a corrida da São Silvestre, logo isso é interrompido pela reprodução do

diário da esposa de Lísias. O enredo, por si só, já pode nos indicar o que seria a pedra de toque da literatura de Ricardo Lísias e se encavalaria nos seus últimos escritos, ou seja, a concomitância do jurídico no literário. Em *Divórcio*, no entanto, o narrador Lísias encontra o diário de sua mulher e lá descobre que ela nunca o amou. "19 de julho de 2011: Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda." (LÍSIAS, 2013, p. 15) Após esse encontro definidor, o narrador afirma se encontrar em carne viva e inicia um processo intenso de treinamento de corrida. Cada capítulo é denominado quilômetro e, a cada quilômetro, a pele de Ricardo Lísias vai se abrindo aos poucos e ele próprio se desfaz como na imagem de capa de seu livro: um cadáver de boca aberta enrolado em um plástico transparente, um cadáver. A autoridade atribuída a Ricardo Lísias por parte da crítica jornalística, para darmos um exemplo, centrou no aspecto do realismo de seus textos, o que o enquadraria no conceito de mimese - criticado no primeiro capítulo desta tese na medida em que não há mais o objeto a ser representado e contemplado diante do olhar do espectador - tão caro na literatura brasileira contemporânea quando proliferam livros-diário, ou livros-testemunho, com a reprodução de imagens da vida do autor e querendo transmitir um caráter de autenticidade ao escrito. O que podemos afirmar é que Lísias não é realista e seus textos não são nem autoficções nem autobiográficos, pois ele mesmo confessa:

Apaixonei-me pela minha ex-mulher no dia do lançamento de *O livro dos mandarins*. Não aconteceu nada: ela não escreveu esse diário e não cobriu o Festival de Cannes de 2011 para um jornal. É só um conto. A tontura me jogou na

cama. Mesmo no inverno, o calor do meu corpo descarnado me queimava. Mandeí outro SMS. Não sei o que disse. Se tiver enlouquecido, nunca mais vou olhar para os meus amigos. Depois, sentei no chão. Mandeí um terceiro SMS, agora com uma declaração de amor. Na resposta, ela me chamava de idiota. Só pode ser ficção. No meu último romance, *O céu dos suicidas*, o narrador enlouquece e sai andando. Agora, fiquei louco e estou vivendo minhas personagens. Acabo de achar a folha com as frases autobiográficas que redigi naquele dia. Um pouco abaixo do meio, depois do comentário sobre o enterro da minha avó, escrevi várias vezes com caneta vermelha: ACONTECEU NÃO É FICÇÃO. (LÍSIAS, op. cit., p. 15-16)

O que ocorre em Ricardo Lísias não é um realismo - o que conjugaria arte e vida, ficção e realidade, enquanto critérios de veracidade -, mas o que podemos chamar, na esteira de Roger Caillois, Jacques Lacan e Severo Sarduy, de mimetismo. É nesse procedimento onde reside a proliferação de nomes Ricardo Lísias, não sendo uma mera adaptação ao meio biológico, mas um modo de abordar a imagem do espelho. Emanuele Coccia quando se detém no problema do mimetismo, afirma:

A imitação, o mimetismo, é, antes de tudo, um efeito secundário do poder das formas de serem *veiculadas*. O mimetismo é consequência do fato de que toda forma, mesmo quando ela parece ter uma relação essencial com o sujeito que a hospeda, é capaz de multiplicar-se e de reproduzir-se fora do próprio sujeito, de transmitir-se a outros, *salva veritate sui et subiecti*, sem que o sujeito a perca ou se transforme e sem nenhuma necessidade de transformação da forma mesma. A imitação é essa vida secreta e veicular das formas. O sensível

exprime metafisicamente essa capacidade secreta de absoluta transmissibilidade e de infinita apropriabilidade das formas. A imagem não é, assim, apenas o absolutamente transmissível, mas também o infinitamente apropriável: aquilo que permite a apropriação de algo sem ser transformado por ela e sem transformar o objeto de que é imagem e semelhança. (COCCIA, [2010] 2010, p. 58-59)

A lição transmitida por Coccia é de que o procedimento de mimetismo não é a mera reprodução do objeto no sujeito que o reproduz - o que nos daria no quadro, *tableau* -, mas, pelo contrário o que sai do sujeito e se transmite a outros, colocando-nos novamente na problemática lisiana ao lermos a *boutade* de que se aconteceu um fato, não estamos mais no âmbito da ficção. Vemos entre os fragmentos do livro algumas reproduções fotográficas de Ricardo Lísias quando pequeno e de seus familiares, principalmente de seu avô e bisavô. Sem legenda alguma, aqui nós nos encontramos no processo inverso ao que se encontraria em *A vista particular*, a de imagens desaparecidas com legenda. Em *Divórcio*, as fotografias não recebem uma legenda e muito menos dialogam com o que está sendo narrado antes ou depois de sua reprodução, indicando-nos que elas não estão ali para ilustrar o que o texto quis ou quer dizer, mas apenas estão nos apontando para o que já dissemos: autenticar o relato como verdadeiro seja pelo nome Ricardo Lísias, seja pelas imagens de sua infância. Sobre essas fotos, o narrador nos relata:

As fotos contemplam vários momentos do cotidiano de um caixeiro-viajante. Há uma com ele saindo de casa e várias mostrando a carroça margeando um riacho. Gosto muito de uma em

que meu bisavô está pegando água nas margens de um rio. Algumas fotos registram o momento da visita aos clientes. Tenho a fantasia de achar que nelas meu bisavô parece mais concentrado. Só agora, escrevendo, dou-me conta de que o grupo tinha uma terceira pessoa: o autor das fotografias. Alguns lugares parecem ermos demais para que a dupla de viajantes encontrasse alguém e pedisse uma foto. Além disso, naquela época pouca gente estava acostumada a uma máquina. Adoro a ideia de que meu bisavô levasse consigo um fotógrafo profissional. A essa altura, verossimilhança não me interessa. (LÍSIAS, 2013, p. 136)

Ao incluir na narrativa dados encontrados rapidamente na realidade - ou seja, os títulos dos livros antigos de Ricardo Lísias -, isso pode induzir à ideia de que o teor do diário do *Divórcio* como sendo real, ou seja, realmente acontecido na vida do sujeito Ricardo Lísias. O terceiro elemento na cena, desaparecido, é o próprio autor das fotografias, o que, para Ricardo Lísias, o narrador, não se enquadraria mais nos critérios de verossimilhança de alguma narrativa contemporânea que se calca na ideia de que a vida é um critério definidor de veracidade. Ao se adentrar nesse método de escrita, Lísias não só escreve um texto permeado de ironias, pois inclui nomes encontrados facilmente na dita vida real, como deixa à céu aberto o próprio jogo da linguagem quando ela não mais está a serviço da relação preconizada por Ferdinand de Saussure entre significante e significado. Essa abordagem implica no leitor a retomada de conceitos como "vida real", "realmente acontecido", "concomitância com a realidade", justamente para manifestar um impossível de se transmitir pela via da linguagem *tout court*, deixando-nos em um beco sem saída: ao não tentar preencher o vazio central deixado pela queda da metafísica

ocidental, ficamos ainda presos ao significante na tentativa de fazer uma borda, dar um contorno, a esse vazio constitutivo. Sobre esse beco, lemos em Lísias: "No estágio atual da ficção, é preciso que o esqueleto de um romance esteja inteiramente à vista. No meu caso, fizeram o favor de registrar parte do que aconteceu em um cartório. *Divórcio* é um livro de ficção em todos os seus trechos." (Ibid, p. 190) Chegamos a essa questão porque no âmbito do livro, o narrador recebe uma notificação judicial por usar o divórcio com sua esposa como matéria e conteúdo para um livro de ficção, permanecendo a questão: se está sendo usado para a ficção, logo o teor do conteúdo é real porque um juiz recebeu a denúncia e o considerou autêntico, retomando o que discutimos anteriormente sobre o direito romano e sobre a reportagem. "Minha pele nasceu de novo. *Divórcio* não é um livro de jornalismo, não tem fontes, não usa off, as fotos são de arquivos familiares e o autor do livro, responsável por todas as linhas, é Ricardo Lísias." (Ibid, p. 196)

Sobre essa imbricação do jurídico no literário, e também de uma espécie de metaliteratura, ao, no próprio livro *Divórcio*, o romance, ele mesmo, ser citado como tema de um processo judicial, Paul de Man continua sua reflexão no artigo citado anteriormente:

De figura especular do autor, o leitor se torna o juiz, a força policial encarregada de verificar a *autenticidade* da assinatura e a consistência do comportamento do signatário, o ponto até o qual respeita ou deixa de respeitar o acordo contratual que assinou. A autoridade transcendental no princípio tinha que ser decidida entre autor e leitor, ou (o que dá no mesmo), entre o autor *do* texto e o autor *no* texto que leva seu nome. Este par especular foi substituído pela assinatura de um

único sujeito, que já não se dobra sobre si mesmo em um autoentendimento especular. (DE MAN, [1979] 2012, sem paginação)

É nesse sentido que Paul De Man conceitua a autobiografia como uma des-figuração - ao mesmo tempo uma crítica à figuração, como dissemos no primeiro capítulo, mas também a essa junção do autor do texto com o autor no texto retorna novamente para uma figura central portadora dos direitos sobre a obra, mesmo que seja um nome que não se dobre em si mesmo especularmente, ou seja, a des-figuração de De Man encontra consonância com a *realidadficción* de Ludmer na medida em que ambos promovem a junção de dois conceitos em um novo, quebrando o movimento que antes era autônomo ao desfigurá-lo. O despedaçamento corporal por que passa Ricardo Lísias em torno de seu treinamento de corrida pode ser qualificado como a desativação da figura centralizadora do romance.

É verdade que você está escrevendo um romance sobre o seu primeiro casamento? Não. Estou escrevendo um romance sobre amor e o que as pessoas podem fazer com ele quando estão corroídas. Esse ano dificilmente alguém tira o prêmio do Malick. Ouvi, porém, duas opiniões que me balançaram. Uma delas veio de um jovem professor universitário que aos poucos está se destacando como hábil leitor de ficção. Ele leu 'Meus três Marcelos', o conto que serve de base para *Divórcio*, e encontrou um defeito: o diário é completamente inverossímil. Como é uma cópia, outra vez tive a sensação de estar dentro de um texto. A verossimilhança deixou de ser um imperativo para a ficção. O mundo real não oferece mais bases sólidas. Mesmo a certeza de que não morri e acabei dentro de um romance meu precisou ser refeita através de tratamento psicanalítico. É um jeito que encontrei para

continuar vivendo, dormindo e respirando mais ou menos como fazia antes da ficção inverossímil que foi o meu primeiro casamento. (LÍSIAS, 2013, p. 198)

O diário da ex-mulher de Lísias foi xerocado por ele, colocando-nos dentro de um jogo louco à procura de pistas e provas como uma tentativa de reestabelecer a perda do mundo, as chamadas bases sólidas para nos calçarmos e prosseguirmos abordando a realidade na ficção. O "aconteceu não é ficção" pode receber diversas leituras: aconteceu em qual aspecto, em qual âmbito? E quem irá autenticar tal acontecimento? Para tanto, a figura do leitor-juiz ganha relevo, pois essa maneira de se ler a literatura é o oposto do que o sofisma dos três prisioneiros provoca no jogo oferecido pelo dono da prisão. Se lá eles descobrem, logicamente, sua posição a partir do que não veem - ou seja, a partir do que não veem no espelho -, e, portanto, não apresentam provas reais e concretas para afirmar sua posição na cena, aqui o leitor-juiz sai à caça de todo e qualquer elemento presente no texto para comprovar a sua teoria de que houve um crime na ficção. Essa outra posição origina, portanto, uma certeza na cena a partir não do que veem, mas sim do que imaginam ver, como se tivessem acesso ao irrepresentável do real diante do espelho. Eles acreditam ver o que não se consegue ver, por isso o narrador está em carne viva durante boa parte da narrativa: ele não se escora mais na ficção e na sua concomitância com os elementos da realidade para revesti-lo de uma máscara e, portanto, não viver em carne viva. Não é possível viver as vinte e quatro horas do dia sem essa máscara, sem esse fingimento, o que nos leva ao problema da histeria.

2.8. A simulação histórica e o *fake*.

"El original es algo imaginario."
Byung-Chul Han

Se o mimetismo é um dos jogos possíveis, como bem afirmou Roger Caillois no seu livro sobre o jogo e os homens⁶⁶, podemos abordar tal conceito a partir da histeria tal como já havia conceituado Sigmund Freud nos primórdios de seu estudo sobre a psicanálise. É sempre bom lembrar que alguns psiquiatras da época viam a histeria como uma imitação; a histérica estava imitando algo quando ocorria uma contratura corporal e como tal ela era "tratada". Após os ensinamentos de Charcot, Freud então decidiu escutar o que essas históricas tinham a dizer, distanciando-se da imitação - da mimese, a partir do que já dissemos - e percebendo um poder de criação de sintomas específicos. Mas o problema da imitação só foi levantado no século XIX e com ele a histeria entrava em uma disputa entre dois âmbitos: o medical e o jurídico. O psicanalista Gérard Wajeman, no artigo *Theorie de la simulation*, precisa a questão ao afirmar

Si, d'une certaine façon, on peut prétendre que l'hystérie 'simule' des affections organiques ou nerveuses, il reste à savoir *qui* simule quand la

⁶⁶ Ele afirma logo na definição do jogo em seu livro: "Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme *fictive* et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel." (CAILLOIS, [1958] 1967, p. 32-33)

preuve de la supercherie peut être assennée ? Qui simule quand ce n'est pas la maladie ? (WAJEMAN, 1980, p. 19-20)

Como não se sabe quem simula - quando não se sabe quem escreve e quem é o narrador -, o médico precisa fazer ciência sem confiança, sem prova alguma de que aquela manifestação seja real, o que daria ao médico a certeza do que fazer e do como agir diante disso. A pergunta pelo "quem simula" pode ser estendida também ao questionamento sobre a quem realmente estamos nos referindo quando falamos em Ricardo Lísias ou quando lemos este nome em um texto. Essa questão foi levantada por Jacques Lacan, no seminário 13, *O objeto da psicanálise*, de 1965-1966, quando ele coloca o discurso da ciência e o discurso da religião opostos ao que seria um discurso da psicanálise precisamente porque os dois primeiros preenchem o seu centro com uma figura do universal, amplamente encarnada por ambos. Jacques-Alain Miller, em seu texto *Questão de Escola*, quando se detém na comissão de garantia, aponta ao "para todos" da causalidade científica ou, ainda, da garantia de um sentido comum e partilhável por um significante-mestre da ordem divina. O psicanalista, neste ínterim, recordaria ao sujeito que só se acredita no *sinthome*, *saint-homme*, o mais particular do sujeito. Se Michel Foucault analisa, em 1979, na universidade Stanford, a maneira de dirigir a conduta dos indivíduos e dos grupos sob a égide de *omnes et singulatin*, do para todos e cada um, a psicanálise produzirá uma pequena torção neste discurso ao incluir aí justamente a negativa do todo, mas permanecendo, no entanto, com a loucura de cada um. A psicanálise, continua Miller, é um abraço com o particular, com o não universal, o que não vale para todos, ao passo que

o discurso do mestre, reforçado por seu pacto com a ciência, está sob o regime do para todos. Nesse sentido, a medicina, calcada amplamente no discurso da ciência, ao se ver diante da dita simulação histórica, depara-se com a mesma dúvida analisada anteriormente na literatura de Ricardo Lísias: se quem fala no texto é a mesma pessoa que o escreve, logo ele está descrevendo sua vida tal qual realmente ocorreu.

Très nettement, continue Wajeman, le terrain se trouve déplacé. Par les seuls moyens de la clinique, le symptôme simulé ne peut être dicriminé. Aussi Babinski recourt-il à la 'morale', point pivo à partir duquel la simulation va verser dans un nouveau champ, juridique cette fois, où enfin on pourra l'affliger d'une marque différentielle radicale et lui trouver sa pertinence. Il faudra en effet saisir en quoi le recours à des 'raisons morales' pour assurer la distinction, constitue, parce que le médecin se trouve là sur un terrain mouvant, peut sût, ne permettant aucune certitude, une sorte de limite de la clinique en ce qui concerne la simulation. Pour toucher à un point qui ne trompe pas, il devra recourir à d'autres moyens, se rendre à d'autres raisons et déplacer ainsi les choses vers un autre domaine : ce qui sera effectué une fois mise en place la procédure de l'aveu. (WAJEMAN, 1980, p. 22)

Entramos no campo da moral, pois todo esse debate repousa sobre a dúvida suscitada pela crítica jornalística de que a ex-mulher de Ricardo Lísias realmente existe e é uma famosa jornalista de um caderno cultural, especialista em cinema, tendo como consequência a realidade de seu diário e sua posterior divulgação em qualquer meio seria uma quebra da sua privacidade, passível de um processo, colocando-nos novamente na qualificação de autoficção para Ricardo Lísias. Ao se inserir a dúvida nesse preenchimento da conjunção do

discurso da ciência com o da religião, e, portanto, da moral, é preciso recorrer a outros campos para se bordear a questão. A técnica mais recorrente - e trabalhada em demasia por alguém como Michel Foucault - é a da confissão, permeando o campo da moral religiosa ao se instituir o dispositivo confessional no intuito de descobrir o que está por detrás da simulação histórica, ou seja, se há algo por trás é que ainda estamos na vertente do preenchimento, quando, no entanto, optamos aqui justamente pelo desaparecimento do que há por detrás. O que se esquece nesse imbróglio todo é: o que antes acontecia com os médicos se alastrou de maneira tão perversa na sociedade que todos nos transformamos em juízes-médicos, ou seja, estamos permeados pelo discurso da ciência-religioso aplainador das diferenças, como se nos tornássemos juízes e padres com a tarefa, a partir da testemunha enquanto *testis*, decidir sobre quem tem razão e quem está fingindo. Se não se está na primeira vertente, a da razão, automaticamente se é excluído sob a pecha de que somos degenerados. Na falta da certeza do isto foi, o médico tem de se valer da confissão do paciente, tem de, perante uma força, seja ela judiciária ou policial, confessar o porquê de estar simulando para que o médico tenha a certeza de estar diante de um sintoma médico e não de um sintoma psicanalítico - e, portanto, fingido -, este visto como uma simples imitação.

O que faz então com que *Divórcio* seja um romance? Em primeiro lugar, Excelência, é normal hoje em dia que os autores misturem à trama ficcional elementos da realidade. Depois há um narrador visivelmente criado e diferente do autor. O livro foi escrito, Excelência, para justamente causar uma separação. Eu queria me ver livre de muita coisa. Sim, Excelência, a

palavra adequada é 'separar-me'. Do mesmo jeito, tentei me lembrar de muitos momentos do relacionamento com a minha ex-mulher que tinham sumido da minha cabeça. Nesse caso, não consegui. Enfim, Excelência, o senhor sabe que a literatura recria outra realidade para que a gente reflita sobre a nossa. Minha intenção era justamente reparar um trauma: como achei que estava dentro de um romance ou de um conto que tinha escrito, precisei criá-los de fato para ter certeza de que estou aqui do lado de fora, Excelência. Não vivo dentro de um texto meu. Não me interessa, mas posso reproduzir aqui a lista de características que fiz para o narrador de *Divórcio*: nervoso, mas sem exageros; odeia o Brasil; é muito irônico e insolente; tem algumas marcas de fraqueza, mas elas não determinam sua personalidade; autoconsciente; politizado; gozador, mas com método; está tentando fingir que não se importa muito com as pessoas. (LÍSIAS, 2013, p. 217-218)

O sujeito que jaz debaixo de algo é o que está na caixa de ferro do *arcanum imperii*, a qual se dá à vista precisamente pelo seu desaparecimento, ou, indo mais além, as respostas de Lísias à Excelência, alguém do poder jurídico e policialesco, são uma prestação de contas sobre a veracidade ou não do diário de *Divórcio*, sendo ao mesmo tempo um jogo e uma escolha, lembrando o seminário 22, *R.S.I.*, de 1974-1975, quando Lacan produz uma homofonia entre os três registros - real, simbólico e imaginário - e a heresia, na leitura em francês. Tal comparação pode ser delineada a partir da relação de cada sujeito com sua imagem e seu corpo. No texto sobre o espelho, trabalhado anteriormente, Lacan, já em 1936, afirmava haver algo que o reflexo imagético da lâmina refletora não devolvia ao sujeito. Anos depois, esse ponto de inapreensão recebeu diversas denominações: fantasia, sintoma, escabelo, real. O que está em jogo nesse intervalo do

corpo desconjuntado e o retorno da imagem fornecendo os contornos a esse corpo é o gozo, haja vista que corpo e imagem só se juntam pelo gozo. Com a intromissão de um significante, vindo do Outro, para nomear justamente esse gozo deslocalizado, ocorre, assim, a alienação a um significante, pela via da castração, com a entrada na linguagem e a consequente abdicação de uma parcela do gozo absoluto para se poder falar. A unidade corporal oriunda do espelho depois será relida sob o prisma da significação fálica, a partir da operação da metáfora paterna.

On voit donc que le diagnostic d'hystérie lui-même est strictement suspendu à la question de la simulation. Seul pourra être déclaré hystérique un trouble pour lequel le médecin ne soupçonnera pas, ou plus, une cause volontaire de la part du malade. A cet égard, le dispositif clinique mis en oeuvre se limite à convaincre le médecin de la bonne foi du sujet examiné. De surcroît, le diagnostic qui est posé repose uniquement sur cette croyance du médecin dans la sincérité de son malade. Cela est sans conteste une base fragile pour un clinicien qui recherche toujours une 'preuve objective' sur laquelle fonder son diagnostic. Il est bien clair qu'il restera un sentiment inéliminable : le doute. (WAJEMAN, 1980, p. 24)

Se na confissão trabalhada por Foucault a prova se dava pela via da fala de algo escondido pelo sujeito, com a intromissão do discurso jurídico a partir do direito romano - e as figuras de *auctoritas* e *potestas* - agora a fala tem de ser autenticada por um terceiro para receber validade jurídica e eliminar de vez qualquer dúvida restante sobre a questão. A questão da dúvida, o *peut-être* lacaniano a que fizemos referência no primeiro capítulo, ganha estofa clínico, pois na neurose, o retorno de S₂ para o S₁ é o que dará na fantasia, o enquadre

no qual cada um viverá sua vida. Na psicose, no entanto, há uma quebra na cadeia e o retorno não ocorre, fazendo com que o psicótico tenha de inventar a relação de retorno pela vida delirante. Sabemos que a virada lacaniana se dá quando se passa a ler a neurose a partir da psicose, e não o contrário, como ocorria anteriormente. Essa mudança pode ser percebida também nos diferentes modos de amarração dos três registros. A dita amarração "normal" - ou ortodoxa - leva água ao moinho do Nome-do-Pai, um regime particular do que Lacan grafou como *sinthoma* (FUENTES, 2017, p. 204) A heresia - oriunda de *haeresis*, escolha - leva em consideração o fator singular do *sinthoma* desnudado no seu real e na sua estrutura. Lacan traduzirá essa escolha-herética como sendo pelo amor, culminando nas fórmulas da sexuação, onde o lado da posição masculina está centrado no para todos da castração e garantido pela exceção paterna, e o lado da posição feminina, por sua vez, será regido pelo não todo. É aí que se insere o amor de transferência, visto por Lacan como um brilho imediato, na sua evidência primeira, para construir o edifício psicanalítico no qual se enlaçam o inconsciente radical, ou seja, herético, e o amor do Outro. Esta, segundo Éric Laurent, é a mais profunda escolha herética. Sendo assim, continua Wajeman,

Ce que fait, tout d'abord, apparaître le problème de la simulation, c'est que, s'il faut poser un contrat fondé sur la confiance et qui lie médecin et malade, ce contrat ne fait pas qu'impliquer deux parties; une troisième doit intervenir qui est en quelque sorte garante de ce contrat. Cet élément tiers, c'est le savoir en tant qu'il fait loi. Il est, dans le dispositif médical, mis en position maîtresse; et c'est en son nome que le médecin parle. [...] Dans la relation médicale courante, le

médecin sera identifié à cet Autre qui garanti le contrat. Au contraire, l'hystérie rend sensible, en dénouant la position symbolique du médecin de la personne à quoi on l'identifie, cette position tierce du savoir. Qui, en effet, juge de la validité d'un contrat au cas où, comme il se présente dans l'hystérie, le médecin est amené à apporter son concours sans aucune garantie ? Là, le médecin ne peut s'offrir comme Autre donnant son assentiment à la vérité; aussi, s'il est trompé, partage-t-il avec le malade le poids de cette tromperie. (WAJEMAN, 1980, p. 29)

O que acontece na histeria é que ela mesma produz um furo no saber desse terceiro elemento - seja ele jurídico ou científico - de cujo saber ela não se interessa mais, pois o "para todos" já não abarca o sentimento de "simulação", esse saber-pronto e terceiro não produz efeitos no falasser, provocando a imediata inclusão de um caráter de impostora, de mascaramento, para a histeria, como se ela não tivesse escolha a não ser reproduzir um comportamento com o único intuito de furar esse saber inteiro e coeso. Mas podemos precisar melhor a *escolha* do termo *haeresis* para não cairmos, novamente, no discurso universal aplainador das diferenças. Se no âmbito da psicanálise lacaniana, atualmente muitos se consideram heréticos, podemos afirmar, sem sombra de dúvidas, que há um problema aí. Jacques-Alain Miller o detectou chamando-o de "esnobismo da heresia" ao, em sua comunicação, *Heresia e ortodoxia*, falar justamente dos méritos da ortodoxia, sendo, esse gesto, uma maneira de ser herético em um Campo povoado de heréticos. No contemporâneo, a escolha-herética passou a ser um valor em-si, o valor do consumidor, o qual pensa haver liberdade apenas pela ilusão de que escolhe o que compra, sem, a seu ver, a intermediação de algo ou alguém.

O intento de Martin Heidegger, em seu estudo sobre o *Ser e Tempo*, é colocar o *Dasein* em condições de fazer uma escolha autêntica. O triunfo, portanto, da heresia na psicanálise acontece quando Lacan formula o "todo mundo é louco, i. e., delirante", lida clinicamente a partir de uma escolha - ser louco à sua maneira -, mas, e é o que podemos perceber, essa escolha é "forçada" porque não se tem uma escolha, ou melhor, a escolha se dá entre o significante-mestre, como dissemos anteriormente, e o objeto *a*. Nossa escolha, a escolha lacaniana, está ao lado do objeto *a* e é a escolha que podemos denominar de a heresia do *sinthome*. Em última análise, nesse caso, como bem afirmou Miller, a heresia prevalece sobre a ortodoxia. Sobre o disfarce da verdade, Gérard Wajeman apregoa:

La simulation est ainsi conçue : c'est le déguisement de la vérité; et sont qualifiés d'actes simulés les actes qui ne sont pas sincères. Donc, pour qu'il y ait simulation dans les contrats, il faut le concours des deux parties, c'est-à-dire une intention commune de déguiser la vérité. [...] A cet égard, un principe domine la théorie de la simulation à partir du XVI^e siècle (principe que l'on retrouve dans le droit romain): *plus valet quod agitur quam quod simulate concipitur*; l'acte simulé doit céder à l'acte véritable et, si la simulation est relative, elle n'empêche pas le contrat véritable de produire tous ses effets. Le pacte réel donc, l'emporte sur le pacte apparent. Cependant, la simulation ne doit pas être confondue avec la fiction. Celle-ci suppose, à côté de la situation réelle, une situation apparente. La fiction est un fait supposé vrai par la loi tandis que la simulation est l'oeuvre de particuliers. Ce qui peut mener à soutenir que les fictions de la loi ne sont en fait que des simulations légales. (WAJEMAN, 1980, p. 30)

Se a *aletheia* é a procura de uma verdade já pronta, porém à espera de seu desvelamento, o que a histeria e a própria literatura de Ricardo Lísias nos mostram é o disfarce dessa verdade, impossibilitando desse modo o acesso à verdade tal qual aconteceu em um dado momento; com o disfarce, não se tem mais a certeza da referência diante do olhar, como nos próprios conceitos de homem e mulher e o que essa imagem transmite aos outros e ao próprio sujeito. Na psicose, no entanto, as significações fundamentais ao nível do ser - homem ou mulher -, não se cumprem. Como não houve inscrição do Nome-do-Pai, também não se inscreverá o significante fálico: em seu lugar haverá dois buracos forclusivos, aos quais Lacan atribuiu os matemas P_0 e Φ_0 . É no confronto com esses dois buracos que produzirá a catástrofe simbólica e imaginária do desencadeamento. Mas há também uma catástrofe no real, pois o gozo retorna deslocalizado no corpo, e é justamente esse gozo a mais e que irrompe sem localização o que pode ocorrer em alguns casos de transexualidade. Como pela via desse buraco significante, o que se escreve não é o que se diz nem o que se pensa, coloca-se o sujeito diante de um branco, outorgando ao significante um signo que significa a si mesmo. Nesse sentido, podemos afirmar que o dizer coincide com o escrito, como nas psicoses. Quando o neurótico se depara com esse buraco, há algo que o segura, impedindo-o de cair, a própria operação da significação fálica: há um preenchimento diante desse vazio esburacado, mas algo fica impossibilitado de ser preenchido, o próprio do objeto *a*. Os rastros disso que não foi preenchido é o que estamos tentando demonstrar a partir dos escritos de Ricardo Lísias com o desaparecimento e a fixação. Em análise, porém, o falasser pode se livrar das escórias herdadas do discurso do Outro, sair da sua ficção

fantasmática para operar de uma nova maneira diante desse buraco. A questão da psicose é que desde o início o sujeito não tem acesso a esse recurso que o segura, fazendo com que ele caia; o que poderia nos indicar que o psicótico larga na frente, pois tem de lidar com esse desaparecimento, algo que o neurótico só no final de análise terá acesso.

