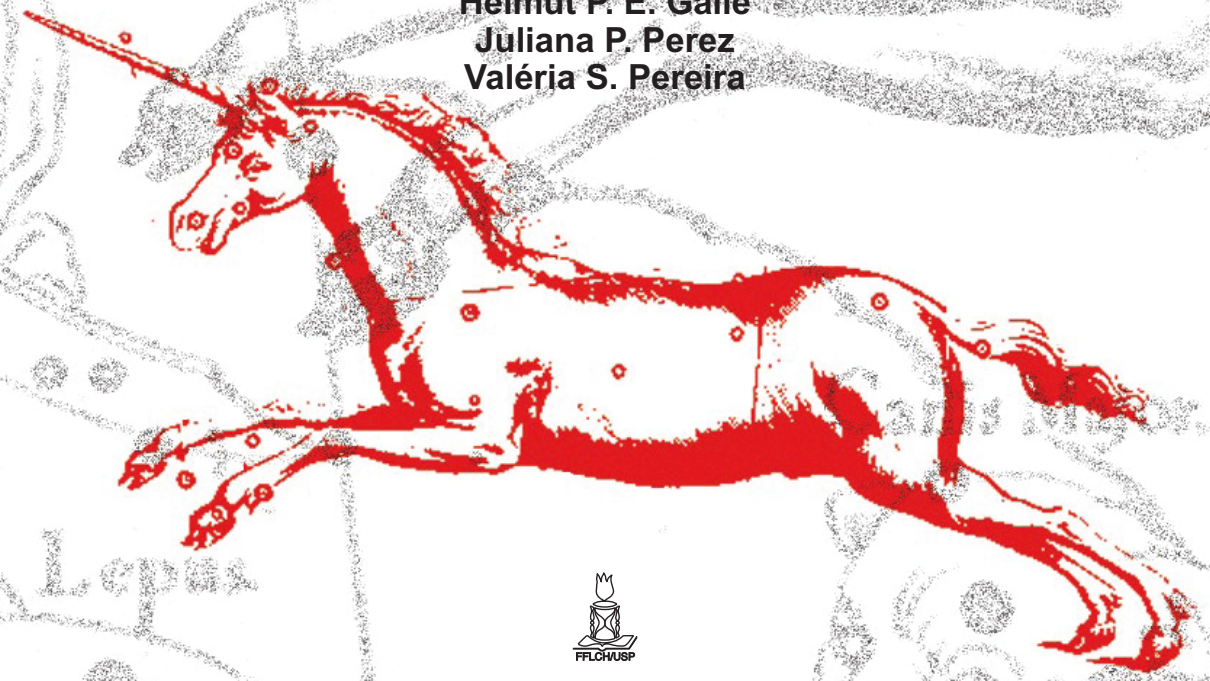
FICCIONALIDADE

UMA PRÁTICA CULTURAL E SEUS CONTEXTOS

ORGANIZAÇÃO:
Helmut P. E. Galle
Juliana P. Perez
Valéria S. Pereira



FFLCH/USP

FICCIONALIDADE

UMA PRÁTICA CULTURAL E SEUS CONTEXTOS

ORGANIZAÇÃO:

Helmut P. E. Galle
Juliana P. Perez
Valéria S. Pereira

DOI : 10.11606/9788575063415

São Paulo
2018

FFLCH/USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
Chefe: Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves
Vice-Chefe: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ)
Coordenadora: Profa. Dra. Juliana P. Perez
Vice-Coordenador: Prof. Dr. Helmut P. E. Galle

Revisão: Valéria S. Pereira

Revisão final: Tikinet Edição Ltda.

Diagramação: Ponto e Linha Comunicação Gráfica

Projeto gráfico: Fabiana Reis, baseado na gravura de J. E. Bode (1792)

Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br

Esta publicação recebeu o apoio financeiro da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, por meio da verba de publicação para o Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua e Literatura Alemã)

Autorizada a reprodução e divulgação total ou parcial para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

1ª edição 2018

Conselho editorial:
Georg Otte (Belo Horizonte)
Jobst Welge (Leipzig)
Jorge M. Brito de Almeida (São Paulo)
Leopoldo Waizbort (São Paulo)
Márcio Seligmann-Silva (Campinas)
Márcio Suzuki (São Paulo)
Miguel Vedda (Buenos Aires)
Oliver Lubrich (Berna)

Catalogação na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F344 Ficcionalidade : uma prática cultural e seus contextos / Helmut P. E. Galle, Juliana P. Perez, Valéria S. Pereira (organizadores). -- São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018.
5161,984 Kb. PDF.

ISBN : 978-85-7506-341-5
DOI : 10.11606/9788575063415

1. Ficção (Gênero) (Aspectos culturais) (Aspectos Sociais) (Análise). 2. Teoria Literária. I. Galle, Helmut P. E., coord. II. Perez, Juliana P. coord. III. Pereira, Valéria S., coord.

CDD 809.3

Elaborado por Charles Pereira Campos CRB-8/8057

Índice

Apresentação: Ficcionalidade. Uma prática cultural e seus contextos . . . 7
Helmut P. E. Galle
Valéria S. Pereira

Pequena introdução à teoria da ficcionalidade seguida por uma bibliografia 17
Helmut P. E. Galle

Seção 1: Ficção europeia no processo histórico

Nem verdadeiro nem falso: a invenção da ficção na Atenas clássica 47
Margalit Finkelberg

Carpintaria de narrativas na *Odisseia* de Homero: Eumeu e o mendigo cretense 63
Christian Werner

Dante Alighieri – inventor da *ficcionalização* nas literaturas vernáculas? 83
Anne Begenat-Neuschäfer

Uma história moral da ficção 95
Remigius Bunia

"True Lies" 111
Sandra Guardini T. Vasconcelos

Narrativa, ficção, e ciências sociais 125
Stein Haugom Olsen

A concepção musiliana de *uma* ficção para leitores futuros 147
Kathrin H. Rosenfield

O testemunho: um novo paradigma da ficção? 167
Helmut P. E. Galle

Seção 2: Ficção na América latina

Notas sobre a noção de ficção e ficcionalidade no Brasil oitocentista 189
Ewerton de Sá Kaviski

Entre crimes, críticos e fantasmas: ficcionalidade em *Jantando um Defunto* 203
Leandro Antonio de Almeida

Ficcionalidade e poesia: um estudo de *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade 223
Juliana P. Perez

Mídia imersiva em Quiroga, Borges e Cortázar. O que as alegorias nos dizem sobre a experiência de transportação 231
Matei Chihaia

Os detetives selvagens e *2666* de Roberto Bolaño: subjetividade e ficcionalidade no romance de formação latino-americano 253
Horst Nitschack

História e ficção em Martín Kohan 275
Flavia Renata Machado Paiani

Seção 3: Abordagens teóricas e interfaces com filosofia, sociologia e psicologia

Moral na ficção e moralidade ficcional 289
Kendall L. Walton

Além da ficcionalidade: cognição e a psicologia da ficção 313
Keith Oatley

Partamos do zero 325
Luiz Costa Lima

Aquisição de conhecimento por meio da literatura e cenários hermenêuticos 343
Benjamin Gittel

Criatividade e narratividade por meio do gesto completo 363
Giovanni Maddalena

Ficção como variação de contexto 377
Roberto Zular

O papel da analogia na invenção de uma ciência: o caso da sociologia de G. Simmel 399
Lenin Bicudo Bárbara

Sobre os autores 413

Apresentação: Ficcionalidade, uma prática cultural e seus contextos[1]

Helmut P. E. Galle
Valéria S. Pereira

Com intuito de preencher uma lacuna nos debates sobre a teoria literária, foi organizada, em março de 2013, uma conferência internacional[2] sobre "Ficção em contextos históricos e culturais" que reuniu, na Universidade de São Paulo, cerca de cinquenta pesquisadores do Brasil e de mais oito países, entre os quais alguns dos protagonistas da teoria da ficcionalidade, tais como Kendall Walton, Gregory Currie, Stein Haugom Olsen, Remigius Bunia, Margalit Finkelberg e Keith Oatley. As contribuições deste volume foram, sobretudo, apresentadas naquele congresso. Alguns poucos artigos já foram publicados em outros idiomas, antes ou durante a preparação deste livro. Um dos autores optou por incluir um texto já publicado anteriormente. Os trabalhos apresentados passaram por avaliação de pareceristas e revisões; dez textos foram traduzidos para o português. Os trabalhos selecionados foram organizados em três eixos: 1) o desenvolvimento histórico da ficcionalidade literária na Europa; 2) algumas perspectivas interessantes sobre a ficção latino-americana; e 3) contribuições que versam sobre aspectos gerais da ficcionalidade relacionadas à filosofia estética, à sociologia e à psicologia.

A "Pequena introdução à teoria da ficcionalidade" não pretende ser uma contribuição original para o processo da teorização do conceito. Trata-se de esboço resumido, incompleto e, em certos aspectos, seguramente subjetivo que deve familiarizar o leitor com os progressos recentes no debate sobre a ficcionalidade. Maior ênfase é dada às abordagens que buscam compreender

1 Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua e Literatura Alemã) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo pelo apoio financeiro para a revisão e diagramação. Agradecemos à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pela publicação do livro no Portal de Livros Abertos da USP.

2 O evento contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) e da Pro-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo (USP).

o fenômeno da ficcionalidade de forma fundamental e ampla, mas que sejam também norteadas pela observação da realidade empírica, sobretudo da ficção literária.

1ª seção: ficção europeia no processo histórico

Partindo da ideia de que as raízes da ficcionalidade moderna podem ser vislumbradas nas práticas e na filosofia da antiguidade grega, a seção começa com o artigo de Margalit Finkelberg (Tel Aviv), que analisa o surgimento da reflexão sobre a poesia e o fenômeno da ficção em Platão e Aristóteles, com alguns precursores, como Górgias. Não cabe dúvida de que os dois filósofos já tinham uma consciência clara da especificidade da literatura representacional, ou seja, da tragédia e da epopeia quanto à sua relação com a realidade: ambas estão isentas da avaliação da verdade. A terminologia escolhida – em particular a palavra *mimêsis* – criou, na posterioridade, o equívoco da "imitação" que, segundo Finkelberg, não é a ideia nem de Platão, nem de Aristóteles. O modo como Platão descreve os efeitos da recitação de Homero e da encenação das tragédias no público grego se assemelha bastante àquilo que se pode constatar de leitores modernos: imersão na realidade ficcional, identificação emocional e prazer cognitivo. A poética de Aristóteles, como enfatiza Finkelberg, trata somente da literatura representacional (ficções, na perspectiva moderna), incluindo até a prosa dos diálogos socráticos e do mimo, na categoria da "poesia", de forma a distinguir esta arte mimética das artes não miméticas, às quais pertencem também os poemas líricos, uma vez que são enunciados em primeira pessoa. A concepção ilusionista da arte representacional, inerente à cultura europeia desde a Grécia antiga, ainda é contrastada por breves olhares com a cultura chinesa e árabe, onde as artes evoluíam de forma distinta.

O artigo de Christian Werner (São Paulo) analisa minuciosamente as epopeias homéricas visando reconstruir sua poética implícita e seu conceito da ficcionalidade. Entre as várias cenas da *Odisseia* que tematizam a relação entre narrativa e vida, mentira e verdade, Werner se debruça sobre os relatos de Odisseu na chegada a Ítaca, fingindo, diante do porqueiro Eumeu e da esposa Penélope, ser um cretense que haveria participado da guerra de Tróia e conhecido Odisseu. Sendo esses relatos, numa primeira camada da fábula, histórias "autobiográficas" falsas, apresentadas para proteger o protagonista de ser descoberto antes de ter preparado sua vingança, Werner sugere que a

perfomance dos relatos e sua recepção pelos ouvintes insinuem que, numa segunda camada, equivalham à narrativa épica, ou seja, a narrativas ficcionais que são respondidas pelo efeito do prazer no seu público, não obstante serem consideradas verdadeiras ou não.

De forma completamente inesperada, Anne Begenat-Neuschäfer (Aachen) morreu no ano 2017, uma perda sensível para os estudos romanísticos. Sua contribuição para o livro analisa as inovações da obra de Dante Alighieri, particularmente a mescla de gêneros – literatura, filosofia e teologia –, que a autora chama de "ficcionalização", e a oscilação desse novo discurso entre ficção e realidade, possibilitando tanto que a poesia atue na realidade quanto que a realidade seja integrada na ficção. Assim a autora postula que a *Divina comédia* seria um ponto inicial da ficção autônoma da época moderna e secular, formulando um "segundo espaço" e um "segundo tempo", paralelos ao real, aos quais deveriam ser aplicados os mesmos procedimentos de leitura e interpretação adotados para a Bíblia.

O ensaio de Remigius Bunia (Berlim) busca diferenciar dois aspectos independentes da ficção: o fato de os mundos serem inventados e a qualidade "estetogênica" das narrativas que possibilita a imaginação desses mundos. Bunia vê o potencial da ficção especialmente no segundo aspecto e considera que a invenção em si (*inventedness*) tenha sido aceitada na história europeia há muito tempo como especificidade da literatura. Contrário a uma opinião frequente, o autor sustenta que, por exemplo, o romance *Robinson Crusoé* não foi lido como relato não ficcional quando publicado pela primeira vez. A crítica da época, no entanto, dirigiu-se contra a ausência de orientações morais na narrativa. Segundo Bunia, a "consciência da ficcionalidade" (que pode ser entendida como o conhecimento tácito das regras institucionalizadas de produção e recepção de ficções) no início do século XVIII era bem estabelecida, e os leitores dificilmente teriam tomado um romance por narração de fatos. Embora exista uma liberdade grande e crescente no que diz respeito à invenção ("liberdade poética"), os limites que ainda são colocados são de ordem moral, ou até mesmo jurídica, sempre que os direitos humanos de certas pessoas ou grupos sejam atingidos. Mesmo assim, a ficção seria o instrumento privilegiado quando se trata de ampliar o horizonte individual e fazer experiências que, de outra forma, seriam inviáveis ou arriscadas.

Diferentemente de Remigius Bunia, Sandra Guardini Vasconcelos (São Paulo) enfatiza a ambiguidade do pacto que tem acompanhado o romance mo-

derno desde seu início no século XVIII e que, nos dias de hoje, ainda possibilita uma fraude como a do falso testemunho do pretenso Binjamin Wilkomirski (pseudônimo de Bruno Dössekker). Analisando os debates que acompanham o surgimento do romance inglês do século XVIII e do romance brasileiro no século XIX, a autora mostra que era necessário defender o estatuto epistêmico duvidoso do gênero ficcional mediante formas que imitaram discursos factuais. Ao mesmo tempo, fez-se a apologia do potencial de divertimento, edificação e moral oferecido pelo novo gênero. O debate posterior sobre o romance no Brasil, passando de Alencar a Machado, libera-se da limitação de funções moralizantes e assume seu potencial ficcional de representar realidades sociais e históricas que permanecem ocultadas nos discursos pragmáticos.

Uma grande mudança na reputação pública da ficção que aconteceu nos realismos francês e inglês do século XIX é descrita no artigo de Stein Haugom Olsen (Oslo). Se o romance foi visto, no século anterior, com grande suspeita por motivos morais, epistêmicos e literários, os romancistas realistas e naturalistas assumiram um estatuto semelhante ao dos cientistas no que diz respeito à representação do ser humano, de suas condições psicológicas e relações sociais. Como Vasconcelos, Olsen aponta a necessidade de camuflar romances como biografias ou relatos de viagem no século anterior para quebrar a resistência contra o ficcional. O autor mostra como a nova alegação da observação científica da sociedade resolvia "o problema epistemológico e o moral". Enquanto, na metade do século XIX, existia um discurso entre literatura e documentação que registrou, em moldes ficcionais, a realidade dos estratos sociais baixos, no final desse século começava a evoluir uma nova disciplina universitária com carreiras profissionais e um discurso metodologicamente especializado para tratar dos assuntos da "sociologia" (e, paralelamente, outras disciplinas das "humanidades"). A diferenciação da formação discursiva e do público durante o século XIX levou, segundo Olsen, tanto à deslegitimação do realismo como "ideologia literária" quanto ao declínio da literatura realista por causa da sua "plataforma" e do seu público.

Um experimento radical, no bojo da modernidade das primeiras décadas do século XX, oposto à racionalidade científica, é a poética de Robert Musil, analisada por Kathrin H. L. Rosenfield (Porto Alegre). Em suas reflexões sobre a novela – gênero de narrativa curta muito apreciado na literatura alemã – e na sua narrativa "A perfeição do amor", Musil procura aproximar-se de uma junção de ético e estético que seja o resultado de um "outro estado", o

qual permite a percepção e a configuração de condições psíquicas matizadas, além dos esquemas causais do romance psicológico e da psicanálise. Preludiando o *Homem sem qualidades*, esse novo tipo de ficção se move fora do "*racioïde*" e cria um "espaço livre da diferenciação e da escolha".

O artigo de Helmut P. E. Galle (São Paulo) discute a ficcionalidade específica dos testemunhos, a literatura dos sobreviventes do holocausto, sugerindo que esses livros – tanto romances quanto relatos autobiográficos – tenham sido escritos e recebidos mediante um "pacto" diferenciado. Enquanto o romance sugere a desvinculação do autor do narrador, e a autobiografia implica a responsabilidade do autor pela veracidade das afirmações, o testemunho pressupõe que seu conteúdo seja autentificado pela biografia do autor que dispõe da experiência no campo de concentração. Gênero literário que surge das catástrofes do século XX, o testemunho pode ser considerado, dessa maneira, como discurso que, apesar de transbordar entre ficcional e factual, reintroduz uma outra forma de representação, baseada na relação de confiança entre autor e leitor.

2ª seção: Ficção na América latina em diversos gêneros e mídias

Defendendo a consciência de ficcionalidade no Brasil oitocentista, a contribuição de Ewerton de Sá Kaviski (Curitiba) retoma a análise do surgimento do romance brasileiro empreendida por Sandra Vasconcelos na primeira seção. Na leitura das cartas de José de Alencar sobre a epopeia de Gonçalves de Magalhães, o autor destaca a atenção de Alencar às questões da forma literária, mas também da coerência interna do enredo e do desenvolvimento "teatral" das cenas. A crítica às falhas da epopeia coloca em evidência que o romancista já possui noção tanto do aspecto imaginativo (relacionado ao "gênio") quanto do aspecto da elaboração interna do mundo ficcional, que são as caraterísticas da ficção na perspectiva da teoria.

Por outro lado, o artigo de Leandro Antonio de Almeida (Cruz das Almas) defende que na imprensa brasileira dos anos 1920 se publicaram artigos, como os de João de Minas (pseudônimo de Ariosto de Colona Morosini Palombo), reunidos no livro *Jantando com um defunto*, que combinaram descrições do folclore sertanejo com acontecimentos fantásticos e propaganda contra a Coluna Prestes. Ainda que isso surpreenda, esses textos – cujo gênero se ambienta entre *faits divers* e crônicas – foram declarados e lidos como

relatos factuais. Almeida mostra como parte das resenhas da época reclamou apenas da inverossimilhança das atrocidades atribuídas à Coluna Prestes, enquanto que os elementos sobrenaturais não provocaram ceticismo na grande maioria dos críticos. Além de trazer luz ao desenvolvimento da crônica como gênero jornalístico e literário, o artigo de Almeida mostra a utilidade do "princípio de crença mútua" (Walton); de fato, é um processo social que determina o que é considerado realidade numa cultura e num dado momento histórico. O espiritismo divulgado no Brasil na primeira metade do século XX propiciava a aceitação dessas narrativas de João de Minas como textos factuais que, em outros contextos culturais, teriam sido classificados como contos fantásticos.

Dedicado à questão da ficcionalidade do poema lírico, o texto de Juliana P. Perez (São Paulo) retoma o debate sobre a origem das enunciações da poesia, que durante muito tempo foi atribuída ao próprio autor, até se estabelecer o conceito de "eu lírico". Nas abordagens recentes da ficcionalidade do poema, sobretudo no campo da narratologia, o eu lírico é visto de forma análoga ao narrador, uma voz/personagem inventada pelo autor que emite as afirmações do poema. Testando esse paradigma no poema "A máquina do mundo", de C. Drummond de Andrade, a autora chega à conclusão de que, devido ao teor existencial, esse poema sugere um "duplo pacto de leitura" que não suspende a presença da experiência do autor.

O texto de Matei Chihaia (Wuppertal) analisa a "imersão" mediante as alegorias que ficções literárias oferecem sobre o fenômeno da recepção. Focalizando em narrativas de Quiroga, Borges e Cortázar, Chihaia mostra como a imersão do receptor em ficções é tema da própria narrativa dos autores argentinos, que se utilizam do paradigma de novas mídias, particularmente do filme, para encenar efeitos de imersão, às vezes na forma da metalepse. Vários contos tematizam a "infiltração", a entrada metaléptica de personagens ficcionais (de segunda ordem) no plano da realidade (da ficção de primeira ordem), e colocam, segundo o autor, o "pacto" ficcional no palco para que possa ser observado e analisado; ao mesmo tempo, essa tematização desse processo diminui a intensidade da imersão na recepção da narrativa em questão. Na última parte do seu texto, Chihaia argumenta que, embora os estudos empíricos atualmente estejam contribuindo com muitos dados para nossa compreensão da imersão, a narratologia histórica permitiria ver como a imersão em mídias concretas não é algo natural, mas vinculado à evolução da cultura e determinado por ela. Além disso, as alegorias de imersão criadas pelos escritores es-

tabeleceriam formas paradigmáticas para falar e representar esta experiência compartilhada pela literatura e pelas mídias novas.

Partindo de uma reflexão sobre o lugar da ficção na história da literatura latino-americana, o artigo de Horst Nitschack (Santiago de Chile) constata uma dominância inicial do discurso ensaístico na formação das identidades nacionais, seguida, no século XX, pela "ficcionalização" – aqui entendida como "apropriação de um discurso literário" por uma sociedade – que, diferente da literatura europeia, não estaria vinculada à formação do sujeito, mas à formação do Estado nacional. Diante das profundas transformações socioeconômicas do continente, o autor constata mudanças também no âmbito da literatura que é analisada, à guisa de exemplo, em dois romances do chileno Roberto Bolaño. Segundo Nitschack, o sujeito moderno constitui-se a partir da capacidade de distinguir entre realidade e mundos fictícios, enquanto que o sujeito pós-moderno resulta de processos de construção nos quais o limite entre ficcional e factual já está diluído. Sendo o romance de formação o gênero por excelência da constituição do sujeito, os romances de Bolaño e outros contemporâneos latino-americanos colocam em evidência que "a literatura […] perdeu a potencialidade de contribuir com a socialização dos sujeitos".

Com um romance de Martín Kohan ocupa-se a contribuição de Flavia Renata Machado Paiani (Porto Alegre/Berlim) para analisar as maneiras como historiografia, jornalismo e ficção lidam com a representação do passado. A narrativa do escritor argentino oferece um enredo no qual dois eventos históricos (a derrota do boxeador Luis Ángel Firpo e um concerto de Richard Strauss no Teatro Colón) e um acontecimento de menor importância, (talvez) fictício, são representados, além de como eles estão sendo tratados por jornalistas na tentiva de reconstruir a verdade. Apoiando-se em aportes teóricos de Luiz Costa Lima, a autora descreve como o romance lida com a integração de realidade e ficção, e constata as potenciais falhas decorrentes de uma pesquisa historiográfica que se limita a um conjunto de poucos dados de partida.

3ª seção: abordagens teóricas e interfaces com filosofia, sociologia e psicologia

O texto de Kendall Walton (Ann Arbor/Stanford) reflete o condicionamento cultural da ficcionalidade sob o aspecto da moralidade. Partindo de David Hume, o autor analisa como obras de arte que representam atitudes

morais de outras culturas ou épocas podem afetar ou não nossa apreciação estética. Com Hume, ele considera que certas diferenças nos costumes são inócuas, mas quando a obra apresenta ideias e atos incompatíveis com nossos conceitos éticos, a avaliação da obra inteira é prejudicada. Walton contempla as múltiplas formas como a divergência entre os valores do receptor e da obra pode ser constituída e como ela interfere na imaginação bem-sucedida e na valorização do lado formal da obra. Parece que o leitor aceita com maior generosidade deviações do mundo real que tratam das leis da física ou que representam superstições do que diferenças na moralidade. A hipótese defendida por Walton é de que o "princípio de crenças mútuas" não se estende, na prática, a ideias que estão em conflito com as convicções éticas do leitor.

Keith Oatley (Toronto), advogando o alto valor da literatura ficcional para a vida humana, considera que as concepções de Walton e Currie são "demasiado céticas" e, em vez de "invenção", "faz-de-conta" e "quase-emoções", sugere pensar a ficção como uma espécie de simulação complexa que, em primeiro lugar, possui um valor psicológico no sentido da "*theory of mind*". Apoiado em diversos estudos empíricos, Oakley afirma que a empatia e a competência de perceber estados psíquicos de outras pessoas crescem com a quantidade de leituras literárias.

Retomando o tópico tratado por Margalit Finkelberg, o ensaio de Luiz Costa Lima (Rio de Janeiro) aborda a questão da *mímesis* grega, não entendida como simples *imitatio*, mas como uma semelhança que abre espaço para a diferença. Após um debate circunstanciado da "imitação" no mundo grego e da recepção mais recente da *mímesis* em relação a Erich Auerbach e a Georg Lukács, Costa Lima chega a uma complementação de Aristóteles por Arnold Gehlen, com intermediação de Lacoue-Labarthe e Herder: se o homem, para o estagirita, é o animal imitativo, ele é para Gehlen a "criatura carente", e para Lacoue-Labarthe um "ser naturalmente inacabado". A referência do filósofo francês ao *Essai sur l'origine des langues*, de Rousseau, leva Costa Lima à compreensão de que a mímesis – ou, em termos modernos, a ficção – seria o instrumento compensatório que o homem desenvolveu para lidar com sua falta de instintos.

Benjamin Gittel (Berlim), no seu texto, reformula a hipótese bem difundida de que a literatura ficcional pode fornecer conhecimento e ser meio de aprendizagem. Evitando conceitos vagos, como "valor cognitivo" ou "entendimento", Gittel desenvolve uma discussão das objeções mais comuns contra

essa hipótese e analisa a linguagem comumente usada para falar de conhecimento adquirido; constata ainda que decidir se alguém "sabe" algo depende do contexto conversacional. Nesse viés, ele analisa primeiro as condições lógicas e, depois, um exemplo concreto de Robert Musil, chegando à conclusão de que é possível admitir que a literatura ficcional pode fornecer conhecimento, pelo menos em um nível "baixo" de uma escala gradual de "saber".

Se Benjamin Gittel é um exemplo das abordagens da filosofia analítica, o texto de Giovanni Maddalena (Campobasso) mostra o procedimento da vertente pragmática na esteira de Charles S. Peirce. O artigo entende a obra literária como um "gesto" que permite uma aprendizagem de forma sintética. Gesto, na definição pragmática, é um ato que "carrega" um significado; um "gesto completo", no sentido de Maddalena, seria um gesto constituído por todos os signos da tipologia de Peirce: ícones, índices e símbolos. Mediante a interpretação de trechos marcantes do romance *Vida e destino*, de Vassily Grossman, Maddalena explica como uma experiência complexa pode ser veiculada por "gestos completos" que radicam na invenção e no mundo real e resultam numa compreensão sintética. Quanto à relevância da categoria da experiência na ficção, o artigo se toca com o texto de Helmut Galle sobre o testemunho.

Diferente dessas tradições da filosofia anglófona, a contribuição de Roberto Zular (São Paulo) afilia-se à teoria francesa, em particular à análise do discurso e à desconstrução, para abordar o termo da ficção. Ao mesmo tempo é um dos escassos trabalhos que focalizam a ficcionalidade da poesia. Quando "o pressuposto de um contexto convencional entra em colapso", sugere Zular, é a própria forma que articula e cria seu contexto. Contrariando a dicotomia convencional entre realidade e texto, é particularmente a poesia e sua performatividade – no caso exemplificado a partir de Waly Salomão – que serve para mostrar como o contexto atua no poema e como o poema cria, constantemente, seu novo contexto. Passando pela oralidade que atravessa a escrita e a desestabiliza, Zular discute obras centrais do cânone brasileiro e contextos especificamente históricos que implicam questões de poder e de sua subversão antropofágica. É na obra de João Cabral de Melo Neto que Zular mostra como o poema tensiona a relação entre o contexto colonial e o da metrópole.

Embora fosse interessante analisar, de forma geral, ficções utilizadas em argumentações filosóficas e científicas, quase todas as contribuições deste volume se limitam à literatura. No entanto o artigo de Lenin Bicudo Bárbara (São Paulo) é dedicado a um caso muito específico. Os escritos sociológicos

de Georg Simmel utilizavam-se, de forma indeterminada e não marcada, de textos ficcionais e factuais com o intuito de dar ilustrações e analogias para as afirmações generalizantes sobre a vida dos homens. O procedimento destoa das práticas metodológicas das ciências, que exigem uma referencialidade rigorosa, mas a sociologia está ainda em *statu nascendi* e, como enfatiza a contribuição de Olsen neste volume, a literatura realista do século XIX ainda cumpre a função que, paulatinamente, é assumida por essa nova disciplina. As anedotas estilizadas de Simmel, de certa maneira, marcam uma fase transitória, na qual a narrativa (seja ela ficcional ou factual) ainda parece indispensável para a descrição densa do comportamento e das relações humanas.

Pequena introdução à teoria da ficcionalidade seguida de uma bibliografia[1]

Helmut P. E. Galle

Parece que a prática cultural da ficção é mundialmente conhecida e exercida. Na cultura europeia ela – ou seus precursores – tem sido praticada há mais de dois mil anos por poetas como Homero e Hesíodo (Finkelberg, 1998; Rösler, 1980, 2014), e analisada por filósofos como Platão (2006) e Aristóteles (Aristóteles, 2004; Rösler, 1980, 1983, 2014; Finkelberg, 1998).[2] De forma geral, entende-se que "ficcional" seria a "característica de uma obra literária, esp. da prosa, de apresentar uma interpretação e/ou construção criadora de uma realidade plausível ou fantástica" (Ficcional, 2009). Palavras como "ficção", "ficcional" e "ficcionalizar" são usadas quando alguém se refere a narrativas literárias, fílmicas ou em outras mídias. Ao mesmo tempo, porém, o termo "ficção" é usado no sentido de "grande falácia; mentira, farsa, fraude" (ibidem) quando se trata de um ato comunicativo do qual se espera veracidade e que não corresponde à expectativa. Quando um político descreve a realidade do país de uma forma que no olhar do crítico não procede, a descrição pode ser chamada de "ficção".

Nas artes representacionais,[3] porém, a ficção é identificada como uma modalidade particular da comunicação que muitas vezes se caracteriza pela suspensão de regras comunicativas: "o poeta", como disse Sir Philip Sidney (1970, p. 63), "não afirma nada, por isso, ele nunca mente". Em termos mais modernos, é a ausência de atos de referência que é considerada um aspecto

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

2 Cf. também as contribuições de Finkelberg e Werner (infra).

3 O conceito "representacional" será usado neste texto para evitar a confusão com "representativo" no sentido de "substitutivo" e "característico"; "representacional" seria a qualidade dos artefatos de poderem representar, mediante códigos semióticos, elementos da realidade. Esse uso tenta aproximar-se à práxis em idiomas como inglês e alemão, entre outros (Walton, 1990). A palavra foi lexicalizada, cf. dicionário *Aulete Digital*: "representacional [...] Ref. a representação". <http://www.aulete.com.br/representacional> Acesso em: 6 set. 2018.

central da ficção, embora não seja o único e, no debate atual, também não seja o mais relevante. Não existe, infelizmente, uma terminologia padronizada, e a etimologia do verbo latino *fingere* – "modelar", "construir", "imaginar" – e o substantivo correspondente *fictio* – "figuração", "personificação" – motivou o uso de "ficção" para designar o fato de algo – um "artefato" – ser resultado da atividade criativa humana. As ciências humanas durante as últimas décadas adotaram uma concepção na qual todas as instituições sociais e todo o conhecimento são resultado de construções coletivas (Berger; Luckmann, 1991) e, nesse sentido, as expressões "construção" e "ficção" são muitas vezes utilizadas como sinônimos. Por outro lado, é evidente que, na comunicação, um livro historiográfico que tenta reunir o conhecimento consagrado sobre um acontecimento do passado é construído e recebido de maneira diferente da de um romance. Por conseguinte, o uso inflacionário e indiscriminado do conceito de "ficção" para qualquer tipo de texto, o chamado "panficcionalismo", foi sujeito a críticas (Bähr; Burschel; Jancke, 2007; Gabriel, 1998; Gibson, 2002; Konrad, 2014b; Nünning, 1999; Ryan, 1997) e atualmente está se estabelecendo a tendência de reservar o conceito de "ficção" para uma classe específica de obras representacionais nas diversas artes e mídias.

O estudo da "ficcionalidade" – conjunto de qualidades que caracterizam uma obra de ficção como tal – tem se intensificado perceptivelmente nos últimos quarenta anos, estendendo-se da narrativa literária à narrativa em outras mídias, como filmes, quadrinhos, entre outros. Dependendo do recorte feito pelos autores, incluía-se o teatro, a poesia lírica, as artes plásticas, jogos de videogame e até a música. As teorias recentes sobre ficcionalidade foram desenvolvidas particularmente em diálogo com a reflexão estética, a lógica, a narratologia, a teoria da recepção e as neurociências, de maneira que hoje em dia dispomos de amplo acervo bibliográfico sobre a questão, sobretudo em inglês, francês e alemão.

Atos de fala e instituições da comunicação

O impulso mais influente para o novo pensamento sobre a ficcionalidade foi o breve artigo de John Searle sobre "O estatuto lógico do discurso ficcional", publicado em 1975 (Searle, 1995). Observando que não há "uma propriedade textual, sintática ou semântica, que permita identificar um texto como obra de ficção" (ibidem, p. 325), o teórico constatou que o diferencial

da ficção não deve ser visto nos próprios textos, no seu conteúdo ou na sua estrutura, mas no uso que se faz deles, ou seja: nas convenções de produção e recepção da ficção. Segundo Searle, os atos de fala na ficção são idênticos àqueles da comunicação comum, mas não obedecem às mesmas condições e não cumprem as mesmas funções porque o autor somente "finge" (*pretends*) realizar os atos e o leitor percebe que a força pragmática dos atos é suspensa. De fato, a seguinte frase poderia estar tanto num texto ficcional como não ficcional: "Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu" (Assis, 2010, p. 9). Tratando-se de um ato assertivo num romance – como a maioria das frases que constituem narrativas – é claro que o autor Machado de Assis não faz essa asserção de forma "séria", mas também é duvidoso, como observaram muitos críticos de Searle, que ele somente "finja" fazê-la. Introduzindo um conceito básico da narratologia, poderíamos dizer que não é o autor que faz o ato, senão a instância narrativa inventada pelo autor para contar a história de *Dom Casmurro*. No mundo fictício e inventado por Machado, o ato de fala não é "sério", mas para o narrador, seus personagens e os leitores que durante a leitura "mergulham" nesse mundo como se fosse real, as afirmações são perfeitamente sérias.

Ainda que a ideia dos "atos pretendidos" e "não sérios" não tenha sido aclamada, a concepção de Searle abriu caminhos para novas abordagens. Searle foi um protagonista da vertente *pragmática* na teoria da ficção que, de acordo com Jean-Marie Schaeffer (2014), atualmente domina nas duas outras vertentes, a semântica e a sintática. Citando Schaeffer (2014) sobre as principais definições da ficcionalidade em oposição a textos não ficcionais:

> Three major competing definitions have been proposed: (a) semantic definition: factual narrative ***is*** referential whereas fictional narrative has no reference (at least not in "our" world); (b) syntactic definition: factual narrative and fictional narrative can be distinguished by their logico-linguistic syntax; (c) pragmatic definition: factual narrative advances ***claims*** of referential truthfulness whereas fictional narrative advances no such claims. One could add a fourth definition, narratological in nature: in factual narrative author and narrator are the same person whereas in fictional narrative the narrator (who is part of the fictional world) differs from the author (who is part of the world we are living in). (ibidem, p. 179, grifos do autor)

A definição semântica de ficcionalidade, portanto, postula, mediante o critério ontológico, que ficções representam coisas que não existem; a definição sintática considera que a ficcionalidade seja uma qualidade textual da literatura ficcional; e a definição pragmática vê na ficcionalidade uma atitude diferenciada aplicada a textos que são declarados como ficções. Na atualidade, a maioria das abordagens parte de uma definição baseada na pragmática que considera as implicações semânticas, sintáticas e narratológicas como secundárias. Ficção, nesse sentido, é uma prática institucionalizada com regras específicas, respeitadas pelos participantes da comunicação, mas sujeitas a alterações históricas. Nas palavras de Peter Lamarque e Stein Haugom Olsen:

> The controlling idea is this: that the fictive dimension of stories (or narratives) is explicable only in terms of a rule-governed practice, central to which are a certain mode of utterance (fictive utterance) and a certain complex of attitudes (the fictive stance). (Lamarque; Olsen, 1994, p. 32)

As regras que, numa certa cultura, orientam a produção das enunciações ficcionais (*fictive utterance*) e a recepção adequada destas na atitude ficcional (*fictive stance*) são geralmente implícitas. Elas vêm à tona e são debatidas quando uma obra de arte infringe as normas de tal maneira que se torna sujeito de um escândalo ou processo jurídico. Isso pôde ser observado no caso do livro *Fragmentos. Memórias de uma infância 1939-1948* de Binjamin Wilkomirski (1998)[4]; que foi publicado como relato autobiográfico da perseguição nazista no Leste Europeu; algum tempo depois, o autor foi desmascarado por não ser descendente de judeus e não ter saído da Suíça durante toda sua infância (Mächler, 2000). Ficou evidente que a sociedade não aceita que um texto seja divulgado na modalidade factual quando a constelação real não diz respeito a isso. Por outro lado, o livro tampouco continuou circulando com o status atualizado para uma ficção sobre a infância no holocausto, o que deixa claro que a invenção com intuito de falsificar obedece a regras de produção e recepção diferentes daquelas observadas quando um autor inventa uma história com a intenção de apresentar uma ficção literária. Um efeito contrário aconteceu quando o autor alemão Maxim Biller foi obrigado a retirar

4 Cf. também Vasconcelos e Galle (infra).

seu romance *Esra* (Biller, 2003) do mercado.[5] O Tribunal Supremo (Tribunal Constitucional) decidiu em última instância que a ação judicial da ex-namorada do autor era procedente; a mulher tinha reclamado que ela e sua mãe podiam ser facilmente reconhecidas nas protagonistas do livro e considerava as descrições ofensivas, causando dano pessoal (Dörr, 2010). Assim, o livro acabou sendo proibido. Portanto, uma ficção que não respeita suficientemente a necessidade de camuflar seus modelos reais pode ser fiscalizada, uma vez que afete os direitos pessoais: no caso, a "liberdade artística" é avaliada como bem menor do que o direito humano da pessoa atingida. Esses casos colocam em evidência que, na sociedade alemã contemporânea, vigem certas regras de produção para ficções que estão sendo observadas pela grande maioria dos autores. Quanto à atitude de recepção adequada para uma obra de ficção, pode ser dito que seria desaconselhável tomar afirmações ao pé da letra (talvez com certas exceções), sendo adequado em vez disso apreciar mais a linguagem e a coerência interna do enredo do que sua semelhança com a realidade.

De forma geral, no entanto, as regras que orientam o jogo do faz de conta não são explicitadas e o leitor aprende as regras fundamentais de como deve proceder com um texto ficcional na escola ou no âmbito familiar e, mais tarde, na comunicação pública sobre literatura: em resenhas ou outros tipos textuais. Mas, de forma geral, as regras vigentes numa cultura permanecem implícitas. Ao mesmo tempo, cada obra traz consigo uma proposta nova, inerente à sua ficcionalidade específica que se notifica mediante a leitura. As frases da narrativa sugerem qual a realidade fictícia a ser imaginada, mas também sugerem o ponto de vista, a modalidade de como deveria ser imaginada. Romances como *A vida e as opiniões de Tristram Shandy* ou *Os sofrimentos do jovem Werther* transmitem mundos imaginativos e a mediação desses mundos que induz o leitor a adotar certas atitudes diante da ficção. O mesmo acontece, de forma mais radical e complexa, com romances modernos, pós-modernos e contemporâneos como, por exemplo, *Em busca do tempo perdido* de Proust, *A sangue frio* de Capote, *Gravity's Rainbow* de Pynchon ou *Minha luta* de Knausgård. Partindo do seu horizonte de expectativas, o leitor está aprendendo como a ficção deveria ser assimilada para o melhor aproveitamento da imaginação sugerida.

5 Cf. também a contribuição de Bunia (infra).

Searle e Derrida

Diferentemente das abordagens originadas na filosofia analítica e na teoria dos atos de fala, muitos pensadores pós-estruturalistas e construtivistas rejeitam a possibilidade da referência linguística a uma realidade "externa", particularmente porque a impossibilidade de acesso direto a essa realidade impossibilita também verificar se um ato de fala conseguiu referir-se a um objeto da realidade com êxito. Um crítico dentro da própria filosofia analítica é Richard Rorty (1983), que considera a diferença entre ficção e não ficção dispensável. A maior repercussão entre as atitudes críticas foi a da desconstrução, e o conflito entre ela e a posição analítica culminou na chamada polêmica Searle/Derrida nos anos 1970, com uma sequência de artigos publicados na revista *Glyph* (Cavell, 1995; Derrida, 1977, 1991; Fish, 1982; Searle, 1977; Werle, 2007). Os dois teóricos formulam suas posições a partir da interpretação de Austin e sua obra seminal *How to do things with words* (1975), que já havia fornecido fundamento para o artigo de Searle. Para Austin, cada ato de fala inclui três aspectos: um ato fonético, um ato fático e um ato rético, o último realizando referência à realidade. Para que o ato de referência seja bem-sucedido, porém, exigem-se condições positivas (*felicity conditions*). Nas palavras de Austin:

> A performative utterance will, for example, be ***in a peculiar*** way hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly used not seriously, but in ways ***parasitic*** upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the etiolations of language. All this we are excluding from consideration. (Austin, 1975, p. 22, grifos do autor)

As enunciações realizadas dentro de uma obra literária são aqui consideradas "vazias" e "parasitárias", porque não realizam referência a um ato expressado em circunstâncias "normais" de comunicação. Quando Searle retoma as cogitações de Austin no seu ensaio de 1975, ele afirma que as regras "verticais" que relacionam o discurso com a realidade são suspensas pelas regras "horizontais" que determinam a ficcionalidade de um texto. (De fato, os atos não precisam ser considerados "vazios" quando relacionados a uma instância narrativa inventada pelo autor, como observado anteriormente.)

Para Derrida, a linguagem é caracterizada pela reiterabilidade dos seus elementos, mas nenhuma reiteração acontece idêntica e sem alteração. A diferença introduzida na reiteração implica que o significado não pode ser fixado, isto é, o significado muda de um contexto para outro. Além disso, a intenção do autor não pode ser inscrita à enunciação, sua assinatura não é nada mais do que outro signo linguístico no qual o autor é tão ausente como o próprio referente é ausente na palavra. Tudo isso ameaça todo e qualquer ato comunicativo. Os atos "estiolados" ou "parasitários" (entre eles os atos ficcionais), segundo Derrida, pertencem essencialmente à natureza da linguagem e da comunicação e, por isso, não podem ser excluídos de uma teoria da comunicação e da literatura. O uso da linguagem sempre acontece na forma da reiteração, ou seja, em analogia à citação, portanto citar atos de fala no teatro e na narrativa ficcional em geral não pode ser considerado fora do contexto da teoria. A réplica de Searle, além de repreender Derrida de mal-entendidos e confusões intencionais, reforça a posição analítica, sem entrar numa discussão sobre as objeções principais. O "debate" ainda continua, de forma unilateral, em textos ainda mais polêmicos de Derrida que foram publicados depois em forma de livro (Derrida, 1991).

