

FICÇÃO: DA FORMAÇÃO DE UM *TOPOS* A UM *MODUS OPERANDI*

Liliane Pereira Soares do Nascimento¹

RESUMO

As reflexões sobre a relação entre ficção e história iniciada pelos gregos originou uma visão negativa da ficção que, embora proponha uma contraposição ao factual, simula um caráter de verdade. Com isto, forma-se um *topos* no qual a ficção, associada à mentira, utilizar-se-ia de linguagem capaz de forjar uma ilusão de realidade com força para denunciar uma dinâmica histórico-social. Assim, abordamos a narrativa ficcional como espaço de jogo que ultrapassa o mundo real que incorpora e faz emergir o imaginário e a intencionalidade do texto. Especificamente, mostramos como o jogo operacionaliza a construção do romance *Rum para Rondônia* (RONCARI, 1991).

Palavras-chave: ficção, narrativa ficcional, ultrapassagem, romance da década de 1980.

A formação de um *topos*: ficção, verdade ou mentira?

Podemos entender que é pela representação que a ficção se dá a existir. Sendo *poiesis* e sistema de signos apreendido pelo literário, a ficção se opõe ao factual, ao mesmo tempo em que pode adotar técnicas que simulam um caráter de verdade, aproximando-se das formas documentais e contaminando a esfera literária com o *sentido negativo* da *imitação verista*.

Esse *sentido negativo* é uma herança da tradição ocidental, que na antiguidade tendia a valorizar a *verdade*, rejeitando o ficcional, visto ser ele tomado por algo falso. A ideia de *falso* inicia-se, talvez, com a produção dos poetas épicos, que, por ocuparem posição de prestígio na sociedade, não eram questionados sobre a veracidade das histórias que contavam. Mas a evidência dos filósofos e a sua condição de detentores do

¹ Doutoranda em letras no programa DINTER UNESP de São José do Rio Preto/UNIR-Vilhena; docente do IFRO, Campos de Vilhena. E-mail: lipsn30@gmail.com.

saber, põe de um lado os historiadores caracterizados pela verdade comprovável de seus textos e, de outro, os poetas épicos, admitidos, então, como artistas, em cuja arte, a verdade é substituída pela verossimilhança. É nesse contexto conceitual que os filósofos associam a tragédia à arte dos retóricos, considerando as produções poéticas no paradigma daquelas capazes de seduzir uma plateia pela *ilusão de realidade*. E, por venderem ilusão, lembra Luiz Costa Lima (2006, p.167-211), os poetas são vistos como mentirosos.

Nesse mesmo contexto, da dessacralização da arte dos rapsodos, a poesia épica é associada ao engano e à mentira e perde valor como registro factual, pois deixa de ocupar-se dos eventos de interesse coletivo (a memória, o documento, a história), para mirar o particular. É o caso da *Odisseia*, cujos versos tratam de um herói e seus problemas e não de um feito coletivo, que integre a história.

Perdendo, então, o valor de *história* com o papel de fixar o que poderia ser esquecido, a épica começa a ser pensada pela estranha propriedade de tratar da mentira por meio de linguagem graciosa, uma camada que encobriria a intenção do que é dito. É nessa estranheza que, segundo Luiz Costa Lima (2006, p. 174-5), funda-se o estatuto da ficção poética.

Refletindo acerca do fundamento da ficção, Adorno (2012, p. 47-54) argumenta que na épica o narrador tem o poder de modular o discurso, rompendo com as limitações impostas pelo referente num determinado contexto. Um exemplo dessa situação seria o episódio da *Odisseia* em que Ulisses, tendo consciência da distinção entre palavra e objeto, compreende que as palavras têm propriedade polissêmica e podem assumir mais de um significado. Diante dessa descoberta e, vendo-se em perigo, engana o gigante Polifemo ao denominar-se *Ninguém*. É assim, por uma espécie de domínio e consciência do signo, que garante a sua sobrevivência ao impedir que o ciclope seja auxiliado, pois, ao gritar por socorro o gigante dirá que *Ninguém* o feriu (2006, p. 58-63).