Traremos à tona um caso clínico bastante preciso sobre a incidência do dizer na vida de um sujeito e sua consequente relação com o documento escrito. É o caso de uma mulher trans que quando criança, devido a uma doença grave no coração, precisa de um transplante. Após acordar da cirurgia, escuta uma conversa do médico com seus familiares e fica sabendo que o doador do coração era uma menina. A partir dessa escuta, esse dizer retorna como uma certeza de que a partir daquele momento é uma mulher. Anos depois, após sofrer um abuso sexual por um homem, acha que sofreu a mesma violência que as mulheres sofrem diariamente, decidindo se tornar prostituta. Ao ser questionada pelo analista como se deu essa decisão, a resposta que vem é a seguinte: "Se querem isso de mim, terão de pagar." Esse sujeito está às voltas com a questão de como se fazer um corpo real. Lacan no seminário 19, *...ou pior*, quando aborda o tema do transexual, afirma que há um erro comum de que padece o sujeito, o de interpretar a diferença anatômica a partir de critérios fálicos. O transexual, no entanto, rechaça esses critérios oriundos da distribuição sexual e quer se livrar desse erro comum. O problema instaurado nesse ínterim é quando necessitam se fazer reconhecer como homem ou mulher, pois esta via tem como única saída a cirurgia para modificar a anatomia. Diz Lacan no mesmo seminário:

[...] para ter acesso ao outro sexo, realmente é preciso pagar o preço, o da pequena diferença, que passa enganosamente para o real por intermédio do órgão, justamente no que ele deixa de ser tomado como tal e, ao mesmo tempo, revela o que significa ser órgão. Um órgão só é instrumento por meio disto em que todo instrumento se baseia: é que ele é um significante. É como significante que o transexual não o quer mais, e não como órgão. No que ele padece de um erro, que é justamente o erro comum. Sua paixão, a do transexual, é a loucura de querer livrar-se desse erro, o erro comum que não vê que o significante é o gozo e que o falo é apenas o significado. O transexual não quer mais ser significado como falo pelo discurso sexual, o qual, como enuncia, é impossível. Existe apenas um erro, que é querer forçar pela cirurgia o discurso sexual, que, na medida em que é impossível, é a passagem do real. (LACAN, [1971] 2012, p. 17)

Talvez a saída possível seja apontar para esse caráter de ficção do documento na tentativa de fazer uma fixação do gozo deslocalizado, pois não há só a redesignação cirúrgica do sexo, há também a redesignação simbólica, seja pela troca do nome no documento de identidade como também pela hormonização, estabilizando o escrito. A importância desse apontamento é essencial, pois em diversos outros exemplos clínicos verifica-se uma descompensação após a intervenção cirúrgica; antes da cirurgia, o rechaço ao órgão, apesar de sofrido e incômodo, produzia uma localização de gozo, o que se modificou após a cirurgia, com a deslocalização de gozo. É preciso uma escolha.

On voit que l'on peut discerner deux positions du médecin. D'une part, il est lié au malade dans un contrat privé; à ce titre, il y tient sa place comme médecin, c'est-à-dire qu'il authentifie le malade

comme malade. C'est au nom du savoir qu'il parle alors. Mais, d'autre par, dès lors qu'il peut soupçonner être victime d'un dol, c'est en tant que représentant, parlant au nom de la loi juridique qu'il figure, plus en face d'un malade mais en face du sujet de cette loi - au regard de laquelle il est coupable. Corrélativement le simulateur passe par deux temps marqués d'un rapport à la loi : il est d'abord déjoué dans l'espace clinique où il ne sera reconnu que comme hors-la-loi-médicale; ce qui, ensuite, amène à le placer sous la loi, juridique celle-là. Cependant, ainsi, on ne fait que repérer le trajet suivi dans le cas particulier du 'fraudeur'. Or, ce que la question de la simulation en médecine met en évidence c'est que, au regard du dispositif médical, les sujets ne peuvent entrer dans ce dispositif *que* comme fraudeurs - c'est là en quelque sorte le statut du sujet comme tel. Ainsi, la relation dite 'médecin-malade' n'est pas un donné; il ne suffit pas d'être malade pour en recevoir le titre. Etre 'un malade', c'est être ainsi désigné par le médecin; ce qui ne s'effectue qu'au terme d'une procédure dont nous avons planté ici l'élémentaire. (WAJEMAN, 1980, p. 31-32)

O que Wajeman postula é a própria posição do sujeito contemporâneo como a de um fraudador do documento médico⁶⁷, visto como ele mesmo ficcional⁶⁸ - o que nos levaria à questão transexual

⁶⁷ A localização da sexuação feita no *L'étourdit*, de 1972, é uma eleição de gozo. A função fálica implica uma escritura de gozo e cada *falasser* se inscreverá de modo distinto, mostrando-nos que o documento é uma ficção *de per se* ao não reconhecer o que se apresenta no modo de gozo de cada um, ou melhor, em uma espécie de imagem verdadeira - título de um conto da escritora Veronica Stigger no qual lemos a reprodução de sua certidão de nascimento com os dados "verdadeiros", mas no espaço destinado ao sexo, lemos se tratar de um sujeito do sexo masculino, contrariando a imagem verdadeira e denunciando o aspecto ficcional de cada documento.

⁶⁸ Ressoando o que escreveu Gilles Deleuze, na *Lógica do Sentido*, ao analisar os diálogos de Platão como uma espécie da técnica do Ocidente: "Partiríamos de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Ideia e a imagem, o original e a cópia, o

como também ao caso clínico citado anteriormente -, pois na medida em que o sujeito credita ao significante, ou seja, à lei, à impossibilidade de ser realmente mulher ou homem, caímos no erro comum a que faz referência Lacan de confundir órgão e significante - algo nem tão raro na clínica quando se confunde, p. ex., falo e pênis -, e forçar no corpo o que o significante comporta, o gozo. É como se estivéssemos re-vivenciando o questionamento legenda x imagem, mas agora com os corpos transexuais e histéricos.

Um autor que muito trabalhou sobre essas questões foi Severo Sarduy - o qual, como já dissemos, foi um intenso frequentador das aulas ministradas por Jacques Lacan à época de seus seminários -, onde, no seu livro dedicado à simulação e aos travestis, afirma sobre a fixão:

La fijeza forma parte del mimetismo *ofensivo*. El despliegue intimidante de ojos, el hinchamiento fanfarrón, la proliferación de escamas o de agujas que transforman al animal temeroso en una máscara o en el doble de otro animal más digno de temor, todo este simulacro, según se manifiesta, se fija. Tanto como el otro registro del mimetismo, el *fake*, la falsificación de la enfermedad: hojas roídas, leprosas; excrementos:

modelo e o simulacro. Mas já vemos que estas expressões não são equivalentes. A distinção se desloca entre duas espécies de imagens. As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial. É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolo: de um lado, as cópias-ícones, de outro os simulacros-fantasmas. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se 'insinuar' por toda parte." (DELEUZE, [1969] 2011, p. 262)

simulación pasiva de la muerte. [...] La foto fija. Fija su objeto en una inmovilidad fuera de la cual toda la parada mimética y vestimentaria quedaría relegada al estatuto de la ilusión - por supuesto, en movimiento, esos 'trajes' no tendrían la menor verosimilitud -, y a la convención del *arte* toda la ceremonia de la pintura corporal y de la exhibición del cuerpo pintado: ésta, como toda escena sádica, no puede cristalizar su juego más que si lo presenta como un *tableau vivant*. La foto fija. Pero doy aquí al verbo fijar el sentido que tiene en el argot de la droga (fijar-se: pincharse), es decir, a la vez inmoviliza y alucina. No hay arte que pertenezca más a lo imaginario, a la simulación, ni que sea más *high* que el de la foto. Arte en el que, sin embargo, todo ha existido, realmente, todo ha sido. (SARDUY, [1982] 1987, p. 88-89)

Sarduy ressoa o eco lacaniano de que a mulher não existe e de que não há relação sexual, pois quando Lacan conceitua a mulher como não toda, não podendo ser inteira e concreta em todos os momentos e em todas as situações, ele relê Medeia e propõe o conceito de ato. A mulher seria um ato, uma gota, um rasgo, que provocaria o vazio da imagem, ou, em termos sarduyanos, a simulação da imagem. Depois de analisar a cópia, a anamorfose e o *trompe-l'oeil*, Sarduy os relaciona com as três tópicas do ensino lacaniano do simbólico, do imaginário e do real. Em 8 de julho de 1953, Lacan escreve a conferência intitulada *O simbólico, o imaginário e o real*, antes de seu relatório de Roma, *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, do verão de 1953, até hoje considerado o texto inaugural do ensino lacaniano. No mesmo ano de 1953, Lacan dá início aos seus seminários sobre os escritos técnicos de Freud – tais seminários nunca foram intencionalmente publicados por Lacan, mas sim por Jacques-Alain

Miller, seu genro e responsável pela organização de seus “escritos”, já que todos eles foram apenas ouvidos, gravados e posteriormente transcritos. Sendo assim, nossa condição de idiotas promove a tarefa de aceitarmos a fantasia do real, a qual está sempre a ser escrita e reescrita, e voltarmos, em uma espécie de movimento ao revés, ao momento do flash fotográfico para, a partir desse ato de poucos segundos, rearranjarmos a cena, modificarmos as posições, mudarmos o território, e, aí sim, darmos um novo sentido, diferido, para o sintoma e para o passado a ser lembrado.

el travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe – y quizás, paradójicamente sea el único em saberlo -, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto. [...] El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte. (SARDUY, [1982] 1987, p. 13)

É importante lembrar que estamos diante de espadas, das cobras do neobarroco sarduyano, o símbolo do gozo por excelência, mas também do disparate como manifestação do inconsciente, ou seja, a cobra pode estar à vista ou encoberta, disfarçada, tornando-a um *fake* de si mesmo. Quem analisou muito detidamente a questão da falsificação e do *fake* foi o filósofo chinês Byung-Chul Han no livro *Shanzhai* no qual propõe um novo conceito de direito para o contemporâneo ao afirmar sobre o vazio do budismo chinês ser uma negativização da des-criação (*Ent-Schöpfung*) e da ausência, pois, seguindo a metafísica aristotélica

ocidental, o ser (*ousia*) é a permanência, o qual está na base de toda mudança e transformação do mesmo, haja vista que a crença na imutabilidade e permanência da substância corresponde à ideia da subjetividade moral e à objetividade normativa ocidentais - analisada excessivamente por Michel Foucault e retomada anteriormente neste capítulo -, o que não se enquadraria no pensamento chinês ao romper com o ser (*Sein*) e a essência (*Wesen*). Tal mudança ganha relevância para os conceitos aqui trabalhados de desaparecimento e fixão, pois

En este sentido, no existe la idea del original, puesto que la originalidad presupone un comienzo en sentido estricto. El pensamiento chino no se caracteriza por concebir la creación a partir de un principio absoluto, sino por el proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte. (HAN, [2011] 2016, p. 13)

Como a própria histeria já nos demonstra, não há um afeto original para que o médico certifique e dê a certeza de que aquela manifestação é real e não uma simulação, ou na disputa de espadas para ver quem está com a razão, ou ainda na disputa entre a linguagem contemporânea da "reportagem" com a proliferação de Ricardo Lísias; sendo assim, todos esses exemplos questionam o próprio conceito de direito ocidental, pois no oriente chinês o termo mesmo se distancia de nosso fervor pelo original. Em chinês, "direitos humanos" traduz-se por *ren quan*, e o símbolo *quan* aproxima-se da concepção chinesa de direito, sem caráter conclusivo, absoluto ou imutável - o nosso *ça a été* lá é relido sob chave duvidosa. Han aponta para a origem de *quan* ser o peso que desloca uma balança de um lado a outro, dando a *quan* a vestimenta movediça, deslocalizada e provisória.

Es más, el símbolo *quan* se emplea tanto para la propiedad intelectual (*zhi shi chan quan*) como para el copyright (*zhu zuo quan*). [...] *Zhi* es el símbolo chino que denomina la sabiduría. Este símbolo, que está relacionado con el del conocimiento empleado en el concepto de propiedad intelectual, además de conocimiento significa astucia, destreza táctica o proceder estratégico. De este modo, la concepción china del conocimiento se distingue por completo de la idea occidental de verdad o veracidad, que remite a la inmutabilidad y la duración. La relatividad y la situación del *quan* la deconstruye. El pensamiento chino substituye el peso del *ser* por el pilón del *quan*, es decir, por la *gravitación* de la *situación*. (Ibid, p. 16)

Para o direito chinês, portanto, o conceito de direito e de justiça não se relaciona com o desvelamento da verdade ou da veracidade de um fato escondido, pois isso seria um retorno ao imutável tão criticado pela filosofia não-metafísica chinesa. É bom lembrar que esse fator escondido da verdade foi tema constante na correspondência de Sigmund Freud e Wilhelm Fliess quando o primeiro ainda estava esboçando sua teoria dos sonhos e das imagens recordadas a partir do relato posterior do devaneio. Para Han, essa concepção freudiana de transcrição questionaria a teoria da reprodução, a qual pressupõe que as cenas vividas ficam gravadas na memória e podem ser recuperadas - ou seja, desveladas aos modos da *aletheia* - tal qual foram gravadas e inscritas no seu início e estariam à espera da rememoração do paciente.

Los recuerdos no son copias que se mantienen iguales a sí mismas, sino *huellas* que se cruzan y se superponen. En chino clásico, el original se denomina *zhenji*. Literalmente significa 'huella

verdadera'. Se trata de una huella singular, puesto que no tiene lugar en una trayectoria teleológica. Y en su interior no está habitada por ninguna promesa. (Ibid, p. 20)

É a mesma pista, ou rastro verdadeiro, os quinze fragmentos de *Divórcio* pelos quais o narrador Ricardo Lísias treina para poder disputar a corrida da São Silvestre, após encontrar o diário de sua esposa e perder completamente a sua pele e ficar em carne viva. Em certa altura do livro, o narrador afirma estar passando por um processo de criar uma nova pele diante do caos de se ler nas anotações escritas por ela.

Las falsificaciones o las reproducciones también definen la imagen de un maestro. Se lleva a cabo una inversión temporal. Lo posterior o sucesivo determina el origen. De este modo lo deconstruye. La obra es un gran espacio vacío o en construcción que siempre se está llenando de nuevos contenidos, de nuevas imágenes. En este sentido, podríamos decir: cuanto más grande es un maestro, más vacía está su obra. Es un significante sin identidad, que se llena constantemente de nuevos significados. El origen se muestra como una construcción posterior. (Ibid, p. 23)

O aspecto retrospectivo ou mesmo do anacronismo deliberado de se determinar a origem pelo que vem depois nos impõe um movimento circular sem fim, pois a cada instante pode-se criar uma "nova origem", por isso mesmo que defendemos o desaparecimento como constitutivo essencial de toda leitura do contemporâneo - o qual nunca se contenta em pertencer ao tempo cronológico a que lhe dizem ter nascido, como apregoa Giorgio Agamben no ensaio por demasia citado -, pois é ele quem movimenta e, ao mesmo tempo, levanta pela

gravidade e fixa, no ar, um possível movimento, encavalgado em uma espécie de dança à la Nijinski, o dançarino atormentado pela perfeição nos saltos em suspenso. Nesse sentido, o diário de *Divórcio*, se fosse um romance chinês, não causaria o alvoroço brasileiro, na medida em que eles não se importariam mais se o diário for real ou fictício, mas sim se ele se distancia mais ou menos do próprio conceito de original. "Fazer justiça", analisa Han, é devolver, no lugar do quadro original, uma cópia idêntica e fidedigna ao original, esse é um ato de justiça. A cópia - o fingimento -, é mais importante e relevante do que o próprio original, deixando os especialistas em artes plásticas de cabelo em pé como no famoso falsificador de Vermeer, Han van Meegeren, quando em Paris apresentou sua recriação de *A Ceia em Emaús* e todos os maiores experts em Vermeer declararam se tratar de um quadro verdadeiro, quando se tratava de uma falsificação - talvez foi o elemento faltante para alguém como Pietro Maria Bardi, em São Paulo, autenticar os dois primeiros quadros de sua coleção fascista e poder dar origem ao acervo do MASP. Não havia qualquer indício, qualquer pista, de que o Emaús visto era uma cópia do original, pois ele fez as vestes, se passou como se fosse o próprio, e é aí onde reside o cerne da problemática histórica-jurídica-contemporânea. "En las pinturas chinas, las estampas de los sellos no sellan nada. Más bien abren un espacio comunicativo. No dotan a la imagen de una presencia autoral, autoritaria." (Ibid, p. 54) A necessidade da legenda na arte europeia, p. ex., é, em última análise, uma tentativa de preencher o vazio instaurado diante do olhar do espectador. Se a função da arte é tornar visível e não reproduzir o visível - *ça a été* -, a tarefa da pintura é tornar visível as forças que não são visíveis, mas esse tornar visível não significa, necessariamente, que o

modo de tornar visível as forças não visíveis se dará pelo mesmo processo figurativo ocidental trabalhado por alguém como Erich Auerbach.

La experiencia fundamental frente al cuadro no pasa por la imagen que un sujeto se hace de este, sino por una tergiversación mimética del sujeto dentro del cuadro, por un vaciamiento contemplativo. El observador se vacía, penetra des-subjetivado en la imagen, que tiene la capacidad de abrirse porque no está habitada ni animada por nadie, dado que es una imagen de la ausencia. (Ibid, p. 57)

Se a verdade como apostamos aqui não é o visível, o factual, o verídico, ela se dá por meio de um processo de montagem e remontagem, o qual dá ensejo à contingência e também à questão da incerteza na estética contemporânea, na medida em que a exigência é e não é ao mesmo tempo, concomitantes, em uma releitura do conceito de transvisual de Carl Einstein visto no primeiro capítulo, retornando agora sob chave do absoluto, aforismo de Einstein para a revista *Documents* onde lemos:

O absoluto é a soma das compensações da miséria humana. Pra criar uma noção tão perfeita, o homem teve de renunciar a seu próprio e miserável conteúdo. O absoluto é poderoso por ser perfeitamente vazio: é graças a esse caráter que ele representa o cúmulo da verdade. Não se pode demonstrar nada pelo absoluto: o absoluto é justamente a verdade suprema que permanece indemonstrável. Só podem ser demonstrados os detalhes, os entreatos. Mas precisamente essa impossibilidade de provar o absoluto torna-o inatacável. É impossível abalar uma mentira que, não tendo objeto, não pode ser reportada a nada: a

mentira, de fato, só pode ser constatada se um objeto, fácil de abarcar com uma olhadela, não se mostra conforme, ou seja, só em casos sem importância. A mentira limitada por um objeto pode ser provada, mas jamais o artifício de uma construção, pois esta exclui o objeto. É assim que as obras de arte são indemonstráveis pelo fato de estarem separadas, como o absoluto, do objeto. (EINSTEIN, [1929] 2016, p. 45)

Traduzido a nossa questão, Carl Einstein está aqui afirmando que a mentira não é *aletheia*, não é desvelamento, não é metafísica, ela só existe no mimetismo, no disfarce, e é por esse motivo que as obras estão desaparecidas, pois estão distanciadas, separadas, avessas, ao seu objeto. A mentira de Einstein é o que se propôs Agamben no seu estudo sobre *auctoritas e potestas* quando afirma ser

o objeto desta pesquisa - na urgência do estado de exceção 'em que vivemos' - era mostrar a ficção que governa o *arcanum imperii* por excelência de nosso tempo. O que a 'arca' do poder contém em seu centro é o estado de exceção - mas este é essencialmente um espaço vazio, onde uma ação humana sem relação com o direito está diante de uma norma sem relação com a vida. Isso não significa que a máquina, com seu centro vazio, não seja eficaz. (AGAMBEN, [2003] 2004, p. 131)

Aqui Agamben faz uma precisa leitura sobre o próprio conceito de ficção imbricado na sua relação com a face oculta do *arcanum imperii*, a qual se mostra pelo não mostração - que é o que até o momento, no primeiro e neste capítulos, tentamos remontar a partir do embaralhamento provocado pela fotografia de Hippolyte Bayard. Porém, se o cadáver disfarçado de Bayard nos colocava diante de uma

outra ficção, esta ainda estava calcada na materialidade do corpo, ela se dava à vista, estava na cara, o que, para nós não se qualificaria tão radicalmente no termo proposto por Agamben sobre o *arcanum*. Diz Agamben

Ainda em 1947, o velho romanista Pietro De Francisci publica *Arcana imperii*, que dedica um grande espaço à análise do 'tipo primário' de poder que ele, procurando com uma espécie de eufemismo tomar distância em relação ao fascismo, define como *ductus* (e *ductor*, o chefe em quem se encarna). De Francisci transforma a tripartição weberiana do poder (tradicional, legal, carismático) em uma dicotomia calcada sobre a oposição autoridade/poder. A autoridade do *ductor* ou do *Führer* nunca pode ser derivada, mas é sempre original e deriva de sua pessoa; além disso, não é, em sua essência, coercitiva, mas se baseia, como Triepel já havia mostrado, no consenso e no livre reconhecimento de uma 'superioridade de valores'. (Ibid, p. 128)

A torção provocada pelo contemporâneo é que não se tem mais cadáver algum para se incutir o delito, ou seja, pessoalizando a situação, muito menos a prova material para se autenticar e provar se houve ou não crime. Desse modo, aquilo que a histeria já denunciava ao escancarar a céu aberto a relação entre o médico e seu fervor classificatório, agora, infelizmente, não mais sob as vestes de uma histeria tratável em análise, mas sob a vertente perversa do poder, sendo essa a reprimenda feita pelo mesmo Agamben:

Não se trata, naturalmente, de remeter o estado de exceção a seus limites temporal e espacialmente definidos para reafirmar o primado de uma norma e de direitos que, em última instância, têm nele o

próprio fundamento. O retorno do estado de exceção efetivo em que vivemos ao estado de direito não é possível, pois o que está em questão agora são os próprios conceitos de 'estado' e de 'direito'. Mas, se é possível tentar deter a máquina, mostrar sua ficção central, é porque, entre violência e direito, entre a vida e a norma, não existe nenhuma articulação substancial. Ao lado do movimento que busca, a todo custo, mantê-los em relação, há um contramovimento que, operando em sentido inverso no direito e na vida, tenta, a cada vez, separar o que foi artificial e violentamente ligado. No campo de tensões de nossa cultura, agem, portanto, duas forças opostas: uma que institui e que põe e outra que desativa e depõe. O estado de exceção constitui o ponto de maior tensão dessas forças e, ao mesmo tempo, aquele que, coincidindo com a regra, ameaça hoje torná-las indiscerníveis. Viver sob o estado de exceção significa fazer a experiência dessas duas possibilidades e entretanto, separando a cada vez as duas forças, tentar, incessantemente, interromper o funcionamento da máquina que está levando o Ocidente para a guerra civil mundial. (Ibid, p. 131-132)

A primeira força, a que institui e que põe, é mais submissa ao regime da ficção, a qual tem seu começo com a própria relação legenda x imagem, da certeza da presença do cadáver - ainda que disfarçado -, o *ça a été* barthesiano, e que atua sob o regime da *auctoritas* romana. A segunda força, a de desativação e de destituição, pelo contrário, não poderia mais se coadunar com as mesmas relações originadas pelo campo da força primeva. Em uma longa e decisiva passagem, Agamben retoma as bases ficcionais do imbróglio produzido pela indiscernibilidade das duas forças:

Se é verdade que a articulação entre vida e direito, anomia e *nomos* produzida pelo estado de exceção

é eficaz, mas fictícia, não se pode, porém, extrair disso a consequência de que, além ou aquém dos dispositivos jurídicos, se abra em algum lugar um acesso imediato àquilo de que representam a fratura e, ao mesmo tempo, a impossível recomposição. Não existem, *primeiro*, a vida como dado biológico natural e a anomia como estado de natureza e, *depois*, sua implicação no direito por meio do estado de exceção. Ao contrário, a própria possibilidade de distinguir entre vida e direito, anomia e *nomos* coincide com sua articulação na máquina biopolítica. A vida pura e simples é um produto da máquina e não algo que preexiste a ela, assim como o direito não tem nenhum fundamento na natureza ou no espírito divino. Vida e direito, anomia e *nomos*, *auctoritas* e *potestas* resultam da fratura de alguma coisa a que não temos outro acesso que não por meio da ficção de sua articulação e do paciente trabalho que, desmascarando tal ficção, separa o que se tinha pretendido unir. Mas o desencanto não restitui o encantado a seu estado original: segundo o princípio de que a pureza nunca está na origem, ele lhe dá somente a possibilidade de aceder a uma nova condição. Mostrar o direito em sua não relação com a vida e a vida em sua não relação com o direito significa abrir entre eles um espaço para a ação humana que, há algum tempo, reivindicava para si o nome de 'política'. A política sofreu um eclipse duradouro porque foi contaminada pelo direito, concebendo-se a si mesma, no melhor dos casos, como poder constituinte (isto é, violência que põe o direito), quando não se reduz simplesmente a poder de negociar com o direito. Ao contrário, verdadeiramente política é apenas aquela ação que corta o nexo entre violência e direito. (Ibid, p. 132-133)

Se anteriormente o desaparecimento se dava de maneira um pouco mais difusa - na falta de melhor rótulo -, com o próprio sumiço dos que eram "contrários à lei", a virada contemporânea é que agora

quem desaparece é a própria lei, substituída - no ímpeto do preenchimento como vimos -, pelo lugar comum da opinião gerada pela mídia - a reportagem da sociedade do espelho e do espetáculo -, e o sistema judiciário transformado em um comitê de ética, o qual julgará não mais a partir da presença da prova, do cadáver, mas, de modo oposto, julgará o crime mesmo sem o cadáver, mesmo sem provas, apenas baseados na crença, na convicção, ou seja, na fé. Nesse sentido, é só destituindo o direito e a lei desse revestimento oriundo do próprio desaparecimento da lei e do direito que poderemos, quem sabe, gerar a possibilidade de uma nova vida, a qual não será mais critério de veracidade, muito menos de autenticidade das fontes jornalísticas, mas sim partirá de uma nova captura no presente a partir da sutura do direito com esse elemento louco, aturdido, o *sacer*.

Optamos aqui, para terminar, pela outra vertente, a de que - diferentemente da afirmação agambeaniana de que a única forma de acesso à fratura instaurada por vida e direito seja pela ficção -, precisamos dar vazão a esse outro regime, o qual destitui o poder ficcional, tornando pública a tarefa política, e urgente, do contemporâneo. A esse regime, chamamos, na esteira de Jacques Lacan, de fixação, o que veremos logo a seguir.

Capítulo Terceiro: A fixão: encenar o *casus*.

3.1. O jogo jurídico.

No percurso desta tese, dissemos, no primeiro capítulo, sobre a falsificação da morte de Hippolyte Bayard e a abertura do espaço ficcional na própria fotografia a partir do *Autorretrato Afogado* como o retrato produzido pelo próprio morto, e qualificamos este novo começo de fixão, seguindo os passos de Jacques Lacan; já no segundo capítulo, vimos como acontece esse jogo, seja na vertente psicanalítica do [je] e do *jeu*, seja, mais especificamente, na histeria, e, para isso, trouxemos à baila os conceitos de *auctor* e *auctoritas*, os quais subjazem na própria quebra do que se convencionou chamar de ficção. Para re-ver o conceito de fixão, foi imprescindível questionar também os conceitos de autor e autoridade, na medida em que agora adentramos no segundo eixo da tese, o da fixão, e, para que isso fosse possível, tivemos de eleger o desaparecimento para a primeira entrada, pois a fixão só se torna possível a partir do desaparecimento de algo - aqui, a escolha foi pela invenção de Bayard desaparecida diante de Daguerre. Sendo assim, os dois livros abordados neste capítulo serão a série de *e-books Delegado Tobias* e o *Inquérito Policial Família Tobias*, haja vista que os dois, além de proporem uma leitura contemporânea do direito - e suas inúmeras consequências na política, na literatura e na psicanálise - colocam em primeiro plano o crime sem corpo, ou seja, sem materialidade, sem provas, transformando esse próprio desaparecimento como uma prova robusta capaz de condenar qualquer sujeito que teve a má-sorte, se é que podemos chamá-la assim, de cair nas garras de alguma autoridade. Quem bem catapultou essa seara foi Giorgio

Agamben, o qual, seguindo o jurista italiano Salvatore Satta, no livro *Il mistero del processo*, afirma que a pena não é consequência do julgamento, mas ele mesmo é a pena, e o verdadeiro inocente não é o absolvido, mas aquele que passa toda a vida sem nenhum julgamento (AGAMBEN, [1998] 2008, p. 29) Desse modo, se a ficção seria a narrativa de um crime, realmente acontecido, ainda que no âmbito do universo ficcional, todo o desenrolar se daria na descoberta ou não do assassino e o que disso teria impacto no narrador em primeira ou terceira pessoas; a fixação, por outro lado, é a narrativa de um crime inexistente, ou melhor, desaparecido, e já se sabe de antemão quem é o assassino na visão da autoridade - ou seja, a figura romana que legitimaria, ou não, as decisões do Senado - e esta se utilizará de todos os meios possíveis e necessários para comprovar essa primeira decisão, qual seja: a escolha, *a priori*, do culpado. Para dar respaldo a essa decisão, a autoridade - capilarizada nos diversos âmbitos do poder judiciário, policial e midiático - simulará todo o arcabouço jurídico para que ocorra o devido processo legal, realmente estabelecido. Aquilo que na ficção seria visto ao final, na fixação, pelo contrário, se dá no começo, elegendo quem passará a ser a vítima do escrutínio do julgamento e, como consequência, deixar de ser inocente, para ao final cumprir a pena, toda ela baseada em uma espécie de jogo, *jeu*, jurídico.

Para se chegar à confirmação do veredito primeiro, temos de retornar à lição de anatomia, a qual fizemos referência no primeiro capítulo, pois nela vemos os alunos, diante de um corpo aberto, porém dirigindo o olhar ao livro, como se nos livros eles fossem encontrar o segredo para solucionar o impasse apresentado no corpo aberto. Em 1637, Rembrandt já nos apontava para o desaparecimento do corpo, o

que passaria, alguns anos depois, no invento de Bayard e no embaralhamento do crime. À pergunta "quem matou?", típica das séries americanas e telenovelas brasileiras, sobrepõe-se outro questionamento, de maior importância para a nossa análise, sobre como se dá a escolha do criminoso: a partir de provas evidentemente robustas definidas pela autoridade ou se a partir do que chamaremos aqui de convicção. No primeiro caso, a ratificação da prova teria respaldo no fato acontecido, e a autoridade serviria apenas como o poder de legitimar a prova; já no segundo caso, esse procedimento primeiro se quebrou em inúmeros outros, pois agora a prova não ratificará o crime, pelo contrário, a prova será fabricada *a priori* para dar consistência jurídica ao crime não ocorrido.