Seria difícil decidir se um dos dois debatedores "venceu". De fato, a cisão entre as duas formações teóricas continua. Ou seja: de certa maneira, ambos têm razão dentro do âmbito da sua argumentação (Werle, 2007). Se o filósofo desconstrutivista consegue, por um lado, denunciar alguns defeitos inegáveis no fundamento lógico da teoria de Searle, ele não apresenta, por outro, nenhuma teoria alternativa que explique melhor a comunicação ficcional e não ficcional. A controvérsia não chegou a nenhuma conclusão, mas os adeptos de cada vertente continuam convencidos de que sua atitude é a única adequada.[6]

Ficção como faz de conta e mundos possíveis

As influentes teorias elaboradas sobre a ficção que surgiram nos anos 1990 no âmbito da filosofia analítica partem da premissa de que a ficção é uma instituição social com regras e práticas implícitas. Os autores que se dedicaram à reflexão sobre a ficcionalidade foram, sobretudo, Kendall Walton (1990,

6 Cf. Zular (infra).

2008, 2011, 2012, 2014), Gregory Currie (1985, 1990, 1995, 1999, 2004), Peter Lamarque e Stein Haugom Olsen (Lamarque; Olsen, 1994; Lamarque, 2000, 2003, 2009) e Marie-Laure Ryan (1980, 1991, 1995, 2004, 2013, 2014a, 2014b). A obra de Walton, que marca um certo padrão no debate até hoje, considera a ficção como um jogo de *make believe* ("como se" ou "faz de conta"), semelhante aos jogos das crianças, nos quais um objeto qualquer – um brinquedo, um tronco de árvore – pode servir como *prop* (implemento, suporte) da imaginação; o tronco de árvore durante o jogo é tratado "como se" fosse um urso etc. Um romance, um filme, um quadro desempenham a mesma função, servindo ao receptor como apoio (no caso da arte bastante elaborado) para levar a cabo uma imaginação extensa e muito concreta. O texto, o filme, o quadro fornecem "prescrições" detalhadas ao receptor sobre a imaginação que deve ser desenvolvida. A partir de Walton, a realidade da ficção pode ser descrita em frases tão exatas como as afirmações de outras ciências. No romance *As viagens de Gulliver*, por exemplo, é ficcional que Gulliver extinga o incêndio na sala da rainha de Liliput com sua urina etc. O interessante e produtivo na concepção de Walton é que ela não se limita à literatura e tenta investigar o fenômeno da ficcionalidade nas diferentes mídias e artes representacionais. Ao mesmo tempo, um aspecto relevante na teoria da ficção está sendo esquivado: a distinção entre narrativa ficcional e não ficcional. O jogo de *make believe* de Walton poderia ser desencadeado tanto de ficções quanto de representações não ficcionais – na medida em que elas apresentem descrições suficientemente densas e vívidas.

Outra vertente teórica que está – grosso modo – coerente com a teoria de Walton parte de considerações filosóficas sobre os "mundos possíveis" (Lewis, 1983; Parsons, 1980). É notável que o surgimento vitorioso da ficção moderna aconteça paralelamente à evolução de uma filosofia que considera nosso mundo como uma possibilidade entre muitas outras, associada particularmente ao nome de G. W. Leibniz (Esposito, 2007). Autores recentes que aplicaram o conceito dos mundos possíveis à literatura foram particularmente Thomas Pavel (1986), Lubomir Dolezel (1998) e Marie-Laure Ryan (1991). O interessante nessa concepção é que as afirmações ficcionais não ficam simplesmente sem referência, como supõe a maioria dos autores como Searle. Para estes, uma frase não ficcional se refere a um objeto real; portanto, como os objetos da ficção não existem, suas afirmações não são referenciais.

É importante observar que, quando se fala de "mundo real" e "realidade" em todas as teorias do nosso contexto, os conceitos não precisam ser

entendidos no sentido da ideia enfática de uma realidade externa acessível – ou "realidade real", como seria mantida numa vertente de realismo de correspondência (a hipótese epistemológica de uma correspondência entre nossas crenças científicas e a realidade), que nem é o caso de Searle. Falar de "realidade" pode ser entendido como a distinção realizada no discurso entre aquilo que é real e o que não é. No sentido de Luhmann (1997), pode ser a "realidade semiótica" da qual emerge a semântica utilizada pela sociedade para se referir àquilo que é considerado "realidade real". Como observa o autor:

> Isso não significa de maneira alguma que a realidade seja uma mera ficção e que ela "na realidade nem exista", como já se pensava. Mas significa que se deve introduzir esta distinção entre realidade real e realidade semiótica no mundo para que algo – mesmo que isso seja a realidade semiótica – possa ser designado como real. (ibidem, p. 218-219)

De acordo com a teoria dos mundos possíveis, cada obra ficcional constrói um mundo não existente, fictício, e todas as afirmações da ficção se referem a elementos desse mundo. O mundo pode ser fantástico ou realístico, ele é sempre um mundo imaginário e não real. Por outro lado, existem sempre certos laços entre o mundo real e os mundos da ficção, porque nenhuma fantasia pode prescindir por completo de empréstimos feitos à realidade: tanto para construir um mundo imaginário quanto para compreender o mundo imaginado por outra pessoa, temos que partir do nosso conhecimento, e este é radicado no conhecimento sobre nossa realidade compartilhada. Esse princípio foi chamado de "principle of minimal departure" (Ryan, 1980), "reality principle" ("princípio de realidade") ou "mutual belief principle" (Walton, 1990). O último conta com o fato de que semânticas da realidade estão sujeitas a alterações, e uma obra de arte pode partir de uma semântica que não coincide com a semântica da sociedade à qual pertence o receptor. Nesse caso, para compreender melhor o mundo da ficção, o leitor deveria considerar as ideias da cultura do autor da obra e buscar aproximar-se da realidade correspondente. Concepções semelhantes ao "princípio de partida mínima" encontram-se nas obras de Umberto Eco no conceito de "enciclopédia" (Eco, 1994).

Todavia, existem mais teorizações sobre a natureza dos empréstimos que a ficção faz à realidade. Pode-se classificar os elementos da ficção em duas ou três categorias das quais "immigrant objects" e "surrogate objects" seriam

elementos compartilhados com a realidade (Parsons, 1980; Pavel, 1986). "Native objects" seriam os elementos genuinamente fictícios inventados pelo autor (Gregor Samsa, Yoknapatawpha, a máquina do tempo etc.), enquanto os elementos que "migraram" do mundo real para o mundo imaginado (Paris, Napoleão, Apollo 13) podem ser vistos como "immigrant objects", na medida em que figuram exclusivamente como pano de fundo, sem maior interação com os elementos fictícios. "Surrogate objects" seriam os mesmos elementos "migrados" da realidade quando a ficção os descreve de forma alterada, envolvendo-os e transformando-os em figuras, lugares e objetos ficcionalizados.

De fato, o leitor não se limita àquilo que as proposições do texto narrativo prescrevem explicitamente, quando tenta reconstruir na imaginação o mundo ficcional. Ele utiliza constantemente seu conhecimento proveniente do mundo real para completar personagens, objetos, lugares e situações descritos somente mediante alguns detalhes. Assim, ele faz inferências sobre aquilo que não é narrado e deve ser entendido implicitamente: uma casa ficcional deve ter porta, janela e teto, a não ser que o texto a descreva de outra forma. Um protagonista humano deve ter um corpo mesmo que esse corpo não seja descrito. (Certos protagonistas de Beckett parecem consistir exclusivamente de uma consciência, mas até eles dispõem de memórias que em algum momento foram vivenciadas por criaturas físicas.) Tudo o que a narrativa não prescreve de forma manifesta deve ser considerado igual à maneira como acontece geralmente. A diegese – o mundo constituído pela obra ficcional – deve ser tão completa como o mundo real. Ao mesmo tempo, a narrativa permanece necessariamente incompleta, bem como seus personagens e objetos: o que se pode dizer sobre Sherlock Holmes é exatamente aquilo que as narrativas de Conan Doyle prescrevem. Pode-se inferir que ele tem coração e pulmões, mas é vedado supor que tenha um, dois ou três rins, porque não há nenhum indício no texto que suporte uma dessas alternativas. Uma pessoa real pode ter um, dois ou três rins e isso poderia ser verificado, pelo menos em princípio. A personagem de ficção, no entanto, somente pode ser especificada mediante os elementos fornecidos pela obra ficcional e, no que diz respeito às condições gerais de um ser humano, completada pelas inferências necessárias.

Ainda com respeito à relação da ficção com o mundo real, podem ser distinguidas três opiniões diferentes entre os teóricos. Esses tipos foram sistematizados por Blume (2004) da seguinte maneira: o *ficcionalismo*, ou o já mencionado pan-ficcionalismo, considera que todos os textos são resultado de

construções verbais e, por conseguinte, "ficcionais". O *autonomismo* opina que uma ficção é puramente ficcional e não pode conter afirmações factuais; trata-se de uma posição muito divulgada entre os críticos (Danneberg, 2006; Köppe, 2007; Martínez-Bonati, 1981; Schmid, 2014). Os *composicionalistas* levam em consideração – como o próprio Searle – que uma "obra de ficção" pode ser constituída de atos ficcionais e atos factuais paralelamente. Ultimamente, houve algumas tentativas de justificar a posição composicionalista (Blume, 2012; Konrad, 2014a; Reicher, 2012), defendendo que uma obra de ficção pode conter tanto o discurso ficcional quanto o discurso não ficcional. O não ficcional seriam frases que também poderiam ser atribuídas ao próprio autor. A frase mais citada como exemplo para explicar essa posição é o início de *Anna Karenina*: "As *famílias* felizes parecem-se *todas; as famílias* infelizes são infelizes cada uma à sua maneira". As objeções contra o composicionalismo supõem que o leitor não disporia de sinais que lhe indicassem se uma frase é ficcional ou não. Mas no caso de *Anna Karenina*, de fato, trata-se de uma observação geral que o leitor pode facilmente relacionar ao seu mundo real e não somente ao mundo dos Karenin, para o qual a frase serve como introdução. Diferente das frases que exclusivamente contribuem para a construção dos personagens fictícios, essa frase pode ser verdadeira ou falsa fora do romance e é bem provável que Tolstói pensasse dessa maneira. É notável, para falar da recepção, que muitas citações de autores "consagrados" que circulam pela comunicação pública – e não menos pela crítica literária – são tiradas de narrativas ou até de personagens dramáticas, ou seja: seu valor como afirmações sobre assuntos do nosso mundo é reconhecido – independentemente do mundo da ficção e também indiferente à questão de o autor assinar pessoalmente ou não essa afirmação em particular.

Contribuições narrativas e outras abordagens

Paralelamente à vertente da filosofia analítica, houve a partir dos estudos narratológicos tentativas de descrever as caraterísticas que, apesar das observações de Searle, podem ser percebidas em muitas obras ficcionais. É verdade que essas caraterísticas não podem servir como critério de distinção, uma vez que o discurso ficcional pode imitar todo tipo de discurso factual e, ao mesmo tempo, os gêneros factuais (jornalismo, historiografia, biografia) se aproximaram consideravelmente das técnicas narrativas da ficção. Ainda assim, não pode ser descartado que certas estruturas são mais "apropriadas" à ficção.

Várias contribuições importantes sobre o romance histórico, o discurso indireto livre e a biografia foram feitas por Dorrit Cohn (1983, 1999). Na França, Gérard Genette (1991) ampliou o campo de análise da narratologia, até então limitado à ficção, ao estudo da narrativa não ficcional e dedicou um livro às diferenças dos dois discursos, sistematizando também o conceito de "pacto ficcional" que Philippe Lejeune (1975, 2008) desenvolvera para distinguir romance e autobiografia. Para evitar o uso constante de uma expressão negativa – "não ficcional" –, Genette sugeriu o termo *factuel* (factual), ainda mais indicado quando se pensa como Searle que o discurso factual é o principal modo de comunicação e o ficcional, o modo secundário e derivado. Como Cohn, Genette considera que tanto na ficção como na não ficção se trata da interação da esfera pragmática (as regras que orientam o leitor sobre os usos que pode fazer das ficções) com a esfera textual que constitui a ficcionalidade. Ênfase maior é colocada na gênese antropológica da ficção no livro *Pourquoi la fiction?* de Jean-Marie Schaeffer (1999).

Na Itália, Umberto Eco (1994) contribuiu de modo menos sistemático, mas sempre muito esclarecedor e concreto para a teoria da ficcionalidade, compartilhando boa parte dos conceitos já apresentados. Dois ensaios teóricos de grande fôlego, mas sem maior repercussão na crítica atual se devem a Wolfgang Iser (1991, 1996; Rocha, 1999) e a Paul Ricœur (1995). No contexto da teoria da recepção, Iser (1991, 1996) tentou substituir a oposição entre realidade e ficção por um modelo triplo: o fictício, o imaginário e o real. O imaginário deve funcionar nessa concepção como esfera intermediária, situada na mente do receptor, onde se unem as representações do fictício e do real. Ricœur (1999), por sua vez, apresentou um modelo triplo da mímesis de Aristóteles: a m_1 corresponde à performação simbólica da realidade – o que pode ser visto como analogia ao "princípio de partida mínima" e à "enciclopédia" de Eco (1994); a m_2 seria a ficção desenvolvida com base na m_1 na imaginação do autor; e a m_3 seria a forma como a ficção é reconstruída na imaginação do leitor. Dessa forma, a ficção é vista consequentemente como processo construtivo do qual participam o coletivo, o produtor e o receptor cada vez de maneira específica.

Resumindo, sistematizando e sintetizando os estudos de índole pragmática, Frank Zipfel (2001) apresentou uma teoria da ficção literária como práxis da comunicação social que funciona mediante as convenções estabelecidas. O fato de um texto ser reconhecido como ficcional depende de certos

sinais paratextuais e textuais (Zipfel, 2014). O autor cita uma lista abrangente, embora não completa e sistemática, de Riffaterre (1990) que reúne tais sinais:

> Signs pointing to the fictionality are many and well known. The list is extensive. (1) author's intrusions; (2) narrator's intrusions; (3) multiple narrators; (4) humorous narrative that acts as a representation of the author or of a narrator that suggests an outsider's viewpoint without fully intruding; (5) metalanguage glossing narrative language; (6) generic markers in the titles and subtitles, in prefaces, and in postfaces; (7) emblematic names of characters and places; (8) incompatibilities between narrative voice and viewpoint and characters' voices and viewpoints; (9) incompatibilities between viewpoint and verisimilitude, especially omniscent narrative; (10) signs modifying the narrative's pace and altering the sequence of events (backtracking and anticipation, significant gaps, prolepsis, and analepsis); (11) mimetic excesses, such as unlikely recordings of unimportant speech or thought (unimportant but suggestive of actual happenings, of a live presence, creating atmosphere or characterizing persons); and, finally, (12) diegetic overkill, such as the representation of ostensibly insignificant details, the very insignificance of which is significant in a story as a feature of realism. (Riffaterre, 1990, p. 29-30 apud Zipfel, 2001, p. 233)

O texto ficcional apresenta esses sinais porque o autor pretendia oferecê-lo como discurso ficcional, sem referência direta ao mundo real e como oferta num jogo de "faz de conta", inventando tanto o enredo ficcional com seus personagens como também a instância narradora que observa o mundo fictício. O receptor pode aceitar essa proposta, tratando, para os fins do jogo, o mundo fictício como realidade e o narrador como a instância que lhe transmite todas as informações necessárias para compreender esse mundo. A comunicação do texto ficcional, de acordo com Zipfel (2001), é mais complexa do que a comunicação do texto não ficcional. No segundo, o ato comunicativo é simples: o autor produz enunciados referenciais e assume a responsabilidade pela veracidade; o leitor relaciona esses enunciados com seu conhecimento do mundo e do autor. No caso da comunicação ficcional, acontecem dois atos comunicativos paralelamente: um entre autor e leitor, que compartilham o conhecimento de o texto não ter qualidades referenciais; e o outro ato de comunicação acontece entre as instâncias imaginárias: o narrador conta uma história a um receptor (papel assumido pelo leitor). No nível da comunicação entre

narrador e receptor, todos os acontecimentos no mundo imaginado são reais. No nível da comunicação entre autor e leitor, os mesmos acontecimentos são fictícios. Zipfel (2001) introduziu também uma distinção terminológica importante, pelo menos no âmbito da crítica alemã. Aproveitando-se de um matiz semântico já existente entre *fiktiv* (fictício) e *fiktional* (ficcional), ele sugeriu que a diferença entre *fiktiv* e "real" seja usada exclusivamente para o nível ontológico: o personagem Robinson Crusoé não existiu/existe e é, portanto, *fiktiv*, enquanto Alexander Selkirk é uma pessoa histórica e, dessa forma, "real". Em diferença à categoria da ontologia, as expressões *fiktional* (ficcional) e *faktual* (factual) devem designar as modalidades discursivas. Ou seja: o Napoleão real pode ser tratado de forma ficcional no romance de Tolstói e de forma factual na obra do historiador Adolphe Thiers. O personagem fictício Sherlock Holmes aparece nas descrições ficcionais de Arthur Conan Doyle e é analisado nas críticas factuais de inúmeros estudiosos do romance policial.

Como constatam Rajewsky e Enderwitz (2016), a terminologia de Zipfel (2001) teve ampla aceitação na discussão alemã, mas ainda não entrou no discurso anglófono, embora exista em *fictive* e *fictional* um par de conceitos que poderia servir para se referir à situação ontológica e à discursiva com vocabulário diferenciado. Por enquanto, a maioria dos autores ingleses e norte-americanos utilizam as palavras como sinônimos. Não obstante, gostaria de sugerir que as possibilidades expressivas em português sejam utilizadas desta maneira: "fictício" e "real" para se referir à questão da existência, "ficcional" e "factual", à questão da modalidade discursiva.

Uma tentativa muito ambiciosa de pensar a ficcionalidade foi empreendida por Remigius Bunia (2007) em seu livro *Faltungen* (convoluções). Analisando os aspectos da "ficção", da "diegese" e da "mídia", o autor cria uma síntese das tradições teóricas, incluindo até a desconstrução de Jacques Derrida e a teoria dos sistemas de Niklas Luhmann. Para Bunia (2007), fenômenos como a ficcionalidade são paradoxais e podem ser descritos de forma analítica somente a partir de um lado de sua realidade, apesar de formarem uma unidade indissolúvel. O termo (matemático) da "convolução" deve descrever a atitude de lidar com um objeto que se mostra de duas maneiras diferentes – de dentro e de fora – embora seja um só. As reflexões do autor, às vezes herméticas, mergulham na profundidade dos textos ficcionais e apresentam observações muito diferenciadas sobre o assunto sem pretender chegar a um diagnóstico conclusivo.

Empirismo

Durante a longa história do pensamento sobre a ficção, as teorias se basearam nos próprios textos, nas informações prestadas pelos autores e nas reações manifestadas pelos leitores – entre os quais os críticos profissionais formaram uma certa elite. Boa parte das observações sobre o funcionamento da ficção, porém, permaneceram como especulações, porque a introspecção, metodologicamente, não fornece dados resistentes – ou seja, passíveis à falsificação – sobre os processos que acontecem durante a leitura. Isso mudou com o surgimento das neurociências e a possibilidade de combinar o estudo do texto literário com desenhos de laboratório, onde números maiores de leitores podem ser testados. O quadro experimental permite verificar ou reprovar certas hipóteses sobre a literatura que circulam desde Aristóteles, entre elas a especificidade da ficção ou a questão de se e como a recepção da ficção pode resultar em algum tipo de conhecimento ou aprendizagem. O desenho dos experimentos – como em todas as ciências naturais – está sujeito à interpretação pela comunidade de pesquisadores; mas os experimentos em si podem ser repetidos e, por isso, fornecem dados sustentáveis.

Diante do profundo abismo entre ciências humanas e ciências naturais, existe certo ceticismo por parte da comunidade de pesquisadores (dos dois lados) e esses estudos interdisciplinares ainda são incipientes e seus resultados, fragmentários e questionáveis. Além disso, experimentos empíricos exigem equipes treinadas (pessoal especializado em literatura, psicologia, neurociências, estatística etc.) e aparelhagens caras que não são encontradas tradicionalmente em institutos de Letras. Durante os últimos 20 anos, porém, já se desenvolveram pontualmente alguns estudos básicos. Foi pesquisado, por exemplo, como textos ficcionais podem influenciar os leitores na formação de convicções sobre o mundo real (Gerrig, 1993), chegando a resultados que contrastam notavelmente com os prognósticos, baseados no autonomismo da literatura. O experimento de Gerrig (1993), por exemplo, não confirmou a teoria sobre o funcionamento dos "pactos de leitura", porque boa parte das pessoas testadas processou a ficção como informação factual; por outro lado, o autor colocou em evidência que a recepção da ficção tem efeitos perceptíveis no sistema de crenças das pessoas. Outros estudos (Altmann et al., 2012) chegaram a conclusões diferentes, constatando que o processamento cognitivo de textos idênticos difere de acordo com o rótulo

"ficcional" ou "factual". De toda forma, a possibilidade de os leitores mudarem suas convicções mediante a leitura de ficção e quais as constelações específicas que promovem essa mudança permanece um campo de pesquisa (Schreier, 2009).

Muitos estudos indagam sobre as funções da literatura ficcional e seu proveito para o ser humano além do mero entretenimento, postulando até benefícios na evolução da espécie mediante a prática da ficção (Barkow; Cosmides; Tooby, 1992; Boyd, 2009; Currie, 2004; Hernadi, 2002; Zymner, 2014). Vários autores, como a professora de literatura anglófona Liza Zunshine (2006; Whalen; Zunshine; Holquist, 2012), defendem que a ficção apoia particularmente o desenvolvimento de uma competência chamada "theory of mind". Na psicologia, isso denomina a possibilidade de compreender percepções, raciocínios, sentimentos e intenções de outras pessoas; a competência é desenvolvida por crianças a partir da idade de quatro anos e pode ser prejudicada por certos distúrbios (com a síndrome de Asperger). A literatura ficcional, particularmente o romance, dispõe de fato de recursos excelentes e cada vez mais complexos para o "mind reading": estudar os processos mentais e emocionais de personagens e, dessa forma, ampliar e refinar a capacidade de compreender e prever as ações e reações de outros (e de si mesmo). O treinamento e a diferenciação da empatia seriam, de acordo com os autores, um dos mais relevantes motivos cognitivos para ler literatura ficcional (Keen, 2006, 2014).

Outros autores, como o professor de psicologia cognitiva e romancista Keith Oatley (2011), também vêm o valor da leitura de ficção na simulação de situações sociais (Oatley; Mar, 2008) e no desenvolvimento do sujeito, colocando ênfase nas emoções (Oatley, 2002). Se os efeitos cognitivos da ficção podem ser vistos como incertos, os efeitos emocionais são inegáveis – situação já observada e analisada por Aristóteles na tragédia grega. O paradoxal de reagir emocionalmente – com tristeza, medo, raiva ou alegria – sem se encontrar na situação real correspondente instigou já muitas pesquisas e hipóteses (Walton, 1978). Uma vertente supõe que durante a leitura o receptor encontra-se num estado de absorção, de *immersion* (imersão) ou *transportation* (transportação), no qual a percepção do redor real é reduzida e o leitor é "transportado" para a realidade imaginada (Appel; Maleckar, 2012; Green, 2004, 2012; Van Laer et al., 2014). Com respeito à função do fenômeno, Oatley (1999) considera que o envolvimento emocional da literatura é

capaz de promover e aprofundar processos de compreensão – sobre si mesmo e sobre o mundo.[7]

A imaginação das percepções do mundo ficcional exige uma qualidade específica das narrativas que vai além de um "conteúdo proposicional", chamada de "estetogenia" por Bunia (2013, 2015).[8] "Estetogênicas" são descrições e narrativas que fornecem descrições detalhadas, dados sensoriais, concretizações, além dos fatos brutos. O "efeito do real" de Roland Barthes (1984) pode ser compreendido nesse viés. Para Bunia (2013, 2015), essa qualidade é mais relevante do que o aspecto de apresentar um mundo inventado. Como Kendall Walton, ele acredita que essa não é uma qualidade exclusiva da ficção, mas também pode ser encontrada em narrativas factuais em maior ou menor grau.

Os aprendizados da ficção, portanto, não são vistos tanto na esfera do conteúdo proposicional (saber o que é o caso, por exemplo, no romance histórico *Salammbô* de Flaubert: em Carthago se sacrificaram crianças), como acontece na comunicação científica e publicista, mas em áreas que Oliver S. Scholz (2014, p. 213) classifica como "conhecimento prático-moral, isso é um conhecimento de o que se deve fazer (no sentido moral), ou, de forma mais geral: conhecimento prático-ético, ou seja, o que é uma vida boa e como ela pode ser realizada. Finalmente, fala-se de um conhecimento fenomenal, um conhecimento de como é (mais precisamente: saber como é vivenciar algo determinado)".[9]

Contribuições brasileiras

No Brasil, muitas vezes o debate recorre ainda a um livrinho de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld (Candido, 2010), disponível na 11ª reimpressão de um Boletim da FFLCH de 1964 e baseado na estética entreguerras de Roman Ingarden (1931), e ao livro de 1957 de Käte Hamburger (1980) – ambos muito importantes em sua época, mas datados pelos debates atuais.

---

7 Cf. também os artigos de Oatley e Chihaia (infra).

8 Os conceitos "estetogenia" ("Ästhetogenie") e "estetogênico ("ästhetogen") são neologismos introduzidos por R. Bunia para denominar o efeito descrito acima. Cf. também a contribuição de Bunia (infra).

9 Cf. também Gittel (infra).

O único autor brasileiro que durante sua carreira inteira se dedicou à questão da ficção é Luiz Costa Lima. Desde *Vida e mimesis* (Lima, 1995), o teórico dedicou seus livros cada vez a diferentes aspectos da ficção, a partir do seu desdobramento da mímesis (Lima, 2000, 2006, 2010, 2012). Em diálogo com Aristóteles e Kant e inúmeros pensadores clássicos, modernos e pós-modernos, os livros de Costa Lima buscam saídas para o dilema da literatura entre representação e autonomia, mantendo a inquietude surgida desse fenômeno que "desafia o pensamento". Neste volume, o filósofo retraça parte da sua teoria com ênfase na função antropológica da mímesis.

Através de uma análise do conto de fadas, Suzi Frankl Sperber (2009) busca lançar luz sobre a relação entre "ficção e razão", porém o livro não estabelece diálogo com a teoria da ficcionalidade. Nos acervos bibliográficos das universidades brasileiras, encontra-se ainda uma dissertação de mestrado (Costa Júnior, 2011) realizada na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) sobre "o potencial cognitivo da ficção", sobretudo, uma discussão das teorias sobre estética e alguns dos autores mencionados aqui. Também precisa ser registrado que um dossiê da revista *Contracampo* da Universidade Federal Fluminense (UFF) dedicou seu número 29 a questões de ficcionalidade e imersão relacionadas a diversas mídias (Contracampo, 2014).

Congressos, coletâneas recentes e a questão das culturas históricas

Ultimamente, a intensa pesquisa internacional sobre ficcionalidade gerou eventos especializados e publicações decorrentes que se debruçam sobre aspectos particulares ou empreendem uma visão geral. Um desses volumes é dedicado a personagens ficcionais (Eder; Jannidis; Schneider, 2010), abordando não apenas a narrativa, mas também o drama, a poesia, o filme, clipes musicais, quadrinhos e espaços virtuais, além de algumas questões fundamentais da psicologia de recepção e da identidade cultural. A maneira como a ficcionalidade se articula em mídias diferentes é tratada no livro de Enderwitz e Rajewsky (2016), incluindo várias abordagens de gêneros híbridos entre o ficcional e o factual. A teoria de Kendall Walton recebeu uma antologia própria (Bareis; Nordrum, 2015), reunindo contribuições de muitos autores internacionais sobre vários aspectos relevantes. Outro volume (em alemão) investiga particularmente as diferenças e semelhanças de

narrativas ficcionais e factuais (Fludernik; Falkenhayner; Steiner, 2015). Por fim, existem dois *handbooks* que resumem o conhecimento atual: o livro de Klauk e Köppe (2014) sobre a ficcionalidade e o de Hühn et al. (2014) sobre a narratologia. Cada um desses volumes apresenta artigos exaustivos e atualizados a respeito do estado da arte nas diversas perspectivas e sobre os termos mais importantes.

Se a ficcionalidade é considerada uma instituição social, ela está inserida em contextos culturais e históricos que até certo ponto interferem naquilo que seriam as distinções comunicativas universais entre o factual e o ficcional. Como observam Lamarque e Olsen (1994, p. 38): "Even the line between fiction and non-fiction is subject to historical fluctuation".

Na antiguidade, certa consciência de ficcionalidade pode ser percebida nos escritos de Górgias e Aristóteles (Rösler, 2014), mas quando ela surgiu e até que ponto se trata talvez de uma projeção dos conceitos modernos ainda não é muito claro.[10] Uma monografia sobre a ficcionalidade na transição da antiguidade tardia para a Idade Média foi publicada recentemente por Cullhed (2015). Sobre a ficcionalidade na Idade Média há muito pouco consenso entre os estudiosos (Green, 2009; Haug, 1985, 2003; Jauß, 1983; Kiening, 2012; Mertens; Wolfzettel, 1993; Peters; Warning, 2009).[11] Relevante nessa discussão não é se um texto como a *Canção dos Nibelungos*, o *Percival* ou a *Divina Commedia* é considerado ficção hoje, mas qual era seu estatuto na época. Os gêneros medievais não se adequam bem aos conceitos modernos, e a teoria medieval sobre literatura tende a ser mais moralizante do que analítica (Glauch, 2014). Entre os textos mais discutidos para apresentar critérios de ficcionalidade "moderna" estão os romances arturianos (Burrichter, 2010; Mertens; Wolfzettel, 1993). Por outro lado, observa-se um estabelecimento paulatino das convenções modernas na transição entre os séculos XVI e XVIII (Galle, 2011; Haferland, 2007; Köppe, 2014; Müller, 2004).

Se o estudo da historicidade da ficção, por enquanto, é pouco desenvolvido, as pesquisas sobre sua especificidade cultural faltam quase por completo. No entanto, foi realizada – mais ou menos simultaneamente ao congresso em São Paulo que originou este volume – uma conferência na Academia Real de Estocolmo sobre Fiction in Global Contexts: History and Antiquities in

10 Cf. também artigo de Finkelberg (infra).

11 Cf. também texto de Begenat-Neuschäfer (infra).

Developments, resultando na publicação do volume *True lies worldwide. Fictionality in global contexts* (Cullhed; Rydholm, 2014). O livro focaliza mais a transculturalidade da ficção, contudo, reúne alguns artigos sobre a ficção em culturas não ocidentais: a China, o Japão e a Pérsia clássica.

A teoria da ficcionalidade atual, porém, se fundamenta quase exclusivamente na literatura ocidental e usa como referência preferivelmente obras canônicas da narrativa do século XVIII e XIX, sobretudo do realismo europeu. Isso é compreensível porque se trata de textos de referência com divulgação muito ampla. Por outro lado, não é sequer evidente que estes sejam representativos para a ficcionalidade do Brasil, uma vez que o surgimento da ficção brasileira no século XIX conta com condições midiáticas, comunicativas e sociais diferentes da Europa. Kendall Walton (1990) comprova sua atenção às diferenças culturais quando acha necessário introduzir uma modificação do "reality principle". Como mencionado, o "princípio de realidade" estabelece uma relação de semelhança fundamental entre o mundo da ficção e o mundo real, permitindo inferências entre a realidade e a imaginação. Lendo textos medievais, porém, nota-se que a "realidade" implicada pelos autores é outra que não a nossa, uma vez que a semântica da realidade está sendo revisada constantemente. Para fazer inferências adequadas, seria necessário aplicar a "enciclopédia" da Idade Média, ou seja, nas formulações de Walton (1990), deve-se aplicar o "mutual belief principle": "Something is 'mutually believed' in a society if, roughly, most members of the society believe it, most of them believe that most of them believe that most believe it, and so on" (p. 152). O exemplo usado por Walton é uma narrativa produzida numa sociedade que considera a Terra um disco. Uma ficção sobre viagens pelo mar deve tomar em conta esse "fato" da enciclopédia do autor e seus compatriotas. Se tentamos reconstruir o que é fato nesse mundo ficcional, devemos aplicar as crenças mútuas daquela sociedade.

O "princípio de crenças mútuas", porém, apenas resolve por parte o problema da especificidade cultural das ficções, não da ficcionalidade. A descrição específica das regras que orientam a produção e recepção da ficção dentro de uma sociedade determinada num momento determinado ainda não foi escrita. Até agora, pelo que parece, a comunidade acadêmica não sentiu muita necessidade de um levantamento das diferenças culturais da ficcionalidade. Neste volume encontram-se algumas tentativas incipientes que visam mudar essa situação.

Referências bibliográficas

ALTMANN, U. et al. Fact vs fiction – how paratextual information shapes our reading processes. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, Oxford, v. 9, n. 1, p. 1-8, 2012.

APPEL, M.; MALECKAR, B. The influence of paratext on narrative persuasion: fact, fiction, or fake? *Human Communication Research,* Oxford, v. 38, n. 4, p. 459-484, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ASSIS, J. M. M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955.* Org. J. O. Urmson e M. Sbisà. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BÄHR, A.; BURSCHEL, P.; JANCKE, G. Räume des Selbst. Eine Einleitung. In: BÄHR, A.; BURSCHEL, P.; JANCKE, G. (Org.). *Räume des Selbst.* Selbstzeugnisse transkulturell, Köln, Weimar; Wien: Böhlau, 2007, p. 1–12.

BAREIS, J. A.; NORDRUM, L. (Org.). *How to make believe: the fictional truths of the representational arts*. Berlin: De Gruyter, 2015.

BARKOW, J. H.; COSMIDES, L.; TOOBY, J. *The adapted mind*: evolutionary psychology and the generation of culture. New York: Oxford University Press, 1992.

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 131-136.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*: tratado de sociologia do conhecimento. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

BILLER, M. *Esra. Roman.* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003.

BLUME, P. *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Erich Schmidt, 2004.

_____. Schlaglichter auf narratologische Grundfragen. Gregory Currie legt eine "Philosophy of Stories" vor. *DIEGESIS*, Wuppertal, v. 1, n. 1, p. 56-62, 2012.

BOYD, B. *On the origin of stories. Evolution, cogition, and fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

BUNIA, R. *Faltungen.* Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin: Erich Schmidt, 2007.

_____. Poetische Sprache und Ästhetogenie. Zum semantischen Gehalt von Äußerungen jenseits ihres 'propositionalen Inhalts'. *Sprache und Literatur*, Paderborn, n. 44, v. 2, p. 54-73, 2013.

_____. Truth in fiction. In: BAREIS, J. A.; NORDRUM, L. (Org.). *How to make believe*: the fictional truths of the representational arts. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 113-138.

BURRICHTER, B. Fiktionalität in französischen Artustexten. In: HAFERLAND, H.; MEYER, M.; STANGE, C.; GREULICH, M. (Org.). *Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven.* Berlin; New York: De Gruyter, 2010. p. 263-280.

CANDIDO, A. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAVELL, S. *Philosophical passages*: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1995.

COHN, D. *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction. (1978)*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

_____. *The distinction of fiction.* Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.

CONTRACAMPO. Processos imersivos na cultura midiática. Niterói: PPGCOM-UFF, n. 29, abr./jul. 2014.

COSTA JÚNIOR, J. *O poder do irreal*: um estudo sobre o potencial cognitivo da ficção. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011.

CULLHED, A.; RYDHOLM, L. (Org.). *True lies worldwide*: fictionality in global contexts. Berlin; Boston: De Gruyter, 2014.

CULLHED, A. *The shadow of Creusa*: negotiating fictionality in Late Antique Latin Literature. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015.

CURRIE, G. What is fiction? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, New Jersey, v. 43, n. 4, p. 385-392, 1985.

_____. *The nature of fiction.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. *Image and mind. Film, philosophy and cognitive science.* New York: Cambridge University Press, 1995.

_____. Visible traces: documentary and the contents of photographs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, New Jersey, v. 57, n. 3, p. 285-295, 1999.

_____. *Arts and minds.* Oxford: Oxford University Press, 2004.

DANNEBERG, L. Weder Tränen noch Logik. Über die Zugänglichkeit fiktionaler Welten. In: KLEIN, U.; MELLMANN, K.; METZGER, S. (Org.). *Heuristiken der Literaturwissenschaft*: disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn: Mentis, 2006. p. 35-83.

DERRIDA, J. Signature Event Context. *Glyph*, Baltimore, v. 1, p. 172-197, 1977.

_____. *Limited inc.* Campinas: Papirus, 1991.

DOLEZEL, L. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds.* Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1998.

DÖRR, V. C. Verhandelte Identitäten. Maxim Billers verbotenes Buch „Esra". *Zeitschrift für deutsche Philologie*, v. 129, n. 2, p. 271-283, 2010.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (Org.). *Characters in fictional worlds*: understanding imaginary beings in literature, film, and other media. Berlin: De Gruyter, 2010.

ENDERWITZ, A.; RAJEWSKY, I. (Org.). *Fiktion im Vergleich der K*ünste und *Medien.* Berlin; New York: De Gruyter, 2016.

ESPOSITO, E. *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.

FINKELBERG, M. *The birth of literary fiction in ancient Greece.* Oxford; New York: Clarendon Press, 1998.

FISH, S. With the compliments of the author: reflections on Austin and Derrida. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 4, p. 693-721, 1982.

FLUDERNIK, M.; FALKENHAYNER, N.; STEINER, J. (Org.). *Faktuales und fiktionales Erzählen*: interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg: Ergon, 2015.

FRANKL SPERBER, S. *Ficção e razão*: uma retomada das formas simples. São Paulo: Hucitec, 2009.

GABRIEL, G. Fact, fiction and fictionalism. Erich Auerbach's Mimesis in perspective. In: SCHOLZ, B. F. (Org.). *Mimesis*: Studien zur literarischen Repräsentation. Tübingen; Basel: Francke, 1998. p. 33-43.

GALLE, H. "Wahrhaftige Geschichten" – frühe Reiseberichte aus Südamerika im Entstehungskontext von Roman und Autobiographie. *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik*, Buenos Aires, v. 4, p. 9-36, 2011.

GENETTE, G. *Fiction et diction.* Paris: Éditions du Seuil, 1991.

GERRIG, R. J. *Experiencing narrative worlds. On the psychological activities of reading.* New Haven: Yale University Press, 1993.

GIBSON, J. The threat of panfictionalism. *Symposium*, Ontario, v. 6, n. 1, p. 37-44, 2002.

GLAUCH, S. Fiktionalität im Mittelalter. In: KLAUK, T.; KÖPPE, T. (Org.). *Fiktionalität*. Ein interdisziplinäres Handbuch (Revisionen 4). Berlin; New York: De Gruyter, 2014. p. 285-418.

GREEN, D. H. *The beginnings of medieval romance*: fact and fiction, 1150-1220. Cambrigde; New York: Cambridge University Press, 2009.

GREEN, M. C. Transportation into narrative worlds: the role of prior knowledge and perceived realism. *Discourse Processes*, Abingdon, v. 38, n. 2, p. 247-266, 2004.

_____. Emotion and transportation into fact and fiction. *Scientific Study of Literature*, Amsterdam, v. 2, n. 1, p. 37-59, 2012.

HAFERLAND, H. Gibt es einen Erzähler bei Wickram? Zu den Anfängen modernen Fiktionsbewusstseins. Mit einem Exkurs: epistemische Zäsur, Paratexte und die Autor/Erzähler-Unterscheidung. In: MÜLLER, M. E.; MECKLENBURG, M. (Org.). *Vergessene Texte – verstellte Blicke. Neue Perspektiven der Wickram-Forschung.* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2007. p. 361-394.

HAMBURGER, K. *Die Logik der Dichtung.* (1957/1977). 3ª ed. Berlin: Ullstein, 1980.

HAUG, W. Chrétiens de Troyes *Erec*-Prolog und das arthurische Strukturmodell. In: _____. *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. p. 91-106.

_____. *Die Wahrheit der Fiktion*: Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen: Niemeyer, 2003.

HERNADI, P. Why is literature: a coevolutionary perspective on imaginative worldmaking. *Poetics Today*, Durham, v. 23, n. 1, p.21-42, 2002.

FICCIONAL. In: DICIONÁRIO Houaiss eletrônico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.

HÜHN, P. et al. (Org.). *Handbook of narratology.* 2. ed. Berlin: De Gruyter, 2014.

INGARDEN, R. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft.* Halle a.d.S.: Niemeyer, 1931.

ISER, W. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer* A*nthropologie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

_____. *O fictício e o imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, H. R. Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität. In: ISER, W. (Org.). *Funktionen des Fiktiven.* München: Fink, 1983. p. 423-431.

KEEN, S. A theory of narrative empathy. *Narrative*, Columbus, v. 14, n. 3, p. 207-236, 2006.

_____. Narrative empathy. In: HÜHN, P. et al. (Org.). *Handbook of narratology.* Berlin; München; Boston: De Gruyter, 2014. p. 521-530.

KIENING, C. (Resenha de:) PETERS, U.; WARNING, R. Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Berlin, v. 134, n. 1, p. 116-118, 2012.

KLAUK, T.; KÖPPE, T. (Org.). *Fiktionalität.* Ein interdisziplinäres Handbuch (Revisionen 4). Berlin; New York: De Gruyter, 2014.

KONRAD, E. M. *Dimensionen der Fiktionalität*: Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft. Münster: Mentis, 2014a.

_____. Panfiktionalismus. In: KLAUK, T.; KÖPPE, T. (Org.). *Fiktionalität.* Ein interdisziplinäres Handbuch (Revisionen 4). Berlin; New York: De Gruyter, 2014b. p. 235-254.

KÖPPE, T. Vom Wissen in Literatur. *Zeitschrift für Germanistik*, Ann Arbor, v. 17, n. 2, p. 398-410, 2007.

_____. Fiktionalität in der Neuzeit. In: KLAUK, T.; KÖPPE, T. (Org.). *Fiktionalität*. Ein interdisziplinäres Handbuch (Revisionen 4). Berlin; New York: De Gruyter, 2014. p. 419-439.

LAMARQUE, P.; OLSEN, S. H. *Truth, fiction and literature. A philosophical perspective.* Oxford: Clarendon Press, 1994.

LAMARQUE, P. Fictional entities (1st version). In: CRAIG, E. (Org.). *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London; New York: Routledge, 2000. p. 285.

_____. How to create a fictional character. In: GAUT, B.; LIVINGSTON, P. (Org.). *The creation of art.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 33-52.

_____. *The philosophy of literature.* Malden; Oxford; Carlton: Blackwell, 2009.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique.* Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. *O pacto autobiográfico de Rousseau à Internet.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEWIS, D. K. (Org.). *Philosophical papers.* v. I. New York: Oxford University Press, 1983.

LIMA, L. C. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mímesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *História. Ficção. Literatura.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. (Org.). Mímesis e a reflexão contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. *A ficção e o poema*: Antonio Machado, W.H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LUHMANN, N. *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

MÄCHLER, S. *Der Fall Wilkomirski*: über die Wahrheit einer Biographie. Zürich: Pendo, 2000.

MARTÍNEZ-BONATI, F. *Fictive discourse and the structure of literature*: a phenomenological approach. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

MERTENS, V.; WOLFZETTEL, F. (Org.). *Fiktionalität im Artusroman*: Dritte Tagung der Deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.-15. Februar 1992. Tübingen: Niemeyer, 1993.

MÜLLER, J. D. Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur. *Poetica*, Berlin, v. 36, p. 281-311, 2004.

NÜNNING, A. "Verbal Fictions?" Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Berlin, v. 40, p. 351-380, 1999.

OATLEY, K. Why fiction may be twice as true as fact: fiction as cognitive and emotional simulation. *Review of General Psychology*, Washington, DC, v. 3, n. 2, p. 101-117, 1999.

_____. Emotions and the story worlds of fiction. In: GREEN, M. C.; STRANGE, J. J.; BROCK, T. C. (Org.). *Narrative impact*: social and cognitive foundations. Mahwah: LEA, 2002. p. 39-69.

_____. *Such stuff as dreams. The psychology of fiction.* Malden; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

OATLEY, K.; MAR, R. A. The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience. *Perspectives on Psychological Science*, Thousand Oaks, v. 3, n. 3, p. 173-192, 2008.

PARSONS, T. *Nonexistent objects.* New Haven: Yale University Press, 1980.

PAVEL, T. *Fictional worlds*. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1986.

PETERS, U.; WARNING, R. (Org.). *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag.* München: Wilhelm Fink, 2009.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RAJEWSKY, I.; ENDERWITZ, A. Einleitung. In: ENDERWITZ, A.; RAJEWSKY, I. (Org.). *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien.* Berlin; New York: De Gruyter, 2016. p. 1-18.

REICHER, M. E. Knowledge from fiction. In: DAIBER, J. et al. (Org.). *Understanding fiction. Knowledge and meaning in literature.* Paderborn: Mentis, 2012. p. 114-132.

RICŒUR, P. *Tempo e narrativa.* Campinas: Papirus, 1995.

RIFFATERRE, M. *Fictional truth.* Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1990.

ROCHA, J. C. C. (Org.). *Teoria da ficção. Indagações sobre Wolfgang Iser.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RORTY, R. Is there a problem about fictional discourse? In: HENRICH, D.; ISER, W. (Org.). *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink, 1983. p. 67-93.

RÖSLER, W. Schriftkultur und Fiktionalität. Zum Funktionswandel der griechischen Literatur von Homer bis Aristoteles. In: ASSMANN, A.; ASSMANN, J.; HARDMEIER, C. (Org.). *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Wilhelm Fink, 1983. p. 109-122.