A manipulação consciente por meio da palavra dá a Ulisses a oportunidade de romper com a imutabilidade do mito e de reescrever o destino. Essa consciência ou apoderamento se dá pela necessidade de vencer um oponente reconhecidamente mais forte, usando-se para isso os recursos da inteligência. Pelo processo que rege a relação entre palavra e coisa, o herói revela-se astucioso.

Esse comportamento astucioso por meio da manipulação das palavras, que os filósofos da Antiguidade chamam de *palavras graciosas*, é o procedimento que dá à ficção o viés de algo aparentemente falso e perigoso, uma verdade que *engana*, por valer-se de artifícios capazes de forjar uma *ilusão de realidade*. Mas essa prática astuta, na verdade, além de um artifício de linguagem, é uma arma de autodefesa do herói, no embate que deve travar contra a rigidez das estruturas sociais e comportamentais.

A discussão sobre as relações entre história e ficção iniciada pelos gregos, pode ser verificada também entre os romanos, que categorizam as narrativas em *historia*, relato de uma ação em que o narrador é mero transmissor dos fatos, próximo da História, e em *fabula*, narrativa sem relação com a verdade. Nesse contexto, o poema épico *Eneida*, por exemplo, transita entre a *historia* e a *fabula* pelos registros dos valores do tempo de Virgílio e da história da fundação de Roma (ao gosto do imperador e da sociedade romana), e pelas passagens em que os deuses habitam a narrativa, interferindo na ação, traço rejeitado pelos historiadores que procuram demarcar o que não pertencia a *historia* ora separando por meio de parênteses o que tivesse relação com os deuses ora distanciando a informação pela voz de outro. Por registrar a história de Roma com recursos que mascaram a fábula, a epopeia de Virgílio passa a ser vista como texto exemplar, sendo eleita instrumento de educação por outros imperadores, destacando-se na tradição da literatura ocidental. Assim, a parte ficcional da epopeia é renegada a segundo plano com a eleição exemplar dos registros históricos. Essa rejeição pela esfera político-cultural revela o caráter perturbador da ficção à estabilidade de uma dinâmica social pautada no culto dos imperadores romanos, segundo Costa Lima. (LIMA, 2006, p. 211-6).

Para o teórico, o poeta latino Ovídio segue caminho oposto em *Metamorfoses*. Embora focalize o tempo do imperador Augusto e a história da origem de Roma, a ação principal não é realizada por um herói representante de um povo como ordenava a imitação. Por meio de um eixo temporal movimentado por contos em que um origina o outro no tempo presente, Ovídio conta a origem da humanidade a partir de metamorfoses, revelando um mundo em constante mutação. Além disso, o poeta estetiza a violência de seu tempo (a luta de gladiadores, a violência no teatro, as lutas do império) ao combinar lendas e mitos em que os deuses são violentos no trato com os

homens (LIMA, 2006, p. 230-40). Os acontecimentos e os valores da época de Ovídio são ficcionalizados no modo de construção da epopeia.

Ovídio vai ser lido, mas bem menos que Virgílio, e por questões poéticas. Embora tenha tratado do mundo de seu tempo, esse aspecto é desprezado na leitura de sua obra porque é entendida como ficcional e, portanto, como espaço fechado à realidade. Os romanos não conseguiram fazer a reflexão de que o ficcional de *Metamorfoses* capta o real.

Mas ficção entendida como mentira ou *a graça das palavras* e, portanto, perigosa, iniciada com a referência às palavras de Ulisses, que por trás de sua graciosidade havia a mentira, formou um *topos* composto de duas camadas: a da superfície e a do fundo. A primeira, formada pelas *graciosas palavras* e a segunda, pela significação encoberta pela superfície. A significação encoberta pode ser o falso ou a verdade, portanto as graciosas palavras podem ser uma forma de fazer conhecer a verdade, diferente do modo literal de expressão.