É justamente essa a questão decisiva na série de cinco *e-books* *Delegado Tobias*, publicados pela editora digital e-galáxia, cujo primeiro volume tem como título "O assassinato do autor" e lá somos informados de que



Imagem 17: *Reprodução do livro Delegado Tobias, de Ricardo Lísias.*

Antes, porém, de se tornar livro, Ricardo Lísias publicou um texto, de mesmo título, para o selo Formas Breves, da mesma editora, um projeto no qual escritores brasileiros eram convidados a publicar curtíssimos textos com alguma temática ligada ao contemporâneo. Após

a repercussão da história do delegado, Lísias publicou a primeira parte do e-folhetim⁶⁹ *Delegado Tobias*, à venda nas lojas digitais. Os fragmentos dispersos nas páginas são cortados, não chegam a se completar - como vemos na imagem anterior do livro -, e se entrecortam com uma espécie de conversa de WhatsApp entre duas pessoas comentando a própria narrativa, e o narrador assumindo as vestes da reportagem, como vimos no segundo capítulo, utilizando-se da aparente imparcialidade da linguagem jornalística. Após a reprodução da imagem de um jornal, o segundo fragmento, a reportagem nos informa sobre o tema a ser lido:

Após atender à chamada dos funcionários de um apart-hotel de São Paulo, a polícia encontrou na tarde de ontem o corpo do escritor Ricardo Lísias. Ele estava caído no banheiro, ao lado da pia, em decúbito dorsal, com um tiro na cabeça. À frente do caso, o delegado Paulo Tobias, titular do 4º DP da capital, afirmou à reportagem que a perícia ainda está colhendo indícios e que um laudo parcial deverá estar pronto na semana que vem. Segundo a reportagem apurou, a polícia não encontrou no local nenhuma arma, o que afastaria a hipótese de suicídio. Por enquanto, o delegado Tobias não quis falar se já tem algum suspeito, mas declarou que foi en- (LÍSIAS, 2014, p. 5)

A cena do assassinato está montada e devidamente noticiada pela reportagem, o segundo transporte da linguagem, e, para analisar a prova do cadáver, faz-se necessário realizar uma autópsia para a solução do crime. Nesse sentido, retornando ao grego, a palavra *ópsis* designa a

⁶⁹ É essa a designação dada por Ricardo Lísias aos cinco volumes da série *Delegado Tobias*, já na quinta parte, quando afirma: "Depois que a primeira das quatro partes do e-folhetim *Delegado Tobias* foi lançada, iniciamos uma espécie de extensão do texto em uma rede social." (LÍSIAS, 2014, p. 4)

vista, o ato de ver, ou ainda o espetáculo de ser olhado. Tal termo se relaciona com outro, *autós*, significando "si mesmo", e *nekrós*, cujo significado é morte e morto, derivando, a partir daí, a autópsia e a necrópsia, quando, após a morte, o médico legista faz o exame "da vista", ou seja, vai, com seu olhar, dizer a causa da morte ao analisar o cadáver. Tal exame, posteriormente, tornar-se-á parte crucial da prova do crime, pois é a partir do veredito do médico legista - o qual se torna uma espécie de autoridade da vista - que o poder investigativo irá delinear o culpado pela morte de Ricardo Lísias. Podemos derivar a questão do espetáculo da vista oriundo de *ópsis* para a conceituação aristotélica de *mise-en-scène*, a encenação e o posicionamento em cena como uma das seis partes da tragédia, o que nos colocaria em uma sobreposição de poderes, de um lado a autoridade médico-jurídica e, de outro, a própria encenação do espetáculo criminoso.

[...] é necessário, diz Aristóteles, que, como um todo, a tragédia seja constituída de seis partes - por meio das quais possui tal ou tal qualidade -, a saber: enredo [*mythos*], caracteres [*ethe*], elocução [*léxis*], pensamento [*diánoia*], espetáculo [*ópsis*] e melopeia [*melopoiía*]. (ARISTÓTELES, [335-323 a.C.] 2017, p. 77)

É justamente a temática da cena o que provocou um amplo diálogo entre Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, realizado pela via epistolar e publicado posteriormente no livro *Scène*. Lá, Nancy aponta o problema central, o da figuração, retomado por nós nos capítulos anteriores, e que aqui nos propomos a alongar sob a perspectiva dessa confluência de poderes a partir do cadáver:

La question de l'*opsis*, ou de la 'scène', me semble communiquer de manière précise et décisive avec une question plus générale de la 'figure', qui nous préoccupe l'un et l'autre. Elle provient chez toi du soupçon porté sur ce que tu as nommé 'l'onto-typologie', c'est-à-dire sur une assignation figurale et fictionnelle de la présentation de l'être et/ou de la vérité. C'est dans le prolongement, au fond, de cette problématique que j'avais parlé de l'interruption du mythe comme d'un élément ou d'un événement décisif pour une pensée actuelle de l'être-en-commun. Or Il me semble que notre divergence sur l'*opsis* se rejoue ici : tu tends toujours, pour le dire très vite, vers un effacement de la 'figure' (tu parles volontiers de 'dé-figuration', encore dans 'Il faut', où tu invoques aussi une 'défaillance' de la figure comme une sorte d'outre-figure), tandis que je me sens toujours reconduit à l'exigence d'une certaine figuration, parce que l'interruption du mythe m'a paru ne pas être une simple cessation, mais un mouvement de coupe qui, en coupant, trace un autre lieu d'énonciation. (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, [1992] 2013, p. 13)

Neste trecho da carta, percebemos uma divergência de posição entre os dois filósofos no que tange ao problema da figura como parte estruturante da poética de Aristóteles, dividida em *poièsis* e *mimèsis*; se esta última mereceu um amplo ensaio de Auerbach, a primeira, *poièsis* não significa somente poesia, mas sobretudo, criação; porém, tal criação não dá somente pela via da forma verbal, mas também no nível da ficção, ou seja, da invenção de uma história, aproximando-nos, desse modo, da invenção fixional da própria morte como uma prova. Enquanto Lacoue-Labarthe se dirige a um desaparecimento da figura, o que nos levaria também a uma queda do ser e da verdade, pois é pela onto-tipologia que a atribuição ficcional da figura ocorre, o que aqui denominamos de desaparecimento, Nancy, por

sua vez, opta por uma certa figuração oriunda de um corte e originando um outro lugar de enunciação, o que aqui optamos por denominar de fixão. É na junção, portanto, desses dois conceitos que a escolha pelos escritos de Ricardo Lísias ganhou relevo, principalmente pela re-con-figuração do conceito de direito e autoridade, oriundos da queda na cena; o que surge dessa queda é uma retirada da exibição, uma retirada do espetáculo, retirada da vista, portanto, como um desaparecimento, e o que surge como narrativa desse procedimento é a fixão. E é a própria fixão a que embaralha o que Josefina Ludmer denomina de "realidade" e "ficção", fazendo com que os leitores não saibam se estão diante de um documento "verdadeiro" - o que resvalaria para o conceito de prova - ou de uma falsificação do documento - indo de encontro ao novo começo com Bayard quando ele escreve na parte de trás de seu autorretrato, já morto, e, ao final, pede para repararmos nas suas mãos em estado de putrefação. Lacoue-Labarthe responde a Nancy ao escrever:

2) Mon hostilité à la figure l'est donc à la figuration - comme, dans l'ordre du strict langage, elle l'est à la nomination ('Ils font défaut les noms sacrés', etc.). Pour le dire un peu autrement : quelque chose de la figure, du moment où celle-ci tend à se fixer en excès de la pure fonction figurale (du schématisme ?) nécessaire à toute production, quelle qu'elle soit, prête inévitablement à la sacralisation ou à la mythologisation. Je crois, tu le sais biens, à une sorte d'ascèse figurative, même si j'ai d'autre part une passion pour les 'images taillées' en tout genre (à condition, bien entendu, qu'elles ne soient plus 'agissantes' ou ne prétendent plus l'être). Et par conséquent j'ai plus tendance que toi à accentuer la coupe : la césure - la 'suspension antirythmique' - *organise* bien un vers, une phrase, voire une oeuvre ou une histoire. Il n'empêche qu'après, ce

n'est plus pareil. Est-ce ce que tu appelles un 'écart irréductible'? Est-ce là que tu fais passer la différence, que je ne saisis pas toujours très bien, entre identité et ipséité (je pense d'ordinaire spontanément que c'est, justement, du pareil au même, tant l'effet d'assignation et de désignation me paraît puissant dans *l'ipse* latin) ? Je ne sais pas. Tout ce que je peux dire, pour relancer ta dernière question et clore ce premier échange, c'est que oui, il y a bien deux scènes, dont l'une est assurément la scène de l'exhibition des figures et l'autre, que j'ignore comment nommer, est en retrait de l'exhibition. (Ibid, p. 27-28)

Para Lacoue-Labarthe, então, toda figura é um ser de ficção, porém o que resta com a queda desta ainda fica por ser nomeado por ele. Nosso desafio aqui é o de partir dessa não nomeação *pari passu* ao conceito de figura, pois, como vimos anteriormente quando passamos pela teorização de Carl Einstein e pela diferença entre as fotografias de Juan Rulfo e Josef Albers, a temática da fotografia retorna de maneira sistemática na literatura de Ricardo Lísias, principalmente na montagem da cena do crime, o esteio central da série *Delegado Tobias* e todos os fatos subsequentes a essa constatação, revivendo, desse modo, o gesto de Rulfo e seu retorno a um centro figurativo mostrando a constatação verista do que o olho viu e, assim, pôde comprovar a existência - *ça a été* -, e de Albers, quem desloca esse centro figurativo para mostrar o que não estava lá, o que não se fez presente, e, portanto, não pôde ser constatado e ser transformado em prova cabal para a comprovação do crime. A diferença no caso Ricardo Lísias é o próprio jogo nominalístico, pois a polícia afirma que Ricardo Lísias, o morto, foi assassinado por um homônimo, o qual afirma ser vítima de plágio por parte do primeiro. Com isso, fica-se impossibilitado de localizar esse

centro devidamente preenchido, pois trata-se do próprio fingimento, ou melhor, no seio mesmo do conceito de figura reside também o fingimento como próprio procedimento de leitura.

Fingo, -is, finxi, fictum (*finctus* à basse époque), **fingere** : proprement < modeler dans l'argile >, cf. *figulus*, -i < potier >, *fictilis*, -e < modelé dans l'argile >, -ia *uasa*, etc., et substantivé *fictilia*, -ium n. pl. < vasselle d'argile > ; puis < façonner dans toute matière plastique, façonner la pâte >, cf. *factor*, -oris < fâtiessier > et < sculpteur > ; *Figmen*, -inis n. (rare et tardif), *figmentum*, -i (tardif, appartient surtout à la l. de l'Église) où il traduit : représentation figurée, statue, etc. ; imagination (sens concret), fable, invention ; *Figura*, -ae f. (formé avec le suffixe -ura directement sur la racine, et non dérivé du supin comme les autres noms du même type) : proprement < plastique > ; d'où ; figure donnée à une chose, configuration, figure ; souvent joint à *species*, à *forma*, *habitus*, etc. Lucr. et Cicéron emploient *formae* (-mai) *figura* < la configuration du moule > ; au sens concret *figura* traduit le gr. σχημα en mathématique ou en rhétorique ; sert à rendre aussi εδωλον. Dénominatef : *figuro*, -as, -are < façonner, donner figure > qui traduit σχηματξω, cf. Quint. 9, 1, 13 *oratio εσχηματισμενη* i.e. *figurata* par opposition à *ασχηατισσ figuris carens*, et qui a donné de nombreux dérivés : *figuratio*, *figuratiuus*, etc., tous de l'époque impériale, et des composés : *affiguro* ; *configuro* ; *configuratio* ; *praefiguro*, -ratio ; *refiguro* ; *transfiguro* (= μεταπλασσω, μεταμορφοω, *transfiguratio*, également tardifs." (ERNOUT; MEILLET, op. cit., p. 361-362)

Assim, a diferença da proposta de Lísias com a de Bayard é que neste último ainda conseguimos ver o morto representado, mesmo que em um fingimento, no centro da imagem, o que não acontece no

caso do primeiro, pois, como vimos no primeiro capítulo, os quadros de José de Arariboia não se encontram à vista no livro *A vista particular*, e quando nos deparamos com uma fotografia da inauguração do MASP, a legenda nos indica precisamente onde se localiza o pai de Donatella, a marchand de Arariboia, porém não vemos a imagem, ela está desaparecida. O entrelaçamento de figura com fingimento se coaduna no projeto de Gérard Genette nos volumes de *Figures* onde o crítico trabalha com o discurso narrativo denominando-o como ensaio de método e dividindo-o em cinco partes: ordem, duração, modo e voz. Para isso, traz à tona *À la Recherche...* de Proust, mas também localizamos na sua pesquisa denominada *Fiction et Diction*, quando propõe um terceiro tipo de ficção:

De cette nécessité résulte un partage que je schématiserai de la manière suivante. Le langage humain connaît deux régimes de littérarité : le constitutif et le conditionnel. Selon les catégories traditionnelles, le constitutif régit deux grands types, ou ensembles, de pratiques littéraire : la fiction (narrative ou dramatique) et la poésie, sans préjudice de leur éventuelle collusion dans la fiction en forme poétique. Comme nous ne disposons, à ma connaissance dans aucune langue, d'un terme commode et positif (c'est-à-dire, en dehors du très gauche *non-fiction*) pour désigner ce troisième type, et que cette lacune terminologique ne cesse de nous embarrasser, je propose de la baptiser *diction* - ce qui présente au moins l'agrément, si c'en est un, de la symétrie. Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles - encore une fois, sans préjudice d'amalgame et de mixité. (GENETTE, 1991, p. 31)

Esse terceiro "tipo de ficção" seria o que Genette qualificaria como um falso enunciador de um texto literário não ser jamais uma pessoa real, mas um personagem fictício nesta ficção ou indeterminado, como no *je* francês. No caso apresentado em *Delegado Tobias*, no entanto, o falso enunciador coincide com o nome de uma pessoa real e, indo mais longe, é multiplicado em uma série de outras pessoas com o mesmo nome e com as mesmas características do morto. Desse modo, a dicção de Genette não seria de muito relevo para nossa análise, justamente pelo fato de o jogo do eu multiplicar as possibilidades e impossibilitar tanto o verismo da imagem fotográfica quanto o deslocamento do centro figural na medida em que diversos nomes se apresentam.

O exemplo fornecido por Jacques Lacan no *Seminário VII* é bastante relevante ao trazer à tona a profissão de oleiro, aquele sujeito que produz seu objeto a partir de um vazio central, de um furo central, e é a partir deste furo, como um modo de fingimento - a partir da etimologia da palavra retomada anteriormente - que, para a psicanálise, se manifesta o real, esse elemento central da figura que permanece, entretanto, não todo, incompleto, impossibilitado de ser tocado e preenchido.

Ora, se vocês considerarem o vaso, na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo. Todo mundo faz piada a

respeito do macarrão, que é um furo com algo em volta, ou ainda a respeito dos canhões. O fato de rir não muda em nada o que está em questão - há uma identidade entre a modelagem do significante e a introdução no real de uma hiância, de um furo. (LACAN, [1960] 2008, p. 148-149)

Sob esse prisma, a psicanálise propõe uma diferença crucial para a nossa análise, pois podemos delinear a falta enquanto uma ausência que se inscreve em um lugar, obedecendo à ordem dos lugares - a primeira impressão das obras "em branco" de *A vista particular*, de Ricardo Lísias - enquanto o furo é diferente, pois comporta o desaparecimento da ordem dos lugares. Esse é o valor do \mathbb{A} , o que não quer dizer uma falta no Outro, mas no lugar do Outro, um furo, o desaparecimento da combinatória, como vimos no grafo do desejo. Se abordarmos a obra de ficção sob a ótica da falta, ainda estaremos levando água ao moinho da ausência em oposição à presença e, conseqüentemente, tendo um lugar especificamente a ser preenchido, passível de preenchimento, o que denominamos de ficção⁷⁰. Como

⁷⁰ Na lição 12 de 11 de maio de 2011, do curso *l'Etre et l'Un*, Jacques-Alain Miller afirma: "O que Lacan chamava de passe permanece aprisionado em sua ontologia. Somente em seu último ensino é que haverá uma renúncia a essa metafísica. Lacan ultrapassará os limites dessa ontologia no momento em que ele diz: *Yadl'un*, que não é da ordem da falta-a-ser nem do ser. Ele buscará suas referências bem aquém de Descartes e da metafísica moderna, em Platão e nos neoplatônicos. Ele se abstém de dizer o *Um é (l'Un est)*, tal como eles mesmos o fazem. Ele diz *y'a (há)* fazendo a apócope do ele (*il*). Essa jaculatória designa uma posição de existência e, se quisermos, um redizer a função da fala e do campo da linguagem reduzidos à sua raiz, ao fato puro do significante pensado fora dos efeitos de significado e do sentido do ser." (MILLER, [2011] 2019, sem paginação) A expressão nos indica que não se trata mais do ser e da falta-a-ser, pois não sabemos dizer o que o gozo é, não podemos fazê-lo ser, podemos apenas constatar sua existência, dizer que ele existe, *Ya*. Essa existência do Um será suportada não pelo objeto *a* enquanto semblante, mas pela função do *sinthome*. No seminário 24, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*,

percebemos, essa constatação foi bastante questionada tanto por Nancy e Lacoue-Labarthe quando escrevem sobre a figura e chegam a constatação de não saber como nomear a narrativa que não se coaduna com o preenchimento; e também por Genette, o qual, em seu amplo projeto das figuras, propõe denominar esse desvio como dicção - para não usar o termo não ficção. O problema que se apresenta quando

Lacan considera o diálogo como um diálogo que se processa entre o Um e o Outro que não existe, é a presentificação de uma fala na qual a relação com o Outro está rompida, na qual a prática da psicanálise separada do Outro se ordena por um existe e um não existe, e o que existe tem a ver com o gozo e o que não existe com o Outro. O amor de transferência era dirigido ao Outro ao qual supomos o saber, mas, quando se desloca a psicanálise para o Um-sozinho, é essa dimensão do Outro e de seu saber que se esvai. É o Um quem sabe e não o suposto saber. Como pensar, então, o laço entre analista e analisante, ou, ainda, a relação entre os textos em uma ficção? Há o lado positivo, concernente ao gozo, e o limite dessa existência, o que faz furo. No gozo, o inconsciente nos mostra não ser bem-sucedido, pois quando o analista presentifica o insucesso do inconsciente, ele faz aparecer o furo a respeito do qual o inconsciente não sabe que sabe, que o amor acontece. Se o amor nasce da presença do analista ao este fazer existe o furo, é com este encontro com o gozo que devemos nos centrar, pois se o encontro for bem-sucedido, o autoerotismo seria absoluto e não haveria lugar para o amor. Sendo assim, é o insucesso do inconsciente o que dá asas ao amor, fazendo o inconsciente chegar mais longe, transportando-o para fora de uma esfera. É ainda no seminário 24 que Lacan vai elaborar a conjunção entre amor e inconsciente como furo a partir do amuro, pois o furo que instaura o gozo irredutível do Um constitui o muro que faz barreira à existência da relação sexual e, ao mesmo tempo, o furo que pode vir a se constituir como uma abertura para o encontro no parceiro dos sintomas e dos afetos. Assim, o analista se faz presente como furo, mas também como parceiro de gozo, como um *sinthome* que condensa um gozo fora do corpo para um outro corpo diferente do seu, como afirma Laurent. Essa forma de conceber o analista como furo e *sinthome* nos conduz a uma conjunção entre amor e saber distinta da concepção do saber referido ao Outro. É um saber sobre o gozo, assim, o amor se liga ao saber, mas de maneira renovada, como um saber-fazer com o gozo e com o furo que o acompanha. O saber como valor de troca ainda estaria calcado na hipótese de um Outro bem constituído, já o saber como valor de uso estaria mais ao lado do Um. A transferência tornar-se-ia, então, rarefeita, pois passa a evidenciar um amor que se sustenta na suposição de um saber no real - como a fixação -, e não na suposição de um saber no Outro. Cf. SOUTO, Simone. *Como conceber a transferência na clínica do Um que dialoga sozinho*. Texto inédito.

optamos pelo furo enquanto um desaparecimento dos lugares é a própria queda do Nome-do-Pai, esse elemento organizador do discurso, aquele localizador do discurso para cada sujeito. Sem ele, não temos linguagem, mas aquilo que Lacan denominou de lalengua⁷¹. A letra bordeia o furo que há no real, é a impressão do furo e se presta a fazer semblante⁷². Sendo assim, não se deve coadunar semblante com

⁷¹ Jacques-Alain Miller, no texto "Teoría de lalengua", publicado no livro *Matemas I*, explica melhor o conceito: "Decir 'lalengua' en una sola palabra es justamente designar lalengua del sonido, lalengua supuesta, aquella anterior al significante-amo, aquella que el análisis parece liberar y desencadenar. [...] Lalengua es el depósito, la colección de las huellas de los otros 'sujetos', es decir, aquéllo por lo cual cada uno ha inscripto, digamos, su deseo en lalengua, puesto que al ser parlante le son necesarios los significantes para desear, y ¿de qué goza?: de sus fantasmas, es decir nuevamente con significantes." (MILLER, [1974] 2014, p. 75)

⁷² No curso *La naturaleza de los semblantes*, ministrado por Jacques-Alain Miller nos anos de 1991 e 1992, ele delinea o título ao afirmar: "El término *naturaleza* reaparece en nuestro título de este año y tiene motivos para retenernos porque se lo emplea cuando no se quiere decir *estructura* ni *sustancia*. Pese a haberlo inventado, solo mucho tiempo después que estuviera en funciones se le despejó a Lacan la verdadera naturaleza del objeto *a*, la cual no se relaciona con lo real, aun cuando se encuentre en el impulso de lo simbólico hacia él [...] Aunque se encuentre en este camino hacia lo real, su verdadera naturaleza está en relación con el ser. [...] Desplazar el objeto *a* de lo real al ser es destacar sus afinidades con el semblante, cuando es más cómodo creer que nos da lo real. Y aquí tenemos que esforzarnos para distinguir entre el ser y lo real, punto crucial en la práctica misma del psicoanálisis, donde la falta en ser está en primer plano y es exigida para calificar al postulante al análisis. [...] Ahora bien, partir de la falta en ser nos lleva justamente a confundir el ser - positivo - con lo real. De acuerdo con su lugar en la fórmula del fantasma, esto es, correlativo de \$, símbolo de la falta en ser, *a* se presenta como el ser y, al mismo tiempo, nos lleva a confundirlo, de modo abusivo, con lo real." (MILLER, [1991] 2018, p. 115) Podemos, ainda, ir além da reflexão milleriana e propor a relação da palavra natureza e semblante partindo do que falamos no primeiro capítulo desta tese quando trouxemos à tona o primeiro aparecimento do conceito de natureza feito em Homero na droga Argifonte, o epíteto de Hermes, o deus olímpico dos mentirosos. Ou seja, com isso, a mentira aparece ligada à natureza e a erva extraída da flor *móli* é um antídoto que tornaria inútil todos os outros venenos - a ponto de Odisseu tomar tal veneno e permanecer incólume aos efeitos de Circe. Isso que Odisseu fingiu não possuir pode se

fingimento, pois o semblante faz parte do real e trabalha com a letra. Dessa forma, a falta estaria mais próxima da ficção, pois ainda obedece à ordem dos lugares predeterminados: precisamos descobrir o assassino a partir da análise das provas. Já o furo promove uma espécie de desaparecimento de tal ordenação precisa e coesa e desata o nó ficcional: não há mais a descoberta, pois já se escolheu o culpado e a prova é apenas um elemento burocrático para fingir se tratar de um processo legal em sua normalidade. Em *Lituraterra*, Lacan afirma que é no romper dos semblantes - como, p. ex., a queda de alguma identificação -, que ocorre o ravinamento, o escoamento de letras, fazendo aparecer os traços e as letras na areia, os quais já estavam lá, mas o semblante os "escondia". Esses traços vindos à tona são o modo de gozo do sujeito. Sobre isso, afirma Lacan:

O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. Litura pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. [...] Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta. (LACAN, [1971] 2003, p. 21-22)

coadunar com o semblante na medida em que este vela o nada, que é, também, um dos significados do verbo *môlyein*: embotar, relaxar, enfraquecer, amolecer, esgotar. A natureza dos semblantes, ou, ainda, o engano dos semblantes.

É nesse espaço em branco entre a falta e o furo do real que a *auctoritas* percebeu essa espécie de defasagem ou falta de nomeação a que se referiam os autores anteriormente arrolados e se valeu desse vazio para rapidamente preenchê-lo com o seu poder. Diante do horror provocado pelo desaparecimento e pela abordagem da angústia causada por esse ponto de real desfigurado, a autoridade se traveste como um poder da refundação para retornar a um estágio anterior, antes do desaparecimento, onde tudo estaria em seu devido lugar. Não obstante, para que isso ocorra, a guerra civil generalizada⁷³ é o modo pelo qual esse preenchimento autoritário ocorre. Na impossibilidade de se colocar entre centro e ausência, entre saber e gozo, para se ver o literal - precisamente o que não se vê a olho nu, não se dá à vista nem com o exame cadavérico verista - erige-se um novo poder.

⁷³ Esse é a conclusão a que chega Giorgio Agamben no livro *Stasis: La guerra civile come paradigma politico*, de 2001. O filósofo propõe uma releitura do conceito de "guerra civil" ao inverter a relação interno/externo a partir da família: "L'ambivalenza della *stasis* è, dunque, secondo Loraux, funzione dell'ambiguità dell'*oikos* al quale essa è consustanziale. La guerra civile è *stasis emphylos*, conflitto proprio del *philon*, della parentela di sangue: essa è a tal punto connaturata alla famiglia, che *ta emphyilia* (lett. 'le cose interne alla stirpe) significa semplicemente 'guerra civili'. [...] Nello stesso tempo, proprio in quanto è all'origine della *stasis*, la famiglia è anche ciò che ne contiene il possibile rimedio. Vernant fa così notare che la guerra fra le famiglie si compone spesso attraverso uno scambio di donne, cioè grazie a un matrimonio fra le stirpi rivali [...]" (AGAMBEN, [2001], p. 6) Porém Agamben vai além ao propor a guerra civil no contemporâneo com o terrorismo. "La *stasis* non proviene dall'*oikos*, non è una 'guerra in famiglia', ma è parte di un dispositivo che funziona in modo simile allo stato di eccezione. Come, nello stato di eccezione, la *zoe*, la vita naturale, è inclusa nell'ordine giuridico-politico attraverso la sua esclusione, in modo analogo attraverso la *stasis* l'*oikos* è politicizzato e incluso nella *polis*. Ciò che in gioco nella relazione fra *oikos* e *polis* è la costituzione di una soglia di indifferenza in cui il politico e l'impolitico, il fuori e il dentro coincidono. Dobbiamo cioè concepire la politica come un campo di forze i cui estremi sono l'*oikos* e la *polis*: tra di essi la guerra civile segna la soglia transitando attraverso la quale l'impolitico si politicizza e il politico se 'economizza'. (Ibid, p. 13)

Este ejercicio de la autoridad se muestra en su punto más alto mediante el instituto del *senatus consultum ultimum* que tenía el poder de suspender derechos cívicos que, de otro modo, eran 'irrevocables e inviolables' (Wirszubski, 1968: 113). En estos contextos jurídicos, es necesario recordar que la naturaleza del poder disolutivo del Senado descansa, precisamente, en la postulada capacidad divina de fundación y, por ende, disolución de los vínculos humanos y cósmicos que sostienen la unidad de la ciudad. [...] De hecho, la *auctoritas* se ha aplicado, sucesivamente, a los patricios, al Senado, a los augures y a los sacerdotes. Así como la noción de *potestas* recae sobre el pueblo y los magistrados [...] Buscando el sentido último del problema, para comprender cómo la *potestas* puede derivar su legitimidad y eficacia de la *auctoritas* se ha podido establecer que la *auctoritas* se trata de 'un poder moral delante del cual se volvió pronto imposible no inclinarse' (Magdelain, 1990: 403). En un estudio reciente encontramos una esclarecedora formulación que sostiene que en el núcleo de la *auctoritas*, 'son los propios dioses los que se erigen en *auctores* de la *auctoritas*' (Clemente Fernández, 2014: 223) (LUDUEÑA, 2018, p. 42-43)

Com a queda da figura, o que na verdade cai é o sentido e com essa perda de sentido, o sujeito fica obnubilado - como vimos no primeiro capítulo na teoria do crítico Araripe Júnior e o jagunço que não é vaqueiro e finge sê-lo -, ou seja, como se deixasse para trás tudo o que o "definia" enquanto um sujeito pertencente a uma localidade, a um lugar. Ele se torna então aturdido diante desse sem sentido e o primeiro gesto de alguém que o livre desse estado de embriaguez é automaticamente aceito como a solução para o retorno à posição primeira, porém há um enorme perigo nesse retorno, pois não se retorna

ao mesmo lugar anterior ao aturdimiento, mas, pelo contrário, vai-se do desaparecimento da autoridade para uma espécie de nova soberania, uma restauração diferida na medida em que não é um tornar novo algo antigo - o intento da autoficção, ao nosso ver, seria oriundo dessa concepção -, mas sim fazer com que essa soberania da *auctoritas* seja esvaziada de todo sentido antigo do senado romano, pois, se neste o papel da *auctoritas* era suspender os direitos cívicos invioláveis e irrevogáveis, agora todos já vivem sob a égide da suspensão desses direitos, haja vista que se anteriormente existia essa lei para ser suspensa, hoje, no contemporâneo, a lei desapareceu, evaporou, junto com o sentido oriundo da própria lei.

El Congreso de Viena de 1815 fue el último intento occidental de construir una geopolítica basada en un concepto de 'autoridad' redefinido según los parámetros de la Restauración pero con atención a los cambios, irreversibles, que el evento de la Revolución había introducido en el curso de la Historia. [...] No obstante, la situación era inédita y, en cierta forma, la apelación a la 'autoridad' traía consigo una aporía pues se quería invocar un concepto cuya surgente - la potencia de lo invisible - había sido forcluída de la gramática política de los nuevos tiempos. [...] Evacuada la antigua noción de autoridad, el poder soberano no puede sino servirse de una indomable y multiforme entidad denominada 'opinión pública'. (LUDUEÑA, op. cit., p. 61-62)

A opinião pública é, na literatura de Ricardo Lísias, a reportagem, tanto no conto *Autoficção*, já abordado, quanto em *Delegado Tobias*, pois toda a narrativa se dá a partir da escrita jornalística "da reportagem" investigando quem é quem, quem morreu, quem matou, quem é o culpado. Não obstante, seguindo a lição de

Ludueña e Agamben, com a queda da figura, do sentido e da autoridade, o que nos resta é um jogo jurídico no qual todos somos suspeitos diante da opinião pública, ou melhor, diante dos chamados comitês de ética⁷⁴, pois não é mais necessário ter cometido um crime ou ter a presença de um cadáver para que isso se transforme e seja a prova do crime, e é esse jogo jurídico pelo qual o chamado "devido processo legal" é simulado para provar o crime que nunca existiu e, com isso, retornar à figura, ao sentido e à autoridade a partir do apoio cego da chamada opinião pública.