_____. Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. *Poetica*, Berlin, v. 12, p. 283-319, 1980.

_____. Fiktionalität in der Antike. In: KLAUK, T.; KÖPPE, T. (Org.). *Fiktionalität*. Ein interdisziplinäres Handbuch (Revisionen 4). Berlin; New York: De Gruyter, 2014. p. 363-384.

RYAN, J. Transmedial storytelling and transfictionality. *Poetics Today*, Durham, v. 34, n. 3, p. 362-388, 2013.

RYAN, M. L. Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure. *Poetics*, Amsterdam, v. 9, n. 4, p. 406-422, 1980.

_____. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory.* Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. Allegories of immersion: virtual narration in postmodern fiction. *Style*, Ann Arbor, vol. 29, n. 2, p. 262-282, 1995.

_____. Postmodernism and the doctrine of panfictionality. *Narrative*, Athens, v. 5, n. 2, p. 165-187, 1997.

_____. (Org.). *Narrative across the media. The languages of storytelling.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

_____. Mundos impossíveis e ilusão estética. *Contracampo*, Niterói, n. 29, p. 4-25, 2014a.

_____. Narration in various media. In: HÜHN, P. et al. (Org.). *Handbook of narratology*. Berlin; München; Boston: De Gruyter, 2014b. p. 468-488.

SCHAEFFER, J. M. *Pourquoi la fiction?* Paris: Éditions du Seuil, 1999.

_____. Fictional vs. factual narration. In: HÜHN, P. et al. (Org.). *Handbook of narratology.* Berlin; München; Boston: De Gruyter, 2014. p. 179-196.

SCHMID, W. *Elemente der Narratologie.* 3ª edição. Berlin: De Gruyter, 2014.

SCHOLZ, O. R. Fiktionen, Wissen und andere kognitive Güter. In: KLAUK, T.; KÖPPE, T. (Org.). *Fiktionalität*. Ein interdisziplinäres Handbuch (Revisionen 4). Berlin; New York: De Gruyter, 2014. p. 209-234.

SCHREIER, M. Belief change through fiction: how fictional narratives affect real readers. In: WINKO, S.; JANNIDIS, F.; LAUER, G. (Org.). *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen.* Berlin; New York: De Gruyter, 2009. p. 315-337.

SEARLE, J. R. The logical status of fictional discourse. *New Literary History*, Baltimore, v. 6, n. 2, p. 319-332, 1975.

_____. Reiterating differences: a reply to Derrida. *Glyph*, Baltimore, v. 1, p. 198-208, 1977.

_____. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: SEARLE, J. R. (Org.). *Expressão e significado.* São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 95-119.

SIDNEY, P. *Sir Philip Sidney's defense of poesy.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1970.

VAN LAER, T. et al. The extended transportation-imagery model: a meta-analysis of the antecedents and consequences of consumers' narrative transportation. *Journal of Consumer Research*, Oxford, v. 40, n. 5, p. 797-817, 2014.

WALTON, K. L. Fearing fictions. *The Journal of Philosophy*, Ann Arbor, v. 75, n. 1, p. 5-27, 1978.

_____. *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts.* Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. (Org.). *Marvelous images. On values and the arts.* Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. Thoughtwriting – in poetry and music. *New Literary History*, Baltimore, v. 42, n. 3, p. 455-476, 2011.

_____. Fictionality and imagination reconsidered. In: BARBERO, C.; FERRARIS, M.; VOLTOLINI, A. (Org.). *From fictionalism to realism*: fictional and other social entities. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 9-26.

_____. Espeleologia, simulação e gosma. Sobre ser afetado pela ficção. *Contracampo*, Niterói, n. 29, p. 26-45, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/5CUGqn>. Acesso em: 2 jul. 2018.

WERLE, D. Die Kontroverse zwischen John Searle und Jacques Derrida über eine adäquate Theorie der Sprache. In: KLAUSNITZER, R.; SPOERHASE, C. (Org.). *Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse.* Bern: Peter Lang, 2007. p. 327-351.

WHALEN, D. H.; ZUNSHINE, L.; HOLQUIST, M. Theory of mind and embedding of perspective. A psychological test of a literary "sweet spot". *Scientific Study of Literature*, Amsterdam, v. 2, n. 2, p. 302-315, 2012.

WILKOMIRSKI, B. *Fragmentos. Memórias de uma infância 1939-1948.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZIPFEL, F. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft.* Berlin: Erich Schmidt, 2001.

_____. Fiktionssignale. In: KLAUK, T.; KÖPPE, T. (Org.). *Fiktionalität*. Ein interdisziplinäres Handbuch (Revisionen 4). Berlin; New York: De Gruyter, 2014. p. 97-124.

ZUNSHINE, L. *Why we read fiction. Theory of mind and the novel.* Columbus: Ohio State University Press, 2006.

ZYMNER, R. Evolutionäre Psychologie der Fiktionalität. In: KLAUK, T.; KÖPPE, T. (Org.). *Fiktionalität.* Ein interdisziplinäres Handbuch (Revisionen 4). Berlin; New York: De Gruyter, 2014. p. 277-297.

Seção 1:

Ficção europeia no processo histórico

Nem verdadeiro nem falso: a invenção da ficção na Atenas clássica[1]

Margalit Finkelberg
Tradução de Tércio Redondo

Sob qualquer ponto de vista, a *Poética* de Aristóteles é o texto fundador tanto da teoria quanto da prática ficcional na tradição cultural do Ocidente. A partir de 1500, aproximadamente, essa obra tornou-se um documento seminal que dominou o pensamento europeu em torno da arte e da literatura nos três séculos subsequentes. Por volta de 1800, sua autoridade começou a ser questionada e o texto foi alternadamente atacado e endossado por mais dois séculos. Hoje, a *Poética* é encarada como parte integrante não apenas da teoria literária, mas também da teoria do drama, do cinema e das artes em geral (Dolezel, 1988; Eco, 1990; Jauss, 1974). Isso não significa que ela deveria ser considerada *a priori* como sendo relevante para qualquer texto, criado em qualquer tradição cultural, ou mesmo para qualquer texto que hoje tomaríamos por literário. A razão é simples: antes de ser um texto livre de um contexto, a *Poética* está fortemente ligada ao tempo e ao lugar em que foi composta, ou seja, à Atenas do século IV a.C. Além disso, não pode ser tomada separadamente da teoria literária que a precedeu, sobretudo da teoria de Platão. No texto que segue, tentarei verificar se podemos considerar universalmente válida a ideia de ficção tal como ela se cristalizou na teoria literária da Grécia Antiga, primeiramente e, sobretudo, nas obras de Platão e Aristóteles. Procurarei também descrever certos equívocos comuns em torno dessa ideia.

A invenção da mimese

O status *ontológico da representação artística*. A teoria da ficção na antiga Grécia foi fundada por Platão. Ele foi, de fato, o primeiro a introduzir

1 A versão inglesa deste artigo foi publicada como: "Diagnosing fiction: from Plato to Borges". In: CULLHED, A.; RYDHOLM, L. (Org.). *True lies worldwide: fictionality in global contexts*. Berlin: De Gruyter, 2014. p. 153-165.

uma categoria que, de uma vez por todas, isolou a ficção como esfera particular da produção humana que não pode ser medida pelo critério do "verdadeiro e do falso". Refiro-me à categoria da representação artística, ou mimese. Uma vez que a contribuição de Platão não é tão bem conhecida quanto a de Aristóteles, ela merece nossa especial atenção.

O livro X d'*A república* é essencial em tudo aquilo que concerne à teoria platônica da mimese (Finkelberg, 1998, p. 181-191). Nele Platão procura provar que toda representação artística está afastada da realidade em terceiro grau. A obra de belas artes deveria, em primeiro lugar, subordinar-se à ideia de um artefato e, em segundo, à do artesão que o produz. Justamente por isso, a obra poética deveria, primeiramente, subordinar-se à ideia de justiça e, em segundo lugar, à da atividade do rei. Mas quis Platão realmente dizer, como amiúde se supõe, que a pintura de um divã seria uma cópia exata do real divã feito pelo artesão? Na verdade, seu argumento sobre a relação entre arte mimética e realidade não é tão direto quanto muitos gostariam de crer.

N'*A república*, o argumento platônico divide-se em duas partes. Começa com a descrição do artista mimético, que almeja criar uma aparência de realidade; contudo, levando-se em conta aquilo que Platão diz no livro X, ele não acredita na possibilidade de a mimese ser capaz de produzir réplicas exatas de seus modelos. Isso é verdadeiro não apenas para o pintor que reproduz o divã construído pelo artesão, mas também para o tipo de mimese em que, reproduzindo a unívoca ideia do divã, o próprio artesão está envolvido: o trabalho de ambos é apenas a "vaga adumbração (*amudron ti*) em comparação com a verdade" (597b).[2] Nesse e em contextos similares, a premissa de Platão é a de que *qualquer* representação mimética implicaria a distorção do modelo, tornando toda forma de reprodução nada mais que uma "vaga adumbração". Isso seria verdadeiro mesmo para o tipo de reprodução provido pelo reflexo de um objeto no espelho porque, segundo o ponto de vista expresso mais de uma vez pelo filósofo, em virtude da troca do lado esquerdo pelo direito e vice-versa, a reflexão no espelho é um exemplo cabal de distorção da realidade (*Theaet*. 193c; *Tim*. 46ª; *Soph*. 239d).

A segunda parte do argumento platônico relaciona-se apenas à arte mimética e trata do artista que não tem intenção de reproduzir a forma exata

2 As referências citações de Platão seguem a numeração estabelecida por Henri Estienne (paginação Stephanus); as citações foram traduzidas do inglês do texto da autora.

de seu modelo. O argumento é o seguinte: enquanto o divã real é sempre o mesmo, embora pareça diferente "de acordo com a perspectiva que tomamos: se visto de lado, de frente ou de qualquer outro ângulo", aquilo que a pintura de um divã reproduz é apenas essa pura aparência sem a igualdade do divã verdadeiro. Portanto, tal pintura nada mais é que um fantasma:

> Pois a arte mimética está muito afastada da verdade e essa, ao que parece, é a razão pela qual ela pode criar qualquer coisa, porque toca ou apreende apenas uma pequena parte do objeto, e um fantasma (***eidôlon***) como, por exemplo, um pintor, podemos dizer, pintará para nós um sapateiro, um carpinteiro e outros artesãos, embora ele mesmo não tenha conhecimentos sobre nenhuma dessas artes. Contudo, se for um bom pintor, ao exibir a certa distância sua pintura de um carpinteiro, ele enganará as crianças e os tolos, levando-os a acreditar que se trata de um carpinteiro autêntico.[3] (***Resp***. 598bc)[4]

Obviamente, nem a imitação especular nem, sobretudo, a imitação que deliberadamente deturpa seu modelo podem ser consideradas como representação exata do objeto que imitam. Portanto, não é possível haver algo como a cópia exata ou a réplica de uma coisa real.

Ambos os argumentos são recapitulados e desenvolvidos n'*O sofista*. Nesse diálogo, iniciado no livro X d'*A república* e que leva adiante a discussão do *status* ontológico das artes representacionais, Platão se vê em grande apuro ao procurar abolir a pretensão do artista mimético de, por meio de sua arte, ser capaz de "criar qualquer coisa". Contudo, o filósofo não pode evitar a seguinte conclusão: na medida em que os objetos de arte não podem ser encarados como réplicas de coisas já existentes, sua presença acarreta um problema ontológico. Isso é particularmente verdadeiro em relação aos escultores e pintores de obras com dimensões colossais:

> Se fossem reproduzir as verdadeiras proporções de uma figura bem feita, como você sabe, as partes superiores pareceriam muito pequenas e as baixas muito grandes, porque vemos aquelas à distância e estas bem de perto… Assim, os ar-

3 Nota do tradutor: para não afetar a argumentação da autora, os textos ingleses foram traduzidos diretamente para o português. Esta citação foi traduzida a partir da versão inglesa de P. Shorey.

4 Cf. também 598a.

> tistas, abandonado a verdade à sua própria sorte, põem nas imagens que criam não as proporções reais, mas aquelas que parecerão belas.[5] (***Soph***. 235e-236a)

Mais adiante, no mesmo diálogo, Platão – novamente em total concordância com o livro X d'*A república* – admite que mesmo as imagens criadas pela imitação especular, ou seja, aquelas que não distorcem deliberadamente as proporções de seu modelo, não podem ser consideradas como suas representações fiéis. A conclusão, mais uma vez, é a de que não existe a possibilidade da criação do retrato exato de um dado objeto natural.

Não há, portanto, uma realidade da qual a imitação possa ser considerada uma cópia. Esse fato torna a existência da obra de arte mimética verdadeiro quebra-cabeça ontológico:

> A verdade, meu amigo, é que estamos diante de uma questão extremamente difícil. O "aparentar" ou "semelhar" sem realmente "ser", e o "dizer" alguma coisa que ainda não é verdadeira – todas essas expressões estiveram e ainda estão imersas em perplexidade (***aporia***). É sumamente difícil, Theaetetus, encontrar os termos corretos com que possamos dizer ou pensar que as falsidades (***pseudê***) têm uma existência real, sem que sejamos apanhados numa contradição pela mera enunciação de tais palavras. (236e-237a)

Vale dizer, na medida em que as "falsidades" – para usarmos as palavras de Platão – não podem ser consideradas "outra verdade" (*heteron … alêthinon*, 240a), deve-se atribuir a elas algum tipo de existência real. De fato essa é a conclusão a que chega o pensador n'*O sofista*. Seu raciocínio é bastante simples. Na medida em que as imagens artísticas não podem ser consideradas cópias de coisas realmente existentes (e nós vimos que Platão não imagina nenhuma condição em que isso seja possível), elas não podem ser encaradas como reflexos da realidade, do mesmo modo que as mentiras não podem ser consideradas um reflexo da verdade. Ou, repetindo mais uma vez as palavras de Platão,

5 Traduzido a partir da versão inglesa de F. M. Cornford.

> qualquer um que fale de falsas afirmações ou de falsos julgamentos como sendo imagens (***eidôla***) ou retratos (***eikones***) ou cópias (***mimêmata***) ou semelhanças (***phantasmata***), ou que fale de quaisquer das artes relacionadas a essas coisas, dificilmente escapará do riso alheio, por ser forçado a se contradizer. (241e)

Consequentemente, às imagens artísticas dever-se-ia atribuir algum tipo de existência independente, à sua própria custa: não sendo um reflexo da realidade, podem ser tratadas apenas como uma realidade de outra ordem.

A resposta do público. Ao mesmo tempo, resta pouca dúvida de que Platão não pensava apenas em problemas ontológicos enquanto formulava suas conclusões sobre o *status* da poesia. Isso já pode ser observado a partir da aparente falta de coerência com que ele trata o assunto da mimese no livro III d'*A república*. De fato, é apenas por meio do uso de um critério misto, combinando a relação da poesia com a realidade e seu efeito sobre a alma humana, que ele finalmente consegue banir quase toda forma de poesia do estado ideal (*ideal state*) (Finkelberg, 1998, p. 4-5). Portanto, a recepção da poesia pelo público não foi para ele menos importante do que seu *status* em face da realidade. Isso sugere, de maneira acentuada, que o conceito platônico de mimese não pode ser compreendido adequadamente se não for posto em seu devido contexto histórico.

Não bastaria afirmar simplesmente que, de acordo com Platão, o resultado da poesia é o prazer: temos de definir o que exatamente esse prazer significa a seus olhos. A primeira e mais óbvia resposta encontra-se novamente no livro X d'*A república*: Homero e a tragédia atuam sobre a parte inferior, isto é, irracional da alma, apresentando personagens que abertamente expressam as emoções que nós devemos suprimir na vida real, destruindo desse modo a parte superior, ou seja, a racional:

> Quando ouvimos Homero ou um escritor de tragédias que apresentam um herói em seu sofrimento, o qual expõe seus lamentos numa longa declamação ou canta ou, ainda, bate no peito, você sabe decerto que a melhor parte de nós se compraz com isso, e nós nos rendemos então e acompanhamos a ação, sofrendo junto com os personagens, e não nos cansamos de elogiar, tratando por excelente o poeta que, nesse sentido, nos atinge de maneira mais intensa. (605d)

E ele prossegue:

> a parte da alma que no caso anterior, em nossos infortúnios, foi forçosamente refreada e que sempre anelou por lágrimas e um belo grito e satisfação – porque é de sua natureza desejar essas coisas – é o verdadeiro elemento em nós que os poetas satisfazem e encantam, enquanto o melhor elemento em nossa natureza, uma vez que ele não foi adequadamente educado pela razão ou mesmo pelo hábito, agora baixa a guarda frente à parte lamentosa, visto que está absorvida na contemplação dos sofrimentos alheios e ninguém se macula por elogiar e se compadecer de um outro que, declarando-se uma boa pessoa, entrega-se aos excessos em seu sofrimento – de modo contrário, penso que esse prazer vicário é um ganho muito evidente e eu não consentiria com sua perda, desdenhando assim o poema inteiro. (606ab)

Por meio dessas passagens podemos ver que, embora o desejo da alma em admitir as emoções seja visto por Platão como um instinto natural, o processo pelo qual as emoções dos personagens de Homero e da tragédia se apoderam da alma do espectador é apresentado por ele como espécie de contaminação: "nossas próprias emoções ganham com as emoções alheias" (ibidem). Podemos ver também que aos olhos do filósofo o efeito causado pela poesia não é simplesmente o de despertar as emoções de medo e piedade, mas levar o público a se identificar realmente com os personagens que experimentam essas emoções: esse é o lugar do qual se origina o prazer propiciado pela poesia. "Comprazemo-nos com isso e nos rendemos e acompanhamos a ação, sofrendo junto com os personagens" (606d) – essa descrição no livro X d'*A República* dá uma ideia muito clara do grau de envolvimento emocional experimentado pelo público ateniense quando Homero e a tragédia eram encenados.

Esse é o ponto em que a ilusão de realidade criada pela arte mimética encontra o prazer como seu efeito essencial. Assim como, ao exibir à distância sua pintura do carpinteiro, um bom pintor "enganaria as crianças e os tolos, levando-os a acreditar que se tratava de um carpinteiro autêntico" (598c), também um bom poeta, ao expor seu público a uma realidade ilusória criada por sua arte, levá-lo-ia a perder sua identidade e ser transportado a uma realidade que não guarda correspondência direta com sua vida real. Em outras palavras, é apenas em virtude dessa habilidade de fazer o público simpatizar com eventos fictícios como se fossem reais que a poesia é apresentada como perfeita concorrente da vida real. Foi exatamente esse o ponto em que Platão identificou o maior dos perigos.

Não resta dúvida de que a teoria platônica da poesia mimética serviu como obra fundamental para a *Poética* de Aristóteles. Mas também não há dúvida de que Aristóteles usa a teoria platônica da mimese para constituir uma hierarquia de preferências diametralmente oposta à de Platão (Else, 1957, p. 97-100; Finkelberg, 1998, p. 10-11, p. 189-190; Janko, 1987, p. x-xiv). Como Platão antes dele, Aristóteles reconheceu que a obra poética possuía um *status* ontológico próprio, mas, enquanto em Platão isso equivalia à emergência de um rival ameaçador para a realidade, para Aristóteles a representação "daquilo que poderia ter acontecido" (Arist. *Poet.* 1451b5) era mais filosófica e, portanto, potencialmente mais valiosa em termos cognitivos do que os eventos reais. Novamente, como Platão, Aristóteles viu que, em virtude de sua habilidade de levar o público a se identificar com os personagens, a poesia mimética exercia uma profunda influência sobre a alma. Não obstante, enquanto Platão interpretou essa influência como contaminação da alma pelas emoções de medo e piedade, levando os espectadores a perder sua identidade, Aristóteles viu que a ação representada na poesia era do tipo correto, "filosófico", e que essas puras emoções podiam purgar a alma, permitindo, assim, a um homem comum – ao compartilhar por um momento a experiência edificante dos personagens – chegar ao tipo de prazer que se aproxima o máximo possível do puro prazer cognitivo experimentado pelo filósofo.

A ficção como artefato cultural

Poesia *mimética e não mimética*. Tentemos agora traçar os limites da ficção literária tal como o fizeram Aristóteles e Platão. Pode causar espécie o fato de que, contrariando o título da obra, o assunto da *Poética* não seja a poesia como tal nem nenhuma outra forma de poesia. Por razões históricas, das quais a principal foi o tardio surgimento da prosa na cena literária grega, na Grécia a poesia abarcou igualmente os gêneros ficcional e não ficcional, como a História, a Filosofia e a Ciência. Assim como Platão antes dele, ao discutir "poesia", Aristóteles se refere na verdade à poesia mimética, isto é, representacional, e sobretudo à tragédia e Homero. Portanto, esse é o único tipo de poesia que corresponderia àquilo que hoje chamamos de "ficção". Platão e Aristóteles identificaram-na com o tipo de mimese ou representação (de modo nenhum imitação) da realidade cujo produto final é uma ilusão plausível, uma realidade *sui generis*, um "faz-de-conta" que não pode ser julgado pelo cri-

tério do "verdadeiro e do falso". Como o próprio Aristóteles admite, não há um termo apropriado para designar o fenômeno. A seguinte passagem do primeiro capítulo da *Poética* (Aristotle, 2008) é particularmente esclarecedora a esse respeito:

> Há outra arte que se expressa tão somente por meio da linguagem, e o faz tanto em prosa quanto em verso [...] mas até agora não recebeu um nome. Pois não há um termo comum que pudéssemos aplicar, por um lado, à mimese de Sófron e Xenarco e aos diálogos socráticos, e, por outro, às representações poéticas no metro iâmbico, elegíaco ou outro similar. Há pessoas que de fato adicionam a palavra "poeta" ao nome do metro e falam de poetas elegíacos ou poetas épicos, como se não fosse a representação (***mimêsis***) que constitui o poeta, mas o verso que, indiscriminadamente, lhes dá direito ao nome. Mesmo que um tratado de medicina ou de ciências naturais seja escrito em versos, costuma-se chamar seu autor de poeta; e, mais ainda, Homero e Empédocles têm em comum apenas o metro, de modo que seria correto chamar a um de poeta e ao outro de filósofo natural e não de poeta.[6] (Arist. ***Poet***. 1447a28-b20)

Para Aristóteles, a poesia não representacional é a forma do discurso filosófico ou científico e, portanto, não se distingue do discurso filosófico ou científico feito em prosa. Platão também tinha plena ciência de que nem toda poesia seria necessariamente mimética ou, por outra, que a poesia não serviria apenas como suporte da ficção. Em *Fedro*, por exemplo, o poeta mimético é contraposto àquele que compõe "com conhecimento da verdade"; o tipo de poesia representada por este último é tratada por Platão como uma subdivisão da filosofia (P. Phdr. 278b-e; 245ª, 248d-e). Assim, partindo da mencionada função da poesia como veículo da ficção e da não ficção, Platão redefine a poesia não ficcional como não sendo poesia, em absoluto.

Aristóteles, contudo, vai muito além. Como demonstra a passagem citada anteriormente, ele subsume tais gêneros, como o mimo e o diálogo socrático – as duas únicas formas de prosa ficcional que existiam em seu tempo –, à categoria de poesia. Para traçar com maior precisão os limites da poesia considerada pela teoria literária grega, seria suficiente indicar que a aplica-

6 Traduzido a partir da versão inglesa de S. H. Butcher.

ção consistente dos critérios aristotélicos significaria admitir a introdução dos romances no reino da poesia – dos romances de Tolstói, por exemplo –, mas também a exclusão dos poemas, como os de Hölderlin. Não surpreende, portanto, que a poesia lírica – o único gênero que, em virtude de ser não mimético, foi parcialmente admitido por Platão em seu estado ideal (*ideal state*) – não encontre sua classificação na *Poética* de Aristóteles.

Não obstante, é comum o seguinte equívoco: uma vez que o tratado aristotélico está explicitamente relacionado à poesia, qualquer fragmento de poesia ou, pelo menos, qualquer fragmento de poesia produzido no contexto da tradição cultural do Ocidente poderia ser tratado por meio das categorias aristotélicas, especialmente por aquela da imitação da natureza. Essa é a maneira que Stephen Owen (1985, p. 34), por exemplo, autor de um livro sobre a poesia e a poética chinesas tradicionais, distingue a poesia lírica ocidental e a chinesa:

> Na tradição literária chinesa, usualmente o poema é considerado como sendo não ficcional: seus enunciados são tomados como estritamente verdadeiros. O significado não é descoberto por meio de uma operação metafórica em que as palavras do texto apontam para Algo Mais [***Something Else***]. Ao contrário disso, o mundo empírico tem significado para o poeta, e o poema torna o evento manifesto.

Para trazer esse ponto à literatura ocidental, Owen (ibidem, p. 14-15) compara dois poemas líricos, um de Wordsworth e outro do poeta chinês Du Fu, do século VIII. Seu principal argumento é de que enquanto o primeiro é um autêntico representante da ficcionalidade do Ocidente (a imitação da natureza etc.), o último apresenta aquilo que ele define como a concretude (*factuality*) chinesa. De maneira similar, em sua tentativa de mostrar que a poesia chinesa não fica atrás da ocidental, o erudito chinês Zhang Longxi (1996, p. 15-35) simplesmente argumenta que ela, no fim das contas, possui a virtude aristotélica da imitação da natureza. Ambos os eruditos parecem ignorar que, aos olhos de Aristóteles, qualquer fragmento em primeira pessoa ou de poesia lírica, não importando se grega antiga, europeia moderna ou chinesa, seria igualmente não mimética e, portanto, não ficcional.

Eu acrescentaria de passagem que uma das razões para essa confusão terminológica parece ser o fato de que a "ficção", o único termo contemporâneo que faz justiça à ideia aristotélica de literatura representacional, é

frequentemente visto como sinônimo de termos abrangentes, tais como "belas-letras" ou "literatura elevada", que, portanto, abarcam gêneros não representativos, tais como a poesia lírica, a biografia, a história e coisas do tipo. Especialmente as duas últimas, por estarem em desacordo com argumentos recentes, deveriam ser mantidas separadas da ficção pela simples razão de que, diferentemente desta, pensa-se que elas devem ser julgadas pelo critério do "verdadeiro e do falso". A percuciente análise de Lubomir Dolezel (1998, p. 790) poupa-me o trabalho de me alongar aqui:

> Uma coisa é escrever com certo estilo; outra, absolutamente diversa, é reivindicar a verdade. A literariedade e a funcionalidade da verdade são duas qualidades distintas do ato de escrever: a primeira é uma propriedade de textura, a última é matéria dos objetivos comunicativos e pontos distintivos do ato de falar presente na atividade textual. A História e o jornalismo, o discurso legal e político, e assim por diante, todos eles pertencentes ao domínio da comunicação cognitiva, podem ser transmitidos em estilos com graus variáveis de poeticidade. Mas nenhum voo poético ou retórico pode liberá-los da avaliação da verdade. Por outro lado, os estilos mais "pedestres" não exercem influência sobre a falta de avaliação da verdade nos textos ficcionais.

A ausência de avaliação da verdade é de fato a característica mais saliente da ideia de ficção tal como ela se cristalizou na Grécia Antiga e, mais tarde, na teoria literária ocidental.

Ficção em contexto. Isso não significa que a teoria da ficção desenvolvida na Grécia Antiga deva ser considerada universalmente válida. Observe-se que tanto Platão quanto Aristóteles abordam a ficção literária em diferentes termos ilusionistas (Finkelberg, 2006). Assim, de acordo com Aristóteles, os elementos do enredo trágico deveriam constituir uma cadeia inquebrantável, na qual o arranjo dos eventos levaria à criação de uma plausível ilusão de experiência da vida real e, consequentemente, à identificação emocional do público com os personagens – a mesma identificação cujo perigo foi tão vigorosamente salientado por Platão (conforme dito anteriormente). Tudo aquilo que interrompe a cerrada sequência de causa e efeito dos eventos quebraria a ilusão dramática e impediria a identificação do espectador ou do leitor com os personagens. Em outras palavras, qualquer interferência na ilusão artística equivaleria àquilo que hoje denominamos "distanciamento emocional",

promovendo uma prática e uma teoria da ficção essencialmente diferentes daquelas introduzidas pelos gregos.

Raramente se leva em conta que a ilusão artística não é algo dado, mas uma convenção que, como qualquer outra, não é efetiva se não for interiorizada socialmente. A advertência de Niall Slater (2002, p. 3) parece vir a propósito:

> Uma representação ilusionista e sustentável é criação de um momento histórico particular. É uma convenção, um acordo ou contrato (geralmente implícito, mas por vezes explicitamente negociado) estabelecido entre os atores e o público acerca dos personagens e da ação.[7]

Observe-se que até uma época bastante recente era a representação não ilusionista que constituía a norma nas tradições ficcionais fora do Ocidente. Não é por nada que Bertolt Brecht encontrou no teatro chinês – com sua tradição de performance em que o ator, antes de se identificar com o personagem, "limita-se desde o início a simplesmente citar o personagem representado" (Willett, 1964, p. 94) – um bem recebido antídoto para as tradições ocidentais de performance ilusionista. As práticas de distanciamento do autor e do público no teatro japonês tradicional e os finamente elaborados princípios metapoéticos, característicos das tradições literárias da Índia, apontam para a mesma direção. Numa perspectiva histórica mais ampla, parece que a representação não ilusionista constitui a prática geral, enquanto os princípios que embasam a teoria platônica e aristotélica da ficção se mostram idiossincráticos. Isso nos traz de volta ao contexto histórico específico no qual esses princípios foram formulados.

Sustentei em outro lugar a ideia de que a Atenas do século V a. C. foi o local em que, pela primeira vez, a ficção literária se consolidou como esfera independente, irredutível a qualquer outra esfera da atividade humana (Finkelberg, 1998, p. 172-181). O reconhecimento de que a ficção criou um novo espaço cultural carente de nomenclatura própria foi assinalado, entre outras coisas, pela famosa definição de tragédia feita por Górgias: "A tragédia é uma ilusão (*apatê*) em que o ilusor é mais justo do que alguém que não iludiu e o iludido é mais sábio do que aquele que não foi iludido" (Gorgias 82

7 Bourdieu (1993, p. 35) afirma que "A obra de arte é um objeto que existe como tal apenas em virtude da convicção (coletiva) que a compreende e reconhece assim, como obra de arte".

B 23 DK).[8] Como indicam suas palavras, os festivais atenienses em que Homero e a tragédia eram encenados criaram um público sofisticado o bastante para demandar daquilo que era apresentado no palco da tragédia um grau de ilusão artística que permitisse a identificação emocional do espectador com os personagens. De modo característico, a definição de Górgias para a *apatê* trágica é citada por Plutarco (1969) no contexto do argumento de que apenas um público cultivado é suscetível a um efeito dessa natureza:

> Pois a ilusão (***to apatêlon***) na poesia não afeta as pessoas completamente tolas ou estúpidas. Esta é a razão pela qual, diante da questão "Por que os tessalonicenses são os únicos que você não consegue iludir?", Simônides respondeu: "Porque são demasiado ignorantes para serem iludidos por mim"; e Górgias chamava a tragédia de ilusão etc. (Plutarch, ***Mor***. 15 C-D)

Numa passagem de Íon, Platão descreve como ambos, Íon – um ilustre intérprete da poesia homérica – e seu público, reagem à recitação que o primeiro faz de Homero. Íon confessa que chora sempre que declama um episódio doloroso e que seu cabelo arrepia de medo sempre que se conta um episódio de terror; também admite que o mesmo efeito é observado em seu público:

> Quando os contemplo de cima, do palco, vejo-os chorar o tempo todo, lançando terríveis olhares, apanhados de surpresa pelos feitos narrados. Para dizer a verdade, tenho de estar muito atento a eles, pois, se os faço chorar, eu, de minha parte, rio ao receber meu dinheiro. Se, contudo, eles riem, sou eu que tenho de chorar por perdê-lo.[9] (535be)

Portanto, causar agitação emocional nos ouvintes é a razão pela qual se paga o intérprete. Cito Górgias mais uma vez: "Um horror tremendo e um sentimento de pena que leva às lágrimas e, ainda, uma aspiração sombria assaltam o público. Por meio do discurso seu espírito sente uma emoção pessoal

8 Bierl (1990, p. 367-368) comenta a *apatê* trágica da seguinte forma "A condição prévia da função do teatro é um acordo entre o poeta e o público em torno do processo comunicativo. O poeta deve ter a habilidade de promover a 'ilusão' do público; contudo, o público tem de se mostrar desejoso de ser 'iludido', ou seja, de ser envolvido pela ilusão produzida pelo poeta".

9 Traduzido a partir da versão inglesa de L. Cooper.

em virtude da boa e da má fortuna dos outros"[10] (Gorg. 82 B 11. 9 DK). As demandas desse público determinaram muito daquilo que se passou no palco grego. Até onde pudemos apurar, essas demandas podem ser resumidas em duas palavras: "ilusão" (*apatê*) e "prazer" (*hêdonê*).[11]

Górgias discorreu sobre as tendências ilusionistas que começaram a se desenvolver na performance de Homero e da tragédia em Atenas na segunda metade do século V a.C. No século IV, essas tendências se tornaram dominantes. A velha comédia grega, com seu contato face a face com o público, cedeu a vez à comédia do período intermediário e à nova comédia (*Middle and New Comedy*). Citando Slater (2002, p. 7) mais uma vez:

> Da nova comédia grega deriva uma longa e rica tradição na comédia ocidental; suas variações ainda perduram no palco e na tela. [...] A maior parte dessas peças baseia-se na identificação sentimental do público com seus participantes e evita qualquer interrupção dessa identificação com a ilusão cênica.

Na Grécia, a tendência ilusionista na pintura e na escultura do século IV devem ser mencionadas nesse contexto.[12] A crítica de Platão à poesia e à pintura miméticas no livro X d'*A República* e à escultura mimética n'*O sofista*, tal como se exemplificou anteriormente, emergiu como reação direta a esses desenvolvimentos, e foi deles que tratou a teoria aristotélica.

Portanto, em seu contexto histórico, ao privilegiar a representação ilusionista, a *Poética* prova estar profundamente enraizada no tempo e no espaço de sua realização. Foram, contudo, as circunstâncias históricas de sua recepção no início da Modernidade europeia e o ulterior domínio mundial da tradição cultural do Ocidente que determinaram a influência pervasiva da *Poética* não apenas no Ocidente, mas também, finalmente, na teoria literária e na prática não ocidentais, conferindo assim, a essa ideia – na realidade idiossincrática – uma aura de universalidade.

---

10 Traduzido a partir da versão inglesa de Taplin.

11 Ao comentar a capacidade do teatro antigo em influenciar um público numeroso, P. E. Easterling (1997, p. 214) apresenta uma citação do pseudoplatônico *Minos* (ibidem, p. 321), em que a tragédia é descrita como o ramo da poesia que é "mais prazeroso para a massa das pessoas (*dêmoterpestaton*) e mais potente em seu apelo às emoções (*psuchagôgikôtaton*)".

12 Sobre a pintura, ver, por exemplo, Richter (1987, p. 277-278); sobre a escultura, cf. Pollitt (1972, p. 157-159, p. 174-178).

Epílogo: "A busca de Averróis"

Permitam-me concluir com uma história. A tese principal deste trabalho pode ser vista de maneira encapsulada em "A busca de Averróis", conto de Jorge Luis Borges (1970, p. 180-188). Seu resumo é o seguinte: enquanto trabalha em seu comentário sobre a *Poética* de Aristóteles, Averróis é detido por duas palavras misteriosas que aparecem logo no início do tratado. "Ele as havia encontrado anos antes, no terceiro livro da *Retórica*; ninguém em todo o Islã podia sequer imaginar o que significavam" (ibidem, p. 180). As palavras cujo significado escapa a Averróis são "tragédia" e "comédia". "Averróis pôs a pena de lado. Disse a si mesmo (sem muita convicção) que aquilo que buscamos está amiúde perto de nós" (ibidem, p. 188).

Era um dia rotineiro na vida do grande erudito andaluz, uma data em que à noite cearia com o Farach, o estudioso do *Corão*, e seus convidados, entre eles o poeta Abdalmalik e o viajante Abulcasim Al-Ashari, que dizia ter chegado aos domínios do Império Sino (China). Ainda em casa, através do balcão Averróis observa um grupo de crianças a brincar, encarnando um muezim, além do minarete e dos fiéis. Mais tarde, durante a ceia na casa de Farach, Abulcasim faz aos cultos comensais um relato detalhado de uma de suas experiências na China – sua visita ao teatro: "Estavam aprisionados, mas não se via a cela; viajavam no lombo do cavalo, mas não se via o animal; pelejavam, mas as espadas eram de bambu; morriam e novamente se levantavam" (ibidem, p.184). Os ouvintes de Abulcasim concebem a performance teatral que ele descreve como "atos de loucos". "Não eram loucos", Abulcasim tenta explicar. "Representavam uma história, disse-me um comerciante". "Ninguém compreendeu, ninguém parecia querer compreender" (ibidem).

A conversa muda para uma discussão em torno da poesia árabe, no curso da qual Abdalmalik declara que as imagens pastoris e o vocabulário beduíno do grande poeta pré-islâmico Zuhair, como, por exemplo, sua comparação do destino com um camelo cego, não são apropriadas para os poetas da Damasco e da Córdoba atuais. Averróis discorda, expondo um argumento altamente sofisticado sobre a natureza sugestiva da metáfora poética (ibidem, p. 186). Ao voltar para casa, subitamente percebe que algo lhe revelara o significado das duas palavras obscuras:

> Com fina e esmerada caligrafia ele acrescentou as seguintes linhas ao manuscrito: "Aristu (Aristóteles) dá o nome de tragédia aos panegíricos e de comédia às sátiras e anátemas. Tragédias e comédias admiráveis abundam nas páginas do Corão e das ***mohalacas*** do santuário." (ibidem, p.187)

Não é difícil perceber que tanto a brincadeira das crianças quanto o relato sobre o teatro chinês atuam como sinais escorregadios, como o "faz-de-conta" que o sábio muçulmano não consegue compreender. A primeira (a brincadeira) representa a base universal do fenômeno de que o teatro grego e o teatro chinês são duas realizações particulares. A frase "Aquilo que buscamos está amiúde perto de nós…" é proferida imediatamente antes da descrição da brincadeira das crianças; "ninguém compreendia, ninguém parecia querer compreender" é o comentário do autor sobre a reação da audiência à descrição do teatro chinês. Entretanto, se li Borges corretamente, as seletas metáforas da poesia árabe destinam-se a representar a opção cultural – uma possibilidade estratégica, como diria Michel Foucault[13] – que uma tradição cultural não menos sofisticada que a grega ou a chinesa, mas alheia à ideia de ficção, optou por desenvolver.[14] E aí não há razão para se preocupar.

Referências bibliográficas

ARISTOTLE. Poetics: Trad. S. H. Butcher. New York: Cosimo, 2008.

BIERL, A. Dionysus, wine and tragic poetry: a metatheatrical reading of P. Köln VI 242A = TrGF II F646A. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, n. 31, p. 353-391, 1990.

BORGES, J. L. *Labyrinths*. Org. A. Yates e J. E. Irby. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

BOURDIEU, P. *The field of cultural production*: essays on art and literature. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.

DOLEZEL, L. Mimesis and possible worlds. *Poetics Today*, Durham, n. 9, p. 475-496, 1988.

13 Segundo Michel Foucault (1976, p. 37), "Antes de buscar a permanência dos temas, imagens e opiniões através dos tempos, antes de remontar à dialética de seus conflitos a fim de individualizar grupos de enunciados, não deveríamos assinalar a dispersão dos pontos de escolha e, antes de qualquer opção, de qualquer preferência temática, definir um campo de possibilidades estratégicas?".

14 Sobre esse assunto ver, por exemplo, Heinrichs (1969, especialmente p. 37-46). O autor parece se aplicar a outras tradições do oriente médio, sendo as tradições babilônica e hebraica seus exemplos mais notáveis.

_____. Possible worlds of fiction and history. *New Literary History*, Baltimore, n. 29, p. 785-809, 1998.

EASTERLING, P. E. From repertoire to canon. In: EASTERLING, P. E. (Org.) *The Cambridge Companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 211-227.

ECO, U. Thoughts on Aristotle's Poetics. In: MIHAILESCU, C. A.; HAMARNEH, W. (Org.) *Fiction updated*: theories of fictionality, narratology, and poetics. Toronto: University of Toronto Press, 1990, p.229-243.

ELSE, G. F. Aristotle's Poetics: the argument. Leida: Brill, 1957.

FINKELBERG, M. *The birth of literary fiction in Ancient Greece*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

FINKELBERG, M. Aristotle and episodic tragedy. *Greece and Rome*, Cambridge, n. 53, p. 60-72, 2006.

FOUCAULT, M. *The archaeology of knowledge*. Tradução A . M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1976.

HEINRICHS, W. *Arabische Dichtung und griechische Poetik*. Wiesbaden: Steiner, 1969.

JANKO, R. *Aristotle Poetics*. Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing, 1987.

JAUSS, H. R. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Baltimore, n. 5, p. 283-317, 1974.

OWEN, S. *Traditional Chinese poetry and poetics*: omen of the world. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

PLUTARCH. Moralia, Volume XV: Fragments. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969. (Loeb Classical Library).

POLLITT, J. J. *Art and experience in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

RICHTER, G. M. A. *A handbook of Greek art*: a survey of the visual arts of Ancient Greece. 9ª ed. Oxford: Phaidon Press, 1987.

SLATER, N. W. *Spectator politics*: metatheatre and performance in Aristophanes. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

WILLETT, J. (Org.) *Brecht on theatre*: the development of an aesthetic. New York: Hill and Wang, 1964.

ZHANG, L. What is "wen" and why is it made so terribly strange? *College Literature*, West Chester, n. 23, p. 15-35, 1996.

Carpintaria de narrativas na *Odisseia* de Homero: Eumeu e o mendigo cretense[1]

Christian Werner

E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio,
direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr,
sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada,
e não é um caso acontecido, não senhor.
(Guimarães Rosa, "A hora e vez de Augusto Matraga")

Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha
necessidade de inventar a devoção de uma mentira. E gabar
mais os sofridos – que de si já eram tantos.
(Guimarães Rosa, "Uma estória de amor")

Introdução

O hóspede e o suplicante valem como irmão
ao varão que alcança discernimento, mesmo leve.
(Homero, 2014, canto 8, v. 546-547)[2]

Discutir a composição, performance e recepção dos poemas homéricos na Grécia Arcaica e Clássica, com vistas a circunscrever sua poética, é tarefa de escopo limitado por conta dos poucos testemunhos que chegaram até nós relativos aos séculos em que os poemas se formaram e se estabeleceram como

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

2 As passagens da *Odisseia* estão em Homero. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

canônicos.[3] Essa tarefa, porém, contribui para a problematização (da história) de noções como mimese e ficção.[4]

Os próprios poemas encerram, segundo Stephen Halliwell (2011, p. 37), "o caso mais desafiador de uma forma particular de 'proto-poética' grega arcaica em operação na poesia ela mesma", de sorte que não há consenso entre os críticos sobre onde e como localizar alusões e reflexões poetológicas na *Ilíada* e na *Odisseia*.

Um caminho é estabelecer paralelos entre cenários possíveis da recepção dos poemas e a apresentação de histórias no interior dos próprios poemas, seja por meio de raras representações de bardos em ação, sobretudo na *Odisseia*, seja por meio de certos tipos de discurso, como os que envolvem a rememoração.[5] Na *Odisseia*, um discurso típico que contém informações autobiográficas, apresentadas em uma narrativa mais ou menos desenvolvida, faz parte dos protocolos da recepção de um hóspede,[6] que, conhecido ou não por seu anfitrião, após comer e beber, como que retribui a hospitalidade conversando, revelando sua identidade e/ou os motivos de sua presença, e ouvindo e relatando as últimas novas. O primeiro encontro de Odisseu com um mortal após chegar em sua ilha é uma dessas cenas.

Em Ítaca, Odisseu assume uma falsa identidade diante das pessoas que encontra, o Cretense (é assim que passo a me referir ao herói quando comentar uma situação na qual essa identidade é pressuposta por seu interlocutor). O primeiro a quem pede hospitalidade é o porqueiro Eumeu, fiel servidor da família de Odisseu, de sorte que o próprio herói comporá o foco da conversa entre os dois no primeiro dia dessa hospedagem. O Cretense faz a Eumeu um relato autobiográfico minucioso ao qual pertence um quase encontro com Odisseu, que o porqueiro, por sua vez, acredita estar morto, mas cuja memória cultiva. A narrativa, pelo menos em parte, desagrada a Eumeu porque o Cretense afirma que Odisseu ainda está vivo e prestes a chegar em Ítaca.

---

3 Além de poucos, problemáticos, como, por exemplo, a menção ao aedo "cego de Quios" no *Hino homérico a Apolo*; cf. Werner e Couto Pereira (2014).