No contexto cristão, originou-se a preocupação com a possibilidade das palavras graciosas dos textos religiosos serem associadas à mentira. E para contornar esse embaraço, classifica-se *fabula*, como possibilidade de preencher duas funções, a de proporcionar prazer ao ouvinte e a de induzi-lo a uma vida moral. Nesse segundo sentido, seria aceita porque versada em linguagem figurada é capaz de superar o discurso comum, possibilitando o conhecimento do sagrado e a aproximação com o divino. Dessa maneira, as duas camadas do *topos* se mantêm e a ficção assim posta não é vista como mentira por servir ao progresso moral do homem (LIMA, 2006, p. 244-59).

Com o Iluminismo, retoma-se o *topos* em verbete da Encyclopedia: “A ficção deve ser, portanto, a pintura da verdade, mas da verdade embelezada, animada pela escolha e pela mistura de cores que ela extraia da natureza.” (MARMONTEL, Apud LIMA, 2006, p. 257). Para Costa Lima, nesse verbete, a tríade: verdade, linguagem figurada como um véu que encobre a verdade e princípio da imitação direciona o tom da tradição ficcional.

As mudanças no cenário sobre a discussão do que é a ficção só receberá outras abordagens quando o termo é discutido pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832) para dar clareza à prática jurídica:

A palavra *direito* é o nome de entidade fictícia; um daqueles objetos cuja existência é fingida para fins do discurso por uma ficção tão necessária que, sem ela, o discurso humano não poderia ser levado a cabo. (BENTHAM, 1813-5, p. 118 Apud LIMA, p. 262).

Nesse momento, inicia-se uma proposta teórica em que a ficção é uma construção de linguagem (*discurso humano*), meio pelo qual o mundo é construído. Essa reflexão possibilita encaminhar o estudo da ficção para além da dicotomia verdade/mentira pautada pela filosofia, que estabeleceu a ficção como discurso enganoso camuflado por belas palavras. Além disso, o pensamento do jurista inglês aponta para a questão de existirem ficções diferenciadas que participam do cotidiano humano, possibilidade que levanta outra questão, a de que essas ficções ocupam um espaço intermediário entre o falso e o verdadeiro. Para Bentham isto é possível porque a linguagem como meio de comunicação compõe-se de uma porção externa que funciona como um canal entre os participantes da comunicação por ser matéria comum a eles. À porção externa entendida como real – entidade perceptiva independente da interferência mental – um corpo – é acrescida pela *força do discurso* por uma série de disposições mentais, irrealis, fazendo com que a “matéria do mundo chegue à mente humana sem ser um espelho do mundo” (LIMA, 2006, 264). Como as disposições mentais modificam a porção externa, a linguagem cria ficções e a ficção poética seria uma modalidade de ficção.

Fronteiras instáveis

Os debates na área jurídica direcionam os estudos posteriores para uma nova maneira de entender a realidade. E, considerando essa perspectiva, Wolfgang Iser (1996, p. 24-8) redireciona o foco da discussão sobre o conhecimento, passando do que pode ser conhecido para *como* as coisas podem ser conhecidas. A realidade deixa de ser entendida como uma consequência de “discernimentos cognitivos” para ser compreendida como um “processo de realização, cujos produtos” são consequência da ação marcada pela vontade do sujeito (ISER, 1991, p. 217-8, Apud LIMA, 2006, p.

271). A vontade que combina o real (porção externa) com as entidades fictícias (disposições mentais) dá a entender que a realidade é incognoscível e assim nosso conhecimento das coisas é parcial.

Como a tradição contrapõe ficção à verdade, essa oposição passou a fazer parte do *saber tácito*, manifestando uma certeza nessa oposição dual. Pensando além da dicotomia verdade/mentira, Iser (1999, p.68) propõe o dispositivo da *ultrapassagem*. A mentira ultrapassa a verdade assim como a invenção e a ficção literária “ultrapassam o mundo real que incorporam”. O fictício seria caracterizado “desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa.” A ultrapassagem é caracterizada pelos *atos de fingir* que são componentes básicos da narrativa literária. São eles: a seleção, a combinação e o auto-desnudamento.