3.2. A cena do crime da queda.

Para se falar em uma cena do crime, faz-se necessário, primeiro, relatar a cena da queda, do que se encontra embaixo, a baixo do que se convencionou denominar de crime, o patamar superior. Até

⁷⁴ Este é o termo criado por Jacques-Alain Miller e Éric Laurent no curso em conjunto intitulado *El Otro que no existe y sus comités de ética*, de 1996-1997. Na aula 3, "Las tribulaciones de la opinión pública", lemos: "La época de la debilidad deliberativa da una forma nueva a las epidemias históricas. Si con el matema de Jacques-Alain Miller teníamos los dos modos de completamiento del sujeto (del lado del ideal y del lado del objeto), ahora que el ideal está siempre presente en su exigencia pero deja el tratamiento del goce en manos del significante amo pluralizado, ya no observamos epidemias históricas al estilo de las convulsionarias de Saint Médard, las poseídas de Loudun. Encontramos, en cambio, una epidemia más fragmentada, de procesos judiciales en serie, que no se centraliza en un gran inquisidor, como en Loudun, sino que se dispersa en una jurisprudencia que moviliza expertos judiciales, psicológicos, cada vez más especializados en la perturbación a la que apuntan y que, en el fondo, pone de manifiesto esta identificación fragmentada y pulveriza el contexto. La tesis era que el internado moderno se parece mucho más a estas epidemias históricas fragmentadas centradas más bien en un modo de vida en el que se reconoce al Otro. No es la identificación fuerte de secta lo que está en juego, sino la identificación débil con la epidemia de juicios." (MILLER; LAURENT, [1996] 2013, p. 60-61)

mesmo na crítica literária brasileira, o bom peso da literatura é medido no quesito de sua superioridade, ou melhor dizendo, de ela ser considerada alta e atingir o seu fim, como escreveu Leyla Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* e, posteriormente, em *Mutações da literatura no século XXI*, em uma espécie de previsão do que seria o futuro da literatura: “a literatura ainda tem futuro” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 7). Tal futuro, porém, continua tendo a obra como o suporte necessário para tal prosseguimento na medida em que se utiliza de uma “nova teoria do romance”, mas permanece preso à obra e ao que Leyla denomina de “metaficção”. Quando se refere a isso e, mais especificamente, à literatura de Ricardo Lísias, ela escreve:

Outra forma de metaficção que se tornou frequente em nossa época é a inclusão do próprio autor como personagem de sua obra ficcional. Essa forma não se identifica com a autoficção, porque não se trata de ficcionalizar uma biografia, mas de atribuir à personagem que tem o mesmo nome do autor, e as outras personagens reais, dados existenciais evidentemente falsos. É o que ocorre no romance de Michel Houellebecq *O mapa e o território* (2010), na trama do qual a personagem que tem seu nome e se parece muito com ele participa de episódios fictícios e acaba sendo assassinada. Ou na novela virtual do brasileiro Ricardo Lísias *Delegado Tobias* (2014), na qual seu homônimo é indiciado por uma obra de autoficção. O curioso é que nos dois casos os autores sofreram processos judiciais na vida real, Houellebecq por plágio e Ricardo Lísias pela criação de falsos documentos oficiais. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 123-124)

A crítica se baseia na certeza de que os dados fornecidos pela “metaficção” são “evidentemente falsos”, o que nos colocaria diante de

duas constatações: existe a obra, dita verdadeira, materializada no livro – seja ela ficcional ou "autoficcional" – e a separação estanque entre o que é narrado ser verdadeiro ou falso. A certeza do primeiro pode ser lida à maneira de Maurice Blanchot quando este, dialogando diferidamente com Leyla, pergunta-se sobre para onde vai a literatura e responde: “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento.” (BLANCHOT, [1959] 2013, p. 285) O “ainda há futuro” da tradutora de Blanchot ao português ganha contornos reativos à desapareição augurada pelo escritor francês, fazendo com que o tempo verbal a se considerar não seja mais o futuro, mas um futuro remetido ao passado do desaparecimento, o futuro anterior, como já dissemos antes. Se a autoficção é a ficção de uma biografia – esta sim verdadeira e existente –, pode-se questionar, e é o que aqui nos propomos, o próprio estatuto do biografado sob o prisma de seu desaparecimento, ou seja, a partir do momento de seu sumiço, ou melhor, de sua queda em cena, pois não temos mais nem a ficção nem a autoficção a nos ajudar a ler essa afânise. Assim sendo, a relação proposta por Aristóteles, na *Poética*, entre poesia e história, pode ser relida a partir da temporalidade, o futuro anterior, e da certeza ou não do acontecido.

[...] a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade. Com efeito, o historiador [1451b] e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa [...], mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. (ARISTÓTELES, [335-323 a.C.] 2017, p. 95-97)

Sendo assim, segundo Aristóteles, o historiador estaria na vertente barthesiana do *ça a été*, do realmente acontecido e na certeza verista da imagem, enquanto o poeta, o criador, estaria no lado oposto, relatando o que poderia ter acontecido, o que poderia ter aparecido na imagem, porém não se fez presente. Foi o crítico literário Serge Doubrovsky, em 1977, quem cunhou o termo autoficção para designar seu romance *Fils*. Partindo de uma tríade conceitual calcada na identidade autor, narrador, personagem, a autoficção seria o tornar-se romance de uma *autobiografia*. Para tentar dar conta desse *gap* na crítica literária, talvez fosse mais interessante ir àquilo que Jacques Lacan grafou como *fixão*, um outro regime ficcional, não mais tributário dos dois últimos [ficção e autoficção], os quais se baseariam no escrito, e, portanto, no que houve e realmente existiu. A fixão, nesse sentido, seria o regime de leitura a partir do descolamento do significante e da identidade⁷⁵ - ou seja, não há mais a relação entre um significante e uma

⁷⁵ No livro *Le réel et son double*, Clément Rosset propõe a relação significante e identidade a partir do reflexo do espelho - ou melhor, do que isso causa quando não ocorre o reflexo - e do documento escrito como comprovante jurídico do que se viu, ou não se viu. "On fera remarquer à cet angoissé qu'il trouvera le reflet qu'il cherche de lui-même non pas dans un miroir ou dans un duplicatum fidèle, mais dans le documents légaux qui établissent son identité. Piètre confirmation, répondra-t-il, car il veut une image de chair et d'os, non une présomption d'être reposant sur des papiers conventionnels, à la fois périssables et falsifiables à plaisir. Mais c'est là trop demander : car la seule image un peu solide qu'on puisse s'offrir de soi-même réside précisément dans ces documents, et dans eux seuls. [...] Ce qui garantit l'identité est et a toujours été un acte public : un extrait de naissance, une carte d'identité, les témoignages concordants de la concierge et des voisins. La personne humaine, conçue comme singularité, n'est ainsi perceptible à elle-même qu'en tant que 'personne morale', au sens juridique du terme : c'est-à-dire non comme une substance délimitable et définissable, mais comme une entité institutionnelle que garantit l'état civil, et rien que l'état civil. Cela veut dire que la personne humaine n'existe que *sur le papier*, dans tous les sens de l'expression : elle existe bien, mais 'sur le papier', elle n'est appréciable de l'extérieur que théoriquement,

possível identidade oriunda da entrada desse significante -, fazendo, assim, o desaparecimento da obra, do autor, do narrador e do personagem. A fixão enquanto sinônimo de fixação viria a por um limite nesses conceitos possibilitando uma outra amarração entre o alto e o baixo; já a fixão enquanto um outro estatuto da ficção viria colocar a céu aberto o que não cessa de não se representar. Segundo o crítico Raúl Antelo, estamos aqui diante de duas estratégias, indo da linguagem ao ser: a primeira, a ontologia, de alguém como Parmênides, baseada na filologia historicista, parte da convicção de que o ser é e o não ser não é, sendo, portanto, dia-lógica; já a logologia anacrônica da Lacan sustenta-se na noção de que o ser é um efeito de discurso e, para se definir o sentido de um enunciado, não se vai mais do ser ao dizer, mas do dizer ao ser (ANTELO, 2015, p. 101), invertendo a lógica filológica primeira. É esta a estratégia arqui-filológica debatida no segundo capítulo desta tese quando retomamos as conceituações de Hamacher e também o grafo do desejo de Lacan, pois o segundo andar do grafo do desejo é justamente essa inversão da filologia ao partir do dizer do sujeito barrado. É pela localização dessa problemática que estamos aqui trabalhando com os conceitos de fixão – entendida em sua dupla

comme possibilité plus ou moins plausible. Il est facile de reconnaître les limites de cette plausibilité à l'occasion de multiples expériences : chaque fois que, à la suite d'un incident ou d'une crise quelconques, on se trouve hors d'état d'établir son identité. Il est inutile, si l'on est sans papiers, de crier qu'on est soi-même : cela ne dit rien à personne [...]" (ROSSET, [1976] 1984, p. 116-117) Páginas adiante, a reflexão continua agora sobre a angústia de se ver desaparecer no espelho: "Brûler le double, c'est en même temps brûler l'unique. Crainte justifiée en un certain sens : non que l'individu soit de papier, mais parce qu'il est incapable de se rendre visible - en tant qu'unique - ailleurs que sur le papier. L'angoisse de voir disparaître son reflet est donc liée à l'angoisse de savoir qu'on est incapable d'établir son existence par soi-même : la dernière preuve, la preuve par la chose même, qu'on croyait se réserver comme atout décisif, est à jamais inopérante." (Ibid, p. 120)

homofonia – e do desaparecimento – como um efeito da primeira. Mas esses dois só se apresentam sob a ótica de uma cena, de uma encenação, e esta, neste momento, com Nancy e Lacoue-Labarthe, só pode ser uma cena des-figurada ainda a ser nomeada. Já para Karl Erik Schollhammer, a cena do crime contemporâneo se dá do seguinte modo:

Cercado por uma fita de plástico o espaço adquire significado de exceção, nada entra e nada sai da cena do crime. A demarcação focaliza a atenção dentro de seus limites e congela o tempo para abrir a perspectiva do passado. Marcas de giz são traçadas no chão, resíduos coletados em sacos plásticos, marcas de pneus ou sapatos são fotografadas para futura análise. Esses são os procedimentos próprios dos técnicos forenses que todos reconhecemos pela insistência com que o cinema, a TV e a ficção policial os retratam. A popularidade do gênero mostra que a ‘cena do crime’ ocupa um lugar de preferência na encenação da realidade contemporânea pela mídia. [...] Porém, a possibilidade de remontar o quebra-cabeça respondendo ao ‘quem-fez-isso’ – a origem do crime – não oferece aqui a satisfação normalmente dada pela mídia em suas inúmeras encenações de crimes do passado. Pelo contrário, o elemento ficcional torna-se a condição fundamental da compreensão do evento real, convertendo o crime em crime verdadeiro (*‘true crime’*), na medida em que se assemelha à ficção. Em vez de uma exibição do evento e da possibilidade de sua reconstituição, a artista nos mostra os índices de seu apagamento, sinais da destruição nos cenários vazios da história. (SCHOLLHAMMER, 2013, passim)

A artista a qual Schollhammer faz referência é Rosângela Rennó e sua obra *Fotoportátil 1, 2, 3, 4*, na qual a artista apresenta uma série de fotografias de corpos mortos na cena do crime, enquadrando e

cortando as fotografias nos diversos elementos da cena, como se estivéssemos à procura das possíveis pistas para o crime; todavia o que se percebe nessa série de imagens de Rennó, seguindo o conselho de Schollhammer, é que o elemento ficcional se torna a parte mais importante do crime, não importando mais os questionamentos da autoria do crime, pois, na medida em que este é encenado diversas vezes pela mídia - um dos maiores dos comitês de ética, a reportagem -, ele ganha um sentido no momento mesmo no qual perde o sentido, ou seja, o tempo perdido da imagem. Assim, a chamada "reconstituição da cena do crime" perde aqui sua relevância no minuto em que o tempo e os autores são questionados por Ricardo Lísias em *Delegado Tobias* quando propõe um processo judicial como norteador de seus últimos livros ao escancarar a céu aberto o desaparecimento do crime e o relato fixional da queda. Em um pequeno texto dentro da obra de Rennó, intitulado "Imaginação do desastre", lemos:

A coleção apresentada neste livro é de fotografias policiais que registram cenários de crimes em investigação. A estas imagens Rosângela Rennó dá o nome de APAGAMENTOS, avisando-nos imediatamente de que o que ali se viu será a olho nu que reaparecerá. Os apagamentos são: 1, 2, 3, 4. Numerados, mas anônimos e multiplicados por uma operação de decomposição, cada apagamento converte-se em outro e em todos, e os quatros, em não-sei-quantos; e vice-versa: não-sei-quantos converte-se em cada um, e cada um, finalmente, no apagamento a olho nu. Ao nos depararmos com tudo isso, não sabemos se o estamos fazendo de fora ou de dentro do papel. O que as molduras [...] enquadram não é uma superfície, mas o fundo. E não sabemos se o estamos fazendo agora, quando tudo já passou, ou se o fizemos antes, enquanto tudo se passava. O que o fundo

colorizado indica não é um envelhecimento, nem uma renovação; esta é mesmo a sua cor: a de um tempo que retorna. As perscrutar o mosaico de fotogramas, então, descobrimos que o que procuramos com aflição não são as pistas para a reconstituição da cena do crime, mas para uma outra reconstituição impossível: o homem de pijama listrado limpando o quintal, a mulher descalçando os chinelos, alguém ajeitando a almofada na poltrona, alguém sentando-se à mesa. Ao remontar o quebra-cabeças, o que tanto queremos encontrar é aquilo que já não está mais, aqui, ali, e em lugar algum. O registro do cenário-do-crime é, sim, o registro do horror do quintal, do tapete, da almofada, da mesa, desabitados. Ao olhar, finalmente, o apagamento a olho nu, o que perguntamos não é como aconteceu, mas como será agora sem as pessoas desses mundos. Não há respostas: nem a cena-do-crime, nem as cenas-do-cenário-do-crime podem ser reconstituídas porque naquele exato momento, que no entanto não se pode precisar, a história acabou. O que reaparece: as casas sem seus donos, os mundos sem suas pessoas - o apagamento -, não; e, de novo, dolorosamente, nós o provamos. (RENNÓ, 2005, sem paginação)

O apagamento de Rennó para nós se denomina desaparecimento, na medida em que é justamente pela criação póstuma à cena do crime que se pode rearranjar a própria cena e não atuando pela vertente da certeza do isto foi barthesiano, pois isso nos levaria novamente à reconstituição do crime tal qual ele, de fato, ocorreu, culminando na ficção. A logologia lacaniana, porém, aborda a cena como um performativo, não sendo nem verdadeira nem falsa, pois produz, na hora, o ato mesmo da denotação ao suspendê-la e, ao se fazer isso, o *dictum* deixa em suspenso o valor entre palavras e coisas (ANTELO, p. 101), na medida em que este fica esquecido atrás do que foi dito naquilo que se ouve, em outra tradução do aturdimiento da

língua. A cena do crime e a cena performática entram em contato quando se percebe a queda da “alta literatura” e é a partir dela que se pode ler a cena inicial desta tese, pois foi com a escolha dos escritos de Ricardo Lísias que se optou por abordar não o estrelato, não a cena principal com o monólogo da personagem, mas sim a cena esvaziada, ainda iluminada com os holofotes, porém sem mais ninguém presente, e reside aí a diferença entre o trabalho de Rosângela Rennó e a proposta de Lísias; enquanto Rennó se utiliza de fotografias de investigações criminais, de procedência sigilosa, o assassinato do autor, primeiro volume de *Delegado Tobias*, é uma investigação criminal sem fotografia, sem autoria, toda ela baseada em depoimentos - como veremos mais adiante - de críticos literários da chamada alta literatura para tentarem resolver o crime que o delegado não consegue entender por se tratar de um crime do que está embaixo.

A polícia continua sem nenhuma pista que possa esclarecer a morte do escritor Ricardo Lísias. Exames preliminares não encontraram vestígios de pólvora nas mãos dele, nem marcas de violência pelo corpo. A polícia não quis dar declarações, mas segundo funcionários do apartamento em que Lísias se hospedou antes de morrer, a gravação do circuito interno de segurança foi recolhida. Nenhum deles se lembra de qualquer movimentação estranha na noite de segunda-feira, data provável do assassinato de Lísias. A polícia não trabalha com a hipótese de suicídio. Segundo a reportagem apurou, o delegado Paulo Tobias está elaborando uma lista com nomes de pessoas que poderão dar informações sobre o escritor. Nenhuma delas é considerada suspeita. A polícia pretende ouvi-las a partir da próxima segunda-feira. (LÍSIAS, op. cit., p. 7)

A cena por detrás da cena, o que permanece esquecido, a cena de abertura traumática. O crime da queda, nesse aspecto, está intimamente ligado ao *casus*, o qual, por sua vez, é o participio passado substantivado de *cadere*, significando a queda e a morte, o caso, o que acontece, como vimos anteriormente.

encontrou uma troca de emails bastante confusa, segundo o delegado Paulo Tobias, que está à frente do caso. Pelo que o delegado revelou, Ricardo Lísias trocou emails com um homônimo. O teor das mensagens não foi revelado, mas a reportagem apurou que Lísias estava sendo chantageado. Segundo o delegado a polícia deve convocar nos próximos dias um especialista em crítica literária, pois a chantagem se referia aos direitos de alguns textos que não seriam de Ricardo Lísias (o escritor assassinado), mas sim do homônimo, que a polícia suspeita ser o assassino. Segundo os registros do apart-hotel, apenas um Ricardo Lísias registrou entrada. O delegado Tobias não quis revelar, mas a polícia já está analisando o circuito de vídeo do saguão e do elevador. O mais provável é que o assassino de Ricardo Lísias tenha entrado no apart-hotel algumas horas depois da vítima, identificando-se como Ricardo Lísias. Como o nome já estava registrado, o assassino não encontrou (LÍSIAS, op. cit., p. 14)

O problema do desaparecimento, a partir disso, coloca-nos dentro de um movimento espiralado cujo centro se encontra vazio, o mesmo vazio no qual a autoridade tenta preencher para retomar seu poder metafísico; para isso, toda a movimentação gira em torno de uma ausência com as marcas deixadas por essa não presença, como demonstrou a pesquisa de Émile Benveniste ao propor a relação entre Eu e Tu. Ao se dizer Eu, nos afirma Benveniste, pressupõe-se

imediatamente um Tu, um receptor da mensagem, o qual não existe sem um Eu, e vice-versa. Nesse ínterim, o sujeito e o objeto de seu discurso estão excluídos um do outro, ainda que mantenham uma relação entre si; tal relação ganha contornos diferentes ao se introduzir a terceira pessoa, “aquela que está ausente”, nos dizeres de Roberto Esposito. Ela está ausente porque justamente se trata de uma não posição, de um acaso, onde o que se fala – Eu – e o que se espera de resposta – Tu –, ou entre o que se vê e o que nos olha, não encontram complementariedade. Ao irmos em direção a uma não presença do sujeito, este se torna, então, desaparecido, não presente, caído, e o objeto de seu discurso, por conseguinte, não consegue se sustentar como anteriormente no Eu-Tu, dando a impressão de estar em uma ausência do branco, quando, em última análise, está em uma ausência do desaparecimento, um aparecer desarticulado, uma subversão da articulação significante. Na literatura, o nome que se dá a esse regime da relação entre Eu-Tu é a ficção, desdobrada em suas diversas nuances. Se a ficção é o regime por excelência do “Tu és”, Lacan propõe a homofonia, no francês, entre *tu es* e o *tuais*, o primeiro significando “tu és”, e o segundo, “matar”⁷⁶.

⁷⁶ No *Seminário IV, A relação de objeto*, Lacan propõe, no capítulo XII, Sobre o complexo de Édipo, quando o psicanalista está analisando a estrutura dos mitos na observação da fobia do Pequeno Hans, essa dupla sonoridade ao dizer: "A essência do principal drama introduzido por Freud repousa sobre uma noção estritamente mítica, na medida em que ela é a própria categorização de uma forma do impossível, até mesmo do impensável, a saber, a eternização de um só pai na origem, cujas características consistem em ter sido morto. E por que, senão para conservá-lo? Chamo a atenção de vocês, de passagem, para o fato de que em francês, e em algumas outras línguas, entre as quais o alemão, *tuer*, matar, vem do latim *tutare*, que quer dizer *conservar*. Este pai mítico, que nos mostra com que tipo de dificuldades Freud estava lidando, mostra-nos ao mesmo tempo o que ele visava de fato na noção do pai. Isso é algo que não intervém em momento algum da dialética, senão por intermédio do pai real, que vem, num momento qualquer, preencher esse papel e função, e permite vivificar

Enquanto gravava uma matéria sobre a morte do escritor Ricardo Lísias, uma equipe da Rádio CBN testemunhou a polícia invadindo o apart-hotel onde foi encontrado o corpo do escritor. Um homem ainda não identificado foi preso junto com um lote de cocaína, uma quantidade de moeda estrangeira que a polícia não quis revelar e dois documentos de identidade. Segundo o delegado que conduziu a equipe, não há qualquer indício da ligação desse homem preso com o assassinato do escritor. (Ibid, p. 8)

Logo, quando a fala, oriunda do Eu, encontra no Tu um receptor, esse mesmo Tu irá retransmitir algo com sua fala, ao mesmo tempo indicando o que “Eu é” e provocando sua morte, ou seja, sua queda. O que aqui se propõe, no entanto, não é o estudo das ficções, porém o das fixões. Se a ficção se interessa pelo que se disse – eu e tu –, a fixão se interessa pelo que fica esquecido por trás do que se diz no que se ouve (LACAN, [1972] 2003, p. 448); se a primeira opta pelo que

a relação imaginária e dar a esta sua nova dimensão. Ele sai do puro jogo especular do *ou eu ou o outro* para dar sua encarnação a essa frase, sobre a qual dissemos há pouco que era impronunciável, *tu és aquele que tu és*. Se me permitem o trocadilho e a ambiguidade que já utilizei no momento em que estudávamos a estrutura paranoica do presidente Schreber, não é *tu es celui que tu es* (tu és aquele que tu és), mas *tu es celui qui tuais* (tu és aquele que matava). O fim do complexo de Édipo é correlativo da instauração da lei como recalcada no inconsciente, mas permanente. É nessa medida que existe algo que responde no simbólico. A lei não é simplesmente, com efeito, aquilo sobre o que nos perguntamos por que, afinal, a comunidade dos homens nela é introduzida e implicada. Ela também está baseada no real, sob a forma desse núcleo deixado atrás de si pelo complexo de Édipo, que a análise mostrou, de uma vez por todas, ser a forma real sob a qual se inscreve aquilo que os filósofos até então nos haviam mostrado com maior ou menor ambiguidade, como a densidade, o núcleo permanente da consciência moral - que sabemos se encarnar em cada sujeito sob as formas mais diversas, mais extravagantes, mais caricatas - que se chama o supereu." (LACAN, [1957] 1995, p. 215-216)

houve, a segunda prefere o que ouve⁷⁷; aquela trabalha na vertente da tradição e da memória; esta opera na traição da memória. Em última instância, a ficção divide o espectro da realidade e da ficção, e já na fixão ocorre uma fixação das duas categorias, até então divididas, em

⁷⁷ "A gente escreve o que ouve - nunca o que houve", nos diz Oswald de Andrade no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, de título "Objeto e fim da presente obra", nunca publicado na edição em livro, e sim na Revista do Brasil em 1926. O próprio título já nos coloca a questão: será fim? Houve um fim? Há o fim? Ao final do livro, vemos que este fora escrito em 1929 (era de wall-street e de cristo) para trás. Portanto, se o ouvido é olvido, a gente só escreve o que esqueceu, afinal, literatura/escritura não é tradição e memória, como já dissemos, mas traição da memória. O núcleo *species* de antropologia especulativa propõe, em na primeira edição de sua revista, uma carta de des-achamento do Brasil, ressoando o des-cabralizar, o des-colombizar, mas também um outro, o des-recalque, proposto pelo crítico Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, quando este trata de Oswald de Andrade e a antropofagia, como os componentes abafados pela ideologia tradicional que foram trazidos à tona da consciência artística. "Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade. Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia." (CANDIDO, [1950] 2010, p. 128-129) O *Tupi or not tupi, that is the question*, do *Manifesto Antropófago*, de 1928, resume o des-recalque: incorpora a riqueza profunda do povo na estilização erudita da literatura. Há um duplo sentido para manifesto: como substantivo em "Manifesto Antropófago", e como adjetivo, em "Antropófago manifesto", como o conteúdo evidente, flagrante, inegável, que irrompe e existe, segundo reflexão de Beatriz Azevedo no livro *Antropofagia: Palimpsesto selvagem*, de 2016. Se precisamos, portanto, des-achar o Brasil para *da capo*, não estamos mais no houve, na história, na tradição, na memória e na ficção; estamos no ouve, na fixão, na traição, no esquecimento. Percebemos, nesse sentido, uma confluência de pensamento entre Antonio Candido, quando trata de Oswald de Andrade, e de Gilda de Mello e Souza, quando se dedica ao estudo de Mário de Andrade, em especial ao livro *Macunaima*, retomado no primeiro capítulo desta tese. Em ambos é como se o recalque tivesse se fixado, sem mais possibilidade de um retorno diferido; ou seja, Candido e Gilda não vão além do *Totem e Tabu* freudiano, levando água, ainda, ao moinho paterno.

uma espécie de *realidadficción* diferida, proposta por Josefina Ludmer e trabalhado no segundo capítulo.

Com autorização da família, a polícia esteve ontem na edícula onde o escritor Ricardo Lísias morava antes de ser assassinado e recolheu um notebook e duas caixas de papéis. O local está lacrado, segundo o delegado Paulo Tobias, responsável pelo caso, porque a polícia pretende realizar outras buscas. A mãe e a irmã de Lísias já foram ouvidas pela polícia. Também segundo o delegado Tobias, talvez nos próximos dias um crítico literário seja também convida- (Ibid, p. 10)

Se o contrário da realidade é a ficção, e ambos os conceitos se comunicam em diversos suportes, não tendo mais o livro impresso em seu formato usual como único método de divulgação e leitura, a fixação, por sua vez, é o que permite ao sem sentido da linguagem, ou seja, ao significante descolado de seu significado, fixar-se naquilo que não cessa de não se escrever e de não se representar. É um ato de leitura pelo qual se suspende a íntima relação entre palavras e coisas.

Na primeira entrevista coletiva sobre o assassinato do escritor Ricardo Lísias, o delegado Paulo Tobias foi enfático ao afastar a hipótese de suicídio. Segundo ele, a polícia encontrou no notebook de Lísias indícios que podem levar ao esclarecimento da morte, porém não quis dizer quais. (Ibid, p. 11)

3.3. *Il n'y a pas de rapport textuel.*

Em junho de 1937, Sigmund Freud publica um de seus últimos textos psicanalíticos e o intitula de *Análise finita e infinita*; nele,

o psicanalista aborda a questão do tempo de duração de uma análise e seus efeitos para o futuro do analisante. Era uma preocupação corrente na época, e ainda hoje, o quanto que os efeitos terapêuticos de uma análise no presente pudessem sustentar o sujeito pelo resto de seu tempo de vida. O percurso diário de seis sessões por semana durante um ano poderia ser a chave de interpretação perfeita para os sujeitos neuróticos e histéricos de até então, mas o mecanismo de resistência poderia ser um empecilho ao desenvolvimento do trabalho analítico. É neste momento que Freud nos propõe uma analogia da censura dos livros do “passado” com os livros de “agora” – lembrando ser momento presente a década de 30.

Naquela época, contudo – escreve Freud – utilizavam-se métodos diversos de inutilização da obra. Ou as passagens criticadas eram riscadas com traço grosso, tornando-se ilegíveis; dessa forma, elas não poderiam mais ser copiadas, e o próximo copista do livro fornecia um texto impecável, mas que continha lacunas em algumas passagens e talvez só ali fosse incompreensível. Ou então isso não bastava, queria-se também evitar mostrar o retalhamento a que foi submetido o texto; dessa forma, passou-se a deformar o texto. Deixavam-se algumas palavras de fora ou elas eram substituídas por outras, novas frases eram encaixadas; melhor ainda era tirar toda a passagem, colocando outra em seu lugar, que dizia exatamente o contrário da anterior. O próximo copista do livro, então, conseguia produzir um texto insuspeito, mas que tinha sido adulterado; ele não continha mais o que o autor quis transmitir e, muito provavelmente, a correção não tinha ocorrido para restabelecer a verdade. (FREUD, [1937] 2017, p. 341)

Entre as palavras escritas em um livro e a sua posterior repetição diferida, existe um enorme intervalo, uma lacuna, uma zona cinzenta a que se refere Giorgio Agamben em seu estudo sobre a testemunha, pois o “passado” ficou sombreado por detrás das novas tintas e das novas palavras propostas para o “futuro”, para o falseamento do primeiro livro. Desse modo, não teríamos acesso a um tempo anterior no qual se pudesse apreender os significantes da origem do sintoma atual, haja vista que o processo de substituição, palavra a palavra, mostraria o contrário do que se quis dizer e, por conseguinte, o leitor “atual” de um romance, ou o auscultador “atual” de um sintoma, seria apresentado a um romance e a um sintoma falsificados, não no sentido contrário ao de uma verdade, mas sim na vertente de uma falsificação a partir de um apagamento da origem, a partir do não conhecimento do fato ocorrido no passado para modificá-lo no presente, ou seja, sem a certeza verista da fotografia do isto foi. Na etimologia da palavra falso, encontra-se a seguinte definição no dicionário de Ernout e Meillet:

Fallo, -is, fefelli, falsum, fallere. Formes nominales : *falsus, -a, -um* : 1° faux, trompeur ; 2° qui se trompe. M. L. 3171. Substantif n. *falsum, -i* ; le faux, opposé à *verum*, et dont dérivent *falsarius* ; *falsitas*, mot de la 1. de l'Église créé d'après *veritas* ; *falso, -as, -are* (b. lat.). M. L. 3170 avec les dérivés ordinaires. *Falsus* sert en outre de premier terme à des adj. composés : *falsidicus, falsiloquus* (=), etc. ; *fallax, -acis* adj. (gén. pl. *fallacum* Catul. 30, 4) : trompeur. De là : *fallacia* f. : usité surtout au pl. *fallaciae, -arum* ; *fallaciosus* (A. G., Apul.) ; *fallaciloquela, fallaciloquentia* (=), dans Accius, cité par Cic. Fin. 4, 68. [...] On voit par *falsus* que *fallo* repose sur **faldo*. Le rapport qu'on croit apercevoir au premier abord avec v. h. a. *fallan* 'tomber' et par suite avec lit. *pulu* 'je tombe', arm. *p'lanim* 'je

m'écroule', et sans doute gr. 'je fais tomber' se heurte au fait que c'est un *p* latin qui, dans *spuma* et *pumex*, répond à un *ph* sanskrit. (ERNOUT; MEILLET, op. cit., p. 327)

Assim, o tempo do futuro anterior estaria mais conexo com o conceito de cena, como estamos vendo até aqui, e de falsidade, do que com o conceito de um molde original ganhando contornos idênticos ao do passado, pois a própria falsidade é uma maneira de queda, de *faire tomber*. A analogia proposta por Freud pode ser vista como uma cicatriz no corpo para lembrá-lo, a cada instante, do que algo insiste em não querer retomar. A história aqui referida não é a do fato ocorrido, mas a da oscilação de memória, impossibilitando a abordagem da cena primeira, mais próxima da estória anedótica de Guimarães Rosa em um prefácio des-locado e cujo título, *Aletria e Hermernêutica*, já abarcaria as duas concepções de análise temporal: se uma, filológica, propõe uma análise palavra a palavra para dar uma noção de um conjunto e de um passado coesos, a outra, arqui-filológica, traz a bagunça duvidosa de uma fala desvairada. O sujeito, diante dessa impossibilidade de concluir e de aderir a uma origem coesa, a um único prefácio como abertura do livro, multiplica-se indiscriminadamente, pois o que se está a ler não é mais o que o "autor" desejou escrever no sentido da verdade, para Freud, mas sim o que o autor *teria* desejado. Em outras palavras: o que ele desejaria antes de a linguagem vir à consciência para ser colocado para fora, por isso não se convoca mais a memória acumuladora de acontecimentos e datas, mas uma história produzida a partir do esquecimento da letra, daquilo que não se quer ver, mas permanece e resiste, como nas fotografias desaparecidas de *A vista particular* e no crime de *Delegado Tobias*. Nesse sentido, a primeira possibilidade é de uma memória,

como vimos, enquanto tradição da memória; já a segunda, iria mais para a traição da memória, o que nos colocaria diante do problema aqui apresentado entre ficção e fixão, pois a ficção seria uma memória da repetição do passado tal como ele foi, *ça a été*, e a fixão uma memória enquanto futuro anterior, *peut-être*, de um dever ser kantiano a um poder não ser lacaniano.