4 Ver, entre outros, Finkelberg (1998) e Halliwell (2002).

5 Para uma poética e pragmática de tais discursos em Homero, cf. Martin (1989, p. 77-86) e Dickson (1995, *passim*); cf. também Grethlein (2006), que mostra que esses discursos transmitem uma ideia de história (*Geschichtsbild*) que emula o significado cultural dos próprios poemas.

6 Ou seja, da cena típica "visita", conforme Jong (2001, p. 16-17).

Em certos aspectos, as condições envolvidas na performance desse relato espelham aquelas do público do aedo homérico, que, como faz o Cretense, precisa tornar esteticamente presente um herói que pertence à memória cultural compartilhada pelo público (Bakker, 2005, passim; Werner, 2013a).[7] Minha contribuição para a discussão das formas do fictício em Homero diz respeito às variáveis dessa performance. Não se trata apenas da autoridade de quem produz a narrativa, que, no caso da ficção autobiográfica do Cretense e de uma outra história contada na mesma noite, não depende única e exclusivamente da escala epistemológica que vai da verdade à mentira, sempre de novo evocada na poesia hexamétrica grega arcaica (Malta, 2012). Vai-se discutir uma história que, para funcionar em relação ao seu receptor intradiegético, precisa tornar presente a figura mesma daquele que se esconde por trás da máscara de um narrador, Odisseu, que, no contexto da *Odisseia*, é o supremo contador de histórias.[8]

É evidente que a situação intradiegética não reproduz de forma direta cenários históricos de performance. Entre os fatores que operam descompassos estão os eventos que emolduram a cena de hospitalidade, os que a iniciam e finalizam. Quando Odisseu chega à cabana de Eumeu, ele quase é atacado pelos cães do porqueiro; já à noite, após o Cretense contar sua segunda história, na qual Odisseu é de novo uma personagem, história que tem sucesso com o porqueiro, o mendigo obtém o empréstimo de uma capa, artigo valioso no contexto social em questão. Na sequência, Eumeu se arma, como um guerreiro rumando à batalha, para dormir junto aos porcos e protegê-los de ataques. Assim, devemos investigar o peso dessas ações socialmente rebaixadas no contexto da épica homérica: uma conversa entre um porqueiro e um mendigo, o ataque de cães contra o mendigo em uma humilde quinta e a vigília junto a uma vara de porcos. Defenderei que Homero não faz seu público somente "ver" o que aconteceu com Odisseu em seu primeiro dia em Ítaca: ele tam-

7 Muito antes de Platão, pode-se verificar uma "recurrent Greek tendency to judge the impressiveness of artistic representations partly in terms of their success in drawing the hearer or viewer into a strong engagement with the possibilities of experience that they depict. Artistic mimesis is conceived of as the representation of a world in relation to which the audience imaginatively occupies the position of an absorbed or engrossed witness" (Halliwell, 2002, p. 21).

8 Cf. o epíteto do herói escolhido pelas Sirenas, *poluainos*, "que conta (/que é objeto de) muitas histórias" (Homero, 2014, canto 12, v. 184), e o modo como Atena sintetiza as habilidades de Odisseu (Homero, 2014, canto 13, v. 291-300); os dois trechos são discutidos em Werner (2014c).

bém, por meio da manipulação de certas convenções, possibilita que o público reflita sobre o valor do que está ouvindo.

Eumeu e Odisseu: camadas de comunicação e a performance *da poesia épica*

> Falava, contando muito fato enganoso como genuíno.
> Penélope, ao ouvir, chorava, a pele derretia.
> Como derrete a neve para baixo nos cumes dos montes,
> essa que Euro derrete quando Zéfiro o deixa cair,
> e, ao derreter, os rios correm cheios –
> assim derretia sua bela face, vertendo lágrimas,
> pranteando o marido a seu lado sentado. E Odisseu,
> lamentando no ânimo, apiedava-se da esposa,
> e os olhos, como se cornos ou ferro, firmes estavam,
> serenos nas pálpebras; com truque, conteve as lágrimas.
> Ela, após deleitar-se com o lamento muita-lágrima…
>
> (Homero, 2014, canto 19, v. 203-213)

O receptor da *Odisseia* espera que, ao ser concedida hospitalidade a Odisseu, esse anunciará, em algum momento, quem é; além disso, o receptor supõe que Odisseu cumprirá a ordem recebida da deusa Atena de não revelar sua verdadeira identidade a quem porventura encontrar em Ítaca, esposa e filho inclusos. Por outro lado, como em outras passagens do poema, o receptor não estranha a tensão entre o que se passa em uma primeira camada da narrativa – um escravo oferece hospitalidade a um mendigo – e o que ocorre em uma segunda camada – um escravo oferece hospitalidade ao senhor que acreditava estar morto –, ambas as camadas se fazendo notar pelo modo como os protagonistas se comunicam entre si.[9] O problema dessa segunda camada é que em nenhum momento Homero nos alerta que o porqueiro reconhece seu senhor do modo como o faz na cena da cicatriz discutida por Erich Auerbach, quando Odisseu é reconhecido pela ama Euricleia (Auerbach, 1976, p. 1-20). Para a maioria dos críticos, assim, não estão em questão duas camadas, mas o uso da ironia dramática, pois, embora

9 Aqui sigo o modelo interpretativo de *layering* proposto por Bonifazi (2012, p. 69-125).

Eumeu não reconheça Odisseu, o conhecimento do receptor permite-lhe uma apreensão privilegiada do conteúdo das falas das personagens.

Para Anna Bonifazi (2012, p. 69-81), porém, a noção de ironia dramática é insuficiente para dar conta de um episódio épico construído dessa forma. Levando em conta algumas estranhas formulações de Eumeu e elementos da cena criada por Homero que parecem sugerir que o porqueiro, de alguma forma, reconhece o estranho (Bonifazi, 2012, p. 81-90), então, do ponto de vista de Eumeu, o Cretense é (segunda camada) e não é Odisseu (primeira camada)? Esse problema não é secundário para a discussão da oposição entre verdade e mentira como intrínseca à composição de histórias em Homero e a suposição do caráter utilitário das histórias.

Às duas camadas Bonifazi acrescenta uma terceira ao levar em conta o culto heroico na Grécia arcaica e clássica.[10] Na cena odisseica, trata-se do primeiro encontro de Odisseu com um habitante de Ítaca. Após passar por uma série de experiências com risco de morte posteriores à Guerra de Troia que o levam até o limite que é o Hades, Odisseu realiza uma última viagem, da terra dos míticos feácios a Ítaca, que se assemelha a um retorno ao mundo dos vivos (Bakker, 2013, p. 16-20; Frame, 2009). Eumeu não é apenas o primeiro mortal que Odisseu encontra, mas, pelo desnível simbólico que há entre eles, uma personagem mais próxima das plateias gregas históricas e, talvez por isso, a única personagem do poema apostrofada por Homero.[11] Bonifazi, portanto, não me parece equivocada ao rastrear no encontro entre Odisseu e Eumeu uma camada relacionada ao culto dos heróis, ou seja, práticas históricas que permitiam aos celebrantes esperar que um herói, uma força religiosa, tornasse seu poder presente no mundo dos vivos: Eumeu como que encenaria o culto a Odisseu (Bonifazi, 2012, p. 83-87).

Essa leitura que identifica comunicações múltiplas em potencial, que se devem não só ao texto em si, mas à sua condição de recepção em determinada época, diverge, *grosso modo*, de interpretações que se concentram na análise de sua história principal, por exemplo, em moldes narratológicos, mas acompanha interpretações que levam em conta que os poemas foram criados como

10 Isso perigosamente se aproxima de uma explicação do obscuro por meio do obscuríssimo. Em Werner (2014b), porém, argumento, na esteira de diversos estudiosos, ser pouco provável que os dois fenômenos, o culto heroico e a poesia épica, em especial a gradual canonização da *Ilíada* e da *Odisseia*, tenham sido fenômenos independentes ou pouco relacionados.

11 Para outras razões, não mutuamente excludentes, desse tipo de metalepse, cf. Jong (2009, p. 93-97).

performance e, portanto, estão embutidos em contextos de comunicação que devem ser levados em conta. Tal característica confere relevância particular aos poemas homéricos em discussões sobre a pertinência ou não da noção de ficcionalidade na Grécia Antiga.[12]

O périplo de Odisseu de Troia a Ítaca é apresentado ao receptor sobretudo pelos discursos de Odisseu e de Homero. Portanto, o receptor ouve duas performances com características distintivas (Bakker, 2013), ambas associadas a figuras míticas, a do herói e a do grande poeta. Nesse contexto e de um modo restrito, o relato feito pelo Cretense a Eumeu é, do ponto de vista do receptor, uma mentira, já que este sabe ser falsa a identidade do Cretense. Tal juízo independe do relato autobiográfico também ter elementos correspondentes a episódios do retorno de Odisseu. Mesmo se não levarmos em consideração que a maioria dos receptores na época arcaica conheceriam modos bastante distintos do retorno de Odisseu ser narrado (Danek, 1998), a mentira autobiográfica do Cretense confere autoridade ao próprio retorno de Odisseu tal como contado pelo herói e por Homero, pois, ao passo que o périplo do Cretense envolve apenas o mundo histórico conhecido pelo receptor extradiegético (Egito, Fenícia etc.), as estações do retorno canonizado só existem na tradição mítica e/ou folclórica (Cila, Caríbdis, Sirenas etc.).

Uma interpretação possível da narrativa autobiográfica do Cretense é que ela valida, por contraste, uma poética épica da "verdade": bardos dariam a seus receptores uma visão privilegiada da Guerra de Troia e dos heróis, homens melhores que nós que, há um bom tempo, não circulam entre os vivos, muito embora tenham deixado alguns sinais visíveis – ruínas – da sua passagem (Werner, 2014b). O poeta, graças à Musa, transmite o que aconteceu no passado a seu público. As categorias da "verdade", "mentira" e "mentira semelhante à verdade" referir-se-iam a relatos do passado heroico com maior ou menor autoridade e fidedignidade. Um bardo que só conta a verdade é muito amado pelas Musas. Assim como Aquiles e Odisseu se tornaram os maiores heróis da Guerra de Troia, o maior poeta dessa guerra, aquele que melhor faz seu público ver os acontecimentos, passou a ser Homero, pois assim como aqueles heróis foram auxiliados por Atena, Homero o foi, maximamente, pela Musa.

12 Para um outro exemplo, cf. Porter (2011).

Em que pese a recepção desse modelo na história literária (grega),[13] o episódio de Eumeu, contudo, nos mostra que, pelo menos do ponto de vista da *Odisseia*, o modelo deve ser aperfeiçoado, o que transparece na longa avaliação feita por Eumeu da história autobiográfica do Cretense.

A performance de uma mentira?

A avaliação feita por Eumeu da narrativa que ouve parece ser objetiva à medida que pinça aquilo que lhe desagrada:

> Pobre hóspede, sim, meu ânimo muito agitaste
> falando disso tudo que já sofreste e de quanto vagaste.
> Mas não foi elegante (***ou kata kosmon***), penso, nem disso me convencerás:
> a menção a Odisseu. Por que tu, sendo tal, careces
> levianamente mentir? Eu mesmo bem conheço
> o retorno de meu senhor, odiado por todos os deuses
> de todo, muito, pois não o subjugaram entre troianos
> ou nos braços dos seus, após arrematar a guerra.
>
> (Homero, 2014, canto 14, v. 361-368)

Comove Eumeu a vida sofrida do Cretense, causa de um prazer paradoxal que motiva uma avaliação positiva do mendigo.[14] A maior parte do comentário, porém, concentra-se na breve menção de Odisseu. O prazer gerado pelo relato que condensa o sofrimento do Cretense é relativizado porque se inseriu na história a garantia de que Odisseu está prestes a voltar. A performance dessa narrativa, portanto, sugere que, para um relato em contexto semelhante funcionar, precisa parecer verdadeiro ao receptor, ou seja, depende de sua experiência e expectativas.

Contudo, não nos convençamos tão rápido da capacidade analítica de Eumeu, a qual parece independente de seu envolvimento emocional por ele mesmo explicitado. Aliás, não se aplique o binômio "razão e emoção" a esse

13 Faz parte dessa recepção a tradicional cegueira de Homero; cf. Werner e Couto Pereira (2014).

14 Que uma história triste pode ser fonte de prazer, isso é sempre de novo referido na poesia hexamétrica e sua recepção.

receptor sem que se esmiúce o contexto da manifestação de Eumeu,[15] que, *mutatis mutandis*, encontra-se na mesma posição de ouvintes familiarizados com uma tradição épica que ainda implicava diferentes versões do destino de Odisseu (Danek, 1998). Eumeu é um ouvinte significativo por sua capacidade de espelhar o público histórico dos poemas (Louden, 1997) e por sua fidelidade a Odisseu, o que é acentuado por ser ele a única personagem do poema à qual o poeta se dirige por apóstrofe.

Aceitando, como defendido por alguns críticos, que, nos poemas homéricos, temos histórias que são objeto de prazer e reflexão para seus públicos intradiegéticos, mesmo quando causam emoções avassaladoras como o choro (Halliwell, 2011, p. 45-47; Peponi, 2012, p. 33-69), vejamos até que ponto a avaliação de Eumeu reflete uma interpretação cindida da história, ou seja, bipartida a partir do critério de uma oposição entre verdade e mentira.

Embora o discurso de Eumeu seja construído a partir de oposições binárias que articulam, inclusive, sua estrutura em anel (*Ringkomposition*),[16] o que abre e fecha o discurso é a piedade do porqueiro, que só se manifesta porque foi persuadido pela representação do sofrimento do estranho e está de acordo com a segunda camada descrita por Bonifazi. Há uma emoção predominante no modo como se dá a recepção da história, portanto:

> Também tu, velho aflito, como um deus te trouxe a mim,
> não tentes me comprazer nem enfeitiçar com mentiras;
> não por causa disso eu te respeitarei e acolherei,
> mas por temer a Zeus dos-hóspedes e de ti me apiedar.
>
> (Homero, 2014, canto 14 v. 386-389)

A expressão que abre a avaliação negativa é *ou kata kosmon* (v. 363), de difícil tradução por conta da polissemia de *kosmos*, que, em contexto hexamétrico similar, equivale a "verdade factual", "adequação (social, moral)" e "ordem/forma (estética)" (Ford, 1992, p. 91-97; Halliwell, 2011, p. 84-86). Os três sentidos não são mutuamente exclusivos na dicção hexamétrica ar-

15 Acerca da construção sutil da reação de Eumeu, cf. também Halliwell (2011, p. 51).

16 Comparar os versos 361-365 e 386-389 (efeito da parte "verdadeira" em contraste com o da parte "falsa") e 365-371 (retorno de Odisseu tal como imaginado por Eumeu) e 379-385 (retorno de Odisseu relatado pelo viajante etólio).

caica, de sorte que a expressão não precisa implicar uma pungente oposição entre verdade e mentira quanto ao modo como Eumeu avalia o relato (ou um trecho dele).

No miolo da fala de Eumeu, ou seja, do ponto de vista da estrutura em anel, aquilo para o qual converge o discurso (v. 372-381), não está a acusação de mentiroso que lança contra o Cretense, mas um caso geral, o de que todo estranho que chega em Ítaca é interrogado, e um caso particular, o do etólio que enganou Eumeu há não muito tempo, afirmando que Odisseu já se preparava para retornar. Essa memória esclarece e enfatiza, ao modo de um *exemplum*, por que Eumeu não acredita, no presente, na informação do Cretense. A história do etólio, por sua vez, faz par com um outro evento representado por Eumeu em seu discurso mas só parcialmente verdadeiro do ponto de vista da tradição mítica e da própria cena, a morte de Odisseu; digo parcialmente porque o interlocutor de Eumeu, no momento da performance do poema, em duas das camadas que antes mencionei, retornou da morte.

Os dois eventos mais longamente desenvolvidos por Eumeu, a mentira do etólio e a morte de Odisseu, são, portanto, ao mesmo tempo, verdadeiros e falsos de uma forma diretamente relevante para a própria performance épica, pois reforçam a comunicação em camadas distintas. Além disso, a composição do discurso de Eumeu explicita que esses eventos encontram-se emoldurados por efeitos emocionais e pelo reconhecimento do valor de uma habilidade que é característica, no mais alto grau, do próprio Odisseu, a capacidade de inventar uma história. A reação de Eumeu, paradoxalmente, reforça a presença de Odisseu ao elogiar, pelo avesso, sua caracterização heroica que aparece como indissociável da própria armação do discurso épico. Assim, ao se insistir que um poema épico não é, em primeiro lugar, uma narrativa *tout court*, mas a performance de uma narrativa, uma poética da verdade parece insuficiente para dar conta da autorreflexão contida no próprio poema.

No mínimo, a fala de Eumeu não estabelece categoricamente que a oposição entre verdade e mentira componha o critério principal a nortear a recepção de uma história e insiste no valor positivo potencial de uma história mentirosa, a qual não se torna de segunda classe porque o conhecimento humano é limitado e nem é reduzida a uma mera função prática. De fato, quando Eumeu tenta fazer uso de um exemplo paradigmático, o do mendigo etólio, ele revela os limites da efetividade do uso de experiências passadas – portanto,

"verdadeiras" de uma modo superficial – reconfiguradas em histórias, um elemento típico da poesia homérica.[17]

Carpintaria e narrativa

> Trouxe a verruma Calipso, deusa divina;
> furou então todos e encaixou-os entre si,
> e a todos ajustou com pregos e encaixes.
> O espaço do casco da nau que torneia um varão –
> mercante, larga – bem-versado em carpintaria,
> tão larga balsa construiu Odisseu.
>
> (Homero, 2014, canto 5, v. 246-251)

> Antínoo, embora sejas distinto, bem não falaste:
> quem chama um estrangeiro quando está de visita
> a um terceiro, exceto no caso de um destes profissionais,
> adivinho, médico de males, carpinteiro
> ou também cantor inspirado, que deleita, cantando?
> São esses os mortais chamados pela terra sem-fim;
> a um mendigo, que o iria dilapidar, ninguém chamaria.
>
> (Homero, 2014, canto 17, v. 381-387)

A postura de Eumeu, cética na superfície, é preparada de diversos modos ao longo do diálogo que antecede a narrativa autobiográfica do Cretense. Desde o início do encontro, Eumeu faz o "desaparecido" Odisseu entrar na conversa, mas não demora a enfatizar estar atento às ações daqueles com quem interage, em particular, estranhos, e, focando as histórias que esses contam acerca de Odisseu, deixa claro que considera haver dois tipos de ouvintes, os ingênuos e crédulos de um lado e os céticos de outro:

> Ancião, nenhum varão, chegando após vagar, aquele
> anunciando, convenceria a mulher e o caro filho,
> pois, carentes de cuidados, varões vagantes

17 O exemplo clássico são as histórias de Nestor na *Ilíada* (Alden, 2000, p. 74-113); cf. também Grethlein (2006, p. 43-63) e Werner (2010).

mentem e não querem o que é verdade enunciar.
Aquele que, vagando, a cidade de Ítaca alcança,
vai até minha senhora com palavreado embusteiro;
ela o recebe bem, acolhe e tudo apura,
e, lamentando-se, tombam-lhe lágrimas das pálpebras,
norma para a mulher se o marido alhures perece.
Ligeiro também tu, ancião, fabricarias um conto,
se alguém capa e túnica, vestes, te desse.
Dele, já devem os cães e as aves velozes
a pele dos ossos estar puxando, e a vida o deixou…

(Homero, 2014, canto 14, v. 122-134)

A diferenciação entra em questão nessa conversa porque as histórias que interessam a Eumeu, contadas por estranhos, têm uma finalidade restrita: são compostas para um ouvinte particular, ou seja, Eumeu supõe que o narrador busca um ganho a ser gerado pela recepção de algo falso embutido na história. Voltando a uma poética da verdade, o melhor aedo é premiado porque conta a verdade; o pior contador de histórias é quem inventa algo para ludibriar seus ouvintes.

Na *Odisseia*, contudo, quem segue os protocolos da hospitalidade não maltrata o hóspede que lhe conta uma história, independente do juízo que dela fizer.[18] Tais juízos, que são, em larga medida, estéticos (Peponi, 2012, p. 38-44), variam, e essa variação diz respeito às variáveis envolvidas na performance.[19]

Quanto à recepção dos relatos de estranhos que chegam a Ítaca e anunciam algo acerca de Odisseu, há diferenças, de acordo com o porqueiro, entre ele, Eumeu, e Penélope, que, embora cética, deixa-se envolver emocionalmente pelos relatos que ouve – tem prazer em ouvi-los – e exagera na hospitalidade. Se Eumeu está predisposto à irritação caso alguém sugerir o retorno de Odisseu, Penélope "tudo apura", o que Eumeu também fazia até ser enganado.

Eumeu acrescenta que, para alcançar seu efeito sobre um ouvinte como Penélope, a história precisa ser bem contada, o que é condensado na formulação

18 Essa é uma das razões porque Polifemo é o oposto de um bom anfitrião: em vez de ouvir as façanhas heroicas de Odisseu, ele o induz até mesmo a inventar um falso nome (Werner, 2012).

19 A *Odisseia* não encena tal variação apenas por meio das performances de aedos, como Fêmio em Ítaca, ou da contraposição entre o aedo Demódoco e o narrador Odisseu na Feácia (Werner, 2005). As histórias que o Cretense conta em Ítaca provocam reações diversas em públicos diferentes.

"fabricar um conto". "Conto" é a tradução de *epos*, que pode ser autorreferencial na poesia épica (Bakker, 2013, p. 1-12; Koller, 1972); quanto ao verbo *paratektainomai*, sua forma simples, *tektainomai*, tem o sentido de "construir" (Homero, 2010, canto 5, v. 62: aqui, o objeto do verbo é "naus") e é oriunda do substantivo *tekt*ôn, "artesão" (Homero, 2014, canto 17, v. 381: aqui o substantivo refere-se a um carpinteiro). Por conta da exiguidade de testemunhos, o sentido do prefixo *para-* nessa combinação não é unívoco, mas, tendo em vista o contexto, parece trazer a ação para a esfera da astúcia. A produção da história implica um desvio,[20] que marca o descompasso entre narrativa e realidade ou então entre as diversas versões possíveis de uma narrativa. Em ambas as interpretações, trata-se da habilidade do narrador que adequa sua história a um público específico.

Na fala de Eumeu, na qual a expressão é usada, a menção de "engodo" e "mentira" em contraposição a "verdade" conota a formulação "fabricar um conto" negativamente. Isso e a condição social dos contadores de história em questão sugerem uma homologia estrutural com os termos *logopoios* e *logopoieô*, os quais, nos séculos V e IV a. C., aplicam-se, segundo Leslie Kurke (2011, p. 376), à "fabricação e fornecimento de contos de valor de verdade dúbio, amiúde por homens de *status* baixo e/ou qualidade moral problemática". Em que pesem as mediações históricas implicadas nas expressões homólogas, no trecho odisseico, três elementos do *logopoios* demarcam a composição ou discurso em questão: o *status* social baixo do produtor do discurso, o valor de verdade dúbio da fala e um lexema verbal que se refere ao ato de produzir algo. Tendo em vista a característica assimiladora da épica homérica no que diz respeito não só à cultura poética grega em diversas de suas manifestações (Martin, 1989, p. 10-86, 2005), mas também a outras formas discursivas, podemos formular a hipótese segundo a qual, na cena odisseica, alude-se a práticas discursivas que se manifestariam em gêneros mais ou menos definidos em prosa (ou poesia) com conteúdo predominantemente etnográfico, geográfico ou histórico, como histórias de viajantes ou mitos de fundação, associados a contextos culturais diversos.[21] Ao representar outras formas discursivas socialmente relevantes e valorizadas culturalmente, o discurso épico reafirma sua própria autoridade ao realçar sua especificidade.

---

20 Ver, por exemplo, o uso do prefixo em *para-phêmi*, verbo que pode significar "aconselhar" (Homero, 2010, canto 1, v. 577), "persuadir", "induzir" (Homero, 2014, canto 2, v. 189) e "ludibriar" (Homero, 2014, canto 16, v. 287).

21 No caso do discurso etnográfico e sua manifestação nos poemas homéricos cf. Scodel (2005).

Para reforçar que a passagem em questão enfatiza a autoridade cultural da *Odisseia*,[22] por exemplo, em relação a histórias de viajantes em primeira pessoa, podemos nos dirigir à passagem de Hesíodo, em *Trabalhos e dias*, na qual se compara a emulação entre vizinhos agricultores àquela entre ceramistas, carpinteiros, mendigos e poetas:[23]

> Alguém, precisando trabalhar, olhando para outro,
> rico, esse almeja arar e plantar
> e arrumar a fazenda; vizinho invejaria o vizinho
> que fartura almeja: boa essa Disputa para os mortais.
> Ceramista ressente ceramista, e carpinteiro, carpinteiro,
> mendigo inveja mendigo, e cantor, cantor.[24]
>
> (Hesíodo, 2013a, v. 21-26)

Trata-se do trecho que inicia a curta, mas não pouco importante, passagem narrativa "autobiográfica" que motiva, enquanto tal, o poema construído como discurso persuasivo de um poeta sábio dirigido ao irmão que faz as vezes de mendigo interessado em "pilhagens" ao modo dos heróis de antanho, que se destacaram ao conquistar riqueza alheia.[25] O que une ceramistas, carpinteiros, mendigos e poetas é a capacidade de construir algo: objetos, no primeiro caso, discursos, no segundo. O poema como um todo reivindica a superioridade do discurso do poeta sobre as práticas (discursivas) do irmão, ou seja, de um tipo de poema sobre outros. Todavia, ao passo que, na *Odisseia*, a figura do mendigo é representada de forma ambivalente, em *Trabalhos e dias* ela é claramente negativa.

Voltando aos relatos apreciados por Penélope, cria-se a impressão de que algo nas histórias ouvidas pela rainha faz com que ela seja generosa com o viajante. De fato, para Penélope, como fica claro no canto 19, quando a rainha recebe o Cretense, a boa história torna-lhe Odisseu presente e a veracidade do relato lhe ocupa apenas em um segundo momento, independente do

22 Para Kelly (2008), a *Odisseia*, por meio das mentiras que o Cretense conta em Ítaca, se autovaloriza em relação a poemas hexamétricos em primeira pessoa, como *Trabalhos e dias* de Hesíodo.

23 Porter (2010, p. 268) sugere mas não desenvolve a potencialidade poetológica da passagem.

24 A tradução da passagem está em Werner (2013b).

25 Essa é, pelo menos, uma interpretação possível do poema; cf. Rousseau (1993), Steiner (2007) e Werner (2014a).

primeiro. Assim, tendo em vista o modo como Penélope ouve tais histórias, analisemos a recepção interna da segunda história ouvida por Eumeu acerca de Odisseu, que não é rejeitada.

O prazer da narrativa

> E a ele dirigiu-se o porqueiro, líder de varões:
> "Hóspede, já que isso me perguntas e investigas,
> em silêncio presta atenção, deleita-te e bebe vinho,
> sentado. Essas noites são infindáveis: é possível dormir;
> é possível deleitar-se em ouvir. Não carece que tu,
> antes da hora, te deites; muito sono também irrita.
> Quanto aos outros, a quem o ânimo do coração impele,
> retirem-se e durmam; despontando a aurora,
> comam e sigam com os porcos do senhor.
> Nós dois na cabana, bebendo e banqueteando,
> com as agruras um do outro, deploráveis, nos deleitemos,
> lembrando: mais tarde, até com aflições deleita-se o varão,
> todo que muitos males sofreu e muito vagou…".
>
> (Homero, 2014, canto 15, v. 389-401)

Quando ouve – e, sugere-se, fala – algo acerca de Odisseu, Eumeu prefere um discurso que manifeste o modo do lamento, ou seja, acentue a ausência no presente; ou o modo do elogio, discurso de louvor que destaca o valor, isto é, a presença, no passado. Esse segundo modo subjaz à narrativa de um truque astucioso de Odisseu testemunhado pelo Cretense em Troia, qual seja, uma mentira contada durante uma tocaia: o Cretense esqueceu seu manto de lã e se queixa ao seu superior Odisseu, que arma um modo de fazer com que um auxiliar se dirija ao acampamento para levar uma mensagem à Agamêmnon; apressado, esse deixa seu próprio manto no lugar da tocaia. Aparentemente, o propósito da história do Cretense é fazer com que Eumeu tome a iniciativa de lhe emprestar um manto para não passar frio durante a noite, ou seja, a história teria uma mera finalidade prática. Vejamos até que ponto essa leitura dá conta da performance da história.

Peças de roupa são a recompensa por excelência dos mendigos contadores de histórias que chegam em Ítaca, objetos que, segundo afirmação feita

por Eumeu logo no início da sua conversa com o Cretense, motivam mentiras acerca de Odisseu. A história do Cretense, porém, é um xeque-mate: não há razão para Eumeu sugerir que a história seja falsa ou verdadeira, pois não trata do retorno de Odisseu. Se Eumeu, arbitrariamente, propusesse sua falsidade, desonraria a memória de seu senhor, pois é o próprio Odisseu quem, na história, auxilia um terceiro por meio de uma mentira. O Cretense, por sua vez, não demonstra nenhuma preocupação com o juízo – falsa ou verdadeira? – que sua história poderia gerar. Não só ele a chama de *epos* (Homero, 2014, canto 14, v. 463-466), mas a introduz por meio de um proêmio no qual afirma que está bêbado ou quase e que, por isso, não se constrange de reproduzir um evento que só irá narrar por já ter anunciado que o faria.

Na poesia homérica, comportamentos originados em um consumo excessivo de vinho sempre têm uma carga negativa, mas o receptor sabe – e Eumeu saberá no final – que se trata de uma simulação. Esse performático proêmio da história talvez evoque matrizes genéricas discursivas típicas de um contexto social como o simpósio,[26] no qual jogos de sapiência, inclusive poéticos, eram moeda corrente, amiúde sob a forma da provocação (Collins, 2004). O Cretense, porém, esvazia o jogo nesse nível e declara ele mesmo, concluindo sua performance, para que serviu a história – conseguir o empréstimo de um manto –, indicando que a embriaguez foi simulada. Assim, o enfraquecimento do enquadramento retórico reforça a independência estética da história, sugerindo aos ouvintes interno e externo que podem apreciar a história de diversos modos.

Após louvar a história e emprestar uma capa ao seu hóspede, Eumeu se arma para defender, durante a noite fria, os porcos de Odisseu, situação homóloga à tocaia noturna contada pelo Cretense. Se compararmos essa suave, mas significativa, transição entre esses dois eventos com a discussão algo inútil, concluída abruptamente, que ocorre logo após o Cretense finalizar sua primeira história, fica ainda mais claro que, dessa vez, Eumeu teve enorme prazer com a história, pouco importando se ela é mentirosa, verdadeira ou baseada em fatos reais. Trata-se de uma forma de representar uma harmonia ou fusão psicológica e cognitiva entre dois ou mais sujeitos que é expressa, em Homero, pelo verbo *thelgein*, "enfeitiçar" (Peponi, 2012, p. 70-94).[27] O uso do

26 Acerca da relação entre o (proto-)simpósio homérico e os simpósios históricos, cf. Węcowski (2002).

27 Para uma discussão desse efeito do canto poético na *Odisseia*, em particular, sua conceitualização nos cantos 14 e 17, cf. Werner (2016).

verbo, em contextos assim, não aponta só ou principalmente para o sucesso da performance de uma história, beirando a produção do esquecimento "terapêutico" atribuído às Musas por Hesíodo (Hesíodo, 2013 b,, v. 100-103), mas para um prazer transbordante, fora do controle do receptor e que depende do contexto de performance da história.

Conclusão

> Ela, após falar assim, partiu, Atena olhos-de-coruja,
> e como ave pela chaminé voou; e no ânimo dele
> pôs ímpeto e audácia e fê-lo lembrar-se do pai
> ainda mais que no passado. Ele em seu juízo refletiu
> e pasmou-se no ânimo: pensou tratar-se de um deus.
>
> (Homero, 2014, canto 1, v. 319-323)

Nada indica que Eumeu suponha ser a segunda história mais ou menos verdadeira, no sentido de fiel ao passado do Cretense, que a anterior, a sua biografia. A performance dessa história mostra, portanto, que o grego do período arcaico tinha noção de que, para uma performance épica funcionar bem, havia algum tipo de pacto entre o aedo e seu público. Já se defendeu que a própria concepção épica de rememoração aponta antes para a capacidade do narrador tornar algo presente, ou seja, envolver o espectador, e não para a veracidade do que é narrado (Bakker, 2005, p. 136-53).

Não surpreende que os modos como se dá a recepção de uma história sejam tematizados no episódio examinado, no qual, de formas diversas, o discurso épico explora suas fronteiras com outros gêneros discursivos e seu caráter distintivo no contexto das tradições épicas. Mesmo que se defender que as duas histórias contadas pelo Cretense não implicam, ao menos por parte do público receptor da *Odisseia* no período arcaico, alguma conceitualização de ficção ou mesmo de ficcionalidade, o episódio como um todo pelo menos tematiza alguns de seus elementos de uma forma que engajaria suas plateias primeiras.

Referências bibliográficas

ALDEN, M. *Homer beside himself*: para-narratives in the Iliad. Oxford: Oxford University Press, 2000.

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução G. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKKER, E. J. *Pointing to the past*: from formula to performance in homeric poetics. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2005.

_____. *The meaning of meat and the structure of the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BONIFAZI, A. *Homer's versicolored fabric*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2012.

COLLINS, D. *Master of the game*: competition and performance in Greek poetry. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2004.

DANEK, G. *Epos und Zitat*: Studien zu den Quellen der Odyssee. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.

DICKSON, K. *Nestor*: poetic memory in Greek epic. New York: Garland, 1995.

FINKELBERG, M. *The birth of literary fiction in ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

FORD, A. *Homer*: the poetry of the past. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

FRAME, D. *Hippota Nestor*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2009.

GRETHLEIN, J. *Das Geschichtsbild der Ilias*: Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

HALLIWELL, S. *The aesthetics of mimesis*: ancient texts and modern problems. Princeton: Princeton University Press, 2002.

_____. *Between ecstasy and truth*: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus. Oxford: Oxford University Press, 2011.

HESÍODO. *Trabalhos e dias*. Tradução, introdução e notas C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

_____. *Teogonia*. Tradução, introdução e notas: C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. *Ilias*. Hildesheim: Olms, 2010.

_____. *Odisseia*. Tradução C. Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JONG, I. J. F. de. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. Metalepsis in ancient Greek literature. In: GRETHLEIN, J.; RENGAKOS, A. *Narratology and interpretation*: the content of narrative form in ancient literature. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 87-115.

KELLY, A. Performance and rivalry: Homer, Odysseus, and Hesiod. In: REVERMANN, M.; WILSON, P. (Org.). *Performance, iconography, reception*: studies in honour of Oliver Taplin. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 177-203.

KOLLER, H. πος. *Glotta*, [S.l.], v. 50, p. 16-24, 1972.

KURKE, L. *Aesopic conversations*: popular tradition, cultural and the invention of Greek prose. Princeton: Princeton University Press, 2011.

LOUDEN, B. *Eumaios and Alkinoos*: the audience and the Odyssey. *Phoenix*, [S.l.], v. 51, p. 95-114, 1997.

MALTA, A. *Homero múltiplo*. São Paulo: Edusp, 2012.

MARTIN, R. P. *The language of heroes*: speech and performance in the Iliad. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

_____. Epic as genre. In: FOLEY, J. M. (Org.). *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 9-19.

PEPONI, A.-E. *Frontiers of pleasure*: models of aesthetic response in archaic and classical Greek thought. Oxford: Oxford University Press, 2012.

PORTER, J. I. *The origins of aesthetic thought in ancient Greece*: matter, sensation, and experience. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. Making and unmaking: the Achaean wall and the limits of fictionality in Homeric criticism. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Baltimore, v. 141, p. 1-36, 2011.

ROUSSEAU, P. Un héritage disputé. In: MONTANARI, F.; ARRIGHETTI, G. (Org.). *La componente autobiografica nella poesia greca e latina*. Pisa: Giardini, 1993. p. 41-72.

SCODEL, R. Odysseus' ethnographic digressions. In: RABEL, R. J. (Org.). *Approaches to Homer, ancient and modern*. Swansea: Classical Press of Wales, 2005. p. 147-166.

STEINER, D. Feathers flying: avian poetics in Hesiod, Pindar, and Callimachus. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 128, p. 177-208, 2007.

WĘCOWSKI, M. Homer and the origins of the symposion. In: MONTANARI, F. (Org.). *Omero tremila anni dopo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002. p. 625-637.

WERNER, C. A liberdade restrita do aedo homérico. *Línguas & Letras*, Cascavel, v. 6, p. 171-82, 2005.

_____. A deusa compõe um "mito": o jovem Odisseu em busca de veneno (Odisseia I, 255-68). *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 6, p. 7-27, 2010.

_____. Afamada estória: "Famigerado" (Primeiras estórias) e o canto IX da Odisseia. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 8, p. 29-50, 2012.

_____. A presença do ausente e a performance do kléos no canto I da Odisseia. In: BROSE, R. et al. (Org.). *Oralidade, escrita e performance na antiguidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013a. p. 26-46.

_____. *Hesíodo*: Trabalhos e dias. São Paulo: Hedra, 2013b.

_____. Futuro e passado da linhagem de ferro em Trabalhos e dias: o caso da guerra justa. *Classica*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 37-54, 2014a.

_____. O mundo dos heróis na poesia hexamétrica grega arcaica. *Romanitas*, Vitória, v. 2, p. 20-41, 2014b.

_____. Introdução. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução C. Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014c. p. 59-94.

_____. Eumeu e Auerbach: os efeitos da narrativa em Homero. *Classica*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 171-191, 2016.

WERNER, C.; COUTO PEREIRA, L. G. Vida 1 de Homero: a vida herodoteana. *Classica*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 271-292, 2014.

Dante Alighieri – inventor da *ficcionalização* nas literaturas vernáculas?[1]

Anne Begenat-Neuschäfer †

Desde o estudo fundamental de Auerbach, *Dante, poeta do mundo secular*, publicado em 1929, tornou-se lugar-comum na pesquisa dantista relacionar as visões do além, presentes na *Comédia* de Dante, com a crítica à Igreja da época e as complicações políticas de uma Itália territorialmente fragmentada; tratar-se-ia, portanto, de investigar uma literatura didática no contexto da realidade concreta daquele tempo.

Talvez seja agora o momento de nos voltarmos para o florentino que se aproximou da literatura vernacular, tendo reivindicado para a sua obra a mesma importância dos clássicos da literatura greco-latina, e investigar as estratégias de *ficcionalização* que ele armou e com as quais marcou o seu lugar no cânone dessa mesma literatura vernacular.

As estratégias de ficcionalização adotadas por Dante relacionam-se com diferentes tipos de textos e são complementares na sua argumentação. Elas podem ser demonstradas, por exemplo, nos três textos a seguir:

1) no primeiro *Prosimetrom*[2] escrito em linguagem vernacular, *Vida nova*, terminado em 1293. Nesse livro, o poeta apresenta uma seleção de poemas e comenta a sua gênese a partir do amor autobiográfico por Beatriz;
2) nas três partes da *Comédia* (denominadas por Dante como cânticas) – primeira epopeia em língua vernacular, tendo o mesmo valor de *Ilíada* ou de *Eneida* – escritas até 1320;

1 Agradeço ao amigo Ricardo Iannace pela revisão que fizemos juntos.

2 *Prosimetrom* significa que no texto se encontram poemas com comentários interpretativos do próprio autor.

3) na ilustre "Epístola XIII, a Cangrande della Scala", também do ano de 1320, que oferece uma primeira chave, um *accessus* à interpretação da *Comédia*.

Na *Vida nova*, o poeta esclarece as circunstâncias que o levaram a um novo início de vida:

> Naquela parte do livro da minha memória, antes da qual pouco poderia ler-se, há uma epígrafe que diz ***Incipit vita nova***. Sob tal epígrafe se encontram escritas as palavras que é meu propósito reunir na presente obrinha, senão em sua integridade, ao menos substancialmente. (Alighieri, 1993b, p. 7)

Empregar a metáfora "livro" para falar da "memória" insere-se após a Antiguidade numa convenção retórica;[3] esse uso por Dante testemunha a *intentio auctoris* de transformar os acontecimentos da sua vida em poesia, a fim de não os esquecer.

O termo "vida nova" é ambíguo: trata-se da vida de um jovem que, mais velho, comenta o seu passado em retrospectiva; nesse relato encaixa os seus poemas e comenta-os. É uma nova vida que aqui se inicia duas vezes: no primeiro tempo, domina o amor poderoso e singular por Beatriz, que lhe ensina um novo modo de poetar – o jovem não quer mais "trovar" como na Idade Média, à maneira do jovem Dante, mas deseja agora fazer versos no *Dolce stil novo* que inventará uma poesia interior, com base em novas expressões e em uma relação diferente das experiências vividas; em seguida, após a morte da sua amada e as lamentações poéticas sobre o seu falecimento, o poeta procura gradualmente consolo na filosofia, como lemos no capítulo 35 da mesma *Vida nova*:

> Algum tempo depois, como estivesse em lugar que me recordava tempos passados, andava tão preocupado e com tão dolorosos pensamentos que apresentava um aspecto de terrível abatimento. Pelo que, suspendendo o meu trabalho, levantei os olhos para ver se alguém me observava. Vi então uma gentil mulher

3 Cf. Curtius (1993).

> muito jovem e bela que de uma janela me olhava tão piedosamente que toda a piedade parecia ter-se acolhido nela. (ibidem, p. 80)

Encontra-se no texto em prosa, e ao lado dos poemas que cantam o amor por Beatriz, o relato sobre um turvar temporário da relação amorosa. Esta realiza-se só através da troca de olhares e da saudação que a amada concede na presença de suas amigas. Em um dado momento do habitual encontro diário, está entre os amantes uma pessoa que capta o olhar de um destes para si, uma dona que pretensamente o ama, protegendo assim o verdadeiro amor que se dissimula e se oculta atrás do amor fingido. A nova dona do primeiro plano desvia a atenção do amante do seu objetivo inicial, ela faz o amante perder-se, incorrer em erro. Trata-se da *donna di schermo*, ou seja, de uma dama de "fachada", que tanto protege a relação amorosa oculta entre os amantes quanto simboliza o engano que conduz o poeta a enredar-se na armadilha da sedução e, consequentemente, a amar a nova dona, desviando-se do amor sublime. Isso evidencia para o poeta, em retrospectiva, que a poesia nascida por certo numa realidade literária atua na relação real, emotiva dos dois amantes, porque a intervenção da palavra poética contribui para um afastamento real deles, provocando uma crise. Depois de terem superado essa crise, ao voltarem a sua atenção para o propósito inicial, os amantes encontram-se de novo, numa metamorfose singular do seu afeto, transformando-se na poesia além da morte de Beatriz.

A compaixão da filosofia, consentida no novo amor de Beatriz, tem origem na paixão amorosa. O poeta recebe então o consolo da *donna gentile*, ou seja, da dama nobre, e encontra nela um novo estímulo para compor poesia. Tomando como exemplo a pessoa que pretensamente o ama, a *donna di schermo*, Dante explica na *Vida nova* a superação do conceito tradicional de amor e explica também o gesto de se voltar para a filosofia. Dante descobre na *Vida nova* que criar poesia pressupõe transformar as experiências subjetivas e existenciais inventando novas formas. Essas novas formas atuam sobre a imaginação do poeta e das *pessoas* com as quais ele está relacionado. Através de uma experiência singular do amor físico que participe do reino dos impulsos e do reino mental, Dante, no fim da *Vida nova*, vai ao encontro de outros campos do imaginário que também se fundam no amor, mas de uma maneira diversa. Volta-se à filosofia prática, que está relacionada com o mundo social, com o outro. Dante integra a fala filosófica na poesia e conquista um novo terreno para a fala poética, como o disse no capítulo 36 da *Vida nova*:

> Aconteceu depois que, onde quer que essa dama me visse, tomava ela um rosto piedoso e uma cor pálida quase como de amor; por isso me recordava a minha nobilíssima amada que com semelhante palidez se me mostrava. E, em verdade, não podendo chorar nem desafogar a minha tristeza, procurava ver tão compassiva mulher que parecia com a sua presença arrancar-me as lágrimas dos olhos. Ganhou-me, por isso, a vontade de escrever uns versos dirigidos a ela. Compus, então, o soneto que começa: ***Cor de amor,*** que não precisa de divisão, pelo que acabamos de dizer. (ibidem, p. 81)

A compaixão fez com que se sentisse encorajado a essa nova expressão poética, quer dizer, a experiência compartilhada com a *donna gentile*, nascendo dessa manifestação estética o compartilhamento entre o autor e o leitor do texto, sem o quê a poesia não teria *realidade* e não se justificaria para Dante. Essa realidade é uma; ele não diferencia o mundo exterior do mundo interior.