O ato da seleção é responsável pela criação do espaço do jogo por trazer para esse ambiente os campos de referências extratextuais que, reembaralhados, desvinculam-se ou desautomatizam a estruturação semântica ou sistemática a que pertenciam e assumem no texto uma nova forma, mas sem perder a função que exerciam no mundo determinado. Não é, dessa maneira, uma cópia da realidade extratextual, porque a seleção afeta os *campos de referência*, forçando uma transgressão de maneira a irrealizar o real. Outro ponto a se destacar na teoria de Iser refere-se aos elementos selecionados dos campos referenciais que não se repetem no texto ficcional por si mesmos, pois a repetição como um ato de fingir faz emergir “finalidades que não pertencem à realidade repetida”. Esse emergir de uma *finalidade* que não pertence mais ao mundo real, mas com ele se relaciona é o imaginário. O ato de fingir ao provocar a repetição da realidade dá configuração ao imaginário pelo qual a realidade repetida se transforma em signo, ocorrendo a transgressão da determinação dada pela realidade. Assim o imaginário antes informe e difuso toma forma determinada. Os elementos do ato de seleção funcionam então como uma transição entre o real e o imaginário. Esse, mediado pela ficção, adquire uma determinação que não lhe é própria, assimilando uma das características da realidade.

Mas o ato de seleção possibilita ainda a apreensão da *intencionalidade* do texto - os campos extratextuais selecionados revelam a intenção do autor que, por meio da seleção, intervém no mundo como uma forma de reação -, e a percepção dos campos de

referência que, selecionados e reorganizados, convertem-se em objeto de percepção, antes mal observados em sua função no mundo sociocultural. A intencionalidade, por fim, controla a interpretação, pois os elementos de referência escolhidos excluem outros não selecionados. É preciso ressaltar, como aponta Luiz Costa Lima (2006, p.288), que a intenção autoral deva entendida *como modalidade discursiva* e não só dentro de critérios sociológicos.

O segundo *ato de fingir*, a combinação, atua no espaço do jogo intratextual. Nesse espaço as fronteiras transgredidas são várias: a dos significados lexicais, que por meio do relacionamento – articulador das rupturas de limites-, converte a função designativa da língua em função figurativa de maneira que se revele uma referência que não é equivalente ao sistema que a gerou. Desse modo a referência da função figurativa revela, segundo Iser, a intraduzibilidade referencial. No plano lexical, os significados aparecem e desaparecem mobilizados pelo relacionamento. Um significado lexical é apagado para que outro surja num jogo de forma e fundo que permite revelar as delimitações dos campos lexicais entre si como aponta para as mudanças de perspectivas. Além das transgressões no campo do significado das palavras, a combinação abrange também os relacionamentos nos esquemas de organização das personagens e suas ações, no modo em que o mundo é inserido no texto e no discurso escolhido.

A delimitação dos campos lexicais de Iser, no segundo *ato de fingir*, é para Anatol Rosenfeld (1976, p. 13) as *camadas irrealis* que compõem a estrutura da obra literária, cuja constituição opera-se pelos fonemas e pelas orações, que ao se relacionarem determinam os *contextos objectuais*, que são as relações atribuídas aos objetos e suas qualidades (“a rosa é vermelha”). Essas camadas são consideradas por Rosenfeld como *irrealis* por não terem natureza ôntica. A atualização da onticidade só seria realizada pelo leitor. Além disso, os contextos objectuais participam de *aspectos esquemáticos*, que permitem a percepção do objeto. Essa percepção, orientada pela relação dos objetos e suas qualidades em um esquema que seleciona o modo de realização dessa relação para salientar algum aspecto do objeto ficcional, é concretizada pelo apreciador quando esse estabelece o correlato contextual projetado pelos *contextos objectuais*. Como o correlato objectual não é onticamente autônomo, pois é apenas uma

referência indireta ao que é onticamente autônomo, há que ser preenchido neste ou naquele aspecto conforme a montagem do esquema.