Ferroni, não notou nenhuma alteração no comportamento de Lísias. Segundo o editor, os dois não se falavam há mais ou menos dez dias, mas o autor cumpria normalmente o cronograma combinado com a editora. Procurado pela reportagem, João César de Castro Rocha afirmou que a obra de Ricardo Lísias é de grande unidade. Segundo o professor e crítico, menos nos menores detalhes, não é possível encontrar variações muito grandes. 'Lísias está sempre reescrevendo o mesmo texto', afirmou. Essa também é a opinião do escritor Julian Fuks, que passa uma temporada em Paris e ficou bastante chocado com a morte de Lísias, com quem tinha relações distantes, mas muito cordiais. O delegado Paulo Tobias revelou que nos próximos dias deverá convocar a professora e crítica literária Leyla Perrone Moisés para que ela possa esclarecer se existe algo na literatura de Lísias que ajude as investigações. A reportagem tentou encontrar o professor e crítico Fábio de Sousa Andrade, segundo muitos um dos grandes conhecedores da obra de Lísias, além da própria Leyla e de João César, mas não o localizou até o fechamento dessa edição. (LÍSIAS, op. cit., p. 16)

Se na *Crítica da Razão Prática*, Kant situa a vida moral como um dever, esse dever obriga o sujeito a agir segundo os imperativos categóricos fundamentais, obedecendo-os. Peter Sloterdijk, um crítico ferrenho da psicanálise lacaniana, na *Crítica da Razão Cínica* inverte a

lógica ao propor o fato de o homem não ser aquilo que pretende ser como o tema principal do pensamento crítico-moral, e não mais o imperativo kantiano da razão. O poder moral da *auctoritas* diante do qual se tornava impossível não se inclinar diante, como uma espécie de obrigação religiosa, em Sloterdijk mostra a face do moralista não servindo à lei, mas dissimulando a própria ausência de leis ao criticar nos outros essa ausência de lei, mas falando e agindo a partir dessa mesma ausência criticada no outro⁷⁸. Desse modo, o tu deves kantiano, passando por Agamben e o cinismo, torna-se o *sacer* contemporâneo com o adendo de que, com a fixação, o que se dá à vista é o vazio incutido no *arcanum imperii* a partir do seu próprio desaparecimento. A moral fingida aponta no outro o que se encontra nela mesma, como na

⁷⁸ Em *Kant com Sade*, Lacan afirma: "Retenhamos o paradoxo de que é no momento em que o sujeito já não tem diante de si objeto algum que ele encontra uma lei, a qual não tem outro fenômeno senão alguma coisa já significativa, que é obtida de uma voz na consciência e que, ao se articular nela como máxima, propõe ali a ordem de uma razão puramente prática, ou vontade. Para que essa máxima sirva de lei, é necessário e suficiente que, na experiência de tal razão, ela possa ser aceita como universal por direito de lógica. O que, lembremos sobre esse direito, não quer dizer que ela se imponha a todos, mas que valha para todos os casos, ou, melhor dizendo, que não valha em nenhum caso, se não valer em todos." (LACAN, [1963] 1998, p. 778) Ao propor, no título, a junção do alto e do baixo, Lacan já apregoa a queda do alto para se reler a inversão do imperativo de tomar o outro como fim e não como meio a partir de Sade, o qual promove, justamente, o outro como meio. "Basta que nos reportemos, para confirmar essa perspectiva, à doutrina em que o próprio Sade fundamenta o império de seu princípio. Trata-se dos direitos do homem. É pelo fato de que nenhum homem pode ser de outro homem propriedade, nem de algum modo seu apanágio, que não se pode disso fazer um pretexto para suspender o direito de todos de usufruírem dele, cada qual a seu gosto. O que ele sofrerá de coerção não é tanto por violência, mas por princípio, e a dificuldade para quem faz dela uma máxima está menos em fazê-lo consentir nisso do que em pronunciá-la em seu lugar. Portanto, é realmente o Outro como livre, é a liberdade do Outro que o discurso do direito ao gozo instaura como sujeito de sua enunciação, e não de uma maneira que difira do tu és que se evoca do fundo mortífero de qualquer imperativo." (Ibid, p. 782)

exceção, o ponto fora da norma, produzindo a própria norma. "O fato de a lei se abrandar por se afirmar formulada a partir de lugar nenhum, isto é, por ser sem razão, confirma, mais uma vez, de onde parte seu dizer." (LACAN, [1972] 2003, p. 450), diz Lacan em *O Aturdido*.

Retomando um texto emblemático de Lacan, o *Seminário sobre a 'Carta Roubada'*, trabalhado no capítulo sobre o jogo, quando se detém, agora no conceito de cena, propõe:

a narração, com efeito, reforça o drama com um comentário sem o qual não haveria encenação possível. Digamos que a ação permaneceria, propriamente falando, invisível para a plateia – sem contar que seu diálogo, pelas próprias necessidades do drama, seria expressamente vazio de qualquer sentido que a ele pudesse relacionar-se para um ouvinte: em outras palavras, que nada do drama poderia evidenciar-se, nem nas tomadas nem na sonorização, sem a luz quebrada, digamos, que a narração confere a cada cena do ponto de vista que um de seus atores tinha ao representá-la. Essas cenas são duas, das quais designaremos prontamente a primeira pelo nome de cena primitiva, e não por desatenção, uma vez que a segunda pode ser considerada como sua repetição, no sentido de que está, aqui mesmo, na ordem do dia. (LACAN, [1955] 1998, p. 14)

Com efeito, ainda que o texto não produzisse suspeita alguma, segundo Freud, a “[...] percepção da realidade trazer desprazer, ela – a verdade, portanto – precisa ser sacrificada.” (FREUD, [1937] 2017, p. 341) A sensação desprazerosa ocorre quando se tenta colocar para fora os fatos ocorridos no passado, a cena primitiva, dos quais se tem a ilusória sensação de terem terminado e ficado no esquecimento. É somente com a perda da memória que se pode operar *com* os

acontecimentos ditos anteriores, pois se formos optar pela vertente memorialística da verdade, da história, do *factum*, do registro, teremos de reconstruir tudo tal como foi, *ça a été*, partindo, portanto, de uma concepção universal e uma da origem, portanto, uma ficção. Já se formos para a segunda vertente, a do esquecimento, operamos a partir do que se ouve, da dicção, do *dictum*, pois é no que se diz que aquilo que estava esquecido se (re)diz e (re)aparece sob outros aspectos, reencenando de modo diferido a cena até então vista como total e única, ou seja, uma fixão. Ao terminar uma análise – ou a leitura de um romance, por exemplo – o sujeito e o leitor podem atuar de duas maneiras durante o processo, à luz do *factum* e do *dictum*, do *ça a été* barthesiano e do *peut-être* lacaniano: a primeira é a do *sair-sem*, sair renegando o seu passado, a partir da rejeição dos acontecimentos e da construção de um outro personagem para colocar a culpa, um outro [Eu] para se poder falar: “A culpa é dele e não minha”; a segunda possibilidade é a do *sair-com*, implicando o sujeito na reconstrução de sua própria história, pois assim ele conseguirá operar com o “passado” de forma a não produzir mais o sofrimento intenso de outrora. Essas duas relações com o dizer são retomados por Lacan em *O Aturdido* ao lermos:

O dizer de Freud infere-se da lógica que toma como fonte o dito do inconsciente. É na medida em que Freud descobriu esse dito que ele ex-siste. Restituir esse dizer é necessário, para o discurso se constituir da análise (é nisso que ajudo), a partir da experiência em que confirma-se a existência dele. Esse dizer, não se pode traduzi-lo em termos de verdade, já que da verdade há apenas meio-dito, bem cortado; mas haver esse meio-dito claro (que se conjuga de trás para frente: tu me-ditas, eu maldigo [*tu médites, jé médis*]) só ganha sentido por esse dizer. Esse

dizer não é livre, mas se produz ao tomar o lugar de outros que provêm de outros discursos. É ao se fechar na análise [...] que a ronda deles situa os lugares com que se circunscreve esse dizer. Eles o circunscrevem como real, isto é, pelo impossível, o que se anuncia como: *não há relação sexual*. Isso supõe que de relação (relação 'em geral') só há enunciado, e que dela o real só se certifica ao se confirmar pelo limite que se demonstra das consequências lógicas do enunciado. Aqui, limite imediato, posto que 'não há' nada que faça relação de um enunciado. (LACAN, [1972] 2003, p. 453-454)

Ao se fazer uma leitura *sem*, parte-se do pressuposto de que tudo é novo, nada do que veio antes nos interpela e o nosso olhar está sempre voltado para o fecho de luz do progresso – mesmo que escape algo durante o movimento. A leitura *com*, por conseguinte, opera a partir do esquecimento e da criação, em uma espécie de *Kafka e seus precursores* ampliado, pois “[...] se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela [a idiosincrasia, a natureza de Kafka] não existiria.” (BORGES, [1944] 2007, p. 129), colocando ênfase no detalhe inerente de cada sujeito, sem, no entanto, deixar de lado o que veio antes.

O fato – escreve Borges – é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens. (BORGES, [1944] 2007, p. 130)

A criação está mais na ordem da dúvida do que da certeza, pois ao se modificar tanto o passado quando o futuro, o tempo do futuro anterior ganha primazia na medida em que abarca a probabilidade de

algo acontecer, ou não, em relação com o presente de fala. Sendo assim, ao se registrar um momento em uma fotografia, vemos a certeza da imagem, do isto foi, colocando cada um em seu lugar, nomeando cada um, em última instância dando um papel para cada personagem em cena.

Em depoimento a que a reportagem teve acesso, o Ricardo Lísias preso alega ser Ricardo Lísias e, portanto, não pode ser acusado de ter assassinado a si mesmo, inclusive porque está vivo. Ele descreveu a casa onde Lísias, o morto, morava, contou em detalhes suas duas últimas viagens e acertou o conteúdo dos papéis que estariam na escrivania de Lísias. Além disso, Lísias (o preso) falou sobre vários arquivos que estariam no disco rígido do computador apreendido pela polícia. Sobre a alegada chantagem, Lísias afirmou que se tratava apenas de material para um conto. Segundo a reportagem apurou, a polícia confirmou a veracidade de todas as informações do depoimento de Lísias (o preso). O escritor Lourenço Mutarelli também confirmou alguns acontecimentos que o preso alega que os dois teriam vivido no México. Ao ver as fotos, porém, Mutarelli foi taxativo ao afirmar que o verdadeiro Lísias é o morto, ao menos pelos traços físicos. A polícia solicitou que o mestre internacional de xadrez Mauro de Souza jogasse uma partida com o preso, já que o morto foi seu aluno por muitos anos. Souza confirmou que o preso jogava exatamente como o morto, e também admitiu que as últimas aulas foram como o preso descreveu. No entanto, como Mutarelli, Mauro de Souza declarou que ao menos pelas fotos que viu, o Lísias de verdade é o morto e não o preso. A polícia aguarda o depoimento de (LÍSIAS, op. cit., p. 18)

O que se apresenta aqui é a radicalização do que trabalhamos nos três primeiros capítulos desta tese no tocante à imagem fotográfica e

toda a crítica à teoria barthesiana da imagem, pois o Ricardo Lísias preso acusado de assassinato descreve com minúcia de detalhes o apartamento que ele reivindica ser seu e não do Ricardo Lísias o morto, assassinado, segundo as investigações, pelo primeiro. Todavia, ainda que essa coincidência provasse a sua inocência - pois quem saberia melhor do que o próprio dono do disco rígido os documentos lá contidos? -, a imagem, segundo a testemunha Mutarelli, não condiz com a realidade apresentada diante dele. Ou seja: por mais que a prova diga uma coisa, a imagem fotográfica diz outra, não há mais relação entre o significante e a identidade. O Ricardo Lísias fotografado não é o mesmo Ricardo Lísias preso, escancarando aí a própria inexistência de relação textual - indo além da inexistência de relação sexual a que propõe Lacan em 1972. A frase lacaniana tão emblemática continua a ser mal interpretada ainda hoje quando se diz que não há mais sexo entre os seres falantes - "o *não há relação sexual* não implica que não haja relação com o sexo" (LACAN, op. cit., p. 464) -, quando, o que se insere na frase é que entre o que se diz e o que se ouve, entre o que se vê e o que se olha - ou, para retomar *Lituraterra*, entre centro e ausência, entre saber e gozo - há um vazio, um furo, o furo mesmo do desaparecimento da ordem, da ordem entre os textos. Entre o que Ricardo Lísias disse sobre o apartamento e sobre o jogo de xadrez e o que se vê nas fotografias não há complementariedade, não tem como se coadunar a fotografia do isto foi com o que vemos diante de nós, para seguir a lição freudiana da desorientação como o último paradigma explicativo do infamiliar. A desorientação - ou a obnubilação, e, ainda, o aturdimento - é a experiência na qual não se sabe o que está diante de nós e o que não está diante de nós. Para Freud, é somente diante do sexo

feminino que os homens neuróticos passariam por essa experiência de desorientação, pois se abriria o lugar estranho do retorno à casa materna, ou seja, o tão familiar; mas, como estamos vendo no contemporâneo, no próprio feminino nós vemos uma espécie de desvio, um *détournement*.

Lino, -is, leui (et *liui* forme secondaire crée d'après le type *sino-siui*), **litum, linere** (attesté depuis Naevius) ; et **linio, -is, liniui, -itum, -ire** (époq. impér., Coll. Pall. Plin. Vitr.) : enduire. - Terme technique comme les composés ; à peine représenté en roman, **M. L.** 5063. A *lino* se rattachent : *litus, -us* m. (Plin.) ; *litura, -ae* f. : enduit, d'où 'rature, correction' et 'tache' ; *liturarius, -a, -um* 'qui a des ratures' ; *lituro, -as* (tardif). De *linio* dérivent : *linimen, linimentum, linitus, -us* : liniment, enduit ; de **linio, -as, liniatura* [...] Composés : *allino* 'mettre un enduit sur, imprimer une trace sur' ; *circumlino (-linio)* : enduire autour, *circumlitio* ; *delino* 'frotter, barbouiller, oindre' et aussi 'effacer' [...] ; *illino (-nio)* 'enduire au dedans ou sur' ; *interlino* 'raturer' ; *oblino (-linio)* 'couvrir d'un enduit, enduire autour' ; *praelino* 'enduire par devant, crépir' ; *relino* 'ôter un enduit, decouvrir' ; *sublino* (et *sublinitus, -a, -um*) 'couvrir d'un enduit, barbouiller' ; *superlino* 'appliquer un enduit sur'. Ce verbe appartient à une racine signifiant 'verser, étaler un produit gras, visqueux' et, de là, 'rester fixé, inactif' : v. irl. *as-lenaimn* 'je souille' (et sans doute *lenain* 'je suis' [sequor], got. *af-linnip* 'αποχωρει', v. isl. *linna* 'se reposer', lit. *leju, lyti* 'verser', v. sl. *lejo, lijo* 'je verse' (et *loji* 'graisse'), gr. αλειφειν Hés., cypr. ιναλισμενα, épid. αλινσις [...] et , d'autre part, λιναμα τροπομα à côté de λιαζομαι 'je me détourne', et ελινωω 'je reste inactif', skr. *linati* (mot de glossaire) et *liyate* 'il se colle à'. (ERNOUT; MEILLET, op. cit., p. 553-554)

Esse apagar, manchar, revestir ao redor são todos desvios provocados pelo feminino como esse elemento infamiliar cuja função é

tornar presente o furo - do desaparecimento justamente da ordem dos lugares - no saber sobre a sexualidade, e também sobre o saber textual, de desenhá-lo, recortá-lo como uma página em branco, até fazer do feminino uma letra, a letra mesma do lugar da feminilidade como um furo, ou seja, como vimos, sem lugar e, a partir disso, poder voar. Aqui ainda temos uma identidade para cada pessoa e é com esses pequenos detalhes do *factum* que o leitor deverá se aferrar para obter a garantia e a certeza do que foi no passado. Podemos, entretanto, olhar a fotografia sob o prisma da dúvida e ver não o que houve, mas o que ouve, olhar *com* lágrimas e ver *com* o tempo, ressoando assim a teoria agambeniana do contemporâneo para vermos as trevas e a escuridão de seu tempo, em outras palavras, ver o que não está diante de nós, porém ali se manifesta.

Estamos ao vivo em frente ao 4º DP, onde vários grupos de estudantes estão se reunindo para protestar contra a detenção de dois professores e um jornalista. A situação é tensa e homens da polícia militar estão de prontidão. A tropa de choque estaria se deslocando para cá, já que há a informação de que outros manifestantes podem estar se encaminhando para essa região da cidade. Segundo a informação que temos, durante um depoimento à polícia, uma professora chamada Leyla Perrone-Moisés acabou detida por desacato à autoridade. Um professor chamado Fabio de Souza partiu em defesa da colega e acabou preso também. Antes de ser detido junto com os outros, o jornalista Manuel da Costa Pinto telefonou para um canal de TV em que trabalha e contou o que estava acontecendo. Ele veio aqui à delegacia explicar que o conflito é desnecessário, pois tudo não passa de autoficção. O delegado de serviço não entendeu, se sentiu agredido e disse que se aquela era a vontade do jornalista, ele lavraria sim um auto de infração. Dá para perceber de onde

estamos que um grupo de manifestantes (LÍSIAS, op. cit., p. 20)

Na impossibilidade de se encontrar as provas da relação entre os dois Ricardo Lísias, pede-se que teóricos literários prestem depoimentos para aclarar na "realidade" o que no âmbito da ficção pode revelar algo, esquecendo, porém, que há um limite nessa relação. Lacan, no *Seminário XXI*, afirma:

Mais l'important, l'important pour nous, s'il est vrai que ce sens sexuel il ne se définit que de *ne pas pouvoir s'écrire*, c'est de voir justement ce qui dans le *chiffre* - non pas dans le déchiffrement - ce qui dans le *chiffre* nécessite *die Grenzen*, le même mot - ici employé dans le titre - le même mot sert à ce qui, dans la mathématique, se désigne comme *limite*. Comme *limite* d'une fonction, comme *limite* d'un nombre réel. Ça peut augmenter tant que ça veut, la variable, la fonction ne dépassera pas une certaine limite. Et le langage, c'est fait comme ça, c'est quelque chose qui - aussi loin que vous en poussiez le *chiffre* - n'arrivera jamais à lâcher ce qu'il en est du sens, parce qu'il est là à *la place du sens*, parce qu'il est là à cette place où *ce qui fait que le rapport sexuel ne peut pas s'écrire*, c'est justement ce trou-là, que bouche tout le langage en tant que tel, l'accès, l'accès de l'être parlant à quelque chose qui se présente bien, comme en certain point touchant au *Réel*, là, dans ce point-là. Dans ce point-là se justifie que le *Réel* je le définisse de *l'impossible*, parce que là, justement, il n'arrive pas, jamais - c'est la nature du langage - il n'arrive pas, jamais à ce que le rapport sexuel puisse s'inscrire. (LACAN, 1973, p. 13)

Desse modo, é a partir desse furo que se pode ler a não relação, e a não coincidência, entre a imagem fotográfica de Ricardo

Lísias e o próprio Ricardo Lísias, pois entre o que se diz e o que se mostra há um vazio, há um desaparecimento, não suportado pela linguagem - por isso furada - e foi a partir dessa constatação que entraremos agora no *Inquérito Policial* da família do delegado Tobias.

3.4. A polêmica no Facebook.

Se o problema da voz e do nome está na origem do ato de comandar, como afirma Giorgio Agamben no seu estudo sobre a arqueologia do juramento⁷⁹, podemos, a partir disso, analisar o processo

⁷⁹ Dando continuidade ao projeto *Homo Sacer*, Agamben, em 2008, publica o volume II, 3 sobre a arqueologia do juramento e lá encontramos a seguinte definição: "De fato, desde os documentos mais antigos de que dispomos, como é o caso, em Roma, da inscrição do vaso de Dvenos, que é datado do final do séc. VI a.C., o juramento se apresenta como uma fórmula promissória de caráter certamente jurídico - no caso específico, como a garantia prestada pelo tutor da mulher ao (futuro) marido no momento do casamento ou do noivado. Contudo, a fórmula escrita em latim arcaico, menciona os deuses, ou melhor, jura os deuses (*iovesat deiuos quoi me mitat*: 'quem me manda - é o vaso que fala - jura (pelos) os deuses' - Dumézil [3], pp. 14-15). Aqui, de modo algum precisamos pressupor como mais antiga, na história do juramento, uma fase puramente religiosa que nenhum documento disponível atesta como tal: de fato, na fonte mais antiga que a tradição latina nos permite alcançar, o juramento é um ato verbal destinado a garantir a verdade de uma promessa ou de uma asserção, que apresenta as mesmas características mostradas mais tarde pelas fontes e que, por nenhum motivo, precisamos definir como mais ou menos religioso, mais ou menos jurídico." (AGAMBEN, [2008] 2011, p. 26) No *casus* Ricardo Lísias, especialmente no Inquérito Policial, percebemos essa correlação quando lemos os depoimentos tanto de Lísias quanto de seus editores. Ou, especialmente, nos anexos ao inquérito, como no projeto de mestrado de Mariana Tobias, filha do delegado Tobias, no qual ela faz uso de um tradutor juramentado. "**Tradução juramentada.** Eu, **KLÉBERT FLORISVALDO DE AZEVEDO**, infra-assinado, tradutor público juramentado e intérprete comercial, matriculado sob o número 24 na Junta Comercial de São Paulo, na forma da Lei, declaro que, nesta data, me foi presente, para ser traduzido do idioma inglês para o português, um documento que bem e fielmente traduzo, na forma abaixo [...] *E nada mais tendo para ser traduzido do referido documento, ao qual do*

judicial do *Inquérito Policial Família Tobias*, sob o prisma de um sujeito sem nome, de um sujeito qualquer, *qualunque*⁸⁰, desativando,

original, me reporte, assino e dou fé, nesta cidade de São Paulo, Capital do Estado de São Paulo, aos 12 de agosto de 2016." (LÍSIAS, op. cit., sem paginação) O tradutor, porém, faz a transposição de idiomas mantendo os inúmeros erros gramaticais da língua inglesa feitos por Mariana Tobias e, ao final, dá fé, ou seja, produz um juramento de que o que se lê é o que está escrito em outra língua. Continua Agamben: "O juramento é, portanto, um ato verbal que realiza um testemunho - ou uma garantia - independentemente do fato de eles acontecerem ou não. A fórmula acima indicada de Píndaro assume nesse caso todo o seu peso; *karteros horkos martys esto Zeus*, 'poderoso juramento seja testemunha Zeus': Zeus não é testemunha do juramento, mas juramento; testemunha e Deus coincidem no ato de proferir a fórmula. Assim como acontece em Filon, o juramento é um *logos* que necessariamente se realiza, e este é, justamente, o *logos* de Deus. O testemunho é dado pela própria linguagem, e o Deus nomeia uma potência implícita no próprio ato de palavra. Assim, o testemunho que está em questão no juramento deve ser entendido num sentido que pouco tem a ver com o que costumeiramente entendemos com o termo. Ele tem a ver não tanto com a verificação de um fato ou um evento, mas sim com o próprio poder significante da linguagem." (Ibid, p. 42)

⁸⁰ Giorgio Agamben, em *A comunidade que vem*, quando se detém no termo *qualunque*, escreve: "O Qualquer que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no seu ser *tal qual é*. Com isso, a singularidade se desvincula do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre a infabilidade do indivíduo e inteligibilidade do universal. Já que o inteligível, segundo a bela expressão de Gersônides, não é um universal nem o indivíduo enquanto compreendido em uma série, mas 'a singularidade enquanto singularidade qualquer'. Nesta, o *ser-qual é* recuperado do seu *ter esta ou aquela propriedade*, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) - e recuperado não para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu *ser-tal*, para o próprio pertencimento. Assim, o *ser-tal*, que permanece constantemente escondido na condição de pertencimento ('há um *x tal que* pertence a *y*') e que não é de modo algum um predicado real, vem, ele mesmo, à luz: a singularidade exposta como tal é *qual-se-queira*, isto é, amável. Pois o amor não se dirige jamais a esta ou aquela propriedade do amado (o *ser-loiro*, pequeno, terno, coxo), mas tampouco prescinde dela em nome da insípida generalidade (o amor universal): ele quer a coisa *com todos os seus predicados*, o seu ser tal qual é. Ele deseja o *qual* somente enquanto é *tal* - este é o seu particular fetichismo. Assim, a singularidade qualquer (o Amável) não é jamais inteligência de

portanto, o lugar de poder de quem profere um juramento em nome de um outro, afinal de contas houve uma disputa de poder em torno de quem seria o delegado responsável pela investigação do chamado Caso Lísias. O quiproquó se deu, pois Ricardo Lísias publicou um documento jurídico no seu perfil pessoal na rede social Facebook, como já dissemos, causando nos seus amigos e seguidores uma perplexidade, pois neste documento o juiz federal da 1 Vara da Subseção de São Paulo Lucas Valverde do Amaral Rocha e Silva expede uma decisão e ordena o recolhimento do livro virtual *Delegado Tobias* de todas as lojas, sob multa de 500 reais por exemplar por dia, a devolução dos exemplares comprados por parte dos leitores, sob mesma multa, e, por fim, a cessação imediata do uso do termo "autoficção", sob pena de multa de 1000 reais por uso. As pessoas que visualizaram a reprodução da decisão judicial no Facebook não souberam diferenciar um documento "falso" de um "verdadeiro", caindo novamente na mesma aporia denunciada pelo processo. Com a ampla repercussão, Ricardo Lísias, a pessoa física responsável pelos direitos da obra, foi processada por falsificação de documento público, criando, dessa maneira, uma reviravolta no caso. Se antes, até o momento, a "ficção" de Lísias estava

alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente inteligência de uma inteligibilidade. O movimento que Platão descreve como a anamnese erótica é aquele que transporta o objeto não para uma outra coisa ou um outro lugar, mas para seu próprio ter-lugar - para a Ideia." (AGAMBEN, [1990] 2013, p. 10-11) É bom lembrar, também, que o ensaio *Omnes et singulatim: por uma crítica da 'razão política'*, de Michel Foucault - cujo *parti pris* é o seu valer para todos e para cada um, na sua singularidade - provém em grande medida da *Ética* de Spinoza quem ao singular acrescenta o adjetivo *quodlibet*, cuja significação, qualquer, inclui o amor, o sentimento, o afeto, o *libet*. Tal conceito chegaria a Agamben como *qualunque*, uma maneira de reivindicar a ausência de objeto, pois, se algo pode caracterizar o desejo é ele não ter objeto, inserindo-se, então, esse elemento sem função pois sem objeto, na luxúria, na sexualidade, na festa, no dispêndio etc.

no âmbito literário, digamos assim, com a convocação para prestar depoimento e responder ao crime de falsificação de documento, saímos da seara ficcional da literatura para adentrarmos, agora decididamente, na fixação. Sem querer, o poder judicial escancarou a crítica feita por Ricardo Lísias nos livros até aqui analisados a ponto de, após prestar depoimento na Polícia Federal, ele resolve não escrever um livro contando o que se passou lá dentro - o que seria um retorno à autoficção e à autobiografia já discutidas anteriormente -, mas sim criar o próprio processo ao transformar o livro em um Inquérito, fazendo com que fiquemos impossibilitados - assim como ficou a polícia federal - de distinguir entre realidade e ficção. Onde começa um e termina o outro aspecto? Assumimos, portanto, o papel do leitor médio, aquele que pode aceitar qualquer interpretação da obra dita de arte. Sendo assim, não há uma única interpretação e um único sentido para o processo judicial, por exemplo, pois cada leitor poderá, a partir disso, interpretar o que quiser, inclusive de que se trata da falsificação de um documento. Esse elemento de que "não importa quem assuma as vestes da interpretação" será retomado no próximo tópico referente ao sujeito qualquer, pois é importante tanto para o que se vai abordar nos encaminhamentos finais deste trabalho, como para a própria psicanálise, a quem Lacan atribui o "significante qualquer"⁸¹ como motor da entrada em análise e a escolha do analista.