Dante voltará mais tarde, no "Inferno", ao conceito da palavra literária compartilhada, que atua diretamente na realidade. Encontra no canto 5 os dois amantes adúlteros, Paolo e Francesca da Rimini, que descobriram o seu amor graças a uma leitura compartilhada do romance de *Lancelot*:

> Por passatempo eu lia e o meu dileto/De Lancelotto extremos namorados;/Éramos sós, de coração quieto./Nossos olhos, por vezes encontrados,/Cessam de ler; ao gesto a cor mudara./Um ponto só deu causa aos nossos fados./Ao lermos que nos lábios osculara/O desejado riso, o heroico amante,/Este, que mais de mim não separa,/A boca me beijou todo tremante,/De Galeotto fez o autor e o escrito. (idem, [19--], p. 50-52)

Realidade exterior – Paolo é o irmão do marido de Francesca; logo, ações vêm à baila: gestos interiores e sentimentos fundam-se na apresentação literária e vão se espelhando, entrelaçando-se um no outro. Esse é o conhecimento que induz à filosofia prática: a literatura vale como ação transformadora sobre a nossa realidade quotidiana. Para o poeta Dante, esse conhecimento oferece a primeira transferência literária do pecado original: o conhecimento compartilhado emerge na consciência e induz ao conhecimento da culpa. Enquanto Paolo e Francesca não liam juntos, o amor permanecia inconsciente, a sua inclinação afetiva não era mencionada. Dessa maneira o poeta-protago-

nista da *Vida nova* não sabia do amor justo e do amor falso, tanto que não foi dito. O amor – para ficar com esse exemplo – mantém a sua inocência inicial, pelo que não diz. Quando diz, vem acompanhado da atuação. O gesto e a ação são inevitáveis, porque o escrever e o ler conduzem ao agir.

No espelho do gesto que foi provocado por sua escrita poética, o peregrino Dante reconhece, em retrospectiva, o erro de seu gesto. Ao tomar consciência disso, desmaia no fim do canto 5 por sua responsabilidade e em compaixão pelos dois amantes assassinados. A mesma compaixão que sentiu a *donna gentile* da *Vida nova* por ele: "Enquanto a história triste um tinha dito,/Tanto carpia o outro, que eu, absorto/Em piedade, senti letal conflito,/E tombei, como tomba corpo morto" (ibidem, p. 54). Chegado a esse ponto no "Inferno", evidencia-se o que o poeta diz na metáfora do próprio corpo morto, que o consolo pela filosofia atinge aqui o seu limite, ela não poderia ir além, porque não fora forte o bastante para enfrentar as ações que transbordam na realidade exterior, para enfrentá-las e para lhes dar uma orientação previsível.

Inicialmente, as palavras poéticas sobre o amor fizeram parte do jogo e do ritual do amor cortês, eram então palavras ficcionais que tomavam realidade através da percepção do público e do choque com a sua realidade individual. No encontro entre o poeta e o comentador, os poemas são vistos por outra dimensão, espelhando e refletindo o comportamento tanto do poeta como do comentador. Como parte da realidade exterior, a poesia intervém e transforma os comportamentos individuais e sociais. Desde esse momento, Dante considera essa consequência pelo autor: o que o poeta diz tem de ser assumido por ele mesmo. O poeta possui a responsabilidade pela sua ficção no mundo exterior.

Uma primeira estratégia de *ficcionalização* é encontrada na transformação de gestos e acontecimentos subjetivos em escrita. Já uma segunda estratégia é deduzida da primeira, e ocorre na atualização que o leitor faz do texto ficcional, ao relacioná-lo com a sua realidade e deixando que ele atue sobre os gestos de sua vida, como foi demonstrado no exemplo da leitura compartilhada de Paolo e Francesca.

A poesia é criada pelo sujeito, Dante postula isso ainda antes de Petrarca, que é considerado o primeiro a ter introduzido o sujeito na literatura vernacular. Para elaborar a poesia, Dante se vale de um impulso biográfico inicial que posteriormente é despersonalizado e generalizado pela linguagem, pelo ritmo e pela forma. A escrita poética vai ser ratificada e autentificada

pelo comentador, que a relaciona com sua própria vida, reconhecendo-a e corroborando-a nessa autonomia criadora da realidade.

Na experiência da *donna di schermo*, Dante descobre que, através das palavras, a poesia cria uma nova realidade que passa a ocupar o lugar da realidade exterior e de fato experimentada, guardando com esta uma relação de igualdade e que pode confundir o escritor e o leitor e até mesmo seduzi-los. Disso, ele tira duas conclusões fundamentais:

Primeiro, poesia e gesto/ação devem ser considerados juntamente. Com isso, Dante anula, através da literatura, a separação em *vita activa* e *vita contemplativa* e volta-se à filosofia, mas à filosofia como parte integrante da literatura.

No entanto, essa literatura, estimulada pela filosofia, é constituída por palavras. Palavras que podem induzir tanto o autor como o leitor ao engano, ao falso, contrariando a *intentio auctoris* inicial. Como demonstra o exemplo de Paolo e Francesca, o autor de filosofia literária ou de literatura filosófica chega a um impasse, a um beco sem saída: "Tanto carpia o outro, que eu, absorto/Em piedade, senti leal conflito,/ E tombei, como tomba corpo morto" (ibidem, p. 54). O fato de que as palavras, sejam elas filosóficas ou literárias, são em certas circunstâncias mais fortes do que a experiência da realidade exterior levou Dante a interromper seus escritos filosóficos (*Convivio*, *De vulgari eloquentia*) e se voltar à teologia e, como no processo anterior, incluir a teologia na literatura.

Antes da *Comédia*, os seus textos foram situados entre a filosofia e a poesia, criando assim um novo espaço. Com a *Comédia*, a sua escrita ultrapassa os limites da epopeia e os limites da história e da teologia. A poesia continua presente e se impõe na instância do *eu* que fala.

Segundo, Dante chega à conclusão de que a poesia deve ser submetida a uma verdade eterna, previamente estabelecida e baseada em si mesma para impedir o engano do autor, assim como o erro do leitor. Esse novo ponto de partida é mencionado no canto 1 do "Inferno", o prólogo geral da *Comédia*:

> Da nossa vida, em meio da jornada,/Achei-me numa selva tenebrosa,/Tendo perdido a verdadeira estrada./Dizer qual era é cousa tão penosa,/Desta brava espessura a asperidade,/Que a memória a relembra inda cuidosa./Na morte há pouco mais de acerbidade;/Mas para o bem narrar lá deparado/De outras cousas que vi, direi verdade. (ibidem, p. 16-17)

O bem que o peregrino encontrou faz parte dessa verdade eterna e insubstituível, e o poeta quer compartilhar essa experiência do bem não obstante as experiências horríveis que percorreu. O poeta mantém a sua primeira estratégia ao falar na primeira pessoa, mas de agora em diante numa perspectiva voltada para o outro, para o leitor; porque escrever e fazer estão indissociavelmente entrelaçados como o estão o mundo literário e a realidade exterior.

Aquele que conduz o poeta do caminho falso para o caminho direito, tanto no fazer como no escrever é Virgílio, seu maestro e seu modelo. Aqui se encontra a terceira estratégia de *ficcionalização* em Dante. No prólogo da *Comédia*, ele diz:

> Oh! Virgílio, tu és aquela fonte/Donde em rio caudal brota a eloquência?/Falei, curvando vergonhoso a fronte. [...]/És meu mestre, o modelo sem segundo;/Unicamente és tu que hás-me ensinado;/O belo estilo que honra-me no mundo. (ibidem, p. 20-21)

Virgílio, como representante da latinidade clássica, é a sua fonte, o poeta baseia-se então na literatura latina anterior que ele toma como fundamento para criar a nova literatura vernacular. "Fonte" significa aqui riqueza da língua e riqueza dos meios retóricos morais. Dante apropria-se desse tesouro, conserva-o e transforma-o. Mas há outra fonte que o poeta descobriu na Bíblia e nas obras de teologia. Por isso, Virgílio não chegou a ele por sua própria vontade, mas por causa do pedido de Beatriz, como explica o mesmo Virgílio no canto 2 do "Inferno", nas próprias palavras de Beatriz: "Sou Beatriz, que envia-te ao que digo,/De lugar venho a que voltar desejo:/Amor conduz-me e faz-me instar contigo./Voltando ao meu Senhor, em todo o ensejo/Repetirei louvor, que hás merecido" (ibidem, p. 26-27). O amor de Beatriz, transformador e ativo em sintonia com Maria e Lúcia, provoca a viagem do peregrino através dos três reinos do além e, no final, a sua salvação. Este amor, *caritas*, é o símbolo ativo (e não contemplativo) do cristianismo. Dante apropria-se também dessa fonte e transfere-a para a literatura.

A sua estratégia principal de *ficcionalização* consiste em confundir duas tradições, a pagã e a cristã, e em estimular novos gestos na tradição cristã que se entrecruzam numa nova realidade literária, uma nova realidade que deseja estimular novas ações no leitor. Trata-se, portanto, de uma viagem literária que Dante, o poeta e o testemunho, propõe ao leitor, a viagem sendo

a alegoria das experiências de escrita e de leitura. No final, haverá também uma salvação, uma salvação literária na qual uma figura da poesia (Beatriz) muda a realidade do poeta mostrando-lhe novas formas e novos conteúdos a serem escritos, um desafio que provoca um medo existencial no poeta: "Por que irei? Quem permite esta jornada?/Eneias, Paulo sou? Essa ventura/Nem eu, nem outrem crê ser-me adaptada" (ibidem, p. 24-25). O medo não indica apenas um uso literário do meio retórico da *captatio benevolentiae*, mas um medo existencial porque a nova escrita não tem modelo. Decerto, Dante pode inspirar-se na *história* da epopeia representada pela figura de Eneias, e na figura de Paulo que representa a *teologia*, mas a nova escrita ocupa outro terreno, nunca conquistado na língua vernacular. A nova escrita não nasce somente do impulso subjetivo, o eu da enunciação foi transformado pelo amor de Beatriz numa instância mais larga, universal. A sua afirmação literária continua a ser formada por palavras como a obra poética e filosófica anterior, mas o seu reconhecimento é absoluto porque não se refere a uma pessoa ou a um gesto humano, mas a Deus e às duas principais fontes da humanidade, a Antiguidade e o cristianismo.

Essa nova escrita não separa, de agora em diante, a poesia, a filosofia e a teologia e, em consequência, não mais se ajusta aos gêneros literários antigos. Considera-se que o poeta sempre tenta atingir a afirmação verdadeira de Deus, mas ela está poeticamente marcada pelo *topos da indizibilidade* – o silêncio diante do indizível.

Talvez Dante seja o primeiro a formular duas questões da ordem da teoria literária em língua vernacular. A primeira indagação seria: como estratégias de *ficcionalização* poderiam ser legitimadas? A instância ficcional se faz necessária para falar verdadeiramente de Deus? O texto literário expressaria algo que escaparia do texto filosófico ou teológico? A segunda refere-se à posição do poeta: o autor de um texto tão mesclado, hoje diríamos híbrido, continuaria sendo um mero poeta, ou seria mais um filósofo que pede pela intervenção no mundo exterior, ou talvez um teólogo que deseja se concentrar na relação com Deus? Tal autor não deveria se dirigir a um público de especialistas mais do que a um público geral de língua vernacular?

O mesmo Dante deu uma resposta a essas duas questões na "Epistola XIII a Cangrande della Scala" que escreveu no final da sua vida, durante a redação do "Paraíso", que mandou ao seu protetor em Verona, Cangrande della Scala, vigário do imperador Enrico VII, no norte da Itália. Refiro-me

à argumentação de Thomas Ricklin (1993a), que editou a epístola com um importante comentário, concluindo que a obra era autêntica. Para ele, trata-se de um novo gênero textual, que retoma e mistura as formas tradicionais de *epistola*, *oratio* e *lectio universitária*, no qual o poeta, ao pedir ajuda em razão da amizade que tem pelo funcionário imperial, aproveita a ocasião para explicar como se pode entrar na leitura da *Comédia*. Parece-me que as provas indicativas do gênero e da mistura formal são muito fortes a favor de um texto original de Dante.[4]

Numa longa *narratio* no meio do texto, depois da primeira parte da *epistola* segundo o modelo da *lectio*, Dante incita o leitor a uma leitura da *Comédia* em duas dimensões, uma literal e outra alegórica ou moral.[5] Como exemplo da leitura polissemântica, Dante menciona textos bíblicos. Desde a tradição antiga e patrística, a leitura segundo os quatro sentidos foi prática muita corrente na interpretação bíblica. O Dante histórico não queria estabelecer uma igualdade entre a Santa Escritura e os seus textos, mas pediu o princípio de uma leitura polissemântica para o seu texto literário.

O sentido literal do texto é o mais importante para Dante. Em consequência, podemos supor que as estratégias de *ficcionalização* agem primariamente nessa dimensão para depois serem relacionadas com o sentido alegórico.

O sentido literal em Dante está sempre introduzido num tempo e espaço específicos, porque esse sentido tem a ver com a experiência realista da vida. O poeta tenta criar um mundo concreto literário, paralelo à realidade exterior, para apelar ao imaginário do leitor, criando uma ponte entre as representações mentais e o contexto social e histórico, e induzindo o leitor à ação. Na preocupação de criar uma realidade literária autônoma na *Comédia*, Dante inventa o tempo e o espaço. O eixo temporal não corre linearmente – passado, presente e futuro –, o tempo ficcional é um retorno simbólico à viagem pascal do ano de 1300. O peregrino relata a sua viagem em retrospetiva ficcional desde a sua volta, uma semana depois da Páscoa. O tempo histórico corresponde ao tempo da redação entre 1304 e 1320, sempre depois da realização das profecias das almas que o peregrino entendeu seja no "Inferno", no "Purgatório", ou no "Paraíso". Em substituição a um percurso temporal linear com *prolepse* ou *katalepse*, Dante impõe a simultaneidade da experiência

4 Cf. a introdução de Thomas Ricklin a Alighieri (1993a, p. XIX-XXVI).

5 Cf. ibidem, p. 2-33.

temporal de um tempo histórico, existencial e visionário. Essa simultaneidade da experiência temporal diferencia a obra literária da obra filosófica e da obra teológica, confere a ela espontaneidade e concretude, estimula os sentidos do leitor e demonstra que quanto mais conexão há entre o escrever, o ler e o agir da filosofia, maior a necessidade da intervenção social no mesmo momento do tempo escatológico da teologia.

O espaço da realidade literária é criado com a topografia dos três reinos que o peregrino percorre. Eles formam, tanto na tradição erudita quanto na popular, um só espaço comum, no qual as zonas singulares ficam separadas, mas se completam na percepção espacial. Dois desses reinos se tornam imóveis, sem conceder qualquer mudança. Apenas o reino intermediário, "Purgatório", apresenta a dinâmica da purificação, sendo a única cântica na qual há movimento das almas. Da parte inferior do "Inferno", onde Virgílio e Dante descem até a zona mais extrema, percorrem um túnel antes de chegarem à praia do "Purgatório", a fim de subirem à montanha. O peregrino desce e sobe nas duas primeiras cânticas; na última, o olhar a Beatriz permite-lhe subir à próxima esfera celeste, essa é a cortesia proveniente do amor-*caritas*, que antecipa o desejo antes que o peregrino possa falar.

O espaço indica, mais que o tratamento do tempo, o enlace entre sentido literal e alegórico. Sob a pretensão de uma realidade do além, Dante cria uma realidade literária e autônoma, que se constitui numa percepção polissemântica para atrapalhar o leitor no tempo presente, incitando-o à intervenção no seu mundo.

Na tradição de Tomás de Aquino, o entendimento humano passa pelos sentidos. Para Dante, a apresentação ficcional e literária tem que ser concreta e incitar o imaginário sensual na mente. Ele vê na ficção moldura ideal para criar as formas e os textos da nova poesia vernacular com a perspectiva de formar um público de leitores.

Qual é a posição do poeta nesse novo mundo literário? Se voltarmos ao início, ao ponto de partida de Dante – o triângulo relacionado entre o escrever, o ler e o agir –, o poeta assume responsabilidade na sociedade, mantendo valores éticos e teológicos. Na *Comédia*, o poeta ocupa uma dupla posição: a do peregrino que busca o caminho direito e a do escritor que testemunha e compartilha as suas experiências. O peregrino vive situações que lhe permitem transformar uma experiência pessoal num conhecimento mais geral, universal. O poeta vê cenas que um homem nunca viu antes. O poeta se transforma

em visionário, em profeta da vida humana futura. Encontramos aqui paralelos com a visão romântica do poeta que Victor Hugo introduziu. O poeta atinge igualdade com o criador, sendo inventor de uma realidade literária que pode atuar sobre a realidade exterior. A literatura se estabelece ao lado da filosofia e da teologia, mas vai além delas: a realidade é transformada por Dante no cosmos da *humanitas*, no gesto humano possível.

Dante acreditou ter impedido o segundo pecado mortal do autor, e o do leitor no futuro, por ter expandido a literatura ao campo da teologia. Nunca pensou numa autonomia da realidade fora do cristianismo. Com sua pretensão em dizer a verdade absoluta, acreditou ter escolhido o campo justo e ter superado o falso. Circunscrito à sua época, nunca pensou que esse espaço literário que ele mesmo abriu, teria sucessivamente as próprias regras, porque conferiu ao leitor, mediante a recepção, a liberdade de intervir no mundo exterior. O intercâmbio entre a escritura e a leitura deixaria em pouco tempo o mundo ficcional livre e completamente autônomo.

Suas estratégias de *ficcionalização*, a dissolução das categorias fixas do espaço e do tempo a favor de uma nova e concreta percepção da simultaneidade, seu próprio desdobramento como peregrino e poeta, o espelhamento da realidade exterior numa primeira realidade literária e a dissolução disso numa segunda "realidade" como *mise en abîme* mudaram profundamente a relação entre autor e leitor, e atuaram sobre os hábitos e os comportamentos. As estratégias de *ficcionalização* tornam-se estratégias de secularização que soltam a literatura de velhos laços. De fato, com a "Epistola a Cangrande della Scala", transfere-se da Igreja para a realidade paralela do reino literário a autoridade sobre os textos bíblicos.

O *topos da indizibilidade*, entendido por Dante como silêncio supremo diante de Deus e utilizado como estratégia de autenticação da narrativa, atua como um meio estilístico retórico que reveste de autenticidade a realidade literária que se lança ao leitor, ocultando o seu grau de artificilidade.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. *Inferno. Purgatório. Paraíso*. Estudo Introdutório de Otto Maria Carpeaux. Ilustrações de Gustave Doré. Tradução Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

_____. *Das neue Leben.* Vita Nova. Basel: Benno Schwabe, 1947.

_____. Vita Nuova. In: ALIGHIERI, D. *Opere minori I, 1*. A cura di Domenico de Robertis e di Gianfranco Contini. Milano: Riccardo Ricciardi, 1984. p. 1-247.

_____. *Epistola a Cangrande della Scala*. Tradução Thomas Ricklin. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1993a.

_____. *Vida nova.* Tradução Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993b. Disponível em: <https://portalconservador.com/livros/Dante-Alighieri-Vida-Nova.pdf>. Acesso em: 05 set. 2018.

AUERBACH, E. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin: De Gruyter, 1929.

_____. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Top-books, 1997.

CURTIUS, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke,1993.

Uma história moral da ficção

Remigius Bunia
Tradução de Daniel Bonomo

História

Era pré-moderna

É comum, no debate intelectual, afirmar que o romance de Daniel Defoe (2001), *Robinson Crusoé*, em sua primeira publicação, foi erroneamente tomado por um relato fatídico. Ainda hoje, muitos estudiosos acreditam que leitores contemporâneos se confundiram com o estilo realista da novela e pensaram que Crusoé havia de fato existido. Assumem, assim, que a confusão entre ficção e não ficção assinalou o início do romance moderno.

Na verdade, essa hipótese tornou-se um mito acadêmico. Não há qualquer evidência. As pessoas, a bem da verdade, sabiam muito bem que a maior parte da história era *inventada*. Usarei o termo "inventado", aqui, para assinalar que fatos, pessoas e eventos relatados por uma história não equivalem à realidade. É melhor não usar o termo "ficcional", pois induz confusões sem fim. Como chamamos a pessoas históricas que aparecem em romances tais como Napoleão? Napoleão não é inventado, mas muita terminologia vigente o classificaria – por bons motivos – como um personagem ficcional. Outras terminologias dizem que ele é real. A fim de evitar essa confusão, reservo a palavra "inventado" para uma discrepância entre os mundos ficcional e real.

No que respeita ao *Robinson Crusoé*, o público contemporâneo confundiu-se de fato. A crítica profissional não aceitou o romance a princípio. O problema não era ser-inventado [*inventedness*]; e a ninguém pareceu que Defoe houvesse disfarçado a invenção da maior parte das entidades e pessoas do romance. Mas, como mostrou Roman Kuhn (2013) em artigo recente, a crítica era dirigida contra a mensagem moral ausente ou ambígua. A crítica

profissional protestou contra a ausência de orientação moral; não puderam discernir os valores morais que o romance tentava promover.

O crítico Charles Gildon (1719, p. 34), por exemplo, publicou, contra o romance, *The life and strange surprizing adventures of Mr. D----- De F--*, e reclamou da ausência de instrução moral:

> Com efeito, a julgar pelo que diz, você não parece compreender a verdadeira Natureza de uma Fábula, uma forma de Composição que foi sempre considerada por Homens os mais sábios e melhores como de excelente Utilidade à Instrução da Humanidade; mas tal Utilidade e Instrução devem surgir da própria Fábula de maneira natural e simples, como Moral evidente e útil, expressa ou subentendida

O público, no entanto, aceitou o romance. Era popular. Nessa situação, teria sido bastante perturbador caso as pessoas não soubessem que a maioria dos elementos do romance de Defoe era deliberadamente inventada. A literatura acompanhada de invenção estava mais que estabelecida: era a regra. A invenção era conhecida da épica clássica, foi difundida na literatura cavaleiro-romanesca e era típica dos romances de aventura do início da Idade Moderna (*Early Modern Period*). Em todos esses tipos de literatura, nenhum texto visava apresentar ao leitor conhecimento real da ordem do fato. Mas literatura vinha à luz em apenas duas disposições: ou era cômica, e por isso entretinha sem entrar em questões éticas e políticas muito importantes; ou era "séria", e por isso deveria estar enraizada num sistema moral estável e bem definido. E mesmo o entretenimento não podia escapar completamente ao âmbito das convicções morais.

O romance *Robinson Crusoé* não se restringe a essas convenções. Ele visa ser entretenimento ao apresentar um mundo exótico. A trama, contudo, é séria; os problemas dizem respeito à sobrevivência, vida e morte, e a relações que envolvem dominação. Toca, explicitamente, nos assuntos éticos mencionados, mas o faz sem uma mensagem clara. O romance de Defoe era popular porque apresentava a seus leitores um mundo totalmente novo, descrição exótica e uma recusa a padrões conhecidos de ficção. Justamente tal indiferença à tradição literária – que se tornou aborrecida – fascinou o público contemporâneo. Em suma, o romance introduziu dois aspectos: o primeiro sendo a ausência de uma mensagem moral clara; o segundo, a liberdade com referência à tradição.

Sem dúvida, *Robinson Crusoé* pode ser considerado um momento de viragem na história do romance. Mas ele não muda a história literária por fingir ser um relato verídico de um marinheiro ilhado. Ele menosprezou, no interior do gênero romance, a importância de apresentar uma posição moral e assim mudou o gênero em si. No entanto, essa mudança de modo algum foi repentina. Por um lado, temos importantes precursores no século XVII. Menciono apenas dois deles. *Paraíso perdido*, de John Milton, um épico que ostenta um fascínio evidente pelo Diabo. Embora o Diabo seja a personificação do mal, o leitor é confrontado com uma personalidade fascinante. Não está claro se a maneira de representá-lo equivale às expectativas morais. Muitas das peças de William Shakespeare mostram personagens que fascinam o público a despeito de suas más intenções – Macbeth e Ricardo III, por exemplo.

A literatura pré-moderna está decerto repleta de figuras ambíguas. Mas são ambíguas porque a configuração moral não permite interpretação. Podemos perguntar, por exemplo, se Percival obedece às regras da cavalaria – mas apenas porque conhecemos a configuração ética.

Até certo ponto, distinguir *Robinson Crusoé* como marco na história da ficção é contingente. Trata-se, de qualquer modo, de caso notável e de grande impacto sobre a produção literária subsequente. Daí que contribua para determinar um ponto de referência a fim de compreender uma mudança qualitativa dentro de um desenvolvimento de séculos. Esclareço, outra vez, a divisão produzida por esse marco. No período pré-moderno, leitores perguntam como o texto literário se relaciona com o mundo real. Com o advento da ficção moderna, no entanto, eles perguntam como o texto se relaciona com o mundo ficcional que cria. Em ambas as eras, ser-inventado é possível, mas secundário. Em ambas as eras, literatura poderia impactar na vida real e nas decisões da vida real.

Era moderna

Na literatura moderna, a invenção permanece importante. Leitores, porém, começariam a perguntar se os elementos inventados equivaleriam à coerência da própria história ficcional. Os padrões expostos por um romance ficcional moderno não têm mais de ser previamente estabelecidos. Ao contrário, o novo e o inesperado tornaram-se mais importantes. Um fato

simples, mas importante, é que o romance de Defoe tenha sido anunciado como um relato de "aventuras estranhas e surpreendentes". A literatura moderna obteve a licença de surpreender, e a surpresa incluía perspectivas morais do mundo novas e extraordinárias. Leitores, por conseguinte, tiveram de tornar-se bastante cautelosos com as opiniões morais expressas numa história ficcional. Daí por diante, com referência à representação ficcional, a regra era não confiar em *nada*. Nem relatos históricos nem mensagens morais eram confiáveis.

Essa nova configuração não implicou um comportamento totalmente novo perante a ficção. À semelhança da literatura pré-moderna, as informações moral, prática e histórica, comunicadas por meio de uma história ficcional, estavam sujeitas à interpretação. No entanto, a interpretação tornou-se mais aberta e mais importante, e textos que não permitiam nenhuma interpretação logo se tornaram literatura menor e indigna de atenção. A ficção moderna não mais possuía, dentro da comunicação, uma aplicação típica, mas, apesar disso, podia oferecer diversas aplicações. Entre elas, a discussão moral do comportamento humano permaneceu o assunto mais importante. A única diferença foi o comum desvio dos códigos morais estabelecidos.

Na era moderna, a literatura começou a escolher tópicos não tradicionais em todos os sentidos. Qualquer tópico podia ser tratado pela literatura. Laurence Sterne, por exemplo, em seu romance *Tristram Shandy*, discute o desejo sexual feminino e a impotência masculina, um tópico antes totalmente impensável. Nas *Relações perigosas*, de Choderlos de Laclos (2011), as atitudes malévolas dos aristocratas são, de fato, abertamente criticadas, mas, para os leitores, elas terminam por ser muito mais atraentes que qualquer comportamento benevolente. O século XVIII trata de mostrar e esconder emoções. A questão não é mais como alguém deve agir, mas o que uma pessoa afinal faz de modo involuntário e quais escolhas têm os homens. Aqui, outra vez, temos um lento desenvolvimento, no qual Dante Alighieri, François Rabelais, Michel de Montaigne e Cervantes arriscam tópicos que já haviam excedido domínios literários estabelecidos e aceitos.

Em momento avançado desse desenvolvimento, romances começaram a discutir assuntos políticos e sociais. O romance de Laclos é um exemplo precoce. Ele pergunta se a aristocracia possui qualquer titulação que valha uma posição superior na sociedade. No século XIX, romantistas, realistas e naturalistas – Victor Hugo, Émile Zola e Honoré de Balzac – analisaram e cri-

ticaram a ordem social. Ainda que, em muitos casos, a posição normativa seja clara – *Anna Kariênina*, de Tolstói, por exemplo –, romances e peças retratam o mundo como ele é, e não como deveria ser.

Não é exceção nem anomalia que o século XIX tenha produzido uma boa quantidade de literatura fantástica. Não deparamos apenas romances fantásticos "éticos" como *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Drácula*, de Bram Stoker, mas encontramos também narrações fantásticas "poéticas" como *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll e *Prinzessin Brambilla*, de E. T. A. Hoffmann. Esses textos mostram que não há limite tradicional para os elementos fantásticos. Aparentemente, essas narrativas procuram mesmo sobrepujar seus precursores. E obtêm êxito nessa tarefa. Quanto mais radical a inovação, melhor o romance.

Em todo caso, o romance moderno está preocupado com a realidade de modo mais amplo que o romance pré-moderno. Um elemento fantástico adquire força ao abandonar completamente a realidade conhecida ou ao investigar as margens das leis da natureza conhecidas (Isso foi bastante importante quando o magnetismo se tornou um fenômeno popular e romances estavam repletos de mesmerismo). A indiferença perante a realidade se torna impossível. Daí que textos fantásticos procurem sempre por coerência intrínseca. Quanto mais fantástica uma história, mais atenta à sua lógica interna. Sabe-se que obras de ficção científica estão particularmente sujeitas à censura e à crítica se falham em cumprir com as regras estabelecidas por elas mesmas. Carrol, está claro, começou a questionar essa racionalidade, e o século XX nos dá mais exemplos. Voltarei a esses exemplos.

Em resumo, à medida que o romance se tornou menos normativo, sua tendência para a descrição vem à tona. As descrições não precisam se ocupar de fatos reais e não precisam aderir às leis da física. Antes, a natureza descritiva do romance moderno emerge por meio de sua tendência para a coerência *intrínseca*. Seja fantástico, seja realista, um romance não deve conter quaisquer contradições ou inconsistências.

Como essas observações entram em acordo? Como se integram uma à outra? Como é possível, por um lado, a tendência da ficção moderna para a produção de mundos fechados, completos e logicamente isolados da realidade; e, por outro lado, o convite ao cotejo da representação com a realidade?

Teoria

Distinção fundamental

É necessário, a fim de responder tais questões, recorrer a um pouco de teoria. Após o *intermezzo* teórico, retornarei, primeiro, ao caso do romance de Defoe; irei descrever, depois, algumas tendências recentes na literatura ficcional.

Proponho distinguir entre dois modos de comunicação, um modo *proposicional* e um modo *estetogênico* ("ästhetogen").[1] A distinção é gradual, isto é, a maior parte dos modos está entre os dois polos. Na verdade, dentro dessa variação, posições extremas são atingidas apenas raramente.

Temos, primeiro, o modo proposicional de expressão. Aqui, encontramos proposições que se relacionam com uma interpretação existente da realidade de modo claro. Homens constroem e colecionam categorias a fim de lidar com a realidade. Experimentar o mundo sem quaisquer categorias consumiria uma quantia virtualmente infinita de memória e não permitiria nenhuma generalização. Chamarei à construção de categorias *compactar*. Para compactar suas percepções, homens usam de três categorias principais: processos, coisas e pessoas. Na verdade, usam diferentes partes do cérebro para processar percepções relacionadas. O linguista Ronald W. Langacker (1987-1991) identifica a variedade de estruturas gramaticais de todas as línguas existentes com o produto da experiência de compactar e arranjar essas frações de experiência compactadas num espaço de percepção abstrato. Se isso procede – e estou seguro de que ele está certo –, a língua tende a nos dar categorias já estabelecidas. Um ato de comunicação, caso faça uso extensivo da compactação, tende para o polo proposicional. Particularmente, são proposições nesse sentido frases com substantivos (coisas) e verbos (processos) bastante específicos. Quando digo "o Sol brilha", aciono as categorias "Sol" e "brilhar", e não há muita dúvida quanto à relação ou à ausência de relação das palavras com entidades específicas da realidade.

O modo estetogênico de comunicação é usado para incitar a imaginar percepções. Nesse modo, não há compactação. A fim de comunicar a beleza

1 Os conceitos "estetogenia" ("Ästhetogenie") e "estetogênico ("ästhetogen") são neologismos introduzidos por R. Bunia (2015) para denominar o efeito descrito acima. Cf. também o capítulo introdutório sobre a ficcionalidade (ultra).

de um pôr do sol específico, terei de descrevê-lo em termos "ricos". Teria, possivelmente, de escolher uma linguagem "poética". Possivelmente, descartaria essa opção e faria uma pintura. É bastante difícil exceder o domínio das categorias já existentes. Dirk Baecker (2005) sugere que a função social da arte, no geral, é possibilitar aos homens comunicarem suas percepções. Ao fornecer uma descrição rica, não se trata, rigorosamente, de decidir se a descrição equivale ou não à realidade.

Atingir o estetogênico demanda esforço. A razão é simples: manter-se próximo do polo proposicional é muito mais econômico tanto no que respeita à comunicação quanto no que respeita à memória. As duas, porém, não o atingem completamente. Há apenas uma forte *tendência* para o polo proposicional. Este, na verdade, é atingido somente em linguagens científicas de propósitos bastante limitados. Mas a linguagem científica é exceção. Na linguagem comum (inclusive na filosofia), mesmo as palavras e memórias mais precisas contam com associações perceptivas, pois a cognição necessita de uma base perceptiva a fim de identificar uma instância da experiência compactada e esses traços do reconhecimento usualmente acompanham a memória da experiência. Por isso, "proposições" não científicas sem qualquer necessidade de precisão apresentam uma boa parcela de vagueza. A elasticidade da linguagem natural é característica da comunicação não científica. O pensamento puramente proposicional efetua um controle severo do uso de todas as expressões. É isso que restringe a comunicação científica a tal variação limitada de aplicações. Na linguagem comum, no entanto, o controle é bastante frouxo. É possível descrever novas experiências com velhas palavras. A linguagem comum tem, portanto, a tendência de produzir, em toda elocução, uma pequena força estetogênica.

O domínio proposicional da cognição é caracterizado pela capacidade de compactar experiências; o estetogênico, por sua vez, pela capacidade de arranjar e detalhar experiências. Assim, a ideia de uma proposição esclarece a habilidade cognitiva de isolar certos objetos e certas ações, de estruturar nossa experiência sensitiva por meio de sua dissecação em coisas e verbos. A ideia de imaginação, por seu turno, salienta a habilidade cognitiva de processar toda a extensão de detalhes sensitivos que acompanha uma experiência.

Sugiro que as qualidades estetogênicas são mais características da ficção do que a invenção. Isso é evidente em textos jornalísticos que tentam capturar certa ambiência e sentimento. Eles são logo considerados mais "lite-

rários" que relatos sóbrios. Alguns puristas logo os acusam de "ficcionalizar" os fatos. Podemos, por conseguinte, considerar o romance de Truman Capote (1994), *A sangue frio* – que narra apenas fatos verificáveis –, como um romance e até mesmo como ficção. De modo semelhante, o romance do autor alemão Rainald Goetz (1999), *Abfall für alle*, contém apenas frações de informações que parecem ser factuais em todos os aspectos. Ele pode – entre aqueles que leem literatura avançada – ser lido como um romance sem qualquer problema.

Descrença

Antes de tudo, a expectativa do receptor à fidedignidade de uma representação no que respeita às próprias coisas e verbos ou no que respeita às regularidades por detrás deles depende por certo do contexto (ou das instituições). Peter Lamarque e Stein Haugom Olsen (1994) estavam absolutamente certos nisso. Educação, conhecimento e inteligência podem orientar, em ficção, a discriminação entre frações de informação passíveis de uso ou apenas próprias ao entretenimento. Fomos ensinados a não acreditar naquilo que reconhecemos sob o rótulo ficção. Mas, porque a descrença demanda esforço – como mostra Richard Gerrig (1993) –, tendemos, ao mesmo tempo, à crença. É simples, está claro, não crer no País das Maravilhas de Alice, visto que as "leis" da física no País das Maravilhas diferem tão nitidamente da física do mundo real. Mas é necessário bastante esforço para não acreditar que os romanos verdadeiros se vestiam como os romanos do cinema. Esse conflito entre descrença exercitada e convencimento espontâneo pode ser descrito de modo razoavelmente simples.

De um lado, o rótulo *ficção* nos deixa bastante cautelosos com entidades e eventos de primeiro plano e menos precavidos contra aqueles de segundo plano. Quanto mais trabalhada a fração de informação, menos digna de confiança. Para usar da terminologia desenvolvida anteriormente, todos os elementos compactos estão sujeitos à dúvida. A regra é simples: quanto mais compacto o elemento (indivíduos, peças de mobília), menos o leitor estará inclinado a confiar em sua "fidelidade". Fidelidade, aqui, significa apenas decidir se alguma informação sobre o elemento é viável. Somos treinados a evitar tal suposição.

De outro lado, não se espera de um leitor que levante muita dúvida sobre descrições que operam próximas ao polo estetogênico. Toda experiência evocada de maneira estetogênica (e isso exige que não sejam quaisquer

"elementos") será simplesmente aceita. Por isso foram poucas as vezes que se usou da categoria "ficção" para classificar pinturas, embora sempre houvesse pinturas mais ou menos similares à realidade. Não que não estejamos treinados ou descuidados das possíveis imprecisões. A questão é que o modo estetogênico de comunicação nos convida a simular a experiência, compactá-la nós mesmos e para nós mesmos apenas por razões econômicas, e interpretá-la. Pinturas não comunicam frações muito compactas de informação.

O que a ficção é

A tentativa da maioria dos estudiosos de emitir juízos sobre ficções conta com a noção de verdade ou privilegia a relação entre relato ficcional e realidade. Como venho dizendo, essa diferença nunca foi sintomática de ficção. Ficção, por certo, usa de invenção. Mas experimentos mentais e mentiras fazem o mesmo. Às vezes temos somente pouca ou mesmo virtualmente nenhuma invenção em ficção. Mas sempre temos um grau elevado de comunicação estetogênica. Estamos acostumados – já dissemos – a chamar de *literário* um texto jornalístico que tende decisivamente para o polo estetogênico. A literariedade da ficção é sua tendência para o estetogênico.

Kendall L. Walton (1990) define ficção como um jogo em que as regras são fixadas por um implemento [*prop*] específico. Ele conclui que, em muitos aspectos, as regras não são conclusivas nem completas. Não nos dizem o que fazer com a obra de ficção. E, o que é pior, as regras são definidas pelas coisas com as quais jogamos. Até que ponto uma obra de ficção define as regras é uma questão gradativa. As obras de ficção mais comuns aderem decerto a usos habituais. Nesse caso, valem teorias simples de reações de leitura. No entanto, os casos interessantes são os daquelas obras de ficção que demandam uma interpretação individual. Eles não são raros. As estantes de livros estão cheias de casos assim. Niklas Luhmann (1997) dispõe esse resultado da seguinte maneira: toda obra de arte – ficcional ou não – estabelece suas próprias regras de uso. Ele fala de uma "autoprogramação" da obra de arte.

Na esteira das observações de Walton e Luhmann, sugiro que a ficção é caracterizada por uma *liberdade* específica: há menos regras para o uso possível de uma obra de ficção do que para artigos jornalísticos ou manuais. Dado que não há muitas regras, estamos avisados sobre não confiar em nenhuma fração de informação explícita transmitida num relato ficcional. Podemos, contu-

do, tirar algumas conclusões: ou porque pensamos que a obra de ficção de fato comunica alguma informação genérica sobre o mundo ou porque nossos esforços de descrença falham (na informação comunicada de modo estetogênico).

Segue-se que a ficção conta com dois recursos: a invenção cultural da arte, sua liberdade imensa e sua autoprogramação, por um lado, e a força dos modos estetogênicos de comunicação, por outro. Infelizmente, os dois recursos não resultam simplesmente numa "definição" de ficção. O problema é que representações ficcionais menores, como as pornográficas, fazem pouco uso de ambos os recursos. Ainda assim, concluo que o fenômeno cultural e cognitivo denominado ficção reside no plano tensionado pelo eixo da liberdade em comunicação e pelo eixo da expressão estetogênica. Ou, dito de modo inverso, tudo que estiver nesse plano será prontamente rotulado de ficção.

Consequências

O que essa caracterização diz acerca da transformação histórica tratada na primeira parte de meu texto? As qualidades estetogênicas da literatura e da arte, em geral, foram eminentes em todas as fases da humanidade. A mudança pode ser explicada em razão do vínculo funcional entre os modos estetogênicos e os modos proposicionais de comunicação. Na era moderna, a literatura começa a apresentar um mundo ficcional que convida o leitor a compactar a experiência, mas não incita categorias particulares. O texto cria um mundo (mais ou menos) coerente, e o leitor, até certo ponto, tem de ele próprio escolher as categorias apropriadas.

O conhecimento adquirido durante o processamento de toda a extensão das experiências produzidas estetogenicamente é possivelmente útil à vida diária. Isso acontece porque os esquemas de estruturação das experiências perceptivas imediatas não podem voluntariamente impedir nossa habilidade de ver o que vemos, escutar o que escutamos, provar o que provamos e sentir o que sentimos. Se uma pessoa aprendeu a reconhecer uma árvore num parque, estará igualmente apta a reconhecer uma árvore numa pintura. E, por via inversa, se se adquiriu o conhecimento do modo de viver de uma pessoa cega por meio de um texto ficcional, a vida real de uma pessoa cega será imaginada por meio dos mesmos padrões da ficção. Ao cobrir esferas totalmente diversas da vida, romances aproximam leitores de experiências que eles não teriam de outro modo. Isso inclui tanto arranjos realistas quanto fantásticos. É possível

tirar conclusões gerais em ambos os casos. Ocorre o seguinte com a literatura moderna: romances começam a apresentar informações tão abrangentes sobre a realidade que não usam mais de técnicas estetogênicas a fim de melhorar a apresentação dos padrões conhecidos, mas para introduzir padrões novos e desconhecidos.

A distinção entre o confiável e o enganoso tem sido bastante clara em toda a história da ficção. Aristóteles (1994), na *Poética*, distingue entre historiografia e literatura. É possível traduzir seu termo *poiesis* por *ficção*. A palavra grega parecia ter a mesma ambiguidade, a saber: assinalar simplesmente um gênero e aludir ao ser-inventado (chamado por Aristóteles de *pseudos*, a mesma palavra, infelizmente, para mentira [*lie*]). Ele distingue também diferentes formas ou graus de informação a serem obtidos pela historiografia e pela ficção. A historiografia nos apresenta verdades específicas sobre o passado. A ficção, por sua vez, apresenta o geral e assim nos fornece outra espécie de verdade, a qual Aristóteles, de certo modo, julga mais valiosa. Mas o que é essa espécie de verdade geral?

Aparentemente, ele pensa nos padrões sociais e antropológicos gerais possíveis de serem mostrados na ficção. Aristóteles, claro, analisa a literatura da era pré-moderna. Assume, portanto, que a ficção expõe e reforça os padrões existentes. Mas sua teoria implica a possibilidade geral de mostrar pontos de vista ainda não estabelecidos. Nesse sentido, a transformação em direção à ficção moderna é de fato puramente gradual. Por isso não há dificuldade em ler uma épica clássica tal como lemos romances modernos.

Há, contudo, uma diferença. Na literatura pré-moderna, pessoas e eventos inventados eram ubíquos, mas leitores poderiam questionar quais padrões gerais as pessoas e os eventos tentavam representar. Estava claro e era inconteste que esses padrões sociais tinham de ser conhecidos e consensuais. A ficção reforçava os padrões estabelecidos e podia igualmente comentar possíveis interpretações. A ficção, por conseguinte, impactava sobre a vida diária, visto que portava o conhecimento compartilhado. Era assim comparável aos mitos. A literatura mitológica está sempre entre a descrição da realidade e a invenção. Os mitos podem ser contraditórios entre si e não costumam possuir uma mensagem moral explícita, mas estão inseridos num consenso social já firmado, um consenso em normas e expectativas sociais, que comentam.

As características da ficção moderna podem ser elucidadas com a ajuda dos exemplos da primeira parte de minha fala. O romance de Laclos (2011)

falha em fazer o leitor condenar os aristocratas em razão de suas excessivas qualidades estetogênicas. Ele logra detalhar o estilo de vida aristocrático de modo nunca visto e, ainda que queira apresentar sua feição hedionda, ele na verdade estimula nossa fascinação. O romance de Capote, ao apresentar a condição e os sentimentos dos assassinos, é extremamente estetogênico. Mesmo que tenhamos de não duvidar das informações comunicadas por meios proposicionais, Capote nos fornece um quadro de base estetogênica que pode com efeito mudar o modo pelo qual vemos o homicida, e sua estratégia é ainda mais penetrante porque nele o leitor terá de fazer menos esforço para duvidar do que em romances "regularmente ficcionais".