Às *camadas irrealis*, acrescentam-se outras carregadas de “significados espirituais mais profundos” que, segundo Rosenfeld (1976, p.15), só são apreendidas por meio das relações da primeira camada que geram as objectualidades imaginárias. O texto ficcional seria assim diferenciado de outros textos por projetar contextos objectuais por meio, principalmente das orações, que não se referem (ou quando o fazem, de modo indireto) a uma realidade extraliterária. Os esquemas seriam, na ficção, preparados para serem preenchidos pelo leitor, que complementa os vazios das objectualidades imaginárias. Para Rosenfeld, essas zonas de indeterminação do texto de uma certa maneira são “‘a vida’ da obra literária”. Para o teórico, a obra não tem variabilidade (orações em aspectos esquemáticos), mas é possível ocorrer uma variedade de concretizações devido à variedade de leitores através dos tempos.

O terceiro ato, o *ato de fingir*, é o desnudamento do ficcional, que é um caracterizador da literatura, pois esse ato mostra o repertório de signos que compõe o ficcional literário. É por meio desse repertório que autor e leitor compartilham de certas convenções, estabelecendo um contrato que evidencia que o texto ficcional é o mundo representado no texto, um “discurso encenado” (ISER, 1996, p. 23), que deve ser entendido como “metáfora de algo a ser concebido” (ISER, 1999, p. 70). É um “como se” fosse real, conforme define Iser. O leitor é parte importante nesse desnudamento do ficcional para perceber o propósito não verbalizado no texto proveniente da seleção e da combinação. Para tanto o mundo empírico funciona como um espelho que orienta o leitor a visualizar o não existente como se fosse realidade. Dessa forma, o que não era visto, *materializa-se* mediado pelos atos de fingir, tornando a ficção o meio pelo qual o imaginário se manifesta. A encenação, o *como se*, permite a interação entre o fictício e o imaginário, e este se desdobra pelas múltiplas transgressões dos atos de fingir, dando a perceber algo intangível como experiência ao homem, justificando, talvez, a necessidade da ficção literária existir. Para Iser, a ficção literária molda o mundo e os homens de modo a tornar possível o contato com algo “que não podemos conhecer ou vivenciar de forma consciente” (1999, p.77).

Desvelando o *como se*

Nosso objetivo agora é mostrar de que maneira *fictício, imaginário e jogo* estão presentes no romance *Rum para Rondônia* de 1991 do paulista Luiz Roncari. O romance apresenta um professor que, em crise e em desacordo com as condições sócio históricas e políticas da década de 1970, migra para Rondônia incentivado pela propaganda governamental de um Novo Eldorado. No primeiro capítulo, o professor universitário de literatura, narra que, depois de aventurar-se na noite paulista, amanhece com torcicolo e decide vestir uma cueca vermelha para dar aula. Propositamente, deixa o zíper aberto para desviar a atenção dos alunos do pescoço como também observar a reações deles, em especial, das moças. Na sala, sentado na cadeira, mexe as pernas de maneira que a calça abra e feche “como uma boca, e mostrando a língua vermelha” (RONCARI, 1991, p. 15).