⁸¹ O conceito *qualunque*, trabalhado na nota anterior, chegaria também em alguém como Jacques Lacan, pois no seu texto *Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola*, cria a fórmula do sujeito suposto saber tendo como correlato o significante qualquer ao afirmar: "O sujeito suposto saber é, para nós, o eixo a partir do qual se articula tudo o que acontece com a transferência. Cujos efeitos escapam quando, para apreendê-los, faz-se uma pinça com o desajeitado *pun* que vai da necessidade da repetição à repetição da

necessidade. Aqui, o levitante da intersubjetividade mostrará sua finura ao indagar: sujeito suposto por quem, senão por outro sujeito? Uma lembrança de Aristóteles, uma pitada das categorias, por gentileza, para desenlamear esse sujeito do subjetivo. Um sujeito não supõe nada, ele é suposto. Suposto, ensinamos nós, pelo significante que o representa para outro significante. Escrevamos como convém o suposto desse sujeito colocando o saber em seu lugar de adjacência da suposição:

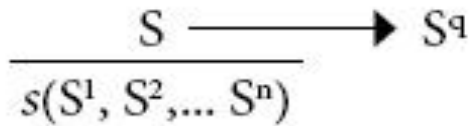


Fig. 1

Reconhecemos na primeira linha o significante S da transferência, isto é, de um sujeito, com sua implicação de um significante que diremos ser qualquer, ou seja, que supõe apenas a particularidade no sentido de Aristóteles (sempre bem-vindo) e que, em virtude disso, supõe mais outras coisas. Se ele é denominável por um nome próprio, não é por se distinguir pelo saber, como veremos. Abaixo da barra, embora reduzida ao palmo supositivo do primeiro significante, o s representa o sujeito resultante, que implica dentro dos parênteses o saber, supostamente presente, dos significantes que estão no inconsciente, significação esta que faz as vezes do referencial ainda latente na relação terceira que o liga ao par significante-significado. Vemos que, embora a psicanálise consista na manutenção de uma situação combinada entre dois parceiros, que nela se colocam como o psicanalisante e o psicanalista, ela só pode desenvolver-se ao preço do constituinte ternário, que é o significante introduzido no discurso que se instaura, aquele que tem nome: o sujeito suposto saber, esta uma formação não de artifício, mas de inspiração, como destacada do psicanalisante." (LACAN, [1967] 2003, p. 253-254) Agora podemos afirmar que o significante qualquer, a partir do que falamos até aqui, não é qualquer significante, pois está permeado pelo desejo do sujeito, está relacionado com algo da fantasia do sujeito. A interpretação errônea se faz precisamente pela inversão: se falamos "qualquer significante", fica-se a impressão de se tratar realmente de qualquer significante que se apresentou ao sujeito, quando sabemos não ser desse modo. O significante qualquer é um significante que porta o chamado traço unário, constituinte do objeto da cena da fantasia fundamental para cada sujeito.



PODER JUDICIÁRIO
 TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 3ª REGIÃO

Agravo de Instrumento - Turma Espec. III - Administrativo e Cível

AGRAVANTE: RICARDO LISIAS
 AGRAVADO: PAULO TOBIAS
 RELATOR: João Eleonôr Freire Costa Neves
 7ª Turma Especializada

DECISÃO

Trata-se de Agravo de Instrumento, com pedido de Tutela Antecipada Recursal, interposto por Ricardo Lísias em face da Decisão monocrática do MM. Juízo da 1ª Vara Federal de São Paulo, que retirou de circulação o livro digital "Delegado Tobias".

Do Relatório:

A Ação originária, movida em face de Paulo Tobias, tem por objetivo a) retirar de circulação o livro Digital "Delegado Tobias" b) devolução dos livros virtuais já comercializados e c) proibição de uso da palavra "autoficção".

Alega Paulo Tobias que o público médio não tem condições de diferenciar ficção de realidade, o que o estaria prejudicando em sua vida profissional, já que, sendo delegado, ele teria acusado de assassinato um homem já morto, qual seja o próprio réu, o que por certo não faz o menor sentido.

Sustenta Paulo Tobias que a alegada obra, tratado por alguns como "autoficção" está outrossim trazendo prejuízos para a sua vida verdadeira.

1.1 Da suspensão das vendas do e-book "Delegado Tobias"

Em sede de antecipação da tutela recursal, Paulo Tobias requer que o Réu suspenda as vendas do ebook "Delegado Tobias".

Especificamente quanto ao presente pleito não demonstrou o Agravado validade legítima de seu argumento sobre o "público médio". Alega o Agravante que não



PODER JUDICIÁRIO
TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 3ª REGIÃO

Agravo de Instrumento - Turma Espec. III - Administrativo e Cível

faz sentido o uso da expressão "público médio" no que diz respeito à arte contemporânea, dado que será o público que fará sua interpretação da obra em tela, tantas interpretações existirão quantos forem os números de leitores.

Apresenta o Agravante comentários feitos na rede social Facebook de ordens diferentes uns dos outros: para alguns trata-se de obra de arte, para outros leitores de mero marketing. Outrossim, não é possível portanto falar em público médio. Cada um entende uma coisa. Proibir a leitura significaria impedir os leitores de construir seu próprio sentido.

Alega ainda o Agravante que Paulo Tobias simplesmente não existe. É apenas a personagem de um livro virtual. Uma personagem virtual, em síntese. Alega ainda o Agravante que Manuel da Costa Pinto nunca foi preso, como está no ebook, o que configura a ficcionalidade do texto. Alega por fim o Agravante que ele mesmo, o Agravante, no ebook estaria morto, condição que não pode estar, posto que ele é o Agravante.

Especificamente quanto ao presente pleito, não demonstrou o Agravado a urgência urgentíssima que justifique a proibição do ebook, cuja análise deverá, portanto, ser realizada no momento oportuno da apreciação do mérito da demanda, quando Agravante e Agravado deverão comprovar se estão vivos ou não.

1.2 Da recolha dos exemplares de "Delegado Tobias" já vendidos

Dada argumentação supra, suspendo a recolha até que se comprove se Paulo Tobias e Ricardo Lísias existem ou são apenas personagens do livro.

1.3 Do impedimento do uso da palavra "autoficção"

Posto que nem Agravante e nem Agravado conseguiram explicar do que se trata tal palavra, convoque-se especialista de reconhecido saber para dirimir o problema. Não há por enquanto a urgência urgentíssima de proibir o uso do famigerado.

2 Da síntese conclusiva



PODER JUDICIÁRIO
JUSTIÇA FEDERAL DE SÃO PAULO
SUBSEÇÃO JUDICIÁRIA DE SÃO PAULO
JUÍZO DE PRIMEIRA VARA

PROCESSO	:	PODER JUDICIÁRIO
CLASSE	:	AÇÃO DE OBRIGAÇÃO DE FAZER
AUTOR	:	PAULO TOBIAS
RÉU	:	RICARDO LÍSIAS; EDITORA E-GALÁXIA

DECISÃO

I – PAULO TOBIAS ajuizou ação de obrigação de fazer contra RICARDO LÍSIAS e EDITORA E-GALÁXIA. Aduz, em síntese, que o livro digital "Delegado Tobias" lançado pela segunda ré e da autoria do primeiro réu, faz uso de um caso de sua vida profissional (qual seja o do assassinato do réu RICARDO LÍSIAS) de maneira confusa e sobretudo sem autorização, o que pode causar prejuízo a sua imagem no trabalho e no ambiente profissional. Os réus ainda divulgam tratar-se de autoficção, o que faria com que não apenas o assassinado esteja vivo, como o delegado, morto. Ou melhor: por ser autoficção, o delegado haveria de nunca ter existido.

Requer, em liminar, sejam os réus a) compelidos a cessar as vendas do dito e-book; b) recolher os e-books já vendidos; c) cessar qualquer comentário sobre o caso em tela.

II – Cumpre de início consignar que li o livro em questão, cujo exemplar instrui a petição inicial. De fato, o livro é confuso, de difícil compreensão e ainda faz crer que o autor conduziu seu trabalho como delegado de maneira pouco comum, já que o réu aparece tanto como o assassinado como o assassino, o que faz com que o leitor, sem dúvida, compreenda que o delegado poderia ter confundido um vivo com um morto. Ademais, o público leitor médio, como tem-se declarado em decisões judiciais conexas, não tem o discernimento suficiente para discernir se está diante de uma obra de ficção ou de mero relato, o que sem dúvida trará incontornável prejuízo à imagem da personagem em tela.

POR ISSO, defiro o pedido de liminar para determinar que

- a) Os réus recolham no prazo de cinco dias o livro virtual "Delegado Tobias" de todas as lojas (sob multa de 500 reais por exemplar por dia);
- b) Os réus promovam a devolução dos exemplares comprados por parte dos leitores (sob mesma multa);
- c) Cesse de imediato o uso do termo "autoficção" (sob pena de multa de 1000 reais por uso).

Intimem-se

Citem-se

São Paulo, 09 de setembro de 2014.



Lucas Valverde do Amaral Rocha e Silva
 Juiz Federal da 1ª Vara da Subseção de São Paulo - SP

Imagem 18: Reprodução do livro *Delegado Tobias*, 2014. Ricardo Lísias.

3.5. O sujeito *qualunque*.

Antes, porém, podemos rememorar o estatuto do sujeito qualquer. A dialética hegeliana é um processo no interior do qual uma identidade suposta, ao procurar se realizar, produz o seu contrário e retorna a si dessa negação, modificando a complexidade de sua própria identidade primeira; assim sendo, ao se obter um conceito, ele só vai acontecer ao negar a si mesmo para modificar o primeiro estágio da suposição. Ao operar desse modo, então, o sujeito que, em um primeiro momento se outorgava o direito à voz, o direito a ter um nome e a ser reconhecido enquanto tal, perde a credencial e retorna como um sujeito qualquer, deixando, assim, de pertencer à categoria de pessoa. Percebe-se, portanto, que o sujeito qualquer se afasta da teoria hegeliana, pois esta propõe “a consciência-de-si [ser] *em si e para si* quando e por que é em si e para si para uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido” (HEGEL, [1807] 2014, p. 142) para, páginas a frente afirmar, ainda sobre a relação entre consciência e essência, “uma, a consciência independente para a qual o ser-para-si é a essência; outra, a consciência dependente para a qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o *senhor*, outra é o *escravo*.” (Ibid, p. 147) Com o imbricamento das duas extremidades identitárias, o senhor e o escravo, não se consegue mais apontar para um sem enxergar nesse um os traços característicos do outro, o que é uma maneira de negar e afirmar, ao mesmo tempo, a circularidade da posição discursiva de um sujeito. Pertencer, nesse sentido, a uma categoria é revelar o que se é em público, para todos, é revelar a predicação do nome, um procedimento ontológico por

excelência na medida em que os diferentes modos de ser *o ser* e de dizer *o ser* se relacionam à entidade, o ente.

Este, porém, pode operar de dois modos: sendo homônimo, “[...] as coisas cujo nome apenas é comum, a definição, porém, sob o nome sendo outra [...]” (ARISTÓTELES, [370-322 a.C.] 2014, p. 43), e sinônimas, “[...] as coisas cujo nome é comum e a definição da entidade sob o nome é a mesma [...]” (Ibid, p. 43), segundo o tratado de Aristóteles sobre *As Categorias*. O chamado à entidade, no entanto, só acontece quando duas propriedades se relacionam entre si para se ter uma afirmação lógica sobre o ente; esta afirmação tanto pode ser verdadeira ou falsa, como ser nem verdadeira nem falsa. O filósofo Melandri, em *La linea e il circolo*, coloca em oposição esse princípio dicotômico da lógica ocidental, o qual nos obriga a optar entre “ou é isso ou é aquilo”, e o “nem é isso nem é aquilo”, promovendo, assim, uma perda da identidade central e coesa do ente, pois o terceiro termo provoca uma desidentificação ao neutralizar os dois primeiros, tornando-os indiscerníveis. Giorgio Agamben, ao se deter no conceito de paradigma, nos afirma ser esse terceiro o fator obnubilador da condição paradigmática: o seu valer para todos e o de seu ser singular entre os outros. Aristóteles, no entanto, propõe um terceiro modo, a partir do advento justamente de um terceiro, deslocado da cena, e que será o responsável pela relação entre os dois primeiros. Fazemos referência às parônimas, “[...] todas as coisas que têm uma denominação sob um nome a partir de algo, diferindo na flexão, como da gramática o gramático, e da coragem o corajoso.” (Ibid, p. 44) Se, de um lado, temos a pessoa, de outro, tem-se a des-*persona*-lização, conceito caro a uma escritora como Clarice Lispector. Em *A Paixão Segundo G.H.*, p.

ex., Clarice escreve um breve prefácio destinado a possíveis leitores e afirma: “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.” (LISPECTOR, [1964] 2009, p. 5) Aqui a escritora já nos antecipa o processo de transformação a que vai se submeter G.H. – um nome sem nome – durante a experiência de perder a forma humana. Sendo um livro *qualunque*, o que se produz a partir dele deve se relacionar com um ente qualquer e um desejo também qualquer. *Quodlibet ens*, o ente qualquer, é o ser tal que, seja qual for, o que pode provocar um sentimento de abertura do abismo ao sujeito perdido. Lemos, no relato em primeira pessoa de Clarice, o desespero da personagem:

Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar subrepticamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de ‘uma verdade’. (LISPECTOR, [1964] 2009, p. 12)

Saindo, portanto, de uma pura e simples dialética negativa hegeliana, Clarice põe fim no pêndulo histórico de Antonio Candido – do outrora tripé autor-obra-público⁸² – e de Hegel – com a consciênci-

⁸² Na introdução ao livro *Formação da Literatura Brasileira*, o crítico conceitua o tripé: "Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a tentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o *texto*, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles. Se resistimos ao fascínio da moda e adotarmos uma posição de bom senso, veremos que, num

em-si e para-si da relação entre amo e escravo – ao inserir a indefinição, a indecidibilidade derridiana, da dúvida neurótica, do terceiro termo ou de uma terceira perna. Se esta não for reconhecida perante os outros, a “verdade” do sujeito decai e ele deve, a partir de então, entrar em um torvelinho onde a possível solução seria o reconhecimento diante de um outro do qual vai se valer para, com a voz, saber que ele não é o senhor de seu próprio ser – lição que a psicanálise lacaniana iria nos legar no mesmo ano de publicação do livro de Clarice Lispector.

afastado do caso. A Secretaria de Segurança Pública não deu nenhuma informação, mas a reportagem apurou que ele estaria deprimido depois de ter sua existência contestada pelo advogado de Manuel da Costa Pinto, acusado de ter assassinado o escritor Ricardo Lísias. Nos últimos dias, Tobias teria dito a amigos que já não suportava o caso, inclusive por ter aparecido um terceiro Ricardo Lísias, autor de um conto em que justamente se provaria que o próprio Delegado Tobias é apenas uma personagem literária e que portanto não poderia estar investigando de verdade a morte do primeiro cometida pelo segundo, ela mesmo fictícia, bem como todos

livro de história literária que não quiser ser parcial nem fragmentário, o crítico precisa referir-se a estas três ordens de realidade, ao mesmo tempo. É lícito estudar apenas as condições sociais, ou as biografias, ou a estrutura interna, separadamente; nestes casos, porém, arriscamos fazer tarefa menos de crítico, do que de sociólogo, psicólogo, biógrafo, esteta, linguista. A crítica se interessa atualmente pela carga extraliterária, ou pelo idioma, na medida em que contribuem para o seu escopo, que é o estudo da formação, desenvolvimento e atuação dos processos literários. Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita." (CANDIDO, [1959] 2007, p. 35)

eles. Quem assume o caso é o delegado Jeremias, antigo (LÍSIAS, op. cit., p. 15)

É no de 1964 quando Jacques Lacan inicia o seminário de número 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, o qual promove uma virada em seu ensino – a segunda, cronologicamente, pois a terceira e última terá início com o seminário 20, *Mais, ainda* e é quando Lacan elege quatro conceitos freudianos como os fundamentais da psicanálise que ele promove uma reviravolta na então dialética hegeliana, tão importante no início de seu ensino, pois muda o estatuto do Outro como sujeito da certeza e da verdade e o transforma em um Outro enganado nas pistas falsamente colocadas para descobrir, como vimos anteriormente com *Análise finita e infinita*, de Freud. Diz ele então:

[...] o correlativo do sujeito não é mais então da ordem do Outro enganador, mas da do Outro enganado. E isto, tocamos com o dedo da maneira mais concreta desde que entramos na experiência da análise. O que o sujeito mais teme é nos enganar, nos colocar numa pista falsa ou, mais simplesmente, que nós nos enganemos, pois, antes de mais nada, é bem claro, vendo nossa cara, que nós somos pessoas que podemos nos enganar como todo mundo. (LACAN, [1964] 2008, p. 43)

Clarice Lispector, na literatura, e Jacques Lacan, na psicanálise, fazem uma espécie de junção de duas aporias: a vertente moderna com vocação de verdade para contestar os cânones da tradição – verdade e antitradição – e a vertente pós-moderna como uma contestação das políticas de verdade de outrora. Onde antes havia binarismos – duas pernas, verdade x falsidade, tradicional x

revolucionário – o pós-modernismo colocaria a dicotomia de que tanto pode ser, ao mesmo tempo, verdadeiro quanto falso, sem existir uma contradição inerente nos termos. Já o contemporâneo, não sendo nem um nem outro, nos aponta para uma outra categoria: a do presente como evanescimento, como desaparecimento. Tudo está posto de antemão para ruir, se tornar ruína e padecer e é aí onde se localiza a fixão de Ricardo Lísias. O mesmo Agamben, em seu texto “O que é o contemporâneo?”, aponta para o caráter efêmero do presente ao escrever:

Essa relação especial com o passado tem também outro aspecto. A contemporaneidade inscreve-se, de fato, no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e só quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo à *arché*, isto é, à origem. (AGAMBEN, [2008] 2014, p. 30)

Ao se tornar ruína, esse passado arcaico retorna não para ser reconhecido com os mesmos nomes e a mesma voz de até então, mas para promover uma virada – à maneira de Ricardo Lísias – no próprio conceito de sujeito falante, pois este se manifesta a partir de seu desejo, o *libet* da palavra *Quodlibet ens*, o ente qualquer, como anteriormente retomado a partir da abertura provocada no sujeito. Para a psicanálise, essa fenda aberta se dá no momento em que o sujeito deixa de ter um desejo anônimo e se particulariza, sai das sombras e das identificações primárias, para aderir às novas assinaturas. Isso não significa uma atualização ou uma repetição do mesmo nome; pelo contrário, é a partir desse ato que a criação ganha outros contornos: o que nos colocaria

novamente no aspecto contemporâneo das duas aporias modernas e pós-modernas no sentido de que o sujeito deve aderir a um novo semblante não para se outorgar um novo nome e uma nova voz, derivando um novo poder de comando. Ele deve, pelo contrário, saber articular esse novo semblante de uma maneira completamente diferente, como em uma espécie de criação de uma nova persona, a qual é inserida no fluxo do tempo e pode apresentar características de outras pessoas, fazendo soar diversas novas possibilidades, sabendo e estando advertido de que tal semblante vela o nada. O *per-sonare* da voz é o para soar diferido de um semblante multiplicado. O psicanalista Jacques Lacan, ao nos propor o conceito de semblante no seminário 18 e relacioná-lo com a fala, promove uma quebra da ordem do discurso e do olhar ao colocar em xeque a certeza do olhar e do objeto representado por categorias precisas.

O semblante, portanto, está mais na seara da possibilidade do “como se”, fazendo o sujeito acreditar que há algo de verdadeiro onde não há nada mais a se dizer. É aí precisamente onde o efeito de verdade do contemporâneo se manifesta: ao insistir de que algo ainda pode sair desse novo semblante, algo ainda pode ser ouvido, ser soado. Não é uma mera e simples representação, mas um discurso posto em série produzindo um efeito no seu entorno. Se existe um consenso entre a população de que nada mais se pode dizer sobre certo assunto, como a política ou a corrupção, p. ex., é aí, nesse vazio de possibilidade no qual a exigência acomete o sujeito qualquer para ele começa a falar.

3.6. O furo no/do direito.

Nos cinco volumes de *e-books* denominados *Delegado Tobias* e no *Inquérito Policial: Família Tobias*, somos colocados em uma espécie de jogo de espelhos – multiplicando, assim, ao infinito as possibilidades de se encontrar o rosto original, a figura que originou essa enxurrada de imagens desconexas – porque justamente transporta o leitor para o meio dessas reproduções da mesma "figura", de nome Ricardo Lísias. Se o sujeito, no meio do redemoinho, chamar pelo nome do autor, todos aqueles reflexos se voltarão para o centro da cena, reivindicando o lugar próprio, ou seja, o molde original; este, no entanto, se mostrará como um procedimento arqueológico, uma *arché*, um início e uma origem as quais o sujeito nunca conseguirá alcançar, pois no mesmo instante em que se vai comemorar a descoberta da origem, outro acontecimento passa por cima do primeiro e tomará o lugar da "origem" e assim sucessivamente, impossibilitando, de tal modo, a cristalização de um evento único. No seu grande estudo sobre a origem, Walter Benjamin nos propõe, entre os anos de 1924 e 1925, uma redefinição da palavra a partir da junção de uma potência do não: pensar, ao mesmo tempo, o nascimento e a morte, a origem e a tragédia, o devir e as ruínas – uma espécie de Bartleby redivivo. Melville é recriado por Giorgio Agamben quando este pensa a tabuleta de escrever, do livro *De Anima*, de Aristóteles, no momento onde ela ainda estaria em branco à espera do gesto autoral de alguém que viesse a escrever, ou seja, a tábua em branco está prestes a vir-a-ser algo que ainda não o é (AGAMBEN, [1993] 2015, p. 29). Agamben afirma ser este a potência do devir deleuziano, da transformação e do não ser e do não se

transformar. Quando Susana Scramin propõe o conceito de literaturas do presente, ela toma esses relatos como vestígios de um passado rememorado à distância, espacial e temporalmente, por um sujeito que ainda não é, está sempre em processo de se tornar um outro do qual não se tem conhecimento e é sob essa rememoração das dobras e das margens, por que o presente pode ser abordado (SCRAMIM, 2007, p. 14).

O sujeito se despessoaliza ao perder sua voz, o que está no conceito central de soberania, como vimos na retomada do conceito de *auctoritas* e a virada soberana. O soberano não é um ente transcendental, muito menos é uma pessoa artificial, que deve representar a si mesmo, mas, pelo contrário, deve representar um terceiro, uma outra pessoa. Ou seja, o soberano se personifica em uma pessoa, mas, para tal evento acontecer, deve, ao mesmo tempo, representar um outro e deixar de ser o que era – retomando, dessa maneira, a circularidade de um discurso e deixando para trás a lógica pendular. O filósofo italiano Roberto Esposito analisa essa questão ao dizer que é com esse duplo efeito que a soberania incide no corpo da pessoa: fazendo desta aquela que não tem mais corpo; e do corpo o que não poderá mais ser pessoa (ESPOSITO, 2007, p. 107). Onde se inscreveria a voz desse sujeito sem corpo e desse corpo sem pessoa? Não estamos mais no âmbito de uma mera e simples despessoalização, mas em uma categoria a qual não suporta mais ser caracterizada como pessoal e portadora de uma voz una. Se a categoria de pessoa separa e subordina os homens entre si, uma possível saída a esse impasse seria pela vertente da impessoalidade: não mais reconhecendo quem fala nem se o conteúdo da fala é verdadeiro ou falso. Sendo assim, ao lermos um

texto “de Ricardo Lísias” não devemos mais ir à procura daquele rosto original do jogo de espelhos, mas sim ir à procura dos rastros e vestígios deixados pelo caminho. Seguindo a vertente de Agamben e Esposito, o que é recusado na categoria de pessoa é justamente a sua capacidade de dizer “Eu” e desse modo produzir um discurso em primeira pessoa soando como um relato verdadeiro, ainda que ficcional. É o que fica explícito no objeto subsequente à polêmica instaurada em uma rede social e o posterior processo e depoimento à polícia quando, em um despacho feito pelo Ministério Público Federal, na Procuradoria da República, lemos:

Notícia de fato instaurada para apurar suposto ato de denunciação caluniosa (artigo 339 do Código Penal).

Segundo notícia criminis os sócios da editora Lote 42, **CECILIA ARBOLAVE, JOÃO CEZAR VARELLA** e **THIAGO BLUMENTHAL** teriam feito uma denúncia criminal acusando Ricardo Lísias de crime de falsificação com o intuito único de lhe causar problemas e com isso ajudá-lo a se livrar de uma crise criativa para, assim, publicar um livro de sua autoria. **É o bastante relatório.**

São indícios claros de infração ao Código Penal e portanto remeto os presentes autos à Delegacia de Polícia Federal de São Paulo para que o respectivo inquérito policial possa elucidar os fatos.

Indica-se entre outras atitudes que a douta autoridade policial julgue pertinentes a oitiva de **CECILIA ARBOLAVE, JOÃO CEZAR VARELLA** e **THIAGO BLUMENTHAL**, ou de apenas um deles, já que o delito em tese envolveria empresa da qual são sócios. (LÍSIAS, 2016, sem paginação)

Desse modo, o "livro" é composto como se fosse um inquérito verdadeiro, como já dissemos - as páginas não escritas são riscadas, indicando justamente o fato de que não poderá haver falsificação ou acréscimo de conteúdo ao processo, os brasões e símbolos da república se encontram no início de cada página, a linguagem e os jargões do direito e a própria ordem de leitura do processo de trás para frente, provocando uma espécie de simulação de processo. No termo de declarações de João Cezar Varella, temos a seguinte reprodução:

Aos 20 dia(s) do mês de maio de 2016, nesta SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL - SÃO PAULO, em São Paulo/SP, onde se encontrava o Dr. JOSÉ ADÉLCIO FONSECA E SOUZA LIMA, Delegado de Polícia Federal, 1ª classe, matrícula nº 25.16579304679, compareceu JOÃO CEZAR VARELLA, sexo masculino, nacionalidade brasileira, casado, filho de Patrícia Cezar Varella e Marcelo Salazar Varella, nascido aos 27/01/1985, natural de Guaíba/RS, instrução graduado, profissão Jornalista, documento de identidade nº 3085402951, CPF 043.219.899-73, residente na rua Barão de Tatuí, 275, bairro Santa Cecília, CEP 01226-030, São Paulo/SP. Inquirido a respeito dos fatos: RESPONDEU QUE é o preposto e representante da editora Lote 42; QUE inquirido se denunciou Ricardo Lísias à Justiça Federal, afirmou ter feito isso apenas como personagem do livro que o leitor tem em mãos e não como pessoa física e muito menos representante da editora supracitada; QUE inquirido sobre o que significa dizer que é personagem, alegou que tudo não passa de uma obra de ficção do próprio Ricardo Lísias e que portanto não pode responder à pergunta; QUE inquirido sobre o fato de ser uma pessoa de carne e osso e não uma personagem, aqui na Delegacia, alega que é a mesma confusão que sofreu Ricardo Lísias no inquérito que investigou o *e-book* Delegado Tobias; QUE inquirido por que estava

rindo, respondeu que não resistiu; QUE inquirido se não estava tratando de forma indesejada uma autoridade, deixou as costas retas e disse que não; QUE inquirido se pretende continuar com isso, perguntou isso o quê?; QUE inquirido se pretendia continuar rindo durante a oitava, respondeu que não porque não quer encerrá-la antes da hora; QUE inquirido por qual motivo afirma isso, quis saber isso o quê; QUE inquirido que isso seria o motivo de não encerrar em cima da hora, respondeu que é porque pretende publicar o livro que o leitor tem em mãos; QUE inquirido se podemos continuar, respondeu que sim, podemos; QUE inquirido se teria trocado com seus sócios as mensagens que nas próximas linhas serão reveladas aos leitores como provas, alegou que as próprias mensagens são de autoria do mesmo Ricardo Lísias, bem como esse livro todo; QUE inquirido para esclarecer, respondeu que é algo de novo equivocado; QUE inquirido sobre o que seria equivocado, respondeu que é equivocado falar dessas mensagens agora; QUE inquirido por que acha equivocado, respondeu que é porque essas mensagens só vão aparecer depois no livro, então houve uma quebra da surpresa; QUE inquirido por que o autor estaria fazendo isso, respondeu que é o autor quem está escrevendo e não João Cezar Varella; QUE inquirido se não deseja voltar ao dia a dia da polícia e parar com esses raciocínios circulares, respondeu que quem está fazendo raciocínios circulares é Ricardo Lísias, o único autor de tudo isso; QUE inquirido se está delatando Ricardo Lísias, respondeu mas por Deus!; QUE inquirido se então não é melhor continuar, respondeu que claro que sim, vamos lá; QUE inquirido sobre quais mensagens seriam essas, respondeu que são as provas que Ricardo Lísias não falsificou mas sim criou para o próprio livro e encarregou a personagem João Cezar Varella de entregá-las à Justiça para dar uma ordem à sua invenção e com isso aproveitou o ensejo para entregar a pendrive com as citadas mensagens; QUE inquirido se o fato de ser personagem de um livro não o incomodava, alegou que no início não, mas agora

sim pois está tendo problemas com a polícia; QUE inquirido sobre essa história ser muito confusa, alegou que sim, mas não era preciso ter chegado a tanto, era só ler tudo com calma e um pouco de discernimento estético; QUE inquirido sobre o que estava tentando dizer, propôs um raciocínio lógico: Ricardo Lísias, em 2014, inventou a proibição do Delegado Tobias, e com isso acabou causando a confusão ora nomeada como 1 (qual seja: algumas pessoas acharam que a proibição era verdadeira), do que surgiu a confusão 2 (qual seja: um assessor de imprensa, alguns jornalistas e um advogado, um tanto precipitados, por assim dizer, fizeram uma denúncia de falsificação de documentos sem notar que se tratava de obra literária), o que acarretou a confusão 3 (qual seja: a abertura de um inquérito na Polícia Federal para investigar uma obra literária de Ricardo Lísias), o que por fim conduziu à confusão 4 (que é justamente a nova incompreensão de que a abertura do sigilo dos denunciantes é o ponto em que Ricardo Lísias decidiu continuar sua nova criação), chegando portanto à confusão 5, igual à 2: falta de discernimento entre uma coisa e outra, quais sejam: ficção e realidade e de novo intimação para oitiva por causa de uma obra literária (esteja claro que a mesma que o leitor tem em mãos); QUE inquirido se tudo isso não é um enorme absurdo, respondeu que pode bem ser, mas está acontecendo; QUE inquirido sobre o que seria que está acontecendo, respondeu que esse fato de a Polícia Federal estar investigando uma obra de ficção a pedido do Ministério Público; QUE inquirido sobre como pretendia provar que agora se trata mesmo de um livro de ficção, mostrou em um impulso a ficha catalográfica. (Ibid, sem paginação)