A literatura moderna avançada questiona os valores morais existentes. Valores são sempre um problema de categorias. Daí que um leitor deva interpretar a experiência gerada de modo estetogênico. Os valores morais surgidos como produto da compactação podem permanecer na memória do leitor. Uma leitora, por consequência, talvez acredite saber como viviam os aristocratas em finais do século XVIII; e talvez se sinta autorizada a descrevê-lo com palavras poucas e simples – isto é, proposicionalmente –, mas ela não teria adquirido essa informação caso o romance expusesse apenas as frações de informação compactadas. Nesse sentido, romances, no que respeita às convicções e ao entendimento moral, podem ser muito mais penetrantes do que outros tipos de textos. São assim *não porque* são ficcionais, mas *caso sejam* mais estetogênicos que textos comuns. Por isso governos autocráticos usualmente proíbem a livre circulação de arte avançada. Mesmo que não as discuta de maneira explícita, a arte autoprogramadora é inerentemente perigosa a convicções e opiniões instituídas. Essa é também a razão de termos uma tradição de mais de 2000 anos que interpreta e contextualiza textos literários de modo acadêmico ou intelectual. A interpretação possui duas funções sociais: precaver, por um lado, contra a informação implícita (*restringindo* o impacto da literatura) e encontrar, por outro, informação velada e pouco discernível (*aumentando* o impacto da literatura).

Desenvolvimento contemporâneo

A transformação da literatura ficcional permanece em andamento. Deparamos, recentemente, algumas mudanças. Mas mudanças são lentas, e a essência da tradição literária e ficcional permanece inalterada. Isso complica ainda mais a discussão: a literatura menor (ou seja, literatura de qualidades

estetogênicas limitadas) predomina no campo literário por milhares de anos. Na era moderna, a literatura menor mostrou uma tendência para a reposição de arranjos morais existentes, e serve assim a sociólogos e críticos literários, que podem traçar os credos morais existentes.

Contudo, identifico duas mudanças recentes. Em primeiro lugar, a importância da coerência intrínseca diminui. Durante o século XVIII, o encerramento (*closure*) lógico adquiriu a máxima importância. Durante todo o século XX, assistimos ao surgimento de uma literatura não mais concentrada no encerramento. Podemos pensar em *Ubu rei*, de Alfred Jarry (2016), em *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon (2006), em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (2003), e em muitos outros. De todo modo, a preferência pelo encerramento lógico parece ser uma preferência cultural da Europa Ocidental e da América do Norte; a preferência "ocidental" pelo encerramento lógico é uma anomalia histórica.

A segunda mudança diz respeito ao enfraquecimento da distinção nítida entre ficção e não ficção em contextos oficiais. Ainda que, psicologicamente, não seja muito forte, a distinção foi preservada em contexto educacional. No presente, tornou-se uma prática difundida, por exemplo, ensinar boas maneiras por meio da publicação de quadrinhos realistas; governos empregam esse instrumento didático na educação pública.

Ambas as mudanças implicam igualmente que admitir uma distinção nítida entre relatos ficcionais e não ficcionais não corresponde à realidade psicológica nem é adequado à prática epistêmica. Não se faz objeção à necessidade de separar ambos e não há dúvida, na maioria dos casos, quanto à facilidade de delinear fronteiras. Mas, em alguns casos, surgem problemas.

Dou um exemplo. O escritor alemão Maxim Biller (2003) publicou seu romance *Esra* em 2003. Pouco após a publicação, sua ex-namorada e a mãe da ex-namorada entraram com uma ação judicial. As duas reivindicavam acabar com a distribuição do romance porque duas personagens eram bastante similares a elas, diziam que aspectos íntimos de suas vidas eram revelados e assim o público pôde concluir que as pessoas reais eram consideravelmente parecidas com as personagens do livro. O caso foi parar na Corte Suprema e o tribunal acatou a reivindicação de tirar o livro de circulação. O tribunal considerou tanto o direito de imagem da ex-namorada quanto o direito de Biller à "liberdade artística" (uma especificidade alemã da liberdade de expressão). Ambos são direitos constitucionais básicos. O tribunal concluiu por unanimi-

dade que a liberdade artística deve retroceder quando abusiva e quando viola o direito pessoal de terceiros.

Os magistrados alemães compreenderam as consequências dessa disposição humana. As ações judiciais que no passado recente efetivamente proibiram a distribuição de romances que representam a vida privada de pessoas reais nunca fundamentam suas proibições em quaisquer elementos proposicionais, mas em passagens estetogênicas, que sugerem similaridades entre a pessoa real e a figura ficcional e que mostram, com efeito, suas vidas íntimas. Se o "conteúdo proposicional" é verídico ou adulterado, não importa de fato. Na verdade, o tribunal afirma que a alteração significativa de determinados aspectos é igualmente errada, já que não evita que o leitor imagine a vida privada da pessoa real tal como representada na história ficcional.

Minha argumentação mostra que as fronteiras da ficção não são fronteiras de invenção. Os limites são estabelecidos por instituições sociais. Mas eles não têm que ver com a veracidade dos relatos, senão com as implicações morais de relatos mais ou menos verídicos. Nesse sentido, as qualidades estetogênicas permanecem a característica essencial da literatura de ficção, juntamente com a liberdade. Até que ponto são aceitáveis e producentes depende da negociação cultural e da evolução semântica, agora como sempre.

Referências bibliográficas

ARISTOTELES. Poetik. Griechisch / Deutsch. Stuttgart: Reclam, 1994.

BAECKER, D. *Form und Formen der Kommunikation.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

BILLER, M. *Esra*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003.

BUNIA, R. Poetische Sprache und Ästhetogenie. Zum semantischen Gehalt von Äußerungen jenseits ihres propositionalen Gehalts. *Sprache und Literatur*, p. 54–73, 2015.

CAPOTE, T. *In cold blood*. New York: Random House, 1994.

DEFOE, D. *Robinson Crusoe.* London: Penguin, 2001.

GERRIG, R. J. *Experiencing narrative worlds: on the psychological activities of reading.* New Haven: Yale University Press, 1993.

GILDON, C. *The life and strange surprizing adventures of Mr. D–––– de F––.* London: J. Roberts, 1719.

GOETZ, R. *Abfall für alle. Roman eines Jahres.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

JARRY, A. *Ubu roi.* Paris: Gallimard, 2016.

KUHN, R. *Fronti nulla fides*: Ambivalente Fiktionsmarkierungen in Defoes Paratexten. [S.l.], 2013. Manuscrito.

LACLOS, C. *Les liaisons dangereuses.* Paris: Gallimard, 2011.

LAMARQUE, P.; OLSEN, S. H. *Truth, fiction and literature*: a philosophical perspective. Oxford: Clarendon Press, 1994.

LANGACKER, R. W. *Foundations of cognitive grammar.* Stanford, CA: Stanford University Press, 1987-1991.

LUHMANN, N. *Die Kunst der Gesellschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad.* Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

PYNCHON, T. *Gravity's rainbow.* New York: Penguin Books, 2006.

WALTON, K. *Mimesis as make-believe*: *on the foundations of the representational arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

"True lies"[1]

Sandra Guardini T. Vasconcelos

Ficcionalidade

Em 1995, certo Binjamin Wilkomirski publicou um pungente relato memorialístico de sua experiência, quando menino, nos campos de concentração de Majdanek e Auschwitz, na Polônia ocupada. Saudado de imediato como um clássico da literatura do Holocausto, objeto de resenhas elogiosas e ganhador de prêmios internacionais, *Fragments: memoirs of a wartime childhood* (1939-1948) revelou-se, poucos anos depois, um engodo, quando um jornalista descobriu a verdadeira identidade de seu autor e comprovou-se que a narrativa era uma completa mistificação, uma vez que Binjamin chamava-se, na verdade, Bruno e jamais havia estado em um campo de concentração. Ao contrário, fora adotado ainda criança, crescera num lar razoavelmente próspero em Zurique e havia se formado em música, não sendo sequer judeu. Que o livro tratasse do trauma do Holocausto e se apresentasse como um testemunho em primeira mão de um momento tão doloroso e marcante na história da humanidade certamente explica, em larga medida, a polêmica que se criou em torno dele e a repercussão que logrou enquanto tinha seus méritos literários reconhecidos por muitos, tendo sido julgado "dolorosamente belo", "penoso e brilhante", "uma obra-prima" escrita "com a visão de um poeta [e] o estado de graça de uma criança" (FRAGMENTS…, 1999, s.p.).[2]

Sem entrar nas controvérsias que esse episódio suscitou entre historiadores, críticos e especialistas, cito-o para lembrar, com exemplo recente,

1 Este texto faz parte de um estudo sobre as relações entre o romance inglês e o romance brasileiro do século XIX, que conta com o apoio de uma bolsa de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

2 Quando não indicado, todas as traduções são minhas.

o borramento e a porosidade das fronteiras entre fato e ficção que sempre caracterizaram as relações entre literatura e realidade. Discussões sobre a natureza do ficcional têm ocupado a filosofia da literatura que, no seu tratamento da teoria da ficção, lida com questões como verdade e falsidade, ficcionalidade e referencialidade, no esforço de compreender a natureza e a complexidade dessas relações. Se ficção e literatura não são sinônimos – a ficção não se restringe à literatura e a literatura não se limita à ficção –, se "a ficção é uma categoria ontológica, não em primeiro lugar um gênero literário" (Eagleton, 2012, p. 111), os textos ficcionais são, de algum modo, dúplices, pois são "ilusões verbais que se fazem passar por relatos verdadeiros do mundo" (ibidem, p. 129). A dualidade inerente ao universo ficcional, argumenta na mesma direção Ruth Ronen (2005, p. 351), decorre do fato de ele ser "um mundo ontológica e epistemicamente separado do que lhe é externo, enquanto é ao mesmo tempo um mundo modelado, de certas maneiras, segundo a realidade".

Em *The event of literature*, Terry Eagleton (2012) dedica um longo capítulo ao comentário e ao exame de ideias que diferentes teóricos e filósofos da literatura têm proposto a respeito da teoria da ficção, ideias que incluem, na avaliação do crítico, tanto "banalidades embaraçosas" quanto "*insights* penetrantes", e que ele repassa uma a uma ao fazer um apanhado do estado da discussão e apontar confluências e divergências entre as diversas tentativas de definir, esclarecer ou compreender o que é a ficção. Fazendo a crítica da teoria dos atos de fala – uma das explicações pioneiras da ficcionalidade no âmbito da filosofia da literatura – e de seus vários defensores, o autor desconstrói seus pressupostos e arma uma argumentação que, sem desconsiderar a natureza instável da distinção entre fato e ficção, parte da noção de ficção como prática social a fim de explorar as possibilidades abertas pelas postulações de Wittgenstein sobre a relação entre linguagem e realidade, sobre formas de vida, assim como sua teoria das semelhanças familiares, com o objetivo de interrogar o conceito e a definição de literatura.

Embora a categoria "ficção" tenha surgido com a finalidade de estabelecer a diferença entre relatos factuais e uma forma de escrita imaginativa que estava se tornando cada vez mais realista, as fronteiras entre ambos são amorfas, o que faculta que uma proposição seja simultaneamente factual e ficcional, como no exemplo de que os rios Mississipi e Missouri correm lado a lado tanto em *Tom Sawyer*, seja no plano real. Eagleton sugere ain-

da que um romance histórico que tome os fatos livremente pode ser, em alguma medida, mais verdadeiro do que outros que não o fazem, pois, ao ficcionalizar a história e reconfigurar os fatos ele pode pôr em relevo seu significado subjacente.

Uma das contribuições mais significativas da discussão na qual Eagleton (ibidem) se engaja está na ideia de que toda ficção é, no limite, sobre si mesma, pois se constitui como um evento inseparável de seu ato de fala. Como retira do mundo ao seu redor os materiais para sua autoconformação, seu paradoxo reside em se referir à realidade no gesto mesmo de se referir a si própria. Se uma obra ficcional se autoconforma, entretanto, isso não significa que goze de liberdade plena, pois sofre as restrições impostas pela natureza de seus materiais, assim como pelos fatores formais, genéricos e ideológicos. Existe uma lógica autoconstitutiva nos textos de ficção, os quais criam suas próprias necessidades e determinam a si próprios. Não estão, dessa maneira, livres de determinações, mas, ao contrário, fazem uso delas para configurar sua própria lógica e dar existência a si mesmos. O mundo é mantido à distância, transfigurado, reorganizado, a partir de leis internas que constituem uma gramática que fornece as regras para estruturar um universo de sentido, sendo essas regras e técnicas que dão forma aos mundos ficcionais têm uma história social. Cada romance é, assim, um mundo ficcional que, mantendo seu indispensável grau de autonomia, agarra-se a molduras de realidade, das quais depende. A Londres de Charles Dickens, a Paris de Balzac, o Rio de Janeiro de Alencar ou de Machado de Assis não são as cidades reais, porém referenciam-se nelas, relacionam-se com elas, enquanto se sujeitam a diferentes leis de probabilidade e se abrem para acolher situações e entidades impossíveis (ibidem, p. 356).

As obras literárias são estratégias, respostas estratégicas a situações específicas, e projetam para fora de suas entranhas o subtexto histórico e ideológico ao qual respondem. Na esteira de Fredric Jameson, Terry Eagleton reitera a noção da obra não como um reflexo da história externa a ela, mas como um trabalho estratégico, um modo de incorporar o mundo (um conteúdo) a fim de "submetê-lo às transformações da forma" (ibidem, p. 107). Aí residiria, portanto, o valor ou o *status* de verdade da ficção, isto é, na sua capacidade de evocar o contexto ao qual ela é uma reação, cabendo ao crítico, desse modo, no seu esforço de entendimento e interpretação, reconstruir o contexto ideológico que levanta a questão – ou as questões – da qual a obra é uma resposta.

O caso do gênero romance

Talvez poucos gêneros literários ilustrem de modo tão palpável esse conjunto de problemas como o romance na época do seu surgimento. Operando na zona de contato com a realidade, o novo gênero com frequência – desde sua ascensão na Europa moderna e ao longo da sua história – recorreu a diferentes artifícios para lidar com a instabilidade categórica corporificada na dificuldade de distinguir entre fato e ficção. Em uma direção diversa dos grandes modelos explicativos sobre as origens do gênero,[3] que centram suas hipóteses em outras bases, Lennard Davis (1983) dá especial ênfase à indeterminação que apreende no que denomina "ficções factuais" ao tratar, apoiando-se em Michel Foucault, o romance como discurso, ou seja, como conjunto de textos que o constituem e, dessa forma, o definem, delimitam e descrevem. O autor expande seu campo de análise e vai buscar em outros tipos de textos escritos – tais como cartas, leis, jornais e anúncios – as bases da distinção entre "fato" e "ficção", ou seja, a matriz *news/novel*, que ele julga serem categorias centrais para explicar o aparecimento do gênero na Inglaterra setecentista. Do ponto de vista de Davis (ibidem), os leitores do final do século XVII e início do século XVIII não poderiam assumir, de modo rotineiro, que as obras que liam eram fictícias. Essa incerteza quanto ao caráter factual ou ficcional da narrativa fez, então, com que uma das maiores preocupações dos primeiros romancistas fosse desenvolver uma teoria do romance que lidasse de forma adequada com essa questão epistemológica. Nos seus estágios iniciais, o romance se apresentava como forma ambígua, ficção factual que negava sua ficcionalidade e produzia em seus leitores um sentimento de ambivalência quanto a seu possível conteúdo de verdade. Essa indiferenciação teria de ser desfeita para que as narrativas factuais pudessem se distinguir das ficcionais e fosse possível constituir os dois tipos de discurso originários daquela matriz: o jornalismo e a história, de um lado, e o romance, de outro.

Davis (ibidem) se coloca decididamente a favor daqueles que não conseguem ver nenhuma utilidade em propor o romanesco como precursor do romance, advogando uma ruptura profunda entre esses dois tipos de prosa

3 O evolucionista (por exemplo, de Robert Scholes), o osmótico (de Ian Watt) e o convergente (de Philip Stevick). Cf. Davis (1983).

de ficção, e vai rastrear o processo de separação entre os dois discursos, jornalístico (*news*) e novelístico (*novel*), como decisivo na constituição do novo gênero. Seu argumento principal é que os romances de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding surgiram da ruptura entre narrativas factuais e ficcionais. Segundo o autor, foi da necessidade que o sistema legal teve de estabelecer essa diferenciação para poder aplicar as leis de libelo e libelo sedicioso contra a imprensa que se definiu o que constituía notícia e, consequentemente, o que constituía história e romance. Cada um a seu modo, esses romancistas descobriram uma maneira de explorar os limites novelísticos dessa relação entre fato e ficção e encontraram formas de escrever sobre o mundo que são simultaneamente imaginativas e referenciais.

Nos prefácios dos romances, que se tornaram uma prática corriqueira ao longo do século XVIII e cujo espaço foi sistematicamente utilizado para discutir questões atinentes ao novo gênero, a busca de diferenciação entre fato e ficção é problema importante e tema recorrente entre os romancistas que estão tentando conferir a suas narrativas alguma dignidade literária e vencer as resistências de um público acostumado à arenga de que leitura de ficção era sinônimo de perda de tempo e hábito reprovável, devido ao significado corrente do termo ficção e seus derivados no período.

Prova dessa visão são os verbetes no *A dictionary of the English language*, de Samuel Johnson, o mais importante dicionário de língua inglesa até a publicação do *Oxford English dictionary* pouco mais de um século e meio mais tarde:

> **Fiction**, n.s. [*fictio*, Latin; *fiction*, French]
> 1. The act of feigning or inventing.
> 2. thing feigned or invented.
> 3. A falsehood; a lye.
>
> **Fictious**, adj. [fictus, Latin]. Fictitious; imaginary; invented. A word coined by Prior.
>
> **Fictitious**, adj. [fictitius, Latin]
> 1. Counterfeit; false; not genuine.
> 2. Feigned; imaginary.
> 3. Not real, not true. (Johnson, 2012, p. 794)

Desde *Dom Quixote*, o texto fundador do romance moderno, que tem entre seus veios principais a confusão entre realidade e imaginação, entre verdade histórica e ficção, o processo de consolidação do novo gênero se pautou pela necessidade de enfrentar "uma crise epistemológica, uma importante transição cultural nas atitudes quanto ao modo de contar a verdade na narrativa", que Michael McKeon (1991, p. 383) denominou de "questões de verdade" em seu estudo sobre as origens do romance.

A ascensão e a consolidação do romance na Europa setecentista se fizeram acompanhar de intenso e animado debate sobre sua natureza, sua finalidade e seu escopo. Desde o século XVII, a França havia assistido às polêmicas entre os defensores e os detratores desse gênero, com seus argumentos e justificativas que diziam respeito principalmente às regras cardeais da *vraisemblance* e da *bienséance*. Cercado de preconceitos estéticos e morais, destituído de dignidade teórica e objeto de desconfiança, o romance acabou encontrando abrigo na tripla tarefa de "divertir-edificar-instruir" (cf. May, 1963; Candido, 1987), apoiando-se, dessa maneira, no velho princípio horaciano do *dulce et utile* e propondo-se como veículo eficaz e agradável para aplicar o nem sempre doce remédio da instrução moral. Uma providência, ao que tudo indica, necessária para se contrapor às agressões e críticas que castigaram o gênero desde seu surgimento.

No caso inglês, o problema, refratando preocupações de caráter social e moral de uma sociedade burguesa emergente, atravessa toda a produção novelística setecentista e pode ser ilustrado por meio de praticamente qualquer romance produzido à época. *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, se equilibram no fio instável de diário, narrativa e memória, fazendo das aventuras e experiências de seus protagonistas um exercício e oportunidade de reflexão moral. Samuel Richardson, por seu turno, empresta credibilidade e consistência ao relato da jovem criada Pamela, adotando a forma do romance epistolar e fazendo seu leitor acreditar que lê o conjunto da correspondência das personagens. Mascaram, com essa providência, a natureza ficcional de suas obras, escondendo-se atrás da figura de "editor" ou "relator" de fatos alegadamente reais, dos quais teriam sido testemunhas ou teriam sabido por meio de manuscritos que lhes teriam chegado às mãos sem que nem sempre se saiba bem como. Criam, assim, uma ilusão de verdade e apostam na confusão entre a natureza factual ou ficcional das narrativas, apresentando seus romances como as ficções factuais de que fala Lennard Davis (1983), negando sua

ficcionalidade e fingindo um conteúdo de verdade que, em última instância, produzia um sentimento de ambivalência nos leitores.

É ainda a questão da verossimilhança e da necessidade que o romancista tem de se manter nos limites do provável que leva Henry Fielding a abordar as relações entre romance e história, numa discussão que esteve, por volta da mesma época, na ordem do dia entre os franceses. Para emprestar dignidade ao novo gênero, Fielding não apenas recorre à tradição épica, mas chama sua obra alternadamente de história e biografia, definindo-a como um retrato da verdade essencial da vida e da natureza humana.

O debate no romance brasileiro oitocentista

Desde seu surgimento na Inglaterra do século XVIII, portanto, o romance enfrentou o preconceito da ordem moral vigente e do *establishment* literário por sua encenação da vida dos homens comuns e por sua condição de gênero bastardo, menor e sem tradição. Seu "estado de timidez envergonhada" o levou a dissimular sua ficcionalidade e enfrentar a instabilidade categórica de um conceito como verdade, redefinindo-o e adotando estratégias para contornar o alto grau de desconfiança em torno da própria ideia de ficção. Cem anos depois, ao longo do processo de formação do romance brasileiro, é possível testemunhar a retomada, em diferente nível e com sentido diverso, desse debate a respeito das fronteiras entre literatura e história, ficção e verdade.

A inclusão do Brasil entre os "mercados narrativos" que tinham a França e a Grã-Bretanha como os dois grandes centros irradiadores do gênero ao longo dos séculos XVIII e XIX (cf. Montandon, 1999; Moretti, 2003) fez que essa discussão atravessasse o Atlântico e, de certo modo, viesse aportar em nosso país. Os romances europeus, sobretudo ingleses e franceses, passaram a circular no Rio de Janeiro a partir das últimas décadas do século XVIII (cf. Abreu, 2003) e se tornaram cada vez mais presentes na vida da corte após a independência, em 1822. Além da sugestão de formas, temas e técnicas narrativas, que iriam inspirar e inseminar obras e autores locais, eles carregavam em seu bojo essas questões, que logo iriam encontrar guarida nas revistas e periódicos que começaram a se disseminar na capital do Império.

Em 1844, em uma revista publicada no Rio de Janeiro, um articulista anônimo observava que o romance é "o resumo fiel dos hábitos e costumes de uma nação" e retomava uma concepção do romance muito semelhante

à que Henry Fielding havia proposto em seu *Tom Jones* (1749), em relação ao problema da verossimilhança e da probabilidade. O autor do artigo de *A Borboleta* sugeria, dessa maneira, que "o filósofo imparcial embalde busca a verdade na história, e vai encontrá-la no romance", no qual

> o romancista, parecendo entregue todo à imaginação, descreve fielmente os costumes da época, e apresenta em seus quadros as virtudes e vícios do seu tempo e povo; e deleitando, mais propende à verdade do que a chamada história. A história com todos os fumos de antiga aristocrata, apenas demora suas vistas sobre altos casos, os reis, suas vitórias, desastres e política: o romance, menos altivo, democrata moderno, compraz-se com poucas cousas, abraça a multidão, identifica-se com o povo, e modesto segue a índole e caráter nacional. (*A Borboleta*, 1844)

Trata-se, a seu modo, de uma reedição das "questões de verdade" e das "questões de virtude" que Michael McKeon (1991) argumenta terem sido centrais na configuração do novo gênero na Inglaterra, às voltas com a redefinição das categorias conceituais, tanto literárias quanto sociais, provocada pelas mudanças de atitudes em relação ao modo de relatar a verdade nas narrativas e de relacionar a ordem social e externa ao estado moral e interno de seus membros, em um período de transição de uma sociedade de corte aristocrático para a ordem burguesa. As questões propostas pelo autor surgem nos primeiros romances brasileiros em escala bem mais modesta. Teixeira e Sousa, por exemplo, se mostra atento à exigência de justificar sua escolha da ficção e de procurar atender à expectativa de que ela cumpra um papel edificante e contribua para a construção da virtude e dos bons costumes. Assim, na "Carta a Emília que serve como de Proêmio" a *O Filho do Pescador* (1843), ele declara relatar a sua fiel amiga "uma história, que me hão contado" e acrescentar a seus escritos "o quanto posso de moral, para que vos sejam úteis" e as "belezas da literatura, para que vos deleitem" (Sousa, 1977, p. 27). Verdade e virtude retornam ao centro das preocupações de Teixeira e Sousa em *Gonzaga ou a Conjuração do Tira-Dentes*, de 1848, em que um episódio da história brasileira não passa de pretexto para a intenção moralizante, com sua aposta em exemplaridade, correção moral e edificação dos bons princípios. Ali, o escritor estabelece uma diferença importante entre o ofício do historiador e o do romancista, define a História como "a representação dos fatos,

tais, e quais ocorreram", como "retrato da natureza tal, e qual ela é" e atribui ao romance a tarefa de, com mais liberdade, "deleitar, e moralizar", mesmo que se utilize da matéria histórica.[4]

De modo geral, a disponibilidade de romances europeus na corte e a reflexão sobre diferentes aspectos da história e da natureza do gênero ajudaram a preparar o terreno para o aparecimento do romance brasileiro. Quando ele surge, porém, parece ainda pautado por muitas das práticas e ideias que tinham caracterizado seu longo processo de formação no Velho Continente desde inícios do século XVIII. O romance, esse gênero próprio da modernidade, não apenas veio contribuir para romper o acanhamento da vida cultural brasileira, como também sua presença tornou disponível de modo praticamente simultâneo um século de produção novelística europeia, sugerindo aos romancistas e leitores brasileiros uma variedade de caminhos e um leque amplo de possibilidades, mesmo que nossos escritores estivessem profundamente empenhados na criação de um romance *nacional*.

A incipiente crítica brasileira encontrou, por sua vez, importante espaço de expressão nas inúmeras revistas literárias, ainda que muitas delas efêmeras, que proliferaram em todo o país, principalmente a partir da década de 1820. Os críticos também contribuíram para a discussão e a divulgação de alguns parâmetros que julgavam apropriados para avaliar a produção de seus contemporâneos. O interesse aqui é antes chamar atenção para as concepções de romance dominantes que tiveram vigência nesse período de formação do romance brasileiro do que entrar em considerações sobre o ideário crítico a respeito da criação de uma literatura nacional.

Longe de se limitar a atribuir à ficção um papel edificante, críticos e romancistas se viram às voltas com a tarefa urgente de pensar o romance brasileiro, explorar questões de natureza formal e definir algumas direções para o gênero. A contradição de base entre a função moralizadora e o alto

4 "Quando o romancista toma por fundo de sua obra um fato já consignado na história, e de todos sabido, conquanto esse fato ocorresse revestido de tais, ou tais circunstâncias, nem por isso o romancista está obrigado a dá-lo pela mesma conta, peso, e medida, missão esta que só ao historiador compete. A História é a representação dos fatos tais, e quais ocorreram, é o retrato da natureza tal e qual ela é; e seu fim é, no presente, a lição do passado para prevenção do futuro, isto é, instruir; embora os fatos ali consignados deleitem, ou não. O fim, porém do romancista é (se o fundo de sua obra é fabuloso) apresentar quase sempre o belo da natureza, deleitar e moralizar. Se nesse fundo há alguma coisa, ou muito de histórico, então melhorar as cenas desagradáveis da natureza, corrigir em parte os defeitos da natureza humana, adoçar os mais terríveis traços de horrorosos quadros, tendo sempre por fim deleitar, e moralizar, ainda que instrua pouco ou nada" (SOUSA, 1848, s.p.).

teor mimético próprio do romance é tema de algumas intervenções de José de Alencar no debate, na esteira das acusações de imoralidade lançadas contra *Asas de um anjo*, suspensa pela censura em 1858. Conforme observa Alencar com grande propriedade na "Advertência e prólogo" à primeira edição da peça, propósitos didáticos e moralizantes e fidelidade ao real podem ser duas exigências contraditórias:

> A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma. [...] Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega do belo; é o artista, que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria. (Alencar, 1960, p. 922)

Entretanto, se as "questões de verdade" e as "questões de virtude" se fazem presentes nesse e em outros momentos, outros problemas iriam ganhar espaço nas reflexões do autor de *O guarani.* Desde "Cartas sobre a Confederação dos Tamoios", publicadas sob o pseudônimo de IG em 1856, diante da opção de Gonçalves de Magalhães pela epopeia, Alencar não titubeou em sustentar o primado do romance como gênero mais adequado à representação da realidade brasileira (ibidem, p. 863-922). Ali já se estabelecem os caminhos que o escritor iria trilhar com determinação logo mais, com a antevisão das possibilidades abertas pelo aproveitamento da matéria histórica e indígena. Anos mais tarde, Alencar faria uma espécie de balanço de sua produção e exporia seu projeto de dar ao romance um conteúdo nacional, sugerindo uma periodização do conjunto de sua obra. Em *Bênção paterna*, de 1872, volta ao tema da mimese e, contestando mais uma vez seus críticos, sublinha o intento de dar a conhecer a "fisionomia da sociedade fluminense", lançando-lhes a pergunta: "Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?" (ibidem, p. 699). No mesmo ano, aproveita "as duas censuras" a seu *Sonhos d'ouro*, feitas por um folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, para retomar a discussão sobre as relações entre suas personagens e a realidade e expor sua concepção do "romance de costumes". Em defesa de seus protagonistas Guida e Ricardo, acusados de "estrangeiros" pelo crítico anônimo,

Alencar comenta a composição das personagens e repete nessa resposta a referência à vida fluminense e ao traço brasileiro que se revelaria por meio delas, numa reiteração implícita da estreita ligação entre ação, cenário e atores, absolutamente imprescindível na estrutura do romance e na sua condição de representação fiel de determinada realidade.

No ano seguinte, em ensaio publicado na revista *Novo Mundo*, Machado de Assis (1992) iria pôr em questão o que denominou "certo instinto de nacionalidade", que se pode reconhecer na "atual literatura brasileira", para afirmar que "o espírito nacional", na verdade, independeria do conteúdo propriamente local das obras literárias. Na seção dedicada ao romance, Machado, que vinha de publicar *Ressurreição* (1872), ressalta sua preponderância sobre todos os outros gêneros literários "cultivados atualmente no Brasil" e observa de que maneira, aqui, o romance "busca sempre a cor local", que se apreende nos "toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo mui adequada ao espírito do nosso povo". Avaliando como boas as "tendências morais do romance brasileiro", o escritor destaca nele a "pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres". Contrapõem-se, assim, o "puro domínio da imaginação" e o desinteresse pelos "problemas do dia e do século" e, portanto, pelas "crises sociais e filosóficas", das quais o romance brasileiro parece estar isento, na visão do crítico.[5] Anos antes, Machado havia proposto ainda que o romance deveria reunir "o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia" (ibidem, p.847),[6] o que será logrado por José de Alencar, em *Iracema* (ibidem).[7] Em Alencar, Machado flagra a "imaginação fecunda" e a "magia do estilo" (ibidem, p. 924),[8] contra a "reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis" que havia criticado na obra de Eça de Queirós, *O primo Basílio*, quase dez anos antes (ibidem, p. 903-913).[9]

É nos romances, no entanto, que será possível acompanhar seu pensamento sobre o gênero por ele abraçado no início da década de 1870,

5 Cf. "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade". O ensaio foi publicado na revista *Novo Mundo* em 24 de março de 1873. In: *Obra Completa*, v. III, p. 801-809.

6 "O culto do dever", publicado na *Semana Literária*, seção do DR, em 16 de janeiro de 1866.

7 "Iracema", ensaio crítico publicado na *Semana Literária*, seção do DR, em 23 de janeiro de 1866.

8 Prefácio escrito em 1887 para uma edição de *O guarani*.

9 Publicado em *O Cruzeiro*, 16 e 30 de abril de 1878.

depois de experimentar o conto, a novela e a poesia. A cada romance publicado, suas advertências ou prólogos vão pondo em questão cada um dos pontos que haviam feito história em ambos os lados do Atlântico.

Em *Ressurreição*, como justificativa, Machado confessa "a vontade de aprender" e o desejo de saber se esse "ensaio em gênero novo" tem alguma qualidade. Longe de solicitar a benevolência de seus leitores (a *captatio benevolentiae* era quase praxe nos primeiros romancistas europeus), dispõe-se a "conhecer melhor o agro destas tarefas literárias", escrevendo não um romance de costumes, mas o "esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres". O "desenho dos caracteres", dos quais apresenta os perfis "incompletos" mas com alguma sorte "naturais e verdadeiros", surge novamente como o objetivo principal de *A* mão e a luva (1874), com certo reconhecimento de que, talvez, não tenha grande utilidade para o leitor. Também não há pedido de desculpas pelo "romanesco" de *Helena* (1876), traço que admite de modo explícito, assumindo o caráter absolutamente ficcional do texto, sem qualquer pretensão à verdade. Com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o próprio estatuto do romance é posto em dúvida, graças à adoção, por parte do narrador, da "forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre". A provocação tem mais um lance em *Esaú e Jacó* (1904) e em *Memorial de Aires* (1908), quando o próprio termo "romance" desaparece de cena. Os sete cadernos manuscritos do Conselheiro – diário de lembranças, memorial – dão origem às duas narrativas que agora vêm a público. A escolha do tom menor é inegável: "[Aires] não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se". Recortada a "narrativa" que tem como protagonistas os gêmeos Esaú e Jacó, ficamos com o "Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis". Se por um lado os manuscritos emprestam alguma fidedignidade às personagens, fatos e ações narrados, por outro, não há qualquer presunção. "Decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões", a forma de diário sai da secretária de Aires para o mundo, "desbastada e estreita".[10] Sem primeiras ou segundas intenções, sem justificativas. Romances apenas, no sentido pleno do termo, assumidos, conscientes e em pleno gozo de sua liberdade formal e de suas prerrogativas. A

10 Todos os romances se encontram reunidos no volume 1 das *Obras completas* (Assis, 1992), de que foram tirados os trechos citados.

partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como sabemos, Machado traz para primeiro plano o questionamento das convenções narrativas e do próprio enredo, o que se sobrepõe, muitas vezes, ao que é narrado. Como em Sterne, seus narradores autoconscientes e autorreflexivos expõem as entranhas do processo composicional e problematizam as relações entre ficção e verdade, criando, assim, uma zona de instabilidade e ambiguidade na qual nenhum leitor se movimenta de modo confortável. Não confiáveis e volúveis, eles põem em xeque a possibilidade de interpretações unívocas, com suas lacunas, silêncios e elipses. Não há a menor sugestão de uma verdade, incontestável e transparente, nem certezas. Para o leitor de Machado, parece haver apenas uma saída possível: a suspeita. Entretanto, nesse hiato ou intervalo constitutivo do seu universo ficcional, o escritor deu forma à matéria social e histórica brasileira e fez da sua ficção "um instrumento de descoberta e interpretação da nossa realidade" (Candido, s.d., p. 109).

Posso voltar agora ao episódio com que iniciei apenas para lembrar que, desde seu surgimento, o romance trilhou por sobre essa linha tênue que distingue história e ficção e negociou o impulso ficcional e o conteúdo de verdade. O pretenso, ou real, memorialismo de *Fragments: memoirs of a wartime childhood*, de Binjamin Wilkomirski, parece se equilibrar igualmente sobre essa corda bamba que separa fato e ficção ao construir um mundo possível e habitar esse espaço ambivalente que lhe faculta ser lido tanto numa chave quanto na outra. A força representacional da ficção, sua lógica e sua coerência internas operam incorporando uma diversidade de materiais do mundo ao seu redor – tais como língua, história, códigos, normas, desejos, experiência cotidiana, gêneros e outras obras literárias – e as combinando-as na sua estrutura, de modo a não "simplesmente refletir ou reproduzir os materiais que entram na sua fatura; em vez disso, [a ficção] ativamente as retrabalha e, no processo de fazer isso, produz a si mesma" (Eagleton, 2012, p.139-140). Dito de outro modo, que resume de modo notável o que tentei argumentar aqui, "A arte não vem a conhecer a realidade ao representá-la fotográfica ou perspectivamente, mas ao expressar, por meio de sua constituição autônoma, o que é ocultado pela forma empírica que a realidade assume" (ADORNO, 1991, p. 227).[11]

11 Na tradução para o inglês: "Art does not come to know reality by depicting it photographically or 'perspectivally' but by expressing, through its autonomous constitution, what is concealed by the empirical form reality takes".

Referências bibliográficas

ABREU, M. *Os caminhos dos livros*. São Paulo: Mercado de Letras; ALB; Fapesp, 2003.

ADORNO, T. W. Extorted reconciliation: on Georg Lukács' "Realism in our time". In: _____. *Notes to literature*. Tradução Shierry W. Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991. v. I. p. 216-240.

ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. IV.

ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 4. ed. São Paulo: Martins, s.d.

_____. Timidez do romance. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 82-99.

DAVIS, L. J. *Factual fictions*: the origins of the English novel. New York: Columbia University Press, 1983.

EAGLETON, T. *The event of literature*. New Haven; London: Yale University Press, 2012.

FRAGMENTS of a fraud. *The Guardian*, Manchester, 15 Oct. 1999.

JOHNSON, S. *A dictionary of the English language*: a digital edition of the 1755 classic by Samuel Johnson. Org. de Brandi Besalke. [S. l.], 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2tPOpbQ>. Acesso em: 29 jun. 2018.

MAY, G. *Le dilemme du roman au XVIII siècle*: étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1767). Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

McKEON, M. *The origins of the English novel (1600-1740)*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

MONTANDON, A. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

MORETTI, F. *Atlas do romance europeu*: 1800-1900. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

RONEN, R. Are fictional worlds possible? In: HOFFMAN, M. J;. MURPHY, P. D. (Org.). *Essentials of the theory of fiction*. Durham; London: Duke University Press, 2005.

SOUSA, A. G. T. *Gonzaga ou a Conjuração do Tira-Dentes*. Rio de Janeiro: Tipografia de Teixeira, 1848.

_____. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1977.

Narrativa, ficção e ciências sociais

Stein Haugom Olsen
Tradução de Nilson Barros[1]

1

Em seu estudo sobre o Realismo francês, *The gates of horn*, Harry Levin (1963) caracteriza como Realismo "aquela tendência intencionada da arte de se aproximar da realidade". Esse "esforço", como ele também chama, "não foi mais claramente reconhecido ou mais habilmente cultivado do que na França moderna" (ibidem, p. 3). Embora se trate de uma possível verdade, essa e outras formulações semelhantes a respeito dos objetivos e propósitos dos realistas franceses carecem de um aspecto importante daquele realismo. Os autores e os apoiadores do romance realista viam essa ficção não apenas como uma "representação objetiva da realidade social contemporânea" (WELLEK, 1963, p. 253),[2] mas como um instrumento de análise social capaz de oferecer informações acerca da realidade contemporânea, uma ferramenta capaz de mostrar a sua anatomia de tal forma a expor os padrões ocultos e ainda as causas do comportamento e do desenvolvimento sociais. "A sociedade francesa", diz Balzac no prefácio de *A comédia humana* (1972, p. 143, grifo do autor):

> [...] deveria ser a historiadora, eu deveria ser apenas o secretário. Eu elaboraria o inventário dos vícios e virtudes, coletaria os principais efeitos das paixões, retrataria personagens, selecionaria os principais eventos da Sociedade, e comporia os tipos de combinações dos traços dos diversos personagens homogêneos;

1 Nota do tradutor: as traduções para o português foram realizadas a partir das versões em inglês do ensaio de Stein Haugom Olsen.

2 Realismo francês, para Wellek (1963, p. 228), é centrado em algumas ideias muito simples. A arte deveria dar uma representação verdadeira do mundo real: deveria, portanto, estudar a vida contemporânea e as maneiras por meio da observação e análise meticulosa.

> assim, eu teria sucesso ao escrever aquela história esquecida por tantos historiadores, a história dos costumes e da moral [...] Mas se fosse para eu merecer os louvores que qualquer artista deve aspirar, eu precisaria estudar as *causas ou a causa central* daquela imensidade de eventos.

A referência ao autor realista como um "cientista" foi difundida nas discussões sobre o Realismo, que ocorreram na França, na última metade do século XIX. "Nos dias de hoje", dizem os irmãos Goncourt, em seu prefácio a *Germinie Lacerteux* (1864):

> Agora que o romance está em expansão e desenvolvimento e se tornando uma forma importante de estudo literário e investigação social séria, apaixonante, viva, quando está se tornando, por meio da análise e pesquisa psicológica, história moral contemporânea, agora que o romance tem assumido a metodologia e os deveres da ciência, pode fazer valer os seus direitos sobre as mesmas liberdades. (Travers, 2001, p. 105)

E para Zola, com suas teorias sociopsicológicas, é o médico patologista que é o modelo para o autor:

> Espero que agora se torne claro que o meu objetivo era, acima de tudo, científico. Quando eu criei meus dois personagens, Therese e Laurent, meu interesse estava em abordar e depois resolver certos problemas. Eu tentei explicar a estranha atração que pode surgir entre dois temperamentos diferentes e demonstrei as profundas transformações que podem ocorrer quando uma pessoa de natureza jovial entra em contato com alguém de uma disposição nervosa. Se o romance for lido com cuidado, será possível perceber que cada capítulo constitui um estudo de caso fisiológico curioso. (ibidem, p. 106)

Como o estudo de Bernard Weinberg (1937) acerca da reação crítica ao Realismo francês deixa claro, a visão do autor realista como cientista e a consequente visão da ficção literária como instrumento de análise social foram difundidas e compartilhadas entre os apoiadores, assim como os críticos dos romances realistas e naturalistas franceses. De fato, as referências ao autor realista como "um anatomista, que disseca com a ajuda do micros-

cópio e do bisturi" já predominavam nos comentários críticos sobre Balzac em 1830, quando "a analogia com a ciência médica era feita constantemente" (ibidem, p. 42).

Weinberg diz, "Em 1860 a tendência ao romance experimental e médico era tão difundida que Ernest Bersot foi levado a escrever, nos *Débats*, dois artigos chamados '*De l'application de la médecine à la literature*'". Ele continua:

> Das inúmeras referências a este método, a maioria o desaprovava; para os críticos a análise científica era incompatível com a arte, eles a viam como uma mudança que seguia rápida na direção do incomum, do caso excepcional. Temiam que se substituísse o normal pelo patológico. (ibidem, p. 135)

Os romances realistas foram criticados não por fazerem falsas alegações epistemológicas, mas por realizarem algo que não era parte da função da arte. A reivindicação epistemológica de que a ficção literária era um instrumento eficaz de análise social não era questionada.

Contudo, atualmente é fácil interpretar como metafórica essa referência ao autor realista como um cientista ou pesquisador, quando, na verdade, não era. Os autores realistas se consideravam pesquisadores sociais e faziam "pesquisas" extensivas por meio de visitas aos locais e ambientes sobre os quais escreviam. Faziam longas anotações e ainda entrevistas com pessoas de todos os contextos. Zola, por exemplo, entrevistou especialistas, preparou longos dossiês, fez retratos de seus protagonistas e delineou a ação de cada capítulo. Ele esteve na cabine de uma locomotiva quando preparava *A fera humana* (1890) e, para *Germinal*, visitou minas de carvão. A maioria deles trabalhou pelo menos por um tempo como jornalista, uma profissão que tanto propiciava o contato com muitos tipos diferentes de pessoas quanto ajudava a treinar suas habilidades de observação.

A visão da ficção literária como um instrumento de análise social representou uma mudança no *status* de um gênero que, até o século XIX, tinha sido visto com suspeita, bem como considerado artisticamente inferior. Os motivos para suspeita eram os de que a ficção, sendo em sua natureza, a rigor, arranjada, não seria diferente de uma mentira, e mentir era pecado. Essa objeção fundamentalista é normalmente atribuída à consciência puritana que, mesmo depois da Restauração, continuou a ter uma forte influência sobre a

vida intelectual inglesa, mas como Hemmings (1974, p. 20)[3] aponta, o mesmo argumento foi ouvido na França,

> e, de fato, a pressão obteve tanto sucesso que, por volta de 1738, as autoridades introduziram uma proibição quase total sobre a publicação de novos romances no reino, eficaz o suficiente para fazer com que os romancistas passassem a publicar seus trabalhos no exterior.

Mas a ficção não foi apenas moralmente suspeita porque era semelhante a mentir. Foi também considerada como sem forma, sem valor literário, com o objetivo apenas de entretenimento para as mentes inferiores (aprendizes e camareiras), e mesmo moralmente perigosa para mentes desse tipo, já que a ficção encorajava as fantasias escapistas. "Estes livros", diz Samuel Johnson (1750, s.p.),

> são escritos principalmente para os jovens, os ignorantes, e os inativos, a quem servem como ensinamentos de conduta e introduções para a vida. Eles são o entretenimento de mentes desprovidas de ideias e, portanto, facilmente suscetíveis de impressões sem base em princípios e, portanto, facilmente convencidas a seguir a corrente das fantasias não informadas pela experiência e, consequentemente, abertas a todas as falsas sugestões e relatos parciais.