Observado pela sala, finge entender que a sala ri de seu pescoço torto, enquanto isso examina as reações das alunas. Duas são alvo de seu foco de atenção. A primeira, Clotilde, “tarada” por Machado de Assis (como o professor), sentada na fileira da frente, mostra-se impassível diante da cena; a segunda, Doralice, de olhos cinza e tímidos fica vermelha pelo incômodo da cena e parece querer avisar o professor do que está se passando. O protagonista comunica o assunto da aula: *Ilusões perdidas* de Balzac. Enquanto discorre sobre o romance, mantém seu foco de atenção nas garotas da sala, sorrindo para todas e mais para Doralice. Clotilde ao movimentar-se na cadeira deixa ver sua calcinha branca escrita *iankee, go home*. À visão, o protagonista conta que “Minha cueca vermelha estufou”. E para intensificar as sensações diante de sua cueca à mostra, levanta-se e posiciona-se próximo a Clotilde. A sala responde à provocação em uma movimentação em que simultaneamente as vozes da sala se manifestam para falar da cueca ou para fazer questionamentos sobre o romance ou, ainda, em um cruzamento de assuntos mesclam a cena da cueca com o romance e com o sentimento político-ideológico: “Nunca vi nada mais cafona”, “A cueca das ideias.”, “Alienação”, “Qual é a diferença entre vender ideias e força-de-trabalho?”, “Cueca de intelectual destrói as ilusões”, “Um vietcongue para meu defloramento ideológico!”, “Machado explica!”, “As ideias de cueca!”. Acresce-se a esse tumulto de vozes, um estapeamento em um dos alunos, a que o professor repreende: “Chega! Deixem o Raimundo em paz! O tapa nem sempre é um argumento revolucionário! Dessa forma, vocês mais afirmam que mudam a convicção do outro!”.

Começamos percebendo que para o primeiro capítulo, porta de entrada para a encenação de um mundo *como se*, o autor seleciona como condutor dos acontecimentos um professor que conta sua história no momento de sua atuação em sala de aula. Os outros elementos selecionados distribuem-se entre personagens, que atuam durante a aula e formam um grupo heterogêneo (moças seguras de si, moças tímidas, homossexuais masculinos e rapazes), e o espaço físico (universidade, sala, carteira, mesa). Além desses, identifica-se o tema escolhido para a aula (um romance francês), a referência ao gosto intelectual, a influência da formação acadêmica (Machado de Assis), e os conhecimentos e posicionamentos relativos à época das personagens (*yankee, go home, vietcongue, alienação, argumento revolucionário*). A seleção retirada de um sistema preexistente, o espaço acadêmico, facilmente reconhecido pelas figuras do professor, dos estudantes, do assunto da aula e do espaço físico, vai passar pela segunda fase do jogo, o reembaralhamento, de modo que esses elementos combinados formem uma nova configuração. A figura do professor, por exemplo, dentro do saber tácito representa não só aquele que possibilita o conhecimento, mas que por participar de um campo específico de atuação, é vinculado ao comportamento ético (que tem em Sócrates a identificação). Mesmo que sua atuação seja em instância superior de saber (o espaço universitário considerado local de liberdade de expressões), espera-se do professor debate intelectual aliado a comportamento regrado. No romance, o professor possui a capacidade intelectual gerada pela expectativa de sua função. Essa característica é identificada na voz dos estudantes que, com a explanação do assunto da aula, manifestam-se – “*Qual a diferença entre vender ideias e força-de-trabalho?*”(…) “*O senhor acha que intelectual se prostitui se ...*” –, fazendo até trocadilhos entre o tema da aula e a cena da cueca. Mas paradoxalmente o comportamento do protagonista é guiado pela sensação físico-erótica que procura instigar no outro e em si. Como se trata de narrador que conta sua própria história, é por seu campo de visão, por sua observação, que vamos acompanhando as sensações das alunas. No reembaralhamento dos elementos selecionados, a sala de aula como espaço de aprendizado intelectual passa a ser também espaço de conhecimento do outro (os alunos) pelas sensações despertadas ante a visão da cueca. E nesse momento é necessário fazer a leitura das combinações para perceber o jogo erótico aceito, recusado ou percebido como vexatório. Diante da cena uma das alunas “abria a boquinha”, outra “estava vermelha” (Doralice), a terceira