Com efeito, ao ser recusada como pessoa, produz-se uma não pessoa, ou seja, é a diferença entre o Eu, o Tu e o Ele, as pessoas gramaticais como vimos anteriormente. A terceira pessoa – o Ele – é o

sujeito ausente cuja função é a de exprimir uma relação de não pessoa, de impessoalidade, pois ele está ausente da cena, não se encontra mais no centro dos espelhos, não se tem mais acesso ao molde primeiro, a fala de poder sobre a obra. O título do primeiro volume de *Delegado Tobias* tem o nome de “o assassinato do autor”, o que poderia nos remeter ao texto “A morte do autor” de Roland Barthes; porém, se formos seguir a teoria barthesiana, teríamos de pôr em relevo o papel do leitor como o novo articulador da obra, e não mais a figura do autor como dono e proprietário dos significantes. O leitor teria uma espécie de usufruto daquele bem, gozaria, por um certo período de tempo, dos prazeres da obra. O que acontece no contemporâneo é a diluição também do leitor, o qual permanece em estado de dúvida diante do que está a ler. O escritor e teórico Hans Magnus Enzensberger coloca em primeiro plano o meio, e não mais as duas pontas da comunicação, o Eu e o Tu. Enzensberger diz, então, que “[...] a técnica eletrônica não conhece contradição essencial entre o emissor e o receptor.” (ENZENSBERGER, 1979, p. 45) Se emissor e receptor não se distinguem nem se contradizem mais, o terceiro elemento é o que pode se pluralizar, se multiplicar, para dar novos sentidos e novos encaminhamentos para a cena borrada. Esse ser singular, o Ele, e, ao mesmo tempo, plural, pode, como em um processo metonímico, ir de um a um sem parar. É esse terceiro o elemento advindo do desejo – *libet* – do sujeito qualquer, da deriva epistemológica na leitura de Alexandre Kojève sobre Hegel e a dialética do amo e do escravo: sendo esses dois últimos ressignificados como o Eu e o Tu. Essa relação só terá uma saída quando um terceiro emergja da sua própria ausência na cena e fale, não se direcionando a um sujeito preciso, este ou aquele, mas a um

qualquer, a um cidadão neutralizado em sua própria capacidade de dizer [Eu]. Outrossim, Benveniste trabalha a relação entre pessoa e verbo e afirma sobre

[...] uma das características das pessoas ‘eu’ e ‘tu’ é a sua *unicidade* específica: o ‘eu’ que enuncia, o ‘tu’ ao qual ‘eu’ se dirige são cada vez únicos. ‘Ele’, porém, pode ser uma infinidade de sujeitos – ou nenhum. É por isso que o *je est un autre* [= ‘eu é um outro’] de Rimbaud fornece a expressão típica do que é propriamente a ‘alienação’ mental, em que o eu é destituído da sua identidade constitutiva. (BENVENISTE, [1966] 1991, p. 253)

Com a perda da identidade, voltamos ao início deste capítulo quando nos referimos à perda da identidade na dialética hegeliana do conceito e seu objeto se inter-relacionando a tal ponto que a primeira identidade se perdeu e não há mais caminho possível para recuperá-la; aliás, esse é o caminho percorrido pela vertente modernista-nacionalista, a qual tenta de todas as maneiras restaurar um estado primevo para a literatura e para os personagens derivados não mais de uma raiz europeia, mas sim de cunho macunaímico. Mário de Andrade faz em *Macunaíma* uma produção incessante de arroubos linguísticos dentro de uma narrativa cuja premissa, a recuperação da pedra muiiraquitã, pode muito bem ser lida como a perda da identidade nacional brasileira. O esforço intelectual para se criar um molde original brasileiro nos deixou uma tríade bibliográfica, como *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque, *Retrato do Brasil: retrato sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado, e *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, todos esses colocando água no moinho do rosto diante do espelho; ou seja, a partir de uma

origem precisa e construída com afinco, toda a reprodução posterior teria uma explicação razoável e possível, pois voltaríamos sempre ao mesmo ponto indiscutível, a origem. No contemporâneo-técnico-eletrônico, porém, a figura do narrador – aquele sujeito diante do espelho – se fluidificou a tal ponto que a chamada “voz narrativa”, ou “foco narrativo”, já não são conceitos possíveis em uma análise dita literária, pois se parte do pressuposto de que há uma voz e um sujeito uno por detrás desse som, o qual vai chegar da mesma maneira a todos produzindo a mesma significação. Além disso, somos colocados em um impasse: se já não há voz nem foco na narração, muito menos há uma narrativa na qual o leitor pode se aferrar e descobrir os sentidos exatos como em um quebra-cabeça. No decorrer dos *e-books* de Ricardo Lísias, constantemente nos deparamos com uma “narrativa” cortada, interrompida ao meio, sem continuação, sem fechamento, sem um “sentido” preciso ao qual se possa recorrer para decodificar o enredo a ser contado. Como emissor e receptor se confundem mutuamente, a “narrativa” em si se desdobra em outras narrativas vazias de sentido e mesmo ao se terminar a leitura, não se chega a criar uma figura total. Benveniste mais uma vez, quando se detém nesse aspecto, afirma:

Não se deve, portanto, representar a ‘terceira pessoa’ como uma pessoa apta a despersonalizar-se. Não há aférese da pessoa, mas exatamente a não-pessoa, que possui como marca a ausência do que qualifica especificamente o ‘eu’ e o ‘tu’. Pelo fato de não implicar nenhuma pessoa, pode tomar qualquer sujeito ou não comportar nenhum, e esse sujeito, expresso ou não, nunca é proposto como ‘pessoa’. Esse sujeito só faz acrescentar *em aposição* uma precisão julgada necessária para a inteligência do conteúdo, não para a determinação da forma. (BEVENISTE, op. cit., p. 253)

A forma, no Caso Lísias, perdeu o próprio caráter narrativo. Assim, a própria posição do leitor barthesiano perdeu qualificação e se juntou como mais uma dentre tantas maneiras de se expressar naquela ausência de voz e de narrativa. Enzensberger, no livro supracitado, já alertava para essa mistura ao afirmar que

do ponto de vista estrutural, o livro impresso é um meio que isola tanto os produtores quanto os leitores. O *feedback* e a interação, extremamente limitados, exigem procedimentos complicados, só em raríssimos casos levando a modificações: uma vez impressa a edição, o conteúdo não pode mais ser alterado, podendo-se no máximo retirá-la de circulação. A esfera da crítica literária é muito pouco maleável e extremamente elitista, excluindo *a priori* o público. Para os meios eletrônicos, não é válida nenhuma das características que distinguem a literatura escrita e impressa. (ENZENSBERGER, 1979, p. 129)

O que Enzensberger não previa era o surgimento das redes sociais, provocando não só uma mudança na forma com que os “leitores” se relacionavam com os textos digitalizados, mas também o modo como uma ficção poderia influenciar o mundo da dita “realidade”. A afirmação de que uma vez impresso um livro, seu conteúdo não poder mais ser alterado cai em desuso na série *Delegado Tobias* e no Inquérito Policial, precisamente porque o próprio “autor” - ou pelo menos o nome atribuído ao autor do livro -, é intimado a depor sobre sua literatura em um processo judicial. No termo de declarações de Ricardo Lísias, vemos:

Aos 20 dia(s) do mês de junho de 2016, nesta SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL - SÃO PAULO, em São Paulo/SP, onde se encontrava o Dr. JOSÉ ADÉLCIO FONSECA E SOUZA LIMA, Delegado de Polícia Federal, 1ª classe, matrícula nº 25.16579304679, compareceu RICARDO LÍSIAS, sexo masculino, nacionalidade brasileira, divorciado, filho de Sônia Aidar e José Fermino, nascido aos 07/07/1975, natural de São Paulo/SP, instrução doutorado completo, profissão Pesquisador na Universidade Federal de São Paulo, documento de identidade nº. 24176865-2, CPF 249.845.468-32, residente na rua Salvador de Edra 52, ap. 63, bairro Saúde, CEP 04055-010, São Paulo, SP. Inquirido a respeito da Notícia de Fato nº 123.376.2373849/2016-46: RESPONDEU QUE é o autor da denúncia, mas apenas no âmbito da ficção; QUE inquirido que âmbito seria esse, afirmou que o desse livro que o leitor tem em mãos, mas não uma Delegacia de Polícia Federal; QUE inquirido por que não, respondeu que isso deveria ser óbvio; QUE inquirido para responder apenas ao perguntado, olhou nervoso; QUE inquirido se tem a intenção de zombar das instituições brasileiras, olhou sério e respondeu que se incomoda muito com esse monte de quês; QUE inquirido por que então denunciou os sócios da editora Lote 42, insistiu que só fez isso na ficção; QUE inquirido por que fez isso na ficção, respondeu que é a solução para unir as histórias dos três sobrinhos do Delegado Tobias em uma única publicação; QUE inquirido se esse Delegado Tobias é o mesmo do IPL nº 0069/2015-1, que o levou pela primeira vez à Polícia Federal, respondeu que infelizmente sim; QUE inquirido sobre que família Tobias seria essa, respondeu que tem o maior prazer em entregar uma cópia da árvore genealógica a essa autoridade policial; QUE inquirido das razões desse prazer, respondeu que é essa a espinha dorsal de sua nova criação e que inventar coisas lhe dá grande prazer; QUE se não pode explicar melhor essa família Tobias, respondeu que não e que aproveita para entregar o material que

produziu entre 2010 e 2015 sobre os sobrinhos e que acha isso suficiente; QUE inquirido se não deve aceitar que quem determina o que é e o que não é suficiente é essa autoridade policial, respondeu que em sua obra de jeito nenhum; QUE inquirido das razões disso, afirma que só ele decide o que deve entrar ou não em sua obra e de jeito nenhum a polícia ou a justiça; QUE inquirido dos motivos disso, afirmou que não aceita ser censurado; QUE inquirido se está tudo no ambiente da ficção, a censura não seria também ficcional, respondeu que de fato foi investigado por causa de um texto de ficção que publicou em 2014; QUE inquirido se não seria melhor voltarmos à denúncia atual, respondeu que sim; QUE inquirido se são suas personagens os sócios da editora Lote 42, como então João Cezar Varella apresentou-se de fato a essa autoridade policial, respondeu que é a mesma confusão que envolveu seu *e-book* Delegado Tobias: instâncias da justiça brasileira resolveram investigar obras de ficção; QUE inquirido por que não respondeu à última pergunta; pediu desculpas; QUE inquirido se não poderia respondê-la, afirmou que sim e respondeu; QUE inquirido se não achava sua resposta evasiva, afirmou que não e novamente ressaltou que o local da discussão é inadequado, bem como a própria autoridade policial para emitir juízo sobre sua obra literária; QUE inquirido se não acha que suas declarações podem caracterizar desacato à autoridade, respondeu que insiste no fato de que não deveria estar aqui; QUE inquirido se não desejava estar aqui, por que então acusou Cecilia Arbolave, João Cezar Varella e Thiago Blumenthal de denúncia caluniosa, respondeu que fez isso só no livro que o leitor tem em mãos, não em outra instância, como afirma já ter dito; QUE inquirido se está querendo ser preso, responde que sim; QUE inquirido por que deseja ser preso, afirmou que o fato de ter que outra vez vir a uma delegacia por uma obra de ficção parece mostrar que não tem jeito mesmo; QUE inquirido sobre o que é que não tem jeito mesmo, respondeu que isso tudo; QUE inquirido isso tudo o quê; respondeu arrogante que essas

coisas; QUE inquirido se já fez tratamento psiquiátrico, afirmou não achar a autoridade policial adequada para esse tipo de questionamento também; QUE inquirido se julga que sua prisão se dará apenas no âmbito ficcional, respondeu que agora no Brasil acredita em qualquer coisa. (LÍSIAS, op. cit., sem paginação)

Com isso, retornamos ao que até aqui estamos trabalhando com o conceito de fixão. Se dissemos não ser mais possível a designação de ficção para essa vertente contemporânea das narrativas, também teremos de rever o próprio conceito de direito e justiça, pois ambos estão inter-relacionados com essa mudança a partir do fingimento da morte e do crime sem corpo e sem provas. Sendo assim, retornamos ao que o crítico Byung-chul Han, no livro *Shanzhai*, trabalhado no capítulo anterior no que se refere ao fingimento, fala sobre o novo conceito de justiça ao afirmar: "Cuando un falsificador toma prestado un cuadro de una colección y al devolverlo no entrega el original sino una copia, no estamos ante un engaño, sino ante un acto de justicia." (HAN, [2011] 2016, p. 32) O fato de não se cometer mais um crime ao devolver uma falsificação ao portador do original já nos aponta para o que, anos depois, culminaria na seguinte indecisão: a prisão é no âmbito ficcional ou real? É o que acontece quando o poder judiciário se interpõe o poder policial, como afirmou Eugenio Raúl Zaffaroni na citação da cena de abertura, passando por Enzensberger e a confluência dos meios. Todo o documento, reproduzido a seguir, denuncia a falência das provas e do próprio documento como legitimador de uma posição, na medida em que as testemunhas questionam o próprio âmbito do direito em um documento aparentemente legítimo do direito, denunciando, dessa forma, o furo contido no poder jurídico - o qual se

localiza de maneira intensa no quarto volume da série *Delegado Tobias* e nomeado de "Caso Lísias é realidade" e todo o folhetim está em branco, somente com páginas desaparecidas. A realidade é permeada, portanto, do que fica impossível de ser escrito, mas não impossível de ser lida - mesmo que desaparecida.



PODER JUDICIÁRIO
TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 3ª REGIÃO

RELATOR : JUÍZA MARINEIDE RAMOS DA HORTA JUNIOR
 IMPETRANTE : LEONARDO DA ANUNCIÇÃO FREIRE E SANTOS
 PACIENTES : LEYLA PERRONE MOISÉS E FABIO DE SOUSA
 ANDRADE
 IMPETRADO : MM JUIZO FEDERAL DA 1 VARA CRIMINAL DE SÃO
 PAULO

EMENTA

PENAL. HABEAS CORPUS. CÂRCERE DESNECESSÁRIO EM CASO DÚBIO. PACIENTES COM ENDEREÇO CERTO. PACIENTES SEM ANTECEDENTES.

1. Foram encarcerados por desacato Leyla Perrone-Moisés e Fábio de Sousa Andrade depois de alegadamente terem zombado de uma pergunta da autoridade policial sobre literatura policial e em seguida terem uma crise de gargalhadas dentro do interior da delegacia policial.

2. Alega-se que a prisão faz parte de um contexto de autoficção e portanto não pode existir senão no interior do ebook "Delegado Tobias" do autor Ricardo Lísis. Alega-se ademais que o autor estaria morto no interior do livro e vivo para escrever o livro, o que outrossim descaracterizaria a necessidade de prisão dos pacientes, já que eles desacataram apenas no interior do citado ebook, o que descaracteriza o desacato fora dele.

3. Por fim, argumenta-se que a prisão está baseada em um imbróglio por demais confuso, o que exigirá tempo de solução, estando portanto os presos sem certeza da existência do ato criminal.

ACORDÃO

MARINEIDE RAMOS DA HORTA JUNIOR
 Juíza Relatora

ACORDÃO PUBLICADO
 NO D. J. U. DE

ACORDÃO PUBLICADO
 NO D. J. U. DE



PODER JUDICIÁRIO
TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA 3ª REGIÃO

4624
JLZ

NESTAS CONDIÇÕES, não há como compreender o que significa autoficção, o que pode estar levando a grave ataque ao direito de presunção de inocência dos réus.

Assim sendo, concedo o habeas corpus.

É COMO VOTO.

CUMpra-SE.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'JLZ', is written over the text 'CUMpra-SE.'.

Depois disso, Ricardo Lísias publicou no seu perfil na rede social *Facebook* a reprodução de um documento jurídico no qual líamos, como já vimos logo anteriormente, que ele fora proibido de falar a palavra “autoficção” com direito à multa de mil reais por dia e por uso e o imediato recolhimento nas lojas digitais do *e-book*. Tal evento provocou uma enxurrada de críticas, apoios e perplexidade por parte de leitores, colegas e jornalistas. Após essa polêmica, Lísias publicou semanalmente um volume da sua série e criou no mesmo *Facebook* um perfil do delegado Tobias, o qual recebeu diversos xingamentos por não compreender o que era uma ficção. Semanas depois, o Ministério Público de São Paulo intimou a “pessoa” Ricardo Lísias a prestar depoimento por suposta falsificação de documento verdadeiro, o que é considerado crime segundo as leis vigentes do código penal. É lá onde encontramos, no capítulo III, referente à falsidade documental, o seguinte:

Falsificação do selo ou sinal público

Art. 296 - Falsificar, fabricando-os ou alterando-os:

I - selo público destinado a autenticar atos oficiais da União, de Estado ou de Município;

II - selo ou sinal atribuído por lei a entidade de direito público, ou a autoridade, ou sinal público de tabelião:

Pena - reclusão, de dois a seis anos, e multa.

§ 1º - Incorre nas mesmas penas:

I - quem faz uso do selo ou sinal falsificado;

II - quem utiliza indevidamente o selo ou sinal verdadeiro em prejuízo de outrem ou em proveito próprio ou alheio;

III - quem altera, falsifica ou faz uso indevido de marcas, logotipos, siglas ou quaisquer outros

símbolos utilizados ou identificadores de órgãos ou entidades da Administração Pública. [...]

§ 2º - Se o agente é funcionário público, e comete crime prevalecendo-se do cargo, aumenta-se a pena de sexta parte.

Falsificação de documento público

Art. 297 - Falsificar, no todo ou em parte, documento público, ou alterar documento público verdadeiro:

Pena - reclusão, de dois a seis anos, e multa.

§ 1º - Se o agente é funcionário público, e comete o crime prevalecendo-se do cargo, aumenta a pena de sexta parte.

§ 2º - Para os efeitos penais, equiparam-se a documento público o emanado de entidade paraestatal, o título ao portador ou transmissível por endosso, as ações de sociedade comercial, os livros mercantis e o testamento particular.

§ 3º Nas mesmas penas incorre quem insere ou faz inserir: [...]

I - na folha de pagamento ou em documento de informações que seja destinado a fazer prova perante a previdência social, pessoa que não possua a qualidade de segurado obrigatório; [...]

II - na Carteira de Trabalho e Previdência Social do empregado ou em documento que deva produzir efeito perante a previdência social, declaração falsa ou diversa da que deveria ter sido escrita; [...]

III - em documento contábil ou em qualquer outro documento relacionado com as obrigações da empresa perante a previdência social, declaração falsa ou diversa da que deveria ter constado;

[...]

Falsificação de documento particular

Art. 298 - Falsificar, no todo ou em parte, documento particular ou alterar documento particular verdadeiro:

Pena - reclusão, de um a cinco anos, e multa.

[...]

Falso reconhecimento de firma ou letra

Art. 300 - Reconhecer, como verdadeira, no exercício de função pública, firma ou letra que não o seja:

Pena - reclusão, de um a cinco anos, e multa, se o documento é público; e de um a três anos, se o documento é particular.

[...]

Uso de documento falso

Art. 304 - Fazer uso de qualquer dos papéis falsificados ou alterados, a que se referem os arts. 297 a 302:

Pena - a cominada à falsificação ou à alteração.
(BRASIL, Código Penal, on-line)

Fica evidente neste caso não só o despreparo para se lidar com a ficção por parte do poder público, mas também a queda da separação entre realidade e ficção, entre o fato ocorrido e a suposição de acontecimento, o que foi teorizado pela crítica Josefina Ludmer ao elaborar o conceito de *realidadficción* e o da pós-autonomia com a ambivalência do “son y no son literatura, son ficción y realidad” (LUDMER, 2010, p. 150), uma espécie de terceiro tempo entre as duas pontas. Sintomaticamente, Enzensberger já alertava para

a insegurança categórica a que dá lugar, também afeta[r] o conceito do documental. Rigorosamente falando, ficou reduzido à sua dimensão jurídica: um documento é algo cuja ‘falsificação’, cuja reprodução se pune com pena de prisão. Naturalmente, essa definição não tem qualquer sentido teórico. (ENZENSBERGER, 1979, p. 135)

O que esse caso nos mostra é a queda, de um lado, do império da voz e do nome e, de outro, a sua não compreensão por parte do poder público e de seus representantes, uma vez que estes ligam a voz narrativa ao nome na capa do livro; tal cisão já fora vista em Aristóteles no desmembramento das categorias substanciais em uma espécie de

fratura, no plano da linguagem, entre o mostrar e o dizer, a indicação e a significação, pois o processo para se tornar pronome é o de perder primeiro a forma do nome, o grande problema da Voz: o de mostrar aquilo que não está lá, como no semblante. A partir disso, podemos pensar o papel da ficção para preencher esse terceiro momento, o dos elementos não disponíveis à leitura à primeira vista e não pertencentes à esfera da certeza do *ça a été* da fotografia barthesiana, mas à dúvida do *peut-être* neurótico-lacaniano. Nesse sentido, no Código de Processo Penal, no capítulo IX, referente aos documentos, lemos o que, perante a lei, ganha esse estatuto:

Art. 231. Salvo os casos expressos em lei, as partes poderão apresentar documentos em qualquer fase do processo.

Art. 232. Consideram-se documentos quaisquer escritos, instrumentos ou papéis, públicos ou particulares.

Parágrafo único. À fotografia do documento, devidamente autenticada, se dará o mesmo valor do original.

Art. 233. As cartas particulares, interceptadas ou obtidas por meios criminosos, não serão admitidas em juízo.

Parágrafo único. As cartas poderão ser exibidas em juízo pelo respectivo destinatário, para a defesa de seu direito, ainda que não haja consentimento do signatário.

Art. 234. Se o juiz tiver notícia da existência de documento relativo a ponto relevante da acusação ou da defesa, providenciará, independentemente de requerimento de qualquer das partes, para sua juntada aos autos, se possível.

Art. 235. A letra e firma dos documentos particulares serão submetidas a exame pericial, quando contestada a sua autenticidade.

Art. 236. Os documentos em língua estrangeira, sem prejuízo de sua juntada imediata, serão, se

necessário, traduzidos por tradutor público, ou, na falta, por pessoa idônea nomeada pela autoridade.

Art. 237. As públicas-formas só terão valor quando conferidas com o original, em presença da autoridade.

Art. 238. Os documentos originais, juntos a processo findo, quando não exista motivo relevante que justifique a sua conservação nos autos, poderão, mediante requerimento, e ouvido o Ministério Público, ser entregues à parte que os produziu, ficando traslado nos autos. (BRASIL, Código de Processo Penal, on-line)

A ficção, como uma *arché* ininterrupta, nos aponta justamente para a exclusão: a comunidade se funda sobre esse elemento excluído da cena – o sujeito qualquer – criando-se, a partir disso, um passado imemorrável e memorável, pois, como ainda não passou completamente e está sempre embaralhando as imagens e borrando as certezas, ele apenas nos indica que a voz não existe e nós só falamos com um voz que não nos pertence, completamente outra. Sendo assim, a fixação de Ricardo Lísias pode nos apontar justamente a essa mudança na perspectiva diante da voz e, por conseguinte, diante da pessoa portadora do “poder”. Se o procedimento, do romantismo para cá, foi o de dar forma ao personagem e criar o enredo, nas narrativas contemporâneas isso se esvai e o *per-sonare* perde a centralidade e o poder sobre sua própria voz, a qual é desarticulada e pode muito bem ser usada por qualquer sujeito. No quinto e último volume de *Delegado Tobias*, intitulado *Os documentos do inquérito*, temos, logo no primeiro fragmento, uma espécie de explicação, dada por Ricardo Lísias, sobre a polêmica envolvendo-o e a polícia federal.

Depois que a primeira das quatro partes do e-folhetim *Delegado Tobias* foi lançada, iniciamos uma espécie de extensão do texto em uma rede social. Um perfil do delegado foi criado no Facebook enquanto eu e os editores, nas próprias páginas pessoais, lançávamos um material que dialogava com o e-book. Eram notícias falsas em recortes de jornal e revista, cartazes e inclusive a simulação de peças jurídicas de um hipotético processo que a personagem teria iniciado para proibir o e-book. Com isso, os leitores passaram a interagir com o texto, o que nos ofereceu a possibilidade de continuar a narrativa usando as intervenções dos leitores. Em momento algum fizemos 'consultas' para decidir qual caminho a história seguiria. As manifestações externas aos e-books na verdade seriam incorporadas como se fossem, elas mesmas, personagens. O auge sem dúvida se deu com a divulgação de uma decisão jurídica falsa que teria proibido a continuidade do e-folhetim. Foram poucos os leitores que, em um primeiro momento, perceberam que na verdade se tratava de uma extensão do e-book em outro suporte, ainda que em momento algum tenhamos escondido que o delegado era invenção nossa. Aqui, reunimos a maior parte do material que circulou no Facebook, atendendo inclusive ao pedido de alguns pesquisadores. O fato de essa documentação se tornar um arquivo não quer dizer evidentemente que não possa, em outra hora, virar outra vez uma obra viva: agora até um museu sai do lugar. Ricardo Lísias, outubro de 2014. (LÍSIAS, op. cit., p. 4)

Com efeito, talvez a busca por alguém que possa nos mostrar a saída para os impasses do contemporâneo seja uma reafirmação das posições modernistas e pós-modernistas, as quais nos indicavam um caminho ou outro, e nós deveríamos seguir o escolhido pelo sujeito melhor “preparado”. A reivindicação contemporânea já não passa mais por um sujeito e uma voz específicos, mas sim pelo desafio e pela

exigência de, ainda que constatada essa não predicação do sujeito e da voz, se falar e escrever, apesar de tudo.

augeo, -es, auxi, auctum, augere: *auctor, -oris c* (*auctor communis erat generis apud anitquos*, P. F. 26, 13) : sens premier 'celui qui fait croître, ou qui fait pousser' e. g. Vg., G. 1, 27, *auctorem frugum tempestatumqu potentem*. Dans des expressions comme *auctor gentis, generis*, le mot signifiait à la fois 'celui qui accroît' et 'celui qui fonde', 'fondateur, auteur' qui a fini par prendre toutes les acceptions que le fr. donne à 'auteur'. En dehors de ce sens, le mot semble avoir appartenu dès la période italique commune aux langues de la religion et du droit. [...] on peut rapprocher l'emploi, dans la langue officielle latine, de *auctor* 'qui in senatu primus sententiam dicit', e. g. Cic., Pis. 35, *senatus decreuit Cn. Pompeio auctore et eius sententiae principe*. De là le sens dérivé de 'instigateur, conseiller'. En droit *auctor* désigne le 'garant', cf. Cic., Caec. 72, *quod mulier sine tutore, auctore promiserit deberi*. Enfin comme la vente aux enchères se dit *auctio*, *auctor* a pris le sens de 'vendeur (aux enchères)' par opposition à *emptor*, et de là celui de 'possesseur'. Sur ces développements, v. M. Leumann, *Gnomon*, 13 (1937), p. 32.

auctoritas, -atis f. : fait d'être *auctor*, avec tous les sens du mot. Le sens premier est rare, mais non sans exemple, ainsi Cic., Inu. 1, 28, 43, *eius facti qui sint principes et inuentores, qui denique auctoritatis eius* (abstrait correspondant à *principes*) et *inventionis probatores* ; 'instigation ; autorité' (avec tous les sens que le mot a gardés en français, abstrait et concret) ; 'garantie' ; 'avis prononcé le premier ; avis prédominant' ; d'où *auctoritas senatus = senatus consultum*. Du sens de *auctor* 'vendeur' dérive celui de *auctoritas* 'qualité de vendeur' d'où 'possession' (le vendeur d'une chose étant généralement celui qui la possède), et par là 'droit de [revendication en] propriété'. Ainsi s'explique le sens du mot dans l'axiome de la loi des XII Tables cité par Cic.,

Off. 1, 37, *aduersus hostem aeterna auctoritas* <esto> 'vis-à-vis de l'étranger, le droit de [revendication en] propriété demeure imprescriptible'. (ERNOUT; MEILLET, op. cit., p. 89)

Sob esse prisma, se formos retomar a etimologia detalhada por Ernout e Meillet e irmos mais a fundo na palavra *auctoritas*, podemos afirmar que o autor como vendedor ou como o responsável pelo direito de reivindicação de uma propriedade como uma espécie de direito imprescritível caiu por terra no momento mesmo em que Hippolyte Bayard se fotografou e escreveu sobre sua própria morte no seu autorretrato afogado. O que veio depois e foi denominado de ficção ainda se coaduna com o princípio de autor enquanto uma autoridade e possuidor dos direitos da obra - por essa via, o quarto volume de *Delegado Tobias* seria o mais extenso em materialidade e em provas, seguindo a consigna do isto foi barthesiano. O nosso trabalho, porém, foi o de analisar o furo produzido na ficção, o que nos permitiu - a partir do aturdimiento de Jacques Lacan - partir da morte do autor, passando pelo autor como um gesto, até o autor como desaparecimento. Ao reivindicar o desaparecimento como um dos dois eixos desta tese, estávamos em grande parte questionando a própria *auctoritas* como um axioma da Lei das Doze Tábuas, ou, como bem afirmou Fabián Ludueña:

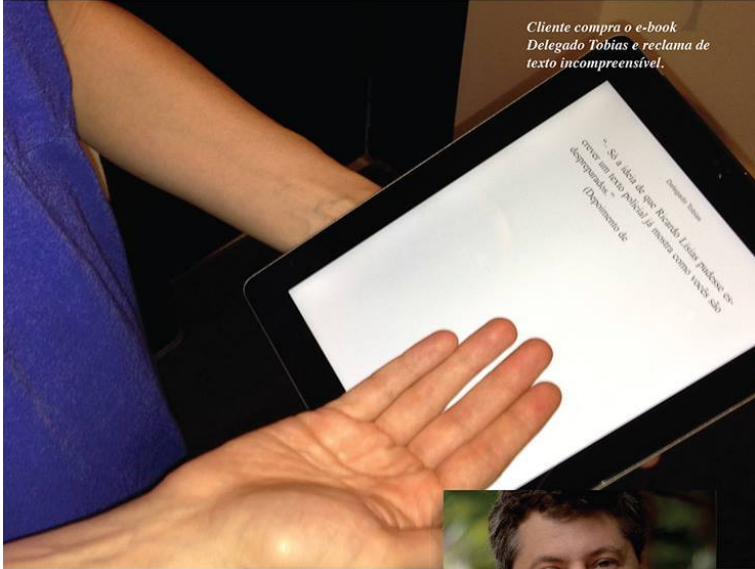
La imposibilidad estructural de conocerse a sí mismo, manifestada por el designio délfico, nunca fue vista (excepto en la actualidad) como un defecto sino, al contrario, como el acceso a una forma de libertad. Podría pensarse, al mismo tiempo, que el *démon* que el individuo encuentra cuando vanamente se busca a sí mismo no es más

que una máscara con la que el cosmos vela sua disyunción originaria: rasgado ese velo, el sujeto puede encontrarse frente al abismo de un vacío. Si ni siquiera el Otro existe, la diyuntología deviene en cosmología de un *vacuum* post-metafísico cuyo contorno aún debe ser explorado por completo pero en el cual se juega, para los Póstumos, un destino más allá de los algoritmos omniscientes. (LUDUEÑA, 2018, p. 170-171)

Com o fim da propriedade do texto, ficamos em uma eterna dúvida sobre quem é o responsável jurídico pelo conteúdo manifesto em um livro, colocando a céu aberto o próprio retransporte da linguagem - vista aqui a partir da reportagem - de maneira incessante, haja vista que "[...] la caída de la *auctoritas* coincide, punto por punto, con el ascenso de los Póstumos como autores de un mundo político sin precedentes." (LUDUEÑA, op. cit., p. 163) Os Póstumos, aos quais Ludueña faz referência, não são os que vêm, em um futuro acalentador, mas, pelo contrário, os que virão a partir da morte mesma da autoria, do direito, da ficção. Ou seja, é a partir da queda, ou melhor, do *casus*, que a possibilidade cosmológica ganha relevo. O *casus* aqui escolhido - e percorrido - foi o de Ricardo Lísias, e que culmina em uma incerteza absoluta com relação ao que se está diante. Questão recorrente a partir de 1927 com *Princípio da Incerteza* de Werner Heisenberg, como um princípio da mecânica quântica, mas que também pode ser um princípio da chamada estética contemporânea, assim como as cores existem como possibilidades antes mesmo da existência do prisma; a potência - seguindo Aristóteles e a leitura de Agamben - preexiste ao acontecimento visto, pois este não se pode medir pela probabilidade, como ocorre atualmente como um instrumento do neoliberalismo. O trabalho da crítica é dar potência ao invisível, ao que saiu da vista, ao

que permanece desaparecido. A tentativa de se ler esse desaparecimento sob a ótica da ficção promove enormes embaraços no leitor médio, como se percebe nas imagens reproduzidas a seguir:

CONSUMO



Leitores continuam dizendo que ebook Delegado Tobias está com defeito.