Era necessário que se ficasse atento a esse tipo de escrita para evitar que ele corrompesse a moral de seus leitores não sofisticados:

> Qualquer tipo de escrita, por mais insignificante que possa parecer, que goza de aceitação geral e, especialmente, desde cedo pré-ocupa a imaginação dos jovens de ambos os sexos, demanda atenção especial. É provável que sua influência seja considerável tanto sobre a moral quanto sobre o gosto de uma nação. (Blair, 1783, p. 303-304)[4]

---

3 Para uma descrição mais detalhada, cf. Nisbet e Rawson (1997, p. 219-229).

4 Cf. também Nisbet e Rawson (1997, p. 248-49), onde, além de Samuel Johnson e Blair, Michael McKeon dá uma série de outros exemplos dessa atitude.

Na verdade, a ideia de que a ficção literária carecia de seriedade e era considerada apenas como entretenimento estava ainda em evidência, pelo menos na Grã-Bretanha, no final do século XIX. Em uma palestra em 1887, John Morley queixa-se de que aqueles que leem, leem muita ficção e pouca literatura séria:

> Não se suponha que eu subestimo, de alguma forma, o valor da ficção. Pelo contrário, quando um homem termina um dia de trabalho cansativo, o que ele pode fazer de melhor se não deitar-se para ler os romances de Walter Scott, ou das irmãs Brontë, ou da Sra. Gaskell, ou de algum dos nossos escritores vivos. Eu mesmo sou um leitor voraz de ficção. Eu, portanto, não aponto para ela com reprovação ou com desejo de desencorajamento, pelo fato de que a ficção toma um lugar tão grande nos objetos de interesse literário. Eu apenas sugiro que é demais, e que nós ficaríamos mais satisfeitos se ele caísse para cerca de 40 por cento, e o que é classificado como literatura geral aumentasse de 13 para 25 por cento. (Morley, 1890, p. 203-204)

No século XVIII, os autores de romances tentavam lidar com essas acusações ou evitá-las de duas maneiras diferentes. Até as duas últimas décadas do século, eles insistiram na historicidade de seus relatos por meio da introdução de prefácios de um editor ou do editor do "manuscrito" detalhando como a obra havia chegado às suas mãos, como eles tinham editado etc. Ao mesmo tempo, eles poderiam apresentar seus romances como pertencentes a um gênero bem-estabelecido, como biografia ou literatura de viagens, as quais apresentavam relatos de acontecimentos reais. A segunda parte dessa defesa era insistir na ideia de que a história apresentada tinha a mesma finalidade de qualquer outro relato histórico, isto é, ensinar preceitos por meio de exemplos. O prefácio de *Robinson Crusoé* (1719), utilizando o gênero literatura de viagem, é típico:

> A história é relatada com modéstia, com seriedade e uma aplicação religiosa dos acontecimentos aos usos que os sábios sempre lhes dão, a saber: a instrução de outros à luz deste exemplo, e para justificar e honrar a sabedoria da Providência em toda a variedade de nossas circunstâncias, aconteçam de que modo for. / O editor julga que o relato seja uma história fiel de fatos; nem existe nela qualquer aparência de ficção. E no entanto pensa, posto que todas as coi-

> sas desse tipo costumam ser lidas às pressas, que o que ela pode trazer tanto em matéria de diversão quanto de instrução para o leitor será da mesma monta; e assim, acredita ele, sem mais saudações ao mundo, ele lhes presta um grande serviço com a presente publicação. (Defoe, 2011, p. 43)

No entanto, os autores também defendiam a sua produção com referência a outro padrão de relato verdadeiro, o de *vraisemblance*, traduzido como "verossimilhança" e explicado como "probabilidade". Probabilidade em duas versões, externa e interna. A primeira exigia o "reflexo" de uma realidade externa pela ficção, enquanto a segunda consistia no princípio estrutural de coerência, exigindo que os fatos e personagens dentro da história se encaixassem, produzindo assim uma impressão de naturalidade (Patey, 1984, p. 142-145).

Há, no entanto, dificuldades epistemológicas em relação tanto com a reivindicação de historicidade (que é flagrante e obviamente falsa) quanto com o padrão de probabilidade externa, que deve ser interpretada como a credibilidade baseada em evidências. Qual evidência? Não abordarei esse problema, apenas saliento que os augustanos não o resolveram, nem por meio da teoria literária francesa do século XVIII. A probabilidade interna, por outro lado, era inútil enquanto defesa contra a acusação de frivolidade. Naturalidade não garantia a seriedade. "Probabilidade", diz Patey (ibidem, p. 144, grifo do autor),

> É inevitavelmente um termo relacional, uma credibilidade baseada em evidências; mesmo a probabilidade interna deve ser uma fidelidade a *alguma coisa.* Mesmo a probabilidade poética deve ter algum objeto – alguma verdade poética que é tomada como sua evidência – é o resultado da pressão da estrutura do conceito de probabilidade em si.

No final, a probabilidade interna teria de enfrentar os mesmos problemas que a externa.

Igualmente problemático era o fato de que a verdade e a naturalidade não garantiam a moralidade da história ou dos exemplos que esta apresentava. Com efeito, eles poderiam contrariar ao *exemplo* moral. "Quando uma mulher", diz o "editor" do *memorandums* do qual *The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders* é escrito,

> Debochada "desde a Juventude", ainda, mesmo sendo a Filha da Devassidão e do Vício, vem para falar de todas as suas Práticas viciosas, e mesmo para descer até as Ocasiões e Circunstâncias particulares, por meio das quais primeiro tornou-se imoral, e de toda a progressão de Crimes por ela praticados em sessenta Anos, não deve ser fácil para um autor chegar a termos de forma tão clara sem dar espaço, especialmente, aos Leitores viciados de usar em seu Desfavor. (Defoe, 1989, p. 7)

Advertências similares ocorrem em prefácios de muitos outros romances com o intuito de antecipar e se precaver contra as acusações de imoralidade. A ficção literária nunca conseguiu se livrar desse tipo de inquietações e, com o desenvolvimento do romance realista, a acusação de imoralidade se tornou uma das objeções centrais a este tipo de romance.

No entanto, a alegação de que os romances realistas não só forneciam uma representação objetiva da realidade social, mas também que as ficções que eles apresentavam eram instrumentos de análise social, resolvia de uma só vez o problema epistemológico e o moral. Já não havia a necessidade de se recorrer a noções vagas de verdade e de probabilidade. O que garantia a verdade era a aplicação do método científico, a observação de perto, a classificação e análise. Além disso, a análise social não pode e não deve esconder o feio e o imoral. Pelo contrário, isso é o que a análise social visa revelar. Ao contrário das afirmações de que a ficção literária apresentava verdade histórica ou histórias prováveis, a alegação de que era um instrumento adequado para análise social não era desafiada pelo público contemporâneo. Conforme apresentado anteriormente, os romances realistas não foram criticados por fazer falsas alegações epistemológicas, mas por fazerem algo que não era parte da função da arte.

No entanto, apesar das fortes reivindicações epistemológicas dos escritores realistas e do fato de que essas alegações não eram contestadas por um público contemporâneo, na primeira década do século XX, o realismo como uma ideologia literária em oposição ao realismo como modo de escrever era uma potência descartada não só na França, mas também na Europa como um todo. Há duas questões aqui que requerem atenção. Primeiro, a questão sobre quais foram as circunstâncias sociais e culturais que permitiram aos escritores realistas fazer aquelas alegações acerca da ficção literária e tê-las amplamente aceitas. E quais foram as mudanças nessas circunstâncias que levaram à quebra do Realismo enquanto uma ideologia literária?

2

Em 1861-1862 Henry Mayhew publicou *London Labour and the London Poor* (O trabalho em Londres e os pobres de Londres) em quatro volumes, com um total de quase 2.000 páginas.[5] O subtítulo do trabalho era *A Cyclopaedia of the Condition and Earnings of Those That Will Work, Those That Cannot Work, and Those That Will Not Work*. A maior parte da obra consistia em uma série de artigos, 63 ao todo, a qual Mayhew havia publicado anteriormente como panfletos, em uma base semanal, de dezembro de 1850 a fevereiro de 1852. Alguns desses ele coletou e publicou em uma edição de dois volumes, já em 1851-1852. A edição de quatro volumes de 1861-62 incluiu esses artigos, outros artigos que não haviam aparecido em forma de volume e outros materiais preparados especialmente para a nova edição. Esta última edição de quatro volumes também teve um número de extratos de uma série de artigos intitulada "Labour and the poor", que Mayhew havia publicado no *The Morning Chronicle* entre 1849-1850.

London Labour and the London Poor se concentra nas pessoas das ruas de Londres. Estas, Mayhew divide em categorias, de acordo com a maneira por meio da qual eles tentam ganhar a vida nas ruas:

> Aqueles que ganham a vida nas ruas da metrópole são uma classe muito grande e variada. Na verdade, os meios aos quais recorrem para "pegar uma casca", como as pessoas falam, nas vias públicas (e como em muitos casos, *literalmente* é,) são tão variados que a mente se confunde em suas tentativas de reduzi-los à ordem científica ou à classificação. (Mayhew, 1967, p. 1902-1903, grifo do autor)

Parece, no entanto, que as pessoas da rua podem ser classificadas em seis gêneros ou tipos distintos.

São eles:

1) vendedores de rua;
2) compradores de rua;

5 O trabalho foi reeditado em 1865 e novamente em 1967.

3) catadores de rua;
4) artistas de rua;
5) artesãos de rua, ou vendedores ambulantes; e
6) operários da rua.

Cada categoria é dividida em subcategorias, especificando em cada uma o que as distingue. Vendedores de rua são divididos em oito subcategorias: vendedores de peixes em geral; vendedores de legumes; vendedores de comidas e bebidas; vendedores de papelaria, literatura e artes; vendedores de artigos manufaturados; vendedores de artigos de segunda mão; vendedores de animais vivos; e vendedores de produtos minerais e curiosidades (Mayhew, 1967, p. 3). As classificações do autor nem sempre eram consistentes e muitas vezes ele introduzia categorias que cruzavam outras, mas a impressão geral era a de levar ordem a um material caótico.

Mayhew e seus colaboradores percorriam as áreas carentes e entrevistavam indivíduos dos vários "ramos" com o intuito de obter informações sobre suas vidas, condições de trabalho e de renda. Eles cobriam uma área incrivelmente grande de uma sociedade em que a maioria das pessoas vivia no limiar da pobreza extrema. Além dos vendedores de ruas de vários tipos de comestíveis como frutas e vegetais, vendedores de carnes, vendedores de tortas e doces e vendedores de gelados e sorvetes, Mayhew também deu conta dos vendedores de artigos manufaturados, como noz-moscada ralada, coleiras de cachorro, bonecas e veneno para ratos (ibidem, p. 3 passim). Entre as outras pessoas das ruas, havia também compradores de resíduos e lixo, catadores de ossos e trapos, catadores de pontas de cigarros e mendigos de vários tipos, os aflitos por moléstias do corpo, aqueles sujeitos a ataques e os pedintes do pequeno comércio, que foram encontrados no nível mais baixo da sociedade. Neste nível, havia também os pequenos criminosos, como batedores de carteira, praticantes de pequenos furtos em lojas, vigaristas, ladrões de casas, assaltantes, prostitutas etc.

A maioria dos artigos em *London Labour and the London Poor* tem um padrão semelhante. Há uma descrição do comércio, muitas vezes com um breve relato de sua história e do ambiente em que o comércio é realizado e entrevistas com representantes dos comércios que foram autorizados a "falar com suas próprias vozes", Mayhew reproduz o dialeto e a linguagem do trabalhador. Ele descreve suas roupas, como e onde vivem, seus divertimentos e

costumes. Há também uma profusão de tabelas e gráficos que dão estimativas detalhadas dos números e rendimentos daqueles que praticam cada comércio, do volume de venda etc. Essas tabelas e esses gráficos aparecem em muitos dos artigos para ilustrar ou reforçar uma observação feita por Mayhew, mas o volume 4 também tem uma seção inteira de tabelas e mapas que preenche as últimas 50 páginas do volume. Há um mapa que mostra a densidade demográfica na Inglaterra e no País de Gales, com uma tabela que mostra o número exato, um mapa que expõe a "intensidade da criminalidade em cada condado da Inglaterra e do País de Gales" e uma tabela na qual se baseia; um mapa que mostra "números sobre o analfabetismo em cada condado da Inglaterra e País de Gales", com base no número de pessoas que assinaram o registro de casamento com marcas, em cada 100 pessoas casadas etc.

O que surpreende o leitor de hoje, e que deve ter sido ainda mais impactante para um público contemporâneo, foi a profusão de

> imagens, descrições, estudos de caso e histórias de vida apresentados tanto nos tons neutros de um comentarista quanto no dialeto – a linguagem "sem verniz", como Mayhew a coloca – do sujeito. Em qualquer caso, o impacto emocional foi imenso em função da aparente objetividade da narração. (Himmelfarb, 1973, p. 714).

Na sua descrição de personagens e ambientes, Mayhew se aproxima muito de Dickens e a comparação foi feita a partir do momento em que Mayhew publicou seu primeiro artigo sobre os pobres de Londres, "A visit to the cholera districts of Bermondsey" em 1849.[6] Esse artigo descreve uma visita à infame Jacob's Island, a qual Dickens havia descrito em detalhes em *Oliver Twist*, cerca de onze anos antes, como o lugar onde Bill Sikes encontra a própria morte após o assassinato de Nancy e sua fuga desesperada para escapar de seus perseguidores. Na verdade, as descrições, entrevistas e histórias de vida representam um esforço criativo sustentado por Mayhew ao longo de centenas de páginas. O leitor pode mergulhar em praticamente qualquer parte de

6 O artigo foi publicado no dia 24 de setembro de 1849 no *The Morning Chronicle*. Como o título indica, a ocasião para visitar a região e para escrever o artigo foi um surto de cólera no distrito de Westminster, Londres, que acabou por dizimar 14.137 pessoas. Por causa do interesse que esse artigo despertou, o editor do jornal decidiu lançar a série de artigos "Labour and the poor", para a qual Mayhew contribuiu com os artigos "On the poor of London".

London Labour and the London Poor e se deparar com descrições semelhantes ao excerto seguinte, de "The London street markets on a saturday night".

> Um homem está com um carpete de bordas vermelhas, que pairam sobre suas costas e peito como se fosse o casaco de um arauto, e a menina com sua cesta de nozes leva os dedos manchados de marrom até a boca enquanto grita "Ótimas nozes! Muito baratas! Ótimas nozes". Um sapateiro, para "garantir personalização", iluminou a frente da sua loja com um cordão de lâmpadas, e, em meio a todo o brilho, está um mendigo cego, com os olhos voltados para cima, de modo a mostrar apenas "o branco", e implorando por meio de rimas murmuradas, que são afogadas pelas notas estridentes do tocador de flauta-bambu, que se encontra ao seu lado. O choro agudo do menino, a voz rachada da mulher, o grito rouco do homem, tudo se mistura. Às vezes se escuta um irlandês com suas "finas maçãs", ou o tilintar da música de um órgão invisível irrompe, enquanto o trio de cantores de rua descansa entre os versos. (Mayhew, 1967, p. 9-10)

Não poderia fazer melhor do que citar os comentários de Robert Douglas-Fairhurst (2010, p. XXX-XXXI) sobre essa descrição:

> A descrição de Mayhew é, por si mesma, uma espécie de espetáculo, em que a "confusão e o tumulto" do mercado são domados por sua habilidade em isolar e enquadrar as diferentes partes. Enquanto passa pela rua, sua atenção é constantemente atraída para os detalhes – os dedos manchados de marrom da menina que vende nozes, ou o mendigo que se exibe na frente da loja como um ator na ribalta – antes de se perderem novamente no meio da multidão.

Para os seus contemporâneos, o esforço criativo de Mayhew produziu um efeito revelador que, aparentemente, era necessário para chamar a atenção da classe média para a "grande massa". A reação de Thackeray (1869, p. 346) é:

> Que confissão é essa, que quase todos nós fomos obrigados a fazer! Um escritor inteligente e sério… vai aonde se encontra o povo trabalhador e pobres de todos os tipos – e o que traz? Um retrato da vida humana tão maravilhoso, tão horrível, tão triste e patético, tão emocionante e terrível, que os leitores de romances nunca leram nada parecido, e que as tristezas, lutas, estranhas aventuras aqui retratadas ultrapassam qualquer coisa que qualquer um de nós po-

> deria imaginar. Sim, e estas maravilhas e terrores têm permanecido na sua porta e na minha desde que temos uma porta. Nós teríamos que ir uma centena de metros à frente e ver com os nossos próprios olhos, mas nunca o fizemos.

Mas o "retrato da vida humana tão maravilhoso, tão horrível, tão comovente e patético, tão emocionante e terrível, que os leitores de romances nunca leram nada parecido" é o tipo de imagem que se encontra na ficção literária. Mayhew, diz W. H. Auden (apud Maxwell, 1978, p. 88), tinha "uma paixão pelas idiossincrasias do personagem e fala como só os maiores romancistas tem expressado".

A influência de Mayhew foi percebida em duas áreas diferentes. Na introdução de sua seleção de *London Labour and the London Poor*, Douglas-Fairhurst (2010, p. XVI) faz a observação de que:

> Na sua brincadeira de testar a combinação da visão autoral e as percepções individuais, modelos de conduta que expressam o humor e o horror, e exemplos reais de comportamentos, *London Labour and the London Poor* não foi apenas o primeiro grande trabalho de sociologia […] Foi também o maior romance vitoriano já escrito.

"O primeiro grande trabalho de sociologia": Mayhew ganhou um *status* imediato de analista social. Ele foi amplamente lido e citado como tendo "descoberto" os pobres de Londres e os colocado no mapa social. Ele também recebeu o crédito por ter "descoberto e codificado dados sobre o proletariado moderno, os quais, os órgãos municipais e federais só agora estão começando a reunir" (Rosenberg, 1968, p. VI). Sua influência imediata manifesta-se no número de imitadores. Himmelfarb lista 8 obras publicadas entre 1853 e 1861 que, mesmo em seus títulos, ecoam Mayhew. Embora *London Labour and the London Poor* tenha mantido a sua influência como "análise social" até a última década do século XIX, chamá-lo de "grande trabalho de sociologia" é um erro por dois motivos. Embora a palavra *sociologie* tenha sido usada por Auguste Comte em 1838 como um substituto para o termo *physique sociale*, que já havia sido apropriado pelo estatístico belga Adolphe Quetelet em 1835, não havia uma disciplina chamada Sociologia. Isso só veio a acontecer quando Émile Durkheim, em 1895, criou o primeiro departamento europeu de Sociologia na Universidade de Bordeaux e publicou *As regras do método*

sociológico (1982). Em segundo lugar, quando se compara *London Labour and the London Poor* com o tipo de análise social que mais tarde foi realizado por Charles Booth (1902-1903)[7] e Seebohm Rowntree,[8] não apenas as inadequações de métodos, classificações e estatísticas de Mayhew se tornam claras, mas também torna-se evidente até que ponto *London Labour and the London Poor* é uma obra literária e, na verdade, ficcional. Pode ser que *London Labour and the London Poor* nos apresente "a documentação mais completa e mais vívida dos problemas econômicos e sociais, costumes, hábitos, ressentimentos e experiências individuais dos trabalhadores da maior cidade do mundo de meados do século XIX" (Thompson, 1967, p. 42), mas a palavra-chave aqui é "vívida". Realmente não importa se a história da menina do agrião é ficção ou não, o que conta é a maneira como desesperança e privação são retratadas por meio da apresentação de uma garota de oito anos:

> Eu vou pelas ruas com o agrião, gritando, "Quatro feixes por um penny. Agrião". Eu tenho apenas oito anos de idade, só isso, e tenho uma irmã mais velha e um irmão e uma irmã mais novos que eu. Com alguns intervalos, já estou nas ruas há quase doze meses. Antes disso, eu tinha que cuidar de um bebê da minha tia. Não, não era pesado, tinha apenas dois meses de idade, mas eu cuidei dele até que começasse a andar. Era um bebê muito agradável, não muito bonito, mas se eu o tocasse por baixo do queixo, ele começava a rir. Antes do bebê, eu costumava ajudar minha mãe, que estava no comércio de peles, e, se houvesse qualquer corte na pele, eu os costurava. Minha mãe me ensinou a usar a agulha e também a tricotar quando eu tinha uns cinco anos. Eu também fui para a escola, mas não fiquei muito tempo lá. Eu já esqueci tudo, já faz um tempo, minha mãe me levou embora da escola porque o professor me batia, embora a senhora nunca tenha tocado em mim. Eu não gostava nada dele. O que você acha? Ele me bateu três vezes, com força, no rosto, com a bengala e me fazia descer as escadas e dançar, e quando a minha mãe viu as marcas no meu rosto, ela foi lá para arrebentá-lo, mas ela não o encontrou, ele estava com medo. Foi por isso que eu saí da escola. (Mayhew, 1967, p. 151)

7 A coleção de Booth está hospedada na Archives Division of the British Library of Political and Economic Science (Library of the London School of Economics and Political Science) e contém 450 cadernos originais de pesquisas de Charles Booth sobre a vida e o trabalho em Londres (1886-1903).

8 Esse foi o primeiro estudo de York e foi realizado em 1899.

London Labour and the London Poor se assemelha aos romances de Disraeli, Gaskell e Dickens, assim como aos *blue books* do governo, publicados em 1840 e 1850.[9] Esses foram os dois nichos sobre os quais o trabalho foi montado.[10] Foi possível ao trabalho alcançar o *status* de análise social porque este foi o contexto no qual foi mensurado. Houve também outra característica cultural que tornou possível esse status. Nos três primeiros trimestres do século XIX, a autoridade intelectual em questões relativas à sociedade e à cultura era a autoridade individual estabelecida por meio de intervenções poderosas no debate nacional. Quaisquer que fossem as suas falhas, *London Labour and the London Poor* foi um esforço criativo e sustentado, intelectual e poderoso, e foi imediatamente reconhecido como tal. Todavia, no decorrer do longo século XIX, Mayhew sofreu o mesmo destino dos *blue books* com o desenvolvimento das ciências sociais britânicas. Ele sobrevive até hoje por causa de suas qualidades literárias, por causa de sua vivacidade, e não por causa de seu *status* de "documentação". Nisso ele se assemelha aos romances franceses realistas, e eu sugeriria que o mesmo desenvolvimento social e cultural que privou *London Labour and the London Poor* de seu *status* como análise social e levantou dúvidas sobre seu *status* enquanto "documentação", no final, também minou o Realismo francês. Passamos agora a esse desenvolvimento.

3

Quando o filósofo de Cambridge, Henry Sidgwick, publicou *The methods of ethics* (Os métodos de ética), em 1874, ele escreveu para sua mãe,

> Eu não espero que o "grande público" leia muito do meu livro. De fato, a questão pontual é, ele trata, de uma forma técnica e precisa, de uma série de questões que normalmente são discutidas livremente pelas pessoas [. . .]. Na verdade, dificilmente pode-se dizer que pertence à *literatura*. (apud Collini, 1991, p. 201, grifo do autor)

9 O famoso *Blue books – Royal Commission and Select Committee* traz relatos sobre saneamento, habitação, saúde, sepultamento e outros – apresentando a condição do povo em termos não muito diferentes daqueles reportados por Mayhew. Na verdade, o próprio Mayhew se utilizou dos *blue books* no seu trabalho (Himmelfarb, 1973, p. 718).

10 O próprio Mayhew (1967) se referiu ao seu trabalho como um *blue book*: pode ser considerado curioso também como sendo a primeira comissão de inquérito sobre o estado das pessoas, realizado por um indivíduo particular, e o primeiro *blue book* publicado em tiragens baratas.

Sidgwick, nessa citação, introduz duas importantes distinções. Há a distinção entre dois gêneros de escrita, o tratado técnico e preciso, por um lado, e, por outro, "literatura", que ele, nas palavras de Horácio, obviamente, assume ser *dulce* se não *utile*[11] e acessível a todos os membros de um público bem-educado e bem-informado. *The methods of ethics,* no entanto, é o livro de um filósofo escrito para outros filósofos. Nesse livro, Sidgwick

> define a agenda para a maior parte dos debates do século XX entre os utilitaristas e seus críticos. Os utilitaristas, de G. E. Moore e Bertrand Russell até J. J. C. Smart e R. M. Hare e ainda Derek Parfit e Peter Singer, reconheceram *Methods*, de Sidgwick, como uma fonte vital para os seus argumentos. Mas, além da abalizada formulação do utilitarismo e de inspirar os utilitaristas, os *Methods* também serviram como um modelo geral acerca de como fazer a teoria da ética, uma vez que oferece uma série de comparações sistemáticas, historicamente informadas entre o utilitarismo e suas principais alternativas. Assim, mesmo os críticos influentes do utilitarismo, como William Frankena, Marcus Singer e John Rawls, têm buscado orientação no trabalho de Sidgwick. C. D. Broad, um sucessor de Sidgwick para a cadeira de Cambridge, sabe-se, chegou ao ponto de dizer que "*The method of ethics*, de Sidgwick, parece-me ser, como um todo, o melhor tratado acerca da teoria da moral que já foi escrito e deve ser um dos clássicos filosóficos ingleses". (Schultz, 2012, s.p.)

A segunda distinção é entre um "público geral" e uma plateia de especialistas. Sidgwick era um homem de Cambridge, no sentido pleno da palavra, educado, depois de Rugby, no Trinity College, onde se tornou membro em 1859. Em 1883, ele foi eleito professor de *Moral Philosophy*, em Knightsbridge. Ele pertencia a uma nova classe de profissionais acadêmicos que não escreviam para um "público geral", mas para uma plateia de colegas, especialistas em sua área, que apreciaria a forma técnica e precisa em que os problemas daquela área eram tratados.

Sidgwick exemplifica com a sua própria vida um desenvolvimento geral que teve lugar na última metade do século XIX. Em sua juventude, na

11 "O homem que combina prazer com utilidade vence em todos os sufrágios, deleitando o leitor e também dando-lhe conselhos, este é o livro que ganha dinheiro para os Sosii, vai ao exterior e dá ao seu célebre escritor longa fama" (Horace, *Ars poetica*, ll. 343-347).

década de 1860, participou do florescimento da escrita periodical nessa década, escrevendo, como tantos outros, sobre uma série de temas de interesse cultural geral. "Mas, passando para a meia-idade", diz Collini,

> ele tendia a concentrar suas energias (ou, como é tão comum o caso, descoberto retrospectivamente que ele já vinha fazendo assim por algum tempo) em duas atividades principais: conduzir investigações sistemáticas e técnicas em filosofia moral e contribuir para a reforma e melhor administração da Universidade de Cambridge.(1991, p. 201)

No decorrer de algumas décadas, ele deixou de ser um amador reconhecido para se tornar um profissional dedicado.

O desenvolvimento exemplificado por Sidgwick surgiu como resultado do modo em que o conhecimento, no decurso do século XIX, estava sendo reorganizado na Europa. Parte da razão para essa reorganização foi a expansão do conhecimento e a necessidade de expansão de uma sociedade industrial que se desenvolvia rapidamente, por novos conhecimentos em diversas áreas. O processo em si envolveu uma divisão das áreas do conhecimento em expansão em mais e mais subáreas, uma especialização crescente dessas subáreas e, como essa especialização se tornou mais e mais exigente, uma profissionalização dessas subáreas do conhecimento. Nesse desenvolvimento a universidade desempenhou um papel central ao desenvolver essas subáreas do conhecimento como disciplinas acadêmicas e proporcionar uma casa para aqueles que escolheram se especializar nelas. Não apenas forneceram uma casa para os especialistas profissionais, mas também uma estrutura de carreira e uma plataforma a partir da qual esses especialistas poderiam falar com autoridade. E as universidades adquiriram um papel dominante na garantia de formas de alcançar esse conhecimento especializado e na certificação de especialistas.

Esse desenvolvimento significou que, no decurso do século XIX, houve uma mudança no modo em que o conhecimento era autorizado. Ao longo desse período, o que Stefan Collini chamou de "o título a ser ouvido" (1991, p. 199) foi transferido do pensador não profissional para o acadêmico profissional. Somente aqueles que tinham uma plataforma institucional tinham autoridade para falar em sua área de especialização. A distinção entre amador e profissional se tornou importante em áreas de atividade intelectual e áreas do conhecimento onde antes não existiam (Jann, 1983, p. 122-147; Levine, 1986;

Taylor, 1995, p. 499-508). Essa distinção não era baseada nas qualificações e conhecimentos reais do indivíduo, mas na ausência/presença de um papel institucional. Um amador bem-qualificado ainda era um amador. A distinção entre profissional e amador também envolveu a demarcação de território. A posição do profissional especialista era dependente de sua capacidade de marcar sua distância do amador e justificar o seu papel como um especialista.

A distinção profissional/amador tornou-se particularmente importante na área das humanidades e das ciências sociais, nas quais novas disciplinas surgiram em departamentos relacionados ao pensamento focado na sociedade, cultura, educação, economia e política. Nessas áreas, os indivíduos haviam adquirido a sua autoridade por meio de intervenções nos debates em curso nos vários periódicos e resenhas existentes e através da escritura de livros para os quais houvesse um público de leitores interessados, bem-instruídos, bem informados e envolvidos, mas que não era profissional. O desenvolvimento de uma nova disciplina envolveria, então, um novo gênero de discurso profissional dirigido aos pares. A saída para esse tipo de discurso seria uma monografia acadêmica relativamente técnica ou um artigo acadêmico publicado em um periódico acadêmico que teria sido fundado com o intuito de publicar tais artigos. De fato, certo número desse tipo de periódico acadêmico foi fundado em várias disciplinas das ciências sociais e humanas no último trimestre do século XIX. *Mind* liderou o caminho em 1876; a *Law Quarterly Review* continuou em 1884; a *English Historical Review*, em 1886; os *Proceedings of the Aristotelian Society*, em 1887; a *Classical Review*, em 1887; e *Economic Journal*, em 1891.

Ao final do século XIX, o que eram anteriormente os departamentos de pensamento tinham se tornado disciplinas e foram alojados em departamentos acadêmicos. E, como lembrou Bernard Williams, "Disciplina" deve implicar em disciplina. E em uma disciplina "é necessária a garantia de que se estar entendendo direito, ou fazendo direito" (Williams, 2000, p. 477). A reorganização do conhecimento não era simplesmente um fenômeno social, uma mudança nas estruturas de poder e estruturas de recompensa. Era, acima de tudo, uma introdução de padrões com o intuito de garantir a "compreensão correta". As disciplinas que se desenvolveram na moderna pesquisa universitária foram definidas como aquilo que se pode chamar de matriz disciplinar: regras para argumentos e evidências, padrões para a coleta de dados e sua análise etc. O bilhete de acesso à universidade era a prova de que tal matriz

poderia ser construída e que a sua construção fazia sentido. Uma das chegadas mais tardias entre as disciplinas universitárias foi a crítica literária e a razão para isso era que questões de críticas eram consideradas questões de gosto, e não há como "contabilizar gosto".[12] Quando Émile Durkheim, em 1895, estabeleceu o primeiro departamento europeu de Sociologia na Universidade de Bordeaux, seu trabalho *As regras do método sociológico* já estava pronto.

Há mais um aspecto desse contexto cultural modificado que requer algum comentário. O desenvolvimento entre o foco em um público leitor geral, bem-educado, bem-informado e engajado, e uma divisão entre um público especialista e um público geral não foi simples. O primeiro desse grupo de leitores encolheu no último trimestre do século XIX. Há pelo menos duas razões para isso. Há o desaparecimento das horas vagas entre *todas* as classes e em *todas* as camadas sociais. A noção de "público educado" mudou, ao longo do século XIX, de uma ideia de público culto, que compartilha uma "herança cultural" (embora em menor ou maior grau), para uma noção de público treinado para servir como especialista em uma sociedade em rápida expansão industrial, de complexidade crescente em matéria de governo e administração pública, bem como nas organizações social e econômica. Para o profissional especializado há feriados, mas não há horas vagas que ele possa usar para cultivar seus interesses. Há também um aumento dramático na alfabetização, que, pela primeira vez na história, cria uma "público de massa", um público sem nenhum dos interesses intelectual, filosófico ou artístico da elite culta. O resultado foi um "público geral", entre o qual o padrão intelectual era muito menor do que aquele dos primeiros três quartos do século XIX (Young, 1985, p. 127-163).

O resultado dessa reorganização do conhecimento foi o de que uma grande variedade de escritos em diversas áreas, tais como história, educação, economia política, análise social e crítica literária, foram substituídos por monografias acadêmicas especializadas e artigos, e aqueles escritos perderam a sua autoridade e, consequentemente, o seu interesse como contribuição para o conhecimento. Eles perderam também o seu público. Alguns desses escritos encontraram um novo público especializado ao migrarem para disciplinas recém-estabelecidas e se tornaram textos de base para essas disciplinas. Ou, porque tinham sido influentes em seu tempo, eles adquiriram valor histórico. Ainda,

12 Para o argumento contra a introdução de uma disciplina separada dos estudos literários quando a Oxford quis estabelecer a School of Modern European Languages and Literature, cf. Freeman (1887, p. 560).

outros escritos sobreviveram porque tinham valor literário, não porque fossem "literatura" em sentido geral, mas porque caíram na categoria de *belle lettres*.

4

Quando os leitores e críticos de romances realistas evitaram contestar a alegação de que essas ficções literárias estavam oferecendo análises científicas da sociedade, foi porque não havia nenhum ponto de vista a partir do qual essa contestação pudesse ser feita. O que o exemplo de Mayhew sugere é que os jornalistas e investigadores sociais estavam mais ou menos na mesma posição que romancistas realistas quando se tratava de análise social. Mayhew conseguiu alcançar o *status* que alcançou entre um público bem-educado, bem-informado e engajado porque não havia normas disciplinares com as quais o seu trabalho pudesse ser comparado. Havia, de fato, os *blue books* do governo, como o *Sanitary report* (relatório sobre a situação sanitária da população trabalhadora da Grã-Bretanha, 1842), mas esses relatórios não forneciam um referencial porque não havia uma metodologia que fosse consensual, não havia padrões estabelecidos para a coleta e interpretação de dados, nem um entendimento comum sobre o que poderiam ser considerados como dados (Himmelfarb, 1973, p. 356-362). Nesse contexto, era possível reivindicar o *status* de análise científica para a ficção literária porque não havia um conceito comum acerca do que tal análise científica deveria ser, e romancistas realistas, como Balzac ou Zola, fizeram o mesmo que Mayhew no caminho da investigação social.

No último capítulo de *The Age of Realism* (A Era do Realismo), "Conclusão: o declínio do Realismo", F. W. J. Hemmings sugere que o súbito colapso do Realismo literário enquanto uma ideologia literária foi devido ao crescimento da Sociologia. Os autores realistas franceses, diz Hemmings (1974, p. 362),

> não estavam fazendo mais do que copiar, de forma amadora, o trabalho que estava sendo realizado, conjunta e simultaneamente, por um pequeno grupo de homens engajados, durante todo o século XIX, em lançar as bases da sociologia acadêmica do século XX. Chegaria o tempo em que ocorreria aos mais ponderados entre os seus leitores que as funções que os realistas estavam desempenhando a esse respeito poderiam ser desempenhadas de forma mais confiável

por especialistas sóbrios que não teriam nenhum interesse em diminuir a força de suas descobertas, envolvendo-as na embalagem divertida da arte.

No entanto, a tese defendida neste artigo é a de que o fracasso da alegação de que a ficção literária realista fornece uma análise científica da sociedade deveu-se a uma mudança mais profunda e mais geral no contexto cultural por uma gama mais ampla de escritos. Essa mudança na reorganização e autorização do conhecimento afetou as tentativas do século XIX em análise social, como a de Mayhew, na mesma medida e da mesma forma como afetou a alegação feita por autores de ficção literária realista. No final do século, a análise científica da sociedade foi sendo assumida por uma classe de especialistas que trabalhava sob um regime disciplinar e as análises produzidas não eram escritas para o público em geral, mas para um público de pares. O autor realista havia sido privado não apenas de uma plataforma a partir da qual poderia falar sobre a sociedade e esperar ser ouvido, mas também do público que iria ouvir o que ele tinha a dizer.

Referências bibliográficas

BALZAC, H. Preface to The Human Comedy. In: KETTLE, A. (Org.). *The nineteenth century novel*: critical essays and documents. London: Heinemann, 1972. p. 134-147.

BLAIR, H. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. London: W. Strahan, 1783. v. 2.

BOOTH, C. *Life and labour of the people of London*. London: MacMillan,1902-1903. 17 v.

COLLINI, S. *Public moralists*: political thought and intellectual life in Britain 1850-1930. Oxford: Oxford University Press, 1991.

DEFOE, D. *The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders & C*. Org. D. Blewett. London: Penguin, 1989.

_____. *Robinson Crusoé*. Tradução S. Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DOUGLAS-FAIRHURST, R. Introduction to Henry Mayhew. In: DOUGLAS-FAIRHURST, R. (Org.). *London Labour and the London Poor*: a selected edition. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. I-LII.

DURKHEIM, É. *The rules of sociological method*: and selected texts on sociology and its method. Tradução de W. D. Halls. London: Macmillan, 1982.

FREEMAN, E. A. Literature and language. *Contemporary Review*, Cambridge, p. 549-567, Oct. 1887.

HEMMINGS, F. W. J. Conclusion: the decline of Realism. In: Hemmings, F. W. J. (Org.). *The age of Realism*. Pelican guides to European literature. Harmondsworth: Penguin, 1974. p. 356-369.

_____ (Org.). *The age of Realism*. Pelican Guides to European literature. Harmondsworth: Penguin, 1974.

HIMMELFARB, G. The culture of poverty. In: DYOS, H. J.; WOLFF, M. (Org.). *The victorian city*: images and realities. London: Routledge & Kegan Paul, 1973. p. 707-736. v. 2.

HORACE. *Satires. Epistles. The Art of Poetry.* Org. H. Rushton Fairclough. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015. (Loeb Classical Library).

JANN, R. From amateur to professional: the case of the oxbridge historians. *Journal of British Studies*, Cambridge, v. 22, n. 2, p. 122-147, 1983.

JOHNSON, S. *The Rambler*. London, n. 4, 31 Mar.1750.

LEVIN, H. *The gates of horn*: a study of five French realists. New York: Oxford University Press, 1963.

LEVINE, P. *The amateur and the professional*: historians, antiquarians and archaeologists in Victorian England, 1838-1886. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

MAXWELL, R. Henry Mayhew and the life of the streets. *Journal of British Studies*, Cambridge, v. 17, n. 2, 1978.

MAYHEW, H. *Miscellanies*: prose and verse. London: Bradbury & Evans, 1856.

_____. *London labour and the London poor*. London: Frank Cass & Co., 1967. v. I (1861-1862).

MORLEY, J. *Studies in literature*. London: MacMillan & Co., 1890.

NISBET, H. B.; RAWSON, C. (Org.). *The Cambridge history of literary criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PATEY, D. L. *Probability and literary form*: philosophic theory and literary practice in the Augustan Age. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

ROSENBERG, J. Introduction. In: MAYHEW, H. *London Labour and the London Poor*. New York: Dover Publications, 1968. p. V-IX.

SCHULTZ, B. Henry Sidgwick. *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, Stanford, 23 abr. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/hgeFpe>. Acesso em: 4 jul. 2018.

SEEBOHM ROWNTREE, B. *Poverty*: a study of town life. London: Macmillan, 1901.

TAYLOR, B. Amateurs, professionals and the knowledge of Archaeology. *British Journal of Sociology*, Hoboken, v. 46, n. 3, p. 499-509, 1995.

THACKERAY, W. M. *The book of snobs*. London: Smith, Elder and Co., 1869. v. 15.

THOMPSON, E. P. The Political Education of Henry Mayhew. *Victorian Studies*, Bloomington, v. 11, n. 1, p. 41-62, 1967.

TRAVERS, M. (Org.). *European literature from romanticism to postmodernism*: a reader in aesthetic practice. London: Continuum, 2001.

WEINBERG, B. *French Realism*: the critical reaction, 1830-1870. New York: The Modern Language Association of America, 1937.

WELLEK, R. *Concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.

WILLIAMS, B. Philosophy as a humanistic discipline. *Philosophy*, [S.l], v. 75, n. 4, p. 477-496, 2000.

YOUNG, R. M. Natural theology, victorian periodicals, and the fragmentation of a common context. In: YOUNG, R. M. *Darwin's metaphor*: nature's place in victorian culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 127-163.

A concepção musiliana de *uma* ficção para leitores futuros[1]

Kathrin H. Rosenfield

> Os limites pelos quais se tentou separar drama, romance, novela são propriedades de segunda ordem. Em particular entre romance e novela conta apenas o grau de participação, a medida daquilo que colocamos de nós mesmos (no drama, isto conta pouco). Poderíamos dizer que estas narrativas se formaram pela náusea de narrar. (Musil, 1978b, p. 1314, tradução nossa)

Introdução

Musil começa a escrever quando a grande tradição romanesca terminou por explorar todos os seus recursos – ou quase todos –, dedicando-se doravante a experimentações (decadentistas, expressionistas, futuristas, construtivistas). A "náusea de narrar" (Musil, 1978, p. 1314) que o autor opõe à crescente demanda por novos tipos de relatos visa, em particular, a aproximação de ficção e realidade (realismo,[2] naturalismo), como também a polarização nítida que opõe ficção e realidade (e prega o uso da ficção como evasão onírica, por exemplo, às utopias míticas na esteira de Nietzsche e Bachofen).[3] Embora integre inúmeros elementos e reflexões nietzscheanas à sua obra, ele foge, com obstinação, do romance psicológico. No momento de mássica divulgação dos mais diversos conhecimentos psicológicos e psicanalíticos, o

1 Este texto é resultado de pesquisas sobre Robert Musil que foram realizadas com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

2 O realismo do século XIX remonta ao século anterior – em particular a Daniel Defoe, que mascarava como história realmente vivida a invenção do fictício naufrágio de Robinson Crusoé (invenção esta que apresenta a colonização como progresso civilizador).

3 Cf. Le Rider (1992), que analisa a moda vienense das filosofias e ficções experimentando com outras realidades eróticas, báquicas, matriarcais.

autor rema contra a corrente, procurando modos "antinarrativos" e técnicas de resistência à simples adaptação narrativa do conhecimento científico (a ficção científica e o romance psicanalítico são apenas dois casos típicos[4]). Musil procura evitar essa contaminação da prosa científica com a *Dichtung* (poesia), afirmando com vigor que a arte e a poesia emergem de um princípio diverso do pensamento racional e discursivo. Ele introduz o neologismo "princípio não racioïde" para designar o espaço estético como domínio próprio da atividade artística. Como Kant, Musil considera que a arte emerge de um "estado outro" que não se deixa assimilar completamente pelo entendimento racional, embora os elementos cognitivos e racionais sempre forneçam os elementos básicos da criatividade. No entanto, o âmbito não racioïde confere (ou deveria conferir) à poesia e à ficção uma coloração peculiar e incomensurável com o conhecimento racional.

A redefinição da ficção e dos gêneros nos ensaios

Comecemos com o ensaio que procura esclarecer as novas técnicas narrativas que Musil põe em obra. Talvez seja um sinal dessa valorização do poético o fato de que o autor não usa o termo ficção para obras literárias, somente *Dichtung*, que inclui poesia e narrativa na ideia geral de densidade artística. O conceito de ficção aparece para designar o processo de abstração que permite formular leis (morais e científicas). Mesmo assim, a ideia de ficção literária está estruturalmente presente na minuciosa abordagem musiliana das semelhanças e diferenças entre as prosas poética, científica, ensaística, ética e estética. Isso se torna evidente no ensaio *Forma e conteúdo* (Musil, 1978b, p. 1299 passim). Nele, o autor sublinha o caráter ficcional das leis gerais nas ciências naturais e no direito, mas, ao mesmo tempo, enfatiza as diferenças específicas entre essas ficções "ordeiras" e as complexidades poéticas.

> Há, portanto, uma gama de formas de ficção, entre as quais a ficção poética e a ética são casos específicos: literatura é parte de um fenômeno social complexo, operando com ficção sempre, porém em níveis diversos: / Também uma pedra nunca cai como o quer a lei, mas desviada e, em medidas diversas, freada por

4 Cf. o fragmento sobre "Tipos de narrativas" (Musil, 1978, p. 1311

> influências colaterais, que podem ser formuladas na forma de leis concorrentes. Isoladamente, a lei natural tomada ao pé da letra é uma ficção que não existe em lugar algum – mas os fatos deixam-se explicar pela combinação de tais leis e, inversamente, há um caminho que leva dos f)atos para as ficções, e que pode ser determinado com razoável clareza. / Diferente na moral. Aqui poderíamos muito bem partir da lei: Deves matar – e determinar, através de restrições inversas com relação às anteriores, os casos nos quais essa lei sofre exceções. (ibidem, p. 1305-1306, tradução nossa)

Não estamos longe da concepção dos jogos de linguagem de Wittgenstein[5] quando Musil nivela poesia, prosa científica e legal, ensaio, novela, romance e drama, e depois procura as diferenças decisivas que distinguem a verdade nas ficções morais e poéticas da verdade no pensamento conceitual. Ele localiza essa diferença em alguma qualidade inominável ou imponderável que depende de tom, atmosfera, configuração, ritmo.

Inominável significa para Musil: impossível de sintetizar em termos conceituais, o que não é sinônimo de impossível de expressar. Onde o *Tractatus* de Wittgenstein (1960, p. 90) afirma: "diante do inominável é preciso calar" ("*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*"). Em clara analogia às noções tradicionais do sublime no Antigo Testamento,[6] Musil recorre a analogias com os métodos matemáticos: a precisão de imagens e a complexidade de metáforas equivalem às de cálculos com equações abertas e soluções parciais; essa precisão e essa seriedade precisam preencher o lugar no qual, antigamente, reinavam ideias místicas e religiosas. A novela é o resultado de uma precisão mais severa por parte do escritor e seus esforços respondem a uma experiência de abalo que mudou sua visão de vida (o equivalente matemático e laico da antiga experiência de conversão). O romance, ao contrário, "tem algo profano, não-sagrado, algo leviano" (*Leichtgemachtes,* Musil, 1978b, p. 1313). Musil continua, num fragmento intitulado "No-

5 O autor enumera uma lista de jogos de linguagem "regulares" que enfatiza a abertura das possibilidades no uso da linguagem: "relatar um evento, especular sobre um evento, formar e testar hipóteses, inventar uma história, lê-la, encenar, adivinhar enigmas, fazer uma piada, traduzir, perguntar, pensar [entre outros]" (Wittgenstein, 1972, p. 23, tradução nossa).

6 Cf. as conclusões na "Proposition 7" de Wittgenstein (1960) no *Tractatus Logico-Philosophicus*. Nelas ressoam as palavras de Jesus ben Sirach (ישוע בן סירא, Yeŝwa' ven Sira'): "O que é sublime demais, não deves procurar; não estenda a mão para coisas ocultadas de ti" (Sirach 3: 21-22 apud Wittgestein, 1960, p. 90).

velas": "entre romance e novela há para o escritor nada além da importância. […] Em particular entre romance e novela conta apenas o grau de participação, a medida daquilo que colocamos de nós mesmos" (Musil, 1978b, p. 1313)

Musil refere-se à importância que o autor atribui ao que escreve. Para ele, a "energia passional de um pensamento" (Musil, 1976b, p. 214) inicia um procedimento diferente da argumentação e da comprovação racional: a qualidade peculiar das imagens e metáforas, do ritmo e do tom, envolve a proposição numa espécie de halo ou névoa; esta nos coloca em um estado (não discursivo, que Musil chama de "*der andere Zustand*", o outro estado); trata-se de um estado de surpresa, de abalo, de iluminação, ou simplesmente de uma disposição alterada que imputa à imagem um efeito de verdade. Num primeiro momento, essas ideias parecem reatar com os místicos e românticos; Musil, no entanto, distancia-se constantemente das implicações religiosas, do misticismo estético e da teologia política de sua época, fazendo da ficção o espaço no qual o escritor se esforça a deixar as coisas "se pensarem":

> A cabeça de alguém que trabalha assim[7] é como uma cela despojada, paredes nuas que sempre olham para o mesmo espaço restrito, uma janela pela qual nada se vê além do céu vazio. É deste tipo de ira e dedicação que podem ter brotado os sistemas medievais do pensamento escolástico, que se preocupam até com o número dos cabelos dos anjos. Estes amores não condizem com os gostos de hoje, mas eis o sabor das novelas. (Musil, 1978b, p. 1315, tradução nossa)

O que condiz com a contemporaneidade, no entender do autor, é o afinco matemático – não o metafísico, teológico ou mítico – já que a perícia matemática se preocupa mais com as relações e configurações, deixando de lado as fundamentações e os pressupostos a respeito do inominável (na religião, na arte e em todos os assuntos humanos). Em vez de mistificá-la, ele se aproxima a genialidade artística da ousadia matemática:

> Toda ousadia da alma está hoje nas ciências exatas. Aprenderemos não de Goethe, Hebbel, Hölderlin, mas de Mach, Lorenz, Einstein, Minkowski, Von Couturat, Russell, Peano… / No programa desta arte, o programa de uma obra poderia

7 Musil (1978) refere-se à compenetração monacal do escritor que trabalha com fervorosa seriedade – por exemplo, Flaubert ou Dostoiévski.

> ser: ousadia matemática, dissolver a alma em elementos, ilimitada permutação destes elementos, tudo se relaciona aí com tudo e se deixa construir a partir daí. Esta construção não prova: é nisto que consiste, mas: é com isto que se relaciona. Também na apresentação teremos, portanto, apenas uma seriação. A aparente psicologia é pensamento ético mais livre – dirão que isto é arte amoral; mesmo assim esta arte é moral. (ibidem, p. 1318, tradução nossa)

A ficção precisaria, no entender de Musil, praticar uma forma de acrobacia extrema entre o rigor científico, a intensidade mística e a serenidade estoica: "O artista fornece cortes transversais do fluído […] ele não joga, mas pratica conhecimento […]. O que o poeta pensa pode ser pensado somente desta maneira ou de modo algum" (ibidem, p. 1302, tradução nossa).

Mas o pensamento racional deve dar-se um limite, o pensador-ficcionista deve saber quando cabe "parar de pensar" (ibidem, p. 1465-1469), gesto esse que Musil compara com a liberdade interior dos estoicos, por exemplo, de Aríston de Quios e de seu correspondente oriental, Shânkara, cuja doutrina ensina que

> não há lei moral que obrigue o sábio.[8] Agir livre do ponto de vista interior significa "fazer o que vem à mente" (mas somente o sábio tem direito de fazer isto). Çankara: deus age somente por brincadeira. Aríston: o sábio se parece com um bom ator, que leva a cabo cada papel com a mesma qualidade. (ib idem, 1976b, p. 472, tradução nossa)

Musil (ibidem, p. 472, tradução nossa) termina suas anotações com o lembrete de que a ideia de Schiller sobre a estética do jogo e da aparência poderia ter sua pertinência nesse contexto: "Por isso, cuidado quando objetamos contra a inferioridade da estética do jogo! (Será que Schiller etc. refere-se a isto, ou trata-se de uma tradição que veio a tornar-se inconsciente?)".

O autor pensa, sem dúvida, não só nos estoicos, mas também nas então mais recentes concepções da psicologia da *Gestalt* e da filosofia da linguagem, que se afastam das ideias essencialistas a respeito da arte e da natureza humana. Deslocam o interesse para as figurações, os papeis e os jogos de linguagem presidindo os fenômenos culturais, éticos e estéticos, suspendendo,

8 Musil (1976b, p. 438) indica como fonte os autores Gomperz e Deussen, autores de *Die Sutras der Vedanta*.

pelo menos temporariamente, a pergunta pela essência. É nesse sentido que deve ser compreendida também a máxima, emprestada à Wittgenstein, da íntima relação entre a coisa estética e a ética: "Desde minha juventude considerei a estética como ética" (ibidem, p. 777, tradução nossa).[9] Essa convicção é o contrapeso ao vulgar ceticismo que resultaria de uma concepção corriqueira da arte como jogo e da ficção como mera aparência. Ela ocasiona em Musil certa relutância contra a simples experimentação baseada em meras hipóteses – prática que ele critica nos movimentos artísticos de vanguarda, no Expressionismo, no Decadentismo e no apressado engajamento político e social. Se a poesia e a ficção tiverem uma função, ela consiste em "fornecer fragmentos de uma doutrina de vida" (idem, 1978b, p. 971, tradução nossa), explorando o potencial da experiência para criar parábolas, *Gleichnisse*, *exempla*, paradigmas de outros modos de ser-homem.[10] Eles devem transmitir o frêmito de uma experiência abaladora que "se abate sobre o poeta", emborcando tudo o que ele sabe, acredita e vê num estado de alma normal (ibidem, 1978b, p. 1465 passim). Essa intensidade íntima confere uma aura diferente – quase sagrada – para a novela e a afasta do romance:

> Temos que admitir que no romance há algo profano, não-sagrado, algo leviano [***Leichtgemachtes***] e coisas deste tipo – por outro lado, com essa renúncia [ao leviano] diminui também o impacto [da obra]. Não é fácil achar as razões para essa perda e mais difícil ainda é compreendê-las. (ibidem, p. 1313, tradução nossa)

O que fascina Musil é o efeito estético do ver-e-ver-de-novo o "mesmo" objeto e do impacto ético desse abalo. Ver diferentemente é conhecer de um outro modo: "Conhecer é re-conhecer" – *Erkennen ist wiedererkennen* – (idem, 1976b, p. 148), é tanto uma reminiscência da anamnese platônica como também uma antecipação mais pragmática da reflexão wittgensteiniana sobre o fenômeno do

---

9 Encontramos um estreito paralelo em Wittgenstein (1960, p. 88), na proposição 6.421: "Es ist klar, dass sich die Ethik nicht aussprechen lässt. / Die Ethik ist transzendental. / (Ethik und Aesthetik sind Eins)" ("Está claro que não é possível expressar a ética. / A ética é transcendental / (Ética e estética são um só)"). Também o vemos em Musil (1976b, p. 941): "Das ästhetische 'Erlebnis' erschien mir von Anfang an als ebenso ethisches wie ästhetisches Erlebnis. Ich könnte heute sagen, dass es der ästhetische Mensch ist, der sich in mir dem ästhetischen Erlebnis widersetzte" ("a experiência estética me pareceu, desde o início, como algo que é tanto ético quanto estético. Poderia dizer hoje, que fora o homem estético que, em mim, resistiu à experiência estética").

10 Para uma análise da parábola como critério ficcional, cf. O'Connor (1992, p. 140-143).

"*being struck*".[11] Os efeitos desconcertantes das figuras da teoria da *Gestalt* são apenas amostras diminutas dos abalos intensos no âmbito estético e ético:

> Pois uma novela não é ele mesmo [o autor que a escreve], mas algo que desmorona sobre ele, um abalo; nada que se assemelhe a um dom ou a um talento, mas um fado, um golpe do destino, um acaso. / Nesta única experiência, o mundo repentinamente cala e o olhar emborca; neste exemplo acredita-se ver como verdadeiramente são as coisas; eis a experiência da novela. (idem, 1978b, p. 1465-1469, tradução nossa)

Mas Musil não reivindica validade universal para sua concepção da novela (e do núcleo da ficção) e reconhece que isso é apenas *uma* maneira de conceber o gênero:

> A construção deste ideal de novela pode parecer cômica ou hilariante, uma vez que há novelistas e que a novela é um artigo de comércio. Não é preciso mencionar, entretanto, que aquilo que foi dito apenas destacou as mais extremas exigências. Elas pressupõem uma pessoa que mede seus atos segundo as mais altas expectativas; uma pessoa para a qual escrever não é uma expressão natural da vida, mas que reivindica, a cada vez que escreve, uma justificativa particular, como se se tratasse de um ***ato passional que a expõe diante da eternidade***.[12] (ibidem, p. 1467, tradução nossa, grifos nossos)

Ficção como engajamento estético-ético

Surpreendente para um autor tão cerebral quanto Musil é o fervor com que ele busca ativar os vínculos da capacidade de discriminação estética e da ética. As formas poeticamente mais densas da ficção devem criar elos cada vez mais complexos entre realidades emocionais e intelectuais. Esses elos

11 Ficar surpreso, "*being struck*", é perceber "the flashing of a different aspect in the same perception'? Thinking or perceiving – modified concept of sensation – sensation which overcomes the mastery of a technique of looking, or considering, or knowing" (Wittgenstein, 1972, p. 208 passim).

12 Musil (1978) opõe sua própria concepção da *Novelle* às ficções dos seus colegas, que o fascinam pela suspensão de pequenos fatos irrelevantes num espaço encantado, inconsequente e lúdico. Ele se pergunta se essa direção seria viável como um *mainstream* para a ficção.

forneceriam a base para uma vida eticamente relevante, na medida em que a distância reflexiva asseguraria um registro mais preciso da constante oscilação entre estados afetivos (ou estéticos) e, com isso, condições para uma reorganização dos afetos.

> Para Musil, o traço mais arraigado e reativo da cultura germânica [...] era sua tendência de compartimentalizar o intelecto e o sentimento, em favor de uma estupidez irrefletida das emoções. Ele via este defeito particularmente difundido entre cientistas com os quais trabalhava: homens de grande intelecto vivendo vidas emocionais grosseiras. (Coetzee, 1986, s.p.)

O ficcionista deve lutar com ambas as armas, abrindo um caminho na linha divisória entre o "racioïde" e o "não racioïde". O primeiro é o mundo dos valores firmes e dos objetos quantificáveis, nos quais processos podem ser uniformemente repetidos e comunicados. O "não racioïde", no entanto é a esfera do "outro estado", que não pode ser claramente definida – como Musil (1978b, p. 1028, tradução nossa) explicita no seu ensaio "Esboço para o (re) conhecimento do poeta": "Não consigo designar melhor essa esfera [do outro estado] senão indicando que se trata da esfera da reatividade do indivíduo contra o mundo e os outros indivíduos, a esfera dos valores e das valorações, das relações éticas e estéticas, a esfera da ideia".

Reatividade não é aqui um sintoma psicológico ou sociológico, mas o espaço livre da diferenciação e da escolha. Musil concebe a novela como o núcleo denso da ficção, o magma poético que altera a disposição (do poeta e do leitor). Embora carregada de entendimento e reflexão, a ficção adquire seu valor somente quando toca e abala, abrindo a esfera do "outro estado": não se trata de uma fantasia para evasões oníricas, mas de uma dimensão carregada de atmosfera e de energia passional aquém e além do pensamento racional, firme e calculável. Essa ideia permanece central, do *Törless* até os últimos fragmentos do *Homem sem qualidades*. Várias novelas a desenvolvem com clareza quase teórica – *Tonka*, *O melro* e, em particular, *Uniões* são, no dizer de J. M. Coetzee (1986), um "par de novelas eroticamente carregadas", cujos enredos básicos refratam caleidoscopicamente relatos fornecidos por Martha Marcovaldi, que Musil conheceu em 1907, pouco antes da morte de sua companheira Herma Dietz.

Martha foi uma amante experiente, imaginativa e loquaz; surpreendeu Musil com a franqueza dos seus relatos a respeito de seu passado erótico e

com as precisas descrições de estados emocionais extraordinariamente matizados – o amor sublime no primeiro casamento (o marido faleceu na viagem de núpcias), as estranhas volúpias das numerosas infidelidades no segundo e os sentimentos multifacetados durante as experiências de sedução precoce na infância (vivendo na casa de um tio após a morte do próprio pai, Martha foi assediada desde a mais tenra idade pelo seu primo mais velho, Edmund). O que mais o fascinava em Martha era, sem dúvida, o papel ativo, inteligente e analítico que sua mente desempenhou ao mesmo tempo em que se mantinha, aparentemente, numa postura feminina submissa: a atitude "imóvel, à espera, passiva" da vítima assediada pelo primo mais velho caracteriza apenas um dos sentimentos de fundo da sua infância. Mais interessante é que essa história triste e banal leva também à descoberta de um espaço de liberdade intelectual, erótico e paradoxalmente ético que lhe permite distanciar-se criticamente da família, para tornar-se a mulher pela qual Musil se apaixona. Por mais que o romancista a admire, ela também o ameaça – tanto na sua virilidade atormentada pelo ciúme como nas suas saudades fusionais[13] assombradas doravante pela independência e a volúpia de Martha. Repentinamente, a experiência amorosa e passional transforma-se em desafio que o escritor procura enfrentar com um experimento estético-ético: ele transforma alguns dos elementos das histórias de Martha em ficções, habitando-as de dentro da mente feminina. Com uma leve modulação, vale para as *Uniões* o que foi dito à propósito da novela *Tonka*:

> Para seu círculo de amigos, Musil prega a transcendência do ciúme, mas, no privado, ele sente "um constante gotejar venenoso". O que ele deveria fazer? O movimento que ele empreende é profundamente musiliano. Ele se transforma no ***próprio*** caráter da história [...], e procura, através do potencial de distanciamento que a ficção viabiliza, transformar-se na pessoa que ***ele*** gostaria de ser ao nível ético[14].

13 Sobre a estrutura vulnerável e carente de amor (materno e sublime tanto quanto erótico), cf. Corino (2003, p. 158-166). O autor rastreia o pendor de Musil para "sentimentos oceânicos" e amores fusionais desde o encontro com Valerie, em 1900, mostrando como essa experiência se ilumina posteriormente, adquirindo sua relevância *ex post facto* por meio da escritura (nas novelas e no romance, no capítulo "A história esquecida com a esposa do major").

14 Coetzee, 1986, s.p., tradução nossa; grifos assinalam as alterações que tornam essa passagem relevante também para *A perfeição do amor*.

O trauma da experiência do ciúme pessoal é afetivamente elaborado na escritura das novelas que registram o traçado exato das flutuações emocionais hipotéticas da pessoa amada. Diferentemente do psicanalista que levaria seu paciente a defrontar-se com seus próprios sentimento, o experimento estético-ético de Musil suspende o imaginário ciumento em favor do interesse pela logica erótica da mulher amada – o trauma sexual subjetivo transforma-se em via de acesso a uma outra dimensão da experiência. Sem as ênfases explicitamente dionisíacas de outros adeptos vienenses de Nietzsche, Musil explora uma dimensão aquém e além da infidelidade: "O que foi decisivo pessoalmente, era que eu entendia, desde o início, o adultério como o problema mais amplo da traição de si. A relação do ser humano com seus ideais" (Musil, 1978b, p. 970, tradução nossa).

Mesmo assim, o escritor pondera em várias das suas reflexões se seus esforços de tornar plausível essa experimentação poético-ética em *Uniões* não terminou sendo "uma loucura / mania / um tique, ou um episódio de importância mais que pessoal" (ibidem, p. 957, tradução nossa). Musil tende para a segunda resposta, evidentemente.

Biógrafos e comentaristas – entre eles críticos tão importantes quanto Corino e Henninger – consideram, ao contrário, que os méritos literários de Musil teriam traços defensivos sintomáticos (o que afetaria, sem dúvida, a validade de sua concepção da novela e da ficção). Corino apresenta as novelas como fracassos literários e sintomas defensivos contra a psicanálise – negando-lhes o idealismo matemático que Musil via nelas: "Musil pensa triunfar sobre Freud na inscrição da psicologia em formulações da metafísica especulativa e na evocação atmosférica de processos que entretecem sensações com pensamentos e emoções oriundos da reflexão" (Corino, 1974, p. 243, tradução nossa).

Quarenta anos após a época áurea da psicanálise literária, uma reavaliação dos propósitos de Musil é mais fácil – em particular para admiradores de Clarice Lispector, uma vez que o autor antecipa, de fato, alguns aspectos do intimismo clariciano.[15] Ele explora de modo então inédito uma experiência

15 Os biógrafos – por exemplo Benjamin Moser a quem consultei pessoalmente sobre o assunto – desconhecem qualquer influência direta entre Clarice e Musil. No entanto, apesar da falta documentos comprovando a influência, as *Uniões* têm semelhanças surpreendentes com certas passagens em *A paixão segundo G. H.* ou *O livro dos prazeres*.

peculiar de adultério: melhor dito, uma paradoxal traição de si mesma que conecta a heroína com uma camada mais profunda e inacessível à vontade. Claudine termina por ampliar sua capacidade de amar ao entregar-se a um estado "autista", associal e amoral que parece conectá-la com uma dimensão impessoal e universal da existência.

Sentir e pensar essa dimensão e admitir esse fundo inquietante das emoções com sobriedade honesta fornece a base sólida para a relação com Martha e para o projeto estético do escrito. "Ela é algo no qual eu me transformei e que se transformou em 'Eu', ele escreve no seu diário. A perfeição deste seu amor – um amor que iria incluir uma prontidão perversa de ambos traírem um ao outro – tornar-se-á o novo projeto ético de sua vida" (Coetzee, 1986, s.p.). Talvez seja esta a razão pela qual, ainda em 1935, Musil considere *A perfeição do amor* como uma obra valiosa – opondo-se obstinadamente ao consenso da maioria dos leitores e críticos:

> Em toda minha vida encontrei poucas pessoas que sentissem o que deveria ser este livro e o que certamente ele é. / É o único dos meus livros no qual ainda hoje leio às vezes. Não suporto longas passagens dele. Mas uma a duas páginas eu sempre de novo volto a absorver com prazer – fazendo vista grossa em certos defeitos dolorosos de expressão. / O que aconteceu nesses dois anos e meio e o que permite continuar as reflexões iniciais tem dois sentidos: 1) a reviravolta nítida – pois já em Törless havia uma indicação disto – do realismo para a verdade 2) da psicologia, que é um elemento realista, para algo que se assemelha a ela, embora termine sendo completamente diferente, e para o qual não quero por enquanto escolher nenhum nome. / O que o realismo entendeu por verdade era: sinceridade, coragem, retrato das coisas tais como realmente são, sem embelezamentos. Isto é bom, isto deveria ser inesquecível, mas isto é pouco. / (Um livro sobre a verdade. O que se entendia então por verdade) / (Com um pendor para a brutalidade que é compreensível enquanto reação). (Musil, 1978b, p. 970s)

O autor entende por "verdade" uma elaboração complexa dos conhecimentos oriundos das ciências humanas e das exatas (que pré-determinam nossas experiências e pensamentos) e o entrelaçamento desses conhecimentos com as formas de expressão individuais e artísticas, além do esforço de transmitir ao leitor o frêmito de uma experiência singular

que ocorre, simultaneamente, em diferentes dimensões (alma, mente, corpo, intelecto).[16]

A perfeição do amor é um amálgama de experiências pessoais (em particular, o encontro amoroso com Martha Marcovaldi e a elaboração do ciúme) e de experimentação com novas formas para a ficção romanesca (o esforço de ir além dos três tipos narrativos que Musil considera convencionais e artisticamente ultrapassados).[17] A experimentação ficcional entrelaça-se com uma busca de formas melhores de viver. O que desencadeia essa dupla busca é o fascínio com os paradoxos da vida de Martha, cuja biografia tem postura amoral que termina por produzir um ser feliz e admirável do ponto de vista ético e espiritual. A dificuldade de dar conta dessas conexões bem mais complexas que as cadeias causais do romance psicológico leva Musil a debruçar-se sobre um tipo narrativo inusitado e "ainda vago". Ele especifica suas exigências da seguinte maneira: "Procurar a expressão para coisas internas, íntimas, porém ao renunciar totalmente a uma inserção destas coisas numa conexão causal. Descrever uma cadeia de tonalidades, climas, atmosferas que formam um contínuo e, através disto, uma parte apenas da conexão causal" (Musil, 1978b, p. 1311, tradução nossa).

Se o programa parece claro, ele assim ficou apenas após longos anos de árdua experimentação e luta contra resistências artísticas e pessoais – frustrando o plano inicial de escrever rapidamente esboços lúdicos –; o tempo de trabalho previsto era quinze dias:

> Estava ocupado com ideias que já pertenciam ao âmbito dos ***Entusiastas*** [a peça ***Die Schwärmer***] e do ***Homem sem qualidades***, quando recebi um convite de escrever uma narrativa curta para uma revista literária [no final de 1906]. Fi-lo rapidamente, e isto resultou na história ***A casa encantada***, que apareceu no ***Hyperion*** [1908]. [...] por diversas razões queria [ainda] escrever algo mais, uma história que pertence à temática (***Stoffkreis***) do ciúme (e na qual o ciúme sexual era apenas o ponto de partida; o que me preocupava mesmo era a insegurança

16 Para uma análise diferenciada da interessante oscilação entre idealismo e materialismo de Musil, cf. Wolf (2011, p. 71-86).

17 O "primeiro tipo" é a narrativa psicológica ou psicanalítica que descreve numa sequência causal os sintomas ou sequelas causados por um trauma (infantil). O segundo descreve um caso particular, no qual as consequências contradizem a regularidade das leis ou teorias. O terceiro coloca-se a tarefa de descrever novos sentimentos (Musil, 1978, p. 1311).

> do homem com relação ao seu valor ou talvez com relação à verdadeira natureza de si mesmo e da pessoa mais próxima); minha intenção foi a de tratar essa história como um "exercício de estilo" [...] mais ou menos ao modo de Maupassant – que mal conhecia e do qual me fazia a ideia vaga do autor "leve" e "cínico". Quem leu a *Perfeição do amor* sabe que não há contraste mais incompreensível entre esta intenção e sua execução [...]: trabalhei nas duas novelas durante dois anos e meio, e, pode-se dizer, quase dia e noite. Por elas quase me arruinei na minha alma. [...] O episódio revela, portanto, seja um tique maníaco, seja uma experiência de importância mais que pessoal. (ibidem, p. 969 passim, tradução nossa)

Musil remete a Rilke,[18] que vê a traição ocorrer não pela aparição contingente de um terceiro, mas pela impossibilidade de sustentar a constelação essencialmente efêmera de sentimentos que chamamos, imprecisamente, de amor. Com esse ponto de partida, sua novela apresenta o caso de uma mulher que ousa admitir a experiência dessa precariedade, enfrentando o desafio com uma observação corajosa do que realmente se passa no labirinto de sensações e sentimentos. Essa coragem de Zaratustra, Shânkara ou outros sábios lhe confere então uma liberdade que transfigura o sentido e o valor de seu gesto de entrega a um desconhecido que, em si mesmo, não é nada para ela. Ela *vive* uma verdade (ética e psicologicamente relevante) que normalmente aceitamos somente em termos gerais, nos aforismos de poetas e sábios.

Trabalhando constantemente contra seus próprios hábitos e estereótipos (e contra os nossos), Musil procura "injetar nas nossas almas" sentimentos novos e moralmente relevantes (em vez de repetir pensamentos que não mais sentimos). Sua tarefa em *A perfeição do amor* é representar com precisão os sentimentos e gestos que levam uma mulher ao adultério. O escritor procura tornar plausível uma constelação de sentimentos e pensamentos que expresse uma confirmação paradoxal ou "perfeição" (*Vollendung*) do amor, não uma vulgar traição. Claudine e Agathe são as figuras ficcionais nas quais o autor transpõe e reconfigura sua experiência com Martha. Ele comenta que, nessa direção:

---

18 Nas tragédias de amor, escreve Musil numa das suas reflexões sobre a *Novelle* (1911), "sempre há a mesma superficialidade: a intervenção contingente de um terceiro. Rilke exigiu um adultério que ocorresse entre duas pessoas apenas. O adultério entre dois, executado nas costas de um terceiro qualquer, representante da esfera [moral] dos caracteres, porque teve consciência daquela esfera mais íntima, onde os que amam dissolvem-se em bagatelas, em coisas quaisquer; [nessa esfera] a pessoa singular é nada além do ponto de passagem para reflexões que dizem respeito a todos, mas ela se transforma em paroxismo do amor graças a uma [reflexão] que procura chegar ainda mais próximo do amado" (Musil, 1978, p. 1314, tradução nossa).

> É claro que [o artista] não chega a verdades ou conhecimentos universalmente válidos, nem a objetividades [***Objektivitäten***]. Mas isto se deve ao objeto, não a ele. Ele não é o pacificador [entre conhecimento e emoção], mas o conquistador, ele abre linhas que se desenham na paisagem, ele dá perfis, cortes transversais de algo fluido, não cadastros. (ibidem, p. 1302)

Experiências dúbias podem tornar-se moralmente relevantes enquanto *exemplo* não de excelência moral abstrata, mas dos reais desafios para os nossos sentimentos, conceitos e juízos morais. A ficção de Musil é o lugar para as atitudes moralmente neutras, para a amoralidade de homens e mulheres sem qualidades: a suspensão das qualidades que se solidificaram nos "cadastros" da consciência coletiva, acarretando, assim, em crescente insensibilidade e cegueira quanto ao valor relativo dessas virtudes no fluxo da vida mutante. É esse dinamismo imprevisível (não a ilustração das regras e leis já estabelecidas pelo conhecimento) que Musil considera como a tarefa da ficção. O melhor que ela pode oferecer são amostras de experiências que desestabilizam as expectativas convencionais, abrindo o olhar para novas "linhas", "perfis" e recortes – perspectivas simultaneamente emocionais e intelectuais que possam induzir outras, melhores escolhas.

Num romance psicológico, Claudine poderia ter se tornado um "caso" literário que expõe o trauma sexual precoce (o modelo era o abuso de Martha pelo primo Edmund, oito anos mais velho) – pano de fundo para uma trama elucidando as causas da infidelidade na vida adulta (e das consequências – o ciúme do amado ou marido). Musil dissolve os dados biográficos e os transforma em enredos despojados de nexos causais – ou, pelo menos, de explicações evidenciando as causas. No primeiro plano apenas aparecem os estados íntimos e as atmosferas que movem a ação aquém do raciocínio consciente. Essa técnica exige do público alto grau de atenção, empatia e intuição e lhe permite chegar a conjeturas sobre as causas apenas se o leitor se implica pessoalmente na experimentação, mobilizando suas próprias experiências, sentimento, ideias e (pré)conceitos. *Uniões* é um exemplo precoce do fluxo de consciência, uma variação vienense das técnicas de Proust, Joyce e Virginia Woolf, mas também é uma antecipação do *nouveau roman* – pensemos, por exemplo, em Michel Butor, autor de *La modification*.

A seu modo, essa história é um experimento estético e ético, que torna a leitura tão difícil quanto a do *Finnegans wake*. Apreciar *A perfeição do*

Amor requer certo grau de atenção sensitiva e mental e lentidão de leitura próxima da do tradutor (mais que do leitor habitual). A história começa com uma cena ilustrando como uma mulher madura sai do estado de suspensão amorosa e quase extática com seu grande amor. Uma pequena viagem – visita à sua filha (de outro casamento) no internato – a reconecta com a vida dinâmica e repleta de acasos. O contraste realça o privilégio da felicidade, mas o fluxo movente da vida fora e dentro dela traz de volta fragmentos esquecidos do seu passado. Corpo, alma e mente sofrem contínuos choques, inflexões e abalos pela pressão dessas camadas heterogêneas da experiência: enquanto ela tenta manter a imagem de seu amor, este brilha somente como um dos inúmeros elementos que agora fluem por dela. As vozes do narrador seguem esse movimento, ora confundindo-se com a voz do personagem central, ora distanciando-se de novo. Há poucos sinais ou instâncias de referência objetiva; no entanto, estes são suficientes para evitar o estigma da experiência meramente subjetiva (ou onírica).

Tal como o futuro "homem sem qualidades", Claudine ousa assumir suas fantasias eróticas que, na vida real, entrariam em conflito com as normas e responsabilidades morais. O narrador assume a mesma atitude aberta e entregue que permite aos grandes místicos contemplar, impassíveis, todo tipo de devassidão. Claudine no interior da história narrada e a instância narrativa tomam "férias" da vida real, suspendem por um momento a moral para testar se não haveria outros modelos de felicidade e bondade, conciliáveis com a experiência efetiva das sensações, dos sentimentos e de um intelecto aberto a horizontes mais amplos que a moral existente. É nesse duplo nível que essa novela realiza a "perfeição do amor" místico – sua mística clara como o dia sendo o corolário necessário do reconhecimento moderno da falta de fundamento seguro dos valores, sentidos e significações. Quem levar à sério o ceticismo epistemológico e linguístico que inquieta a intelectualidade do início do século XX[19], termina por ser acuado pelo próprio intelecto a aceitar esses raros momentos de epifania extática, de visão e sentimento de fusão com o todo, como o inominável – e frágil –fundamento de possíveis valores novos:

19 Sem poder aprofundar o assunto, menciono aqui apenas que as novelas de Musil são uma resposta ficcional à grande crise da linguagem que agita o mundo da arte e da filosofia no início do século XX. Textos seminais dessa crise são a famosa *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal (2009), as *Confissões extáticas* de Martin Buber (2012) e os *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* de Fritz Mauthner (1910; 1921).

esses surgirão, talvez, daqueles raros estados sem querer, sem possessão, sem limites e regras – do simples ser-e-estar no estado da alteridade radical (no incalculável do amor, da gratidão, da beleza) que suspende valores, cálculos e juízos normais, oferecendo aquele instante e aquela distância que permitem reconfigurar todo o sistema de valores.

Conclusões: Musil distingue dois tipos ideais de ficção

É contra essa tela de fundo filosófico-linguístico que Musil aborda os temas da (in)fidelidade e do amor; e suas novelas são menos uma experimentação expressionista, (como pensavam os expressionistas precoces na época de Musil e, até hoje, a crítica literária), do que uma séria tentativa de reinventar uma nova forma ficcional que tivesse efetiva relevância estético-ética.

O programa narrativo cumpre uma tarefa específica: suspender a convencional trama de causas e consequências, os juízos de valor e os pressupostos do raciocínio habitual. Segue apenas às flutuações de sentimentos e sensações íntimas, com o intuito de descobrir no seu ritmo a lógica gestual e os movimentos da alma e do corpo, em busca de razões alternativas. Musil refere-se a essa outra lógica com a metáfora de "hieróglifos": signos e valores de uma linguagem ainda não compreensível. Em uma de suas reflexões mais tardias, Musil descreve as novelas como

> a pequena pirâmide dupla das ***Uniões*** com seus estranhos ornamentos incrustados [...] coberta pela escritura de densos hieróglifos, como um monumento para uma divindade desconhecida, erguido por um povo incompreensível que colecionara os emblemas memoriais de sentimentos indecifráveis" (Musil 1978b, p. 995)

O fracasso da segunda obra junto à crítica e ao públicou obrigou Musil a refletir sobre os elementos válidos da sua experimentação para os princípios da ficção do futuro. O grande público rejeitou a dificuldade de entrar nessa outra lógica, ao passo que os colegas vanguardistas se inspiraram na radical flutuação sensorial. Aos poucos, Musil chega a uma apreciação mais cética do experimento dessa obra e dos rumos do expressionismo dos seus contemporâneos (Rubiner, Werfel, Leonhard Frank):

> Eles não pensavam bem porque pensavam com palavras vazias, sem o controle da observação empírica precisa. O naturalismo forneceu realidade sem espírito; o expressionismo espírito sem realidade: em ambos o espírito estava desencaminhado. (Musil 1978, 1058s., tradução minha)

Duas décadas depois das novelas *Uniões*, a irmã do homem sem qualidades, Ágata, surge como um dos *alter egos* maduros de Claudine. Refletindo sobre a literatura contemporânea, ela critica as artificialidades abstratas das vanguardas que não captam bem a realidade de suas experiências vividas: as agitações do naturalismo de Strindberg, as fórmulas impressionistas de Schnitzler e, sobretudo, os exageros gritantes dos dramas espalhafatosos de Kokoschka apenas martelam formulas nas cabeças dos espectadores – "grandes palavras como choque, horror, estupro" (Musil 1976 a, p. 729) – mas não o sutil rendilhado de sensações e reflexões verdadeiras. Porta-voz do autor, Ágata dá razão às resistências de Musil que desconfiava cada vez mais dos impulsos de privilegiar a profusão expressionista das imagens visuais e sonoras ou os refinamentos do estilo atmosférico como via real para a renovação da ficção:

> Muitas vezes me irritei comigo mesmo [com] a compulsão de continuar reinventando o estilo de imagens que surgiam ao acaso [...] Falta de seleção. [...] só depois de tudo polido, consigo pensar de novo.
> Nesse processo ficcional há duas forças antagônicas que precisam ser equilibradas: de um lado, a força de dissipação do pensamento que escorrega para os moldes das múltiplas figuras da invenção retórica, de outro, a força de contenção (conceitos, reflexões) que facilmente se torna vazia e formal. (Musil 1976b, p. 214-215)

Ficção poética, para Musil é a equação dessas forças antagônicas. A força viva e intensa da ficção é muitas vezes o eco longínquo de uma experiência única, de um abalo existencial ou epifânico, mas quem examinar com rigor, descobrirá que mesmo esse instante místico e inominável tira seu impacto do desenho intelectual preciso.

Três anos depois da publicação de *Uniões*, em 1914, Musil aproveita a oportunidade de uma resenha sobre Franz Kafka e Robert Walser, para lançar o resultado de suas reflexões sobre os caminhos da ficção contemporânea na sua teoria de dois tipos ideais da ficção – novela e romance – que correspondem a duas formas distintas e complementares do trabalho ficcional:

> Uma experiência pode levar um homem ao assassinato, outra a cinco anos de solidão; qual seria a mais forte? Mais ou menos assim distinguem-se a novela e o romance. Um estímulo repentino na esfera espiritual[20] verte na novela; um outro, que se alonga e estende ao ponto de tudo absorver, desemboca no romance. Um escritor importante pode, a todo momento, escrever um romance importante (e também um drama), desde que disponha de personagens e de um potencial de invenção que lhe permita imprimir a estes sua maneira de pensar e de sentir. [...] No entanto, somente em casos raros o mesmo escritor irá escrever uma grande novela. Pois uma novela não é ele mesmo, mas algo que desmorona sobre ele, um abalo; nada que se assemelhe a um dom ou a um talento, mas um fado, um golpe do destino, um acaso. (Musil 1978b, p. 1465)

A obra da maturidade confirma a validade dessas duas vias principais para a ficção musiliana do futuro: a novela como forma de expressão de um grande e profundo abalo espiritual captado num "rápido apanhar" que permite apenas o esboço hieroglífico dos processos intelectuais envolvidos; no romance, ao contrário, o escritor canaliza as emoções para os vasos capilares da reflexão que contém e diversifica, refina e intensifica a carga emocional com as ponderações do entendimento intelectual. *O Homem sem qualidades* entrelaça as duas formas; o romance ensaístico deixa vir à tona, em alguns poucos capítulos do segundo livro, a forma da novela.

Referências bibliográficas

BUBER, M. *Ekstatische Konfessionen.* Werkausgabe. Org. D. Groiser. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2012. v. 2.2.

COETZEE, J. M. On the edge of revelation. *The New York Review of Books*, New York, 18 Dec. 1986. Disponível em: <http://bit.ly/2KhaBql>. Acesso em: 1 jan. 2014.

_____. A man with many qualities. *The New York Review of Books*, New York, 18 Mar. 1999. Disponível em: <http://bit.ly/2KAyzsV>. Acesso em: 1 jan. 2014.

CORINO, K. *Robert Musils Vereinigungen*: Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe. München: Fink, 1974.

20 "Âmbito espiritual" refere-se ao domínio dos sentimentos complexos nos quais o trabalho intelectual repousa comprimido e calado, sem ser explicitado, a não ser em gestos e figuras (não em conceitos e explicações).

_____. *Robert Musil*: eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.

HOFMANNSTHAL, H. v. Uma Carta [de Lord Chandos]. Trad. C. F. P. Nuñez. In: C. F. P. Nuñez. Traduzibilidade: a *tradução em perspectiva.* Rio de Janeiro: Caetés, 2009. p. 89-97.

KUNZ, J. (Org.). *Novelle*. Wege der Forschung 55. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

LE RIDER, J. *A modernidade vienense*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MAUTHNER, F. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache.* 3ª ed. Stuttgart, Berlin: Cotta, 1921. Disponível em: <https://archive.org/details/beitrgezueiner01mautuoft> Acesso em: 8 set. 2018.

_____. *Wörterbuch der Philosophie:* Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache, München: Müller, 1910.

MUSIL, R. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976a.

_____. *Tagebücher*. Org. A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976b. v. 1.

_____. *Kleine Prosa und Schriften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

_____. *O homem sem qualidades*. Tradução L. Luft e C. Abbenseth A. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Uniões.* Tradução K. Rosenfield e L. Flores Pereira, São Paulo, Perspectiva, 2018.

O'CONNOR, K. *Robert Musil and the tradition of the German novelle*. Riverside: Ariadne Press, 1992.

TRACTATUS logico-philosophicus. *Wikipedia*, 16 jan. 2005. Disponível em: <http://bit.ly/2IKZksR>. Acesso em: 2 jul. 2018.

WOLF, N. C. *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion*. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2011.

WITTGENSTEIN, L. Tractatus logico-philosophicus In: WITTGENSTEIN, L. *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

_____. *Philosophical investigations.* Tradução Gertrude E. M. Anscombe. Oxford: OUP, 1972.

O testemunho: um novo paradigma da ficção?[1]

Helmut P. E. Galle

> Hoje em dia, não estou segura se o que escrevi é verdade.
> Tenho certeza de que é verídico.
>
> (Charlotte Delbo)[2]

Quando se parte da ideia de que condições culturais e históricas interagem com a maneira como a ficção é constituída e negociada dentro de uma sociedade, deveria-se supor que a *Shoah*, a "ruptura na civilização" europeia, deve marcar também uma mudança na ficcionalidade.[3] De fato, surgiu, a partir do pós-guerra, um novo tipo de literatura, designado por Elie Wiesel (1977, p. 9) de *literature of testimony*,[4] um dos rótulos cunhados para denominar textos que testemunham as atrocidades do Holocausto vivenciadas pelos próprios autores.[5] A despeito da grande amplitude de meios utizados e tipos textuais reunidos nessa categoria – o termo foi usado para depoimentos orais, documentos

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

2 "Today, I am not sure that what I wrote is true. / I am certain it is truthful." (Delbo, 1995, p. 1)

3 De forma muito drástica, Adorno (1986b, p. 359) afirmou que toda cultura se tornou obsoleta ("lixo") após Auschwitz.

4 O conceito *testimony* se sobrepõe parcialmente a outras denominações, como literatura do Holocausto / da Shoah, literatura dos campos, relatos de sobreviventes, representação do Holocausto etc. A justificativa para o termo "testemunho" e sua distinção de outros gêneros da escrita do eu (*ego-documents*) se desenvolve no que se segue.

5 Referindo-se exclusivamente a textos factuais, Aleida Assmann (2011, p. 217 s.) afirma que: "Em consequência do Holocausto, uma experiência traumática para qual não houve modelos narrativos, surgiu o novo gênero do 'testemunho'. […] Escrever, testemunhar e recordar juntam-se nesse gênero, para o qual Primo Levi e Ruth Klüger podem ser apresentados como exemplos muito distintos. Ambos os textos, separados por quase meio século, mostram uma estrutura literária sumamente elaborada; no entanto, eles insistem na referência extratextual e reclamam verdade, o que se sublinha por uma escrita altamente transparente e uma precisão de extrema exigência. […] O mundo do horror que se abre nesses textos, o *univers concentrationnaire*, não é, de nenhuma maneira, um universo fictício".

escritos, relatos autobiográficos, contos, romances, peças, poemas, quadrinhos e filmes –, o testemunho vem se estabelecendo como gênero,[6] com seu cânone próprio, o qual inclui as obras de Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún e Imre Kertész, para nomear os autores mais citados nos estudos sobre o testemunho e a literatura dos campos.[7] A especificidade e a importância do novo gênero mostram-se no fato de que foram os testemunhos que se tornaram pedra de toque nos debates estéticos e políticos em torno do pós-moderno, do sublime, da representação e da memória coletiva. É particularmente sua qualidade de transcender a fronteira discursiva entre ficção e não ficção que levanta a hipótese de se tratar de um fenômeno que está afetando nosso conceito "tradicional" de ficcionalidade,[8] particularmente porque o testemunho abarca tanto relatos factuais quanto romances – algo pouco comum na comunicação literária e particularmente surpreendente, porque o testemunho adquiriu uma função epistêmica central, a de transmitir a perspectiva subjetiva sobre o Holocausto. Na medida em que sobreviventes formularam a expressão das suas experiências nas duas modalidades e o público obteve conhecimento sobre a Shoah igualmente por meio da ficção e da não ficção, parece lícito que o testemunho estabeleça um novo paradigma que envolve um outro "pacto" ou regras de recepção distintas da tradicional divisa entre literatura ficcional e factual.

O mundo inverso e o mundo fictício

O fenômeno ao qual se refere o *tópos* da indizibilidade é a inversão das leis do mundo conhecido no campo de concentração. Nesse local, as regras sociais que orientam a conduta, a psicologia que permite estimar o compor-

6 Entre outros, Agamben (2010), Baer (2000), Besslich (2006), Caruth (1996), Felman (1991), Hartman (1999), Harvey (2010), Seligmann-Silva (2003), Taterka (1999), Young (1988), Zangl (2009).

7 A lista das obras "canônicas" poderia ser facilmente ampliada a mais vinte nomes. A bibliografia de Taterka, de 1999, já reuniu 14 páginas de referências de textos que podem ser considerados como tal. Para esse autor, o primeiro livro de Primo Levi veio a ser o *Leittext* (texto modelo) da *Lagerliteratur* (Taterka, 1999, p. 185).

8 O gênero abarca tanto textos factuais como ficcionais e, em alguns casos, os livros foram atribuídos à literatura não ficcional apesar das convenções do campo literário: o quadrinho *Maus* foi removido da lista *"fiction"* da *New York Times* e colocado na lista *"nonfiction"* (por intervenção do autor) já nos anos 1990; *A noite* de Elie Wiesel, embora seja considerado romance, figurava em 2006 no primeiro lugar