“cruzou as pernas” (Clotilde) e a quarta ria sem parar. Os campos lexicais passam a atender ao contexto do jogo erótico, ocorrendo o que Iser chama de transgressão e Rosenfeld, de camadas irrealis, já que “abria a boquinha”, por exemplo, não tem natureza fora do texto, porque não se trata apenas de *abrir a boca*. A relação objectual (verbo + substantivo) só pode ser entendida neste aspecto esquemático do jogo erótico. O verbo de aspecto durativo aliado ao substantivo no diminutivo conota a entrega ao prazer despertado pela visão, não mais da cueca vermelha, mas da “língua vermelha” projetada pela intenção do professor no abrir e fechar das pernas. Mas o jogo erótico proposto pelo professor contém movimentos mais refinados. Inicialmente, é recusado pela aluna que “cruzou as pernas”, a que gosta de Machado de Assis, mas essa em seguida abre as pernas, mas não porque manifestasse prazer diante da cena, e sim para inverter o jogo e despertar no professor o mesmo que este quer dos alunos. Ao mesmo tempo, a aluna mantém o nível intelectual, perguntando a ele “sobre a relação entre jornalismo e prostituição”, uma questão relacionada ao assunto do romance francês. Esses significados só são apreendidos ao se fazer relações entre as objectualidades em suas transgressões aos campos de referência dentro do esquema proposto: narrador, espaço, vozes, caracterizações. Os significados apreendidos fazem parte do desnudamento do ficcional a que Iser se refere. O desejo e o jogo erótico pertencem à realidade extratextual, mas ao serem acionados pela composição ficcional em contextos objectuais sem onticidade, requerem o preenchimento do vazio ôntico, dando acesso ao imaginário.

Nessa passagem também experimentamos outra face do mesmo jogo, mas o correlato objetivo acionado é outro, mais disperso, sendo necessário desembaralhar os fios de uma rede. No ato de seleção temos referências ao campo semântico da literatura: *Ilusões perdidas* de Balzac, professor de literatura em sua função, Machado de Assis. O entrelaçamento ocorrido nessa seleção exige mais do que o simples reconhecimento dos campos referenciais. Para adentrar “os significados espirituais mais profundos”, conforme propõe Rosenfeld é preciso mobilizar os campos de referência selecionados no que é possível relacioná-los ao modo como um alude ao outro. Balzac e Machado, autores conhecidos pela crítica à sociedade de seu tempo, criaram personagens que ora sofrem por não se integrarem a um sistema ordenado pelas relações de interesse, que acaba rejeitando o herói, ora se beneficiam das engrenagens sociais, manipulando o

outro. Balzac, em *Ilusões Perdidas*, estetizando o meio corrompido do jornalismo na Paris da primeira metade do século XIX na França, configura a desilusão de um rapaz que ao atuar como jornalista acaba envolvido nas intrigas dos produtores de opinião e, sem poder nesse espaço, não tem como socorrer sua amada que morre desgostosa após ser desprestigiada pela imprensa. Após a morte da moça, retorna ao interior da França triste e vencido.

Mas o que se ressalta é a desilusão diante de um sistema que manipula o outro para atender a interesses pessoais ou de um grupo, anulando aquele que ingenuamente acredita poder controlar essas forças e vencê-las. Os romances de Machado ressaltam também a força de um grupo, a burguesia, que, movido pela hipocrisia e pelo interesse, retira tudo daquele que, também ingenuamente, achou-se capaz de controlar as forças desse grupo. O professor de literatura do romance *Rum para Rondônia*, diferentemente da personagem de Balzac não se deixa domesticar pelo sistema, ao contrário, confronta uma moral sem sofrer com suas atitudes. Não há o desvio hipócrita do que sente e deseja. Ao mesmo tempo, promove o debate intelectual em sala, que não é referido e sim mostrado pelas vozes das personagens que expressam reflexão de cunho político-ideológico (“*Qual a diferença entre vender ideias e força-de-trabalho?*”; “*O senhor não acha que a prostituição do trabalho intelectual é exclusiva do capitalismo?*”), inclusive fazendo alusões à estética pregada pelo professor, mas não professada por ele como em “*Cueca de intelectual destrói ilusões*”, “*Mau gosto? De quem? Do intelectual?*” “*Sim, do intelectual. É capaz de falar durante horas sobre a beleza e a estética, teoricamente, mas, na prática, demonstra que não entende nada do assunto.*”. Entre as falas, há uma do professor que vai além do espaço da sala de aula. Aquela a que já nos referimos quando um dos alunos é estapeado e o professor diz que o “*O tapa nem sempre é um argumento revolucionário! Dessa forma, vocês mais afirmam que mudam a convicção do outro*”. Para entender a dimensão do que foi dito é preciso reler a passagem em que o protagonista vê escrito *yankee, go home* na calcinha da aluna. Após a visão, nos transmite a seguinte informação: “No início da década de 70, tudo era ainda objeto de contestação”. Mas a seleção lexical e sua delimitação (tapa, argumento revolucionário, convicção do outro, *yankee, go home*, década de 70, objeto de contestação) organizada sintaticamente e participando de um esquema - a condução das informações pelo narrador-protagonista (um professor) e a circuncisão ao espaço da sala de aula - por si