Após enorme repercussão nas redes sociais e ter figurado entre os mais vendidos nas lojas Apple, Amazon e Livraria Cultura, consumidor queixa-se de suposto defeito no e-book *Delegado Tobias* (e-galáxia, R\$1,99), de Ricardo Lísias. A polêmica está aberta: seria um problema de tecnologia, do autor ou do leitor? (saiba mais nas págs. 174 e 175)

III



“É que veio tudo da minha cabeça”, defende-se o autor Ricardo Lísias.

Imagem 20: Reprodução do livro *Delegado Tobias*, de Ricardo Lísias.

Delegado Tobias
Ricardo Lísias

**LOJAS AVISAM:
NÃO HÁ DEFEITO
NO EBOOK
“DELEGADO TOBIAS”.
É AQUILO LÁ MESMO.**

virtuais que inte-
lulares e outras
mãezes, desde
obras tem uma
bica, de inseto
uma língua
nhamos
de Duq

Inter-
vão
mal
ebs,
com
te ao
mas,
que fi-
cradas,
dence D
do do cer-
não foi por
coberta de
entrelaçada
chei salis
O chinês S
uma maquete
Paulo, formae
foram servide
pois da perf
mais duravel

Imagem 21: *Reprodução do livro Delegado Tobias, 2014. Ricardo Lísias.*

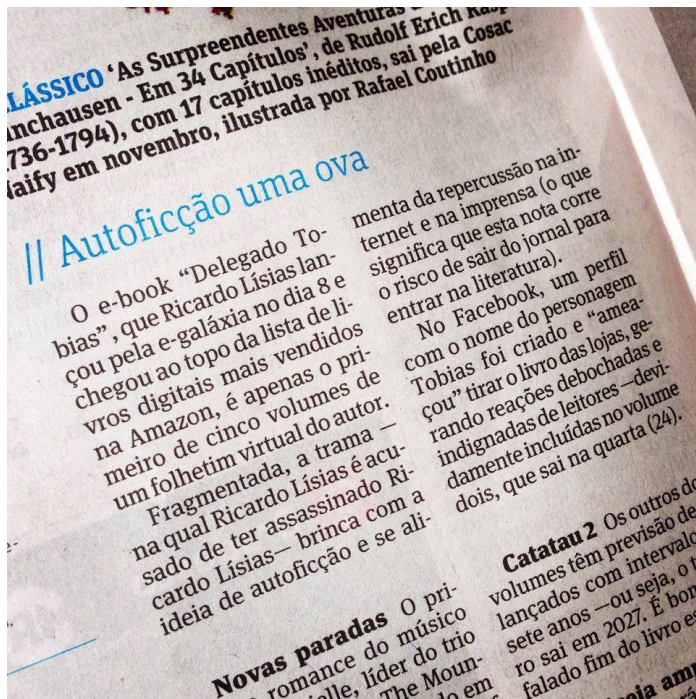


Imagem 22: Reprodução do livro *Delegado Tobias*, 2014. Ricardo Lísias.

3.7. A queda da fé.

Três anos após o estudo freudiano sobre o tempo, em 1939, Juan Dahlmann, secretário de uma biblioteca municipal na rua Córdoba, resolve viajar para o Sul, e também para o passado, em uma espécie de futuro – o Sul – anterior – o passado – ganhando contornos de um “terá sido”, um tempo já terminado, mas ainda não ocorrido, por isso se coloca o personagem de *O Sul*, de Jorge Luis Borges, como o paradigma da imiscuição dos tempos. Dahlmann não conseguiu mais seguir o mesmo trajeto de trem, pois este iria parar em uma estação um pouco

anterior e desconhecida por ele. Sentindo-se um estrangeiro no Sul irreconhecível, Dahlmann vai duelar com um outro.

Sentiu, ao atravessar o umbral, que morrer numa luta de faca, a céu aberto e atacando, *teria sido* uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite da clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que, se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta seria a morte que teria escolhido ou sonhado. (BORGES, 2007, p. 168, grifo nosso)

A outra possibilidade de morte para Dahlmann se apresenta como uma cena incompleta, como uma espécie de fotografia rearticulada de modo diferente do que se vê. Entre o que se viveu e o que se quis viver, ou o que se sonhou ter vivido, reside a desativação de um tempo cronológico cujo *parti pris* seria o da não possibilidade de rearmar a cena. Talvez seja esse o intento de Dahlmann: rearranjar a cena, no Sul, mas partindo de outro caminho, até então nunca visto. Dahlmann *com* Arariboia, Borges *com* Lísias, são uma maneira dessa possível reencenação dos tempos, pois percebemos uma articulação entre os personagens e entre os tempos a um ponto tal que os ausentes, do “passado”, reaparecem no “presente” para rearticular, reescrever e ressignificar o dito “futuro”. Isso nos remontaria ao que já trabalhamos sobre o *ça a été* barthesiano e a impossibilidade de se apresentar algo tal qual aconteceu no “passado”, ponto de partida para as *Teses sobre a Filosofia da História* de Walter Benjamin quando este escreve, em chave antimessiânica, na sexta tese, o seguinte:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa

apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Ele é um e o mesmo para ambos: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilégio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, [1940] 2012, p. 243-244)

A tarefa benjaminiana para o passado não se coadunaria mais com o princípio barthesiano do *ça a été*, isto foi, pois isso ainda daria fé ao escrito e à fixação da imagem, e a história oriunda dessa fé somente repetiria sem parar, *sine die*, o mesmo. Perfurando essa certeza, porém, podemos, aos poucos, transformar esse isto foi, no passado, para um isto foi, no futuro, a partir da própria sonoridade: de um isto foi a um isto (se) foi, com outro direcionamento, aos Póstumos, em última análise. Se a imagem é um futuro em potência, mas não messiânica, como vimos em Didi-Huberman, dessa forma, quem sabe, consigamos desarticular esse inimigo não mais pela mesma via - a do direito - e pela mesma linguagem - a da ficção. Com o desaparecimento da primeira e a fixação da segunda o que permanece é o desafio de fazer com que o inimigo não vença, nunca.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Consignas*. Trad. de Ramón Bilbao. Argentina: Amorrortu editores, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. de Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- _____. *Profanações*. Trad. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O uso dos corpos*. Trad. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Estado de exceção*. 2. ed. Trad. de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II, 2*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *A comunidade que vem*. Trad. de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *O sacramento da linguagem*. Arqueologia do juramento (Homo sacer II, 3). Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. *Stasis*. La guerra civile come paradigma politica. Homo Sacer, II, 2. Torino, Bolatti Boringhieri, 2015.
- ANDRADE, Cleyton. *Lacan chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise*. 2. ed. Maceió: EDUFAL, 2016.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. Regionalismo. In: *Diário Nacional*, 19/2/1928.

- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- _____. *Estética e política*. e. ed. rev. e ampl. Maria Eugenia Boaventura (Org.). São Paulo: Globo, 2011.
- ANTELO, Raúl. *O Museu é um espelho ustório*. Conferência, 2018. Inédito.
- _____. La deuda: Albers, Acosta, Augusto de Campos. In: *Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literárias*, CEDINTEL, FHUC/UNL, 2017.
- _____. *Roland Barthes y el método rapsódico*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016.
- _____. *Ler para frustrar a formalização*. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- _____. Estética do abandono. In: *A literatura latino-americana do século XXI*. Beatriz Resende (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.
- _____. *Archifilologías latinoamericanas*. Lecturas tras el agotamiento. Villa María: Edivim, 2015.
- _____. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- _____. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006.
- _____. A cena arqui-filológica. In: *Caminhos do hispanismo: vozes críticas, tendências teóricas*. Antonio Andrade et al. (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- _____. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético. In: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- _____. A aporia da leitura. In: *IpotesiLi: revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v. 7, n. 1.
- _____. *A ruinologia*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica*. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: MEC, 1970. II e IV volumes.
- ARISTÓTELES. *As categorias*. Trad. de Fernando Coelho. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

_____. *De Anima*. 2. ed. Trad. de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Poética*. 2. ed. Trad. de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia - Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BARDI, Pietro Maria. In: *Enciclopédia Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa83/pietro-maria-bardi>>.

BARTALINI, Carolina. *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*. 1. ed. revisada. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____. *A câmara clara*. Trad. de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2014.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Diário de luto*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *L'Empire des signes*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

_____. *Cadernos da viagem à China*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *O rumor da língua*. 3. ed. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BASSOLS, Miquel. *Lo feminino, entre centro y ausencia*. Olivos: Grama Ediciones, 2017.

_____. *A psicanálise, a ciência e o real*. Trad. de Contra Capa. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

BEERBOHM, Max. Enoch Soames. In: *Antologia da literatura fantástica*. Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo (Org.). Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BELLATIN, Mario. *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara, 2013.

_____. *Obra reunida 2*. Madrid: Alfaguara, 2014.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. revista. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. vol. 1.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. de Maria da Gloria Novak e Maria luiza Neri. 3. ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Trad. de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1989.

_____. *O vocabulário das instituições indo-europeias*. Trad. de Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. vol. 1 e 2.

BERENSON, Bernard. *Estética e história*. Trad. de Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural (palavra de escrita)*. Trad. de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A conversa infinita: a experiência limite*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro e o fragmentário*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O livro por vir*. 2. ed. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF, 2013.

_____. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRASIL. *Código penal*. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm

_____. *Código de processo penal*. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3689.htm

BRODSKY, Graciela. *Loucuras discretas*: um seminário sobre as chamadas psicoses ordinárias. Trad. de Maria Josefina Sota Fuentes. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2011.

_____. *Short story*: os princípios do ato analítico. Trad. de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Ficções*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSCO, Francisco. *A vítima tem sempre razão?*: Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro. São Paulo: Todavia, 2017.

CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes*: le masque et le vertige. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Babel*. Paris: Gallimard, 1946.

_____. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950.

_____. Sociologia del verdugo. In: *Sur*, ano IX, n. 56, Buenos Aires, maio de 1939.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. rev. Trajano Vieira (Org.). São Paulo: Ed. 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos 1750-1880. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Literatura e Sociedade*: Estudos de Teoria e História Literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar. Curadores: Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. p. 190.

CHENG, François. *Vide et plein*: le langage pictural chinois. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

_____. *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*. Trad. de María Teresa D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COROMINAS, Joan. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

CARVALHO, Ricardo S. de. *Edição genética d’O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2001.

CORONA, Salvador Macías. *Josef Albers en México (1935-1976)*. Aproximaciones a la arquitectura mexicana. Tese de Doutorado. Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.

CUENCA, João Paulo. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Planeta, 2016.

CUNHA, Eduardo (pseudônimo). *Diário da cadeia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: volume I e II*. São Paulo: Abril, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *A escritura e a diferença*. 4. ed. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Gramatologia*. Trad. de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história, I. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. O olho da história, III. Trad. de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. de Caio Meira e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. (Org.) *Levantes*. Trad. de Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorges Bastos e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. *Cascas*. Trad. de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. 'Picture = Rupture': Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein. In: *Papers of Surrealism Issue, 7*, 2007.

DOMÍNGUEZ, Nora. *De donde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (escultura negra). Trad. de Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

_____. *Documents:1929*. Trad. de Takashi Wakamatsu. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.

_____. *Traité de la vision*. In: *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 58, hiver 1996-1997.

_____. *A arte do século 20 - 1*. As premissas. Trad. de Maria Aparecida Barbosa. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.

Ensaio sobre a autoficção. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*. Trad. de Helena Parente Cunha e Moema Parente Augel. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée d'un index. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1939.

ESPOSITO, Roberto. *Terza persona*. Política della vita e filosofia dell'impersonale. Torino: Einaudi, 2007.

_____. *Termini della politica: comunità, immunità, biopolítica*. Milão: Mimesis Edizioni, 2008.

_____. *Diez pensamientos acerca de la política*. Trad. de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria, psicanálise*. 3. ed. Trad. de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Manoel Barros da Motta (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. Ditos e Escritos I.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. Manoel Barros da Motta (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. Ditos e Escritos III.

_____. *História da loucura: na Idade clássica*. 8. ed. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. *O nascimento da clínica*. 7. ed. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. *A arqueologia do saber*. 8. ed. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9. ed. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, Sigmund. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Trad. de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados*. Trad. de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. *As pulsões e seus destinos*. Trad. de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Sobre a concepção das afasias: um estudo crítico*. Trad. de Emiliano de Brito Rossi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Arte, literatura e os artistas*. Trad. de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Neurose, psicose, perversão*. Trad. de Maria Rita Salzano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Trad. de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. *O infamiliar*. Trad. de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. *Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria (1893-1895) em coautoria com Josef Breuer*. Trad. de Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Obras completas, volume 7: o chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. Trad. de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Obras completas, volume 8: o delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva (“O homem dos ratos”), uma recordação da infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Obras completas, volume 10: observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”),*

artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Obras completas, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Trad. de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Obras completas, volume 14: história de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras completas, volume 15: psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Obras completas, volume 16: o eu e o id, autobiografia e outros textos (1923-1925)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Obras completas, volume 17: inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Obras completas, volume 18: o mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Histórias de literatura e cegueira*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

_____. *La obra del arte. La relación estética*. Trad. de Juan Vivanco. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

_____. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

_____. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. *Figures IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

GROYS, Boris. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Trad. de Paola Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

_____. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. de Paola Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

_____. *Introdução à antifilosofia*. Trad. de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: EDIPRO, 2013.

GUIMARÃES, Lêda. Não se apaixone! In: *Opção Lacaniana*. São Paulo: Edições Eolia, n. 44, nov. 2005.

HAMACHER, Werner. *Lingua amissa*. Trad. de Laura Carugati e Marcelo Burello. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.

_____. *95 tesis sobre la filología*. Trad. de Laura S. Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

HAN, Byung-chul. Sociedade do controle. In: *Sociedade da Transparência*. Trad. de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

_____. *Shanzhai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Trad. de Paula Kuffer. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. 9. ed. Trad. de Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HULAK, Fabienne. *La lettre et l'oeuvre dans la psychose*. Paris: Éditions Érès, 2006.

JAMESON, Fredric. *Estética da singularidade*. Trad. de Ricardo Lísias. In: *Peixe-elétrico*, n. 2, 2015.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
 _____. *Ulysses*. Trad. de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
 _____. *Dublinenses*. Trad. de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 4. ed. Trad. de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.
 _____. *Crítica da razão prática*. Trad. de Monique Hulshof. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: *O ornamento da massa*. Trad. de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 69-70.

KRAUSS, Rosalind, *Le photographique: pour une théorie des écarts*, trad. de Jean Kempf et alii, Paris, Macula, 1990.
 _____. *O fotográfico*. Trad. de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. 2. ed. Trad. de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
 _____. *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. 2. ed. Trad. de Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
 _____. *O Seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)*. 2. ed. revista. Trad. de Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
 _____. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto (1956-1957)*. Trad. de Dulque Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
 _____. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
 _____. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação (1958-1959)*. Trad. de Cláudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
 _____. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Trad. de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- _____. *O Seminário, livro 8: a transferência* (1960-1961). 2. ed. Trad. de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Le Séminaire, livre 9: l'identification* (1961-1962). Inédito.
- _____. *O Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963). Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. *Le Séminaire, livre 12: problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964-1965). Inédito.
- _____. *Le Séminaire, livre 13: l'objet de la psychanalyse* (1965-1966). Inédito.
- _____. *Le Séminaire, livre 14: la logique du fantasme* (1966-1967). Inédito.
- _____. *Le Séminaire, livre 15: l'acte psychanalytique* (1967-168). Inédito.
- _____. *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro* (1968-1969). Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise* (1969-1970). Trad. de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- _____. *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971). Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *O Seminário, livro 19: ...ou pior* (1971-1972). Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. *O Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973). Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. *Le Séminaire, livre 21: Le non-dupes errent* (1973-1974). Inédito.
- _____. *Le Séminaire, livre 22: RSI* (1974-1975). Inédito.
- _____. *O Seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976). Trad. de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *Le Séminaire, livre 24: l'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (1976-1977). Inédito.
- _____. *Le Séminaire, livre 25: le moment de conclure* (1977-1978). Inédito.
- _____. *Escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Outros escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. *Os complexos familiares na formação do indivíduo: ensaio de análise de uma função em psicologia*. 2. ed. Trad. de Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*; seguido de Primeiros escritos sobre a paranoia. 2. ed. Trad. de Aluisio Menezes e Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. *Nomes-do-pai*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *O triunfo da religião, precedido de Discurso aos católicos*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Estou falando com as paredes: conversas na Capela de Sainte-Anne*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Meu ensino*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *O mito individual do neurótico ou a poesia e verdade na neurose*. Trad. de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACLAU, Ernesto. ¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política? In: *Debates contemporáneos: psicoanálisis y filosofía*. Argentina: Edita EOL, 2004.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si. Joyce, Lacan e a Loucura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica. Uma escrita para o gozo*. Trad. de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

_____. *A batalha do autismo: da clínica à política*. Trad. de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. *A sociedade do sintoma: a psicanálise, hoje*. Trad. de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

_____. Por que o Um? In: *Leituras do Seminário ...ou pior de Jacques Lacan*. Glacy Gonzales Gorski e Maria Josefina Sota Fuentes (Org.). Salvador: Escola Brasileira de Psicanálise, 2015.

LEFORT, Rosine; LEFORT, Robert. *A distinção do autismo*. Trad. de Ana Lydia Santiago e Cristina Vidigal. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

Leituras do Seminário ...ou pior de Jacques Lacan. Glacy Gonzales Gorski e Maria Josefina Sota Fuentes (Org.). Salvador: Escola Brasileira de Psicanálise, 2015.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2. ed. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Madrid: Caballo de Troya, 2007.

LINK, Daniel. *El movimiento del paisaje*. Conferência, 2018. Inédita.

_____. *Fantasmagoría: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

_____. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. de Joca Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

LÍSIAS, Ricardo. *Inquérito Policial: Família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016.

_____. *Concentração: e outros contos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. *A vista particular*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. *Delegado Tobias*. São Paulo: E-galáxia, 2014. *E-book*.

_____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *Intervenções: Álbum de crítica*. São Paulo: E-galáxia, 2014.

_____. *Fisiologia da idade*. São Paulo: E-galáxia, 2015.

_____. *Dois praças: romance*. São Paulo: Globo, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.: romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

_____. *El género gaucho: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

LUDUEÑA, Fabián. *A ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Trad. de Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

_____. *La comunidad de los espectros*. I. Antropotecnica. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2010.

_____. *H. P. Lovecraft, la disyunción en el ser*. Buenos Aires: Hecho Atómico Ediciones, 2013.

_____. *Principios de Espectrología*. La comunidad de los espectros II. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2016.

_____. *Arcana Imperii*. Tratado metafísico-político. La comunidad de los espectros III. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2018.

MABILLE, Pierre. Miroirs. In: *Minotaure*, Paris, n. 11, printemps 1938.

MACÊDO, Lucíola Freitas de. *Primo Levi: a escrita do traUma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

MALEVAL, Jean-Claude. *La forclusión del Nombre del Padre: el concepto y su clínica*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *Locuras histericas y psicosis disociativas*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Trad. de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

_____. *Divagações*. Trad. de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MAN, Paul de. *La resistencia a la teoría*. Trad. de Elena Elorriaga e Oriol Francés. Madrid: Visor Distribuciones, 1990.

_____. Autobiografia como Des-figuração. In: *SOPRO*: Panfleto político-cultural, n. 71. Disponível em: http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.W6FzMC_Or5Y Acesso em: 12 set. 2018.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Contra Capa Livraria; Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MAUGÛÉ, Jean. A pintura moderna. In: *Dissenso*: revista de estudantes de filosofia. n. 2, 1999.

MENDES, Murilo. Tempo e Eternidade. In: *Antologia poética*. Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MILLER, Jacques-Alain. *Todo el mundo es loco*. Trad. de Stéphane Verley. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.

- _____. *Un esfuerzo de poesía*. Trad. de Gerardo Arenas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2016.
- _____. *El últimísimo Lacan*. Trad. de Stéphane Verley. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.
- _____. *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Trad. de Nora A. González. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.
- _____. *Donc: la lógica de la cura*. Trad. de Gerardo Arenas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2011.
- _____. *Los divinos detalles*. Trad. de Dora G. Saroka. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2011.
- _____. *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O sinthoma*. Trad. de Teresinha Prado. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. *O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante*. Trad. de Eduardo Farias e Nina Lua. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- _____. *Perspectivas dos Escritos e Outros Escritos de Lacan*. Trad. de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- _____. *Percurso de Lacan: uma introdução*. Trad. de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. *Extimidad*. Trad. de Nora A. González. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.
- _____. *La fuga del sentido*. Trad. de Silvia Baudini. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2012.
- _____. *El partenaire-sintoma*. Trad. de Dora Gladys Saroka. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2016.
- _____. *Los usos del lapso*. Trad. de Nilda Prados. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2010.
- _____. *Sutilezas analíticas*. Trad. de Silvia Baudini. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.
- _____. *El lugar y el lazo*. Trad. de Gerardo Arenas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2013.
- _____. *Piezas sueltas*. Trad. de Gerardo Arenas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2013.
- _____. *Seminarios en Caracas y Bogotá*. Trad. de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.
- _____. *De la naturaleza de los semblantes*. Trad. de Nora A. González. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2018.
- _____. *El banquete de los analistas*. Trad. de Nora A. González. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2018.
- _____. *Los signos del goce*. Trad. de Graciela Brodsky. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2018.

_____. *Del síntoma al fantasma. Y retorno.* Trad. de Silvia Baudini. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2018.

_____. *Introducción al método psicoanalítico.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.

_____. *Matemas I.* Trad. de Carlos A. de Santos y otros. Buenos Aires: Manantial, 2014.

_____. *Matemas II. 2. ed.* Trad. de Carlos A. de Santos y otros. Buenos Aires: Manantial, 2018.

MILLER, Jacques-Alain. Forclusão generalizada. In: *Todo mundo delira.* BATISTA, Maria do Carmo Dias; LAIA, Sérgio (Org.). Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2010. p. 15-32.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes. In: *O feminino que acontece no corpo.* A prática da psicanálise nos confins do simbólico. CALDAS, Heloisa; MURTA, Alberto; MURTA, Claudia. (Org.). Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

MILLER, Jacques-Alain; LAURENT, Éric. *El Otro que no existe y sus comités de ética.* Trad. de Nora A. González. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2013.

MILLER, Jacques-Alain. Heresia e ortodoxia. In: *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise.* São Paulo: Edições Eolia, núm. 78, fev. 2018.

MILLER, Jacques-Alain. Questão de Escola: proposta sobre a garantia. In: *Opção Lacaniana On-line.* São Paulo, ano 8, núm. 23, jul. 2017. Disponível em:

<http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_23/Questao_de_Escola.pdf>

MILLER, Jacques-Alain. Campo freudiano, ano zero. In: *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise.* São Paulo: Edições Eolia, núm. 78, fev. 2018.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América Hispânica.* Trad. de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator.* Paris: Bayard, 2007.

_____. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo.* Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

MONNOYER, Jean-Maurice. *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs.* Paris: L'université de pau, 1999.

MONTEIRO, Paulo. *Salões de Maio*. In: ARS, Revista do Departamento de Artes Plásticas, ECA, USP. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars12/saloes_maio.pdf>

NAHAS, Vanessa. *Rastros freudianos em Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Scène: suivi de dialogue sur le dialogue*. Paris: Christian Bourgois éditeurs, 2013.

NOGUEIRA, Sandra Pinelli Nogueira. *A questão do pai e o ato infracional: impasses na transmissão do desejo*. Belo Horizonte: Scriptum, 2016.

O'NEILL, Elena. *A escrita atuante de Carl Einstein*. **Topoi (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 32, p. 91-108, junho 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237101X2016000100091&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 8 ago. 2018.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Museu é o mundo*. César Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

_____. *Conglomerado newyorkaises*. César Oiticica Filho e Frederico Coelho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

_____. Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética, 1/7/1966. Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>

Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Mabel Tapia, Jaime Vindel, Fernanda Carvajal, André Mesquita et. al. Sáenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Años de formación. Barcelona: Anagrama, 2015.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi*. Los años felices. Barcelona: Anagrama, 2016.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi*. Un día en la vida. Barcelona: Anagrama, 2017.
- _____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- _____. *YO*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.
- _____. Nueva narrativa norteamericana. In: *Los Libros*, set. 1970.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2. ed. São Paulo: IBRASA, 1981.
- RENNÓ, Rosângela. *Fotoportátil*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ROSA, Guimarães. *Tutameia (Terceiras estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSSET, Clément. *Le réel et son double: essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard, 1984.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- _____. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Mil rosas roubadas: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 5. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- _____. *Genealogia da ferocidade: ensaio*. Recife: Cepe, 2017.

SANTIAGO, Jesús. *A droga do toxicômano: uma parceria cínica na era da ciência*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SARLO, Beatriz. Sujetos y tecnología. La novela después de la historia. In: *Punto de vista*, n. 86.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

Scilicet: As psicoses ordinárias e as outras, sob transferência. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2018.

Scilicet: O corpo falante: sobre o inconsciente no século XXI. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2016.

Scilicet: Um real para o século XXI. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2014.

Scilicet: A ordem simbólica no século XXI. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.

Scilicet: Semblantes e sinthoma. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2009.

SCRAMIM, Susana. *Literaturas do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SCRAMIM, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Trad. de Artur Morão.

Covilhão: LusoSofia Press, 2009. Disponível on-line em:

http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf

_____. *Problemas fundamentales de la filosofía*. Trad. de Susana Molinari e Eduardo Schulzen. Buenos Aires: Editora y Distribuidora del Plata, 1947.

_____. *La tragédie de la culture*. Trad. de Sabine Cornille e Philippe Ivernel. Paris: Edition Rivages, 1988.

_____. *Rembrandt*. Ensayo de filosofía del arte. Trad. de Emilio Estiu. Buenos Aires: Editorial Nova, 1950.

_____. *Cultura femenina y otros ensayos*. Trad. de Eugenio Imaz et all. Madrid: Revista de Occidente, 1934.

_____. *Schopenhauer y Nietzsche*. Trad. de Francisco Ayala. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1950.

SLOTTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje: lecciones de Frankfurt*. Trad. de Germán Cano. Espanha: Pre-textos, 2006.

_____. *Crítica da razão cínica*. Trad. de marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

_____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. 3. ed. Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

STIGGER, Veronica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. O livro. In: *Species: revista de antropologia especulativa*. Novembro de 2015, n. 1, on-line.

_____. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Trad. de Leiko Gotoda. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TENDLARZ, Silvia Elena. *Aimée con Lacan: acerca de la paranoia de autopunición*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 1999.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. 8. ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

VATTIMO, Gianni. *O sujeito e a máscara: Nietzsche e o problema da libertação*. Trad. de Silvana Cobucci Leite. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

VIEIRA, Marcus André. Cogitações sobre o furo. In: *Ágora: estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999. n. 2, vol. II.

_____. *A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)*. Rio de Janeiro: Subversos, 2018.

_____. Sobre a lógica do tratamento. In: *Leituras do Seminário ...ou pior de Jacques Lacan*. Glacy Gonzales Gorski e Maria Josefine Sota Fuentes (Org.). Salvador: Escola Brasileira de Psicanálise, 2015.

WAJEMAN, Gérard. Theorie de la simulation. In: *Analytica: cahiers de recherche du CF*. Paris: Navarin-Seuil, v. 22.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. *Em busca das penas perdidas: a perda da legitimidade do sistema penal*. 5. ed. Trad. de Vania Romano Pedrosa e Amir Lopez da Conceição. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

_____. *A palavra dos mortos: conferências de criminologia cautelar*. Trad. de Cecília Perlingeiro, Gustavo de Souza Preussler, Lucimara Rabel e Maria Gabriela Viana Peixoto. São Paulo: Saraiva, 2012.

_____. *O inimigo no direito penal*. 2. ed. Trad. de Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: R. dos Tribunais, 2007.

_____. *Função do direito penal é limitar o poder punitivo*. Entrevista disponível em: <https://www.conjur.com.br/20anos/2017-ago-03/raul-zaffaroni-jurista-argentino-funcao-do-direito-penal-e-limi>