só não atualizam as camadas irrealis para estabelecer relações com o correlato objectual. É necessário buscar as possibilidades de significação no cruzamento das informações.

A expressão *yankee, go home* sabemos que é empregada para expressar oposição à presença americana em terras estrangeiras, numa referência ao imperialismo norte-americano. À ela, podemos relacionar a violência na sala de aula figurada pelo tapa que, reprimido pelo professor, esclarece que a repressão física não muda a posição ideológica. Além disso, a referência temporal à década de 70 como época de contestação leva-nos a entender que a sociedade em que o professor atua passa por situações de repressão política, marcada pela violência, pois o *tapa* simbolizaria o ponto máximo do conflito. Com esses dados, a intencionalidade do texto se revela pelo entrelaçamento dos contextos objectuais. Assim como os escritores citados se posicionaram criticamente diante da sociedade de seu tempo, o romance de Luiz Roncari parece dar a entender, por meio desse entrelaçamento de significados do capítulo inicial, que o romance será espaço de revelação de uma dinâmica social pautada pela dominação repressora de um grupo.

A ficção, como realização verbal investida de função estética e fundamentada pelo *como se*, vai relacionar-se com o que se chama de realidade (dados dos anos 1970), ultrapassando-a por meios dos sentidos gerados pelo jogo esquemático no qual a função figurativa da língua torna-se a *roupagem* de uma referência diferente daquela que a gerou. É essa transitividade entre mundos que possibilita ao homem avaliar as estruturas a que está vinculado. E, embora a ficção seja vista como não verdade, é por meio dela que se apreende uma verdade.

Referências

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. *Sobre a ingenuidade épica*. In: _____. *Notas de literatura I*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2012. p. 47-54.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund; Max Horkheimer. Excurso I – *Ulisses ou mito e esclarecimento*. In: _____. *Dialética do esclarecimento* – fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p.47-70.

ISER, A. Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

LIMA, Luiz Costa. Ficção. In: *Histórica. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006. p.165-311.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. VII Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. 260p.

RONCARI, Luiz [Dagobert de Aguirra]. *Rum para Rondônia (estórias de sete dias)*. São Paulo: Siciliano, 1991.

ROSENFELD, Anatol. *Conceito de literatura*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.11-48.

FICTION: FROM THE MAKING OF A *TOPOS* TO A *MODUS OPERANDI*

ABSTRACT

The reflections about the relation between fiction and history started by the Greek has given rise to a negative view on fiction that, though it suggests a contraposition to the real, it simulates a character of truth. By this, a *topos* is created, upon which fiction, would employ an apt language to fake an illusion of reality strong enough to report a social-historical dynamic. We approached the fictional narrative as a space of game that surpasses the real world incorporated by it and engenders the text's intent. We showed how the game operationalizes the making of the novel *Rum para Rondônia* (RONCARI, 2011).

Keywords: fiction, fictional narrative, overtaking, 1980's novel.

Recebido em 09/10/2015.

Aprovado em 14/02/2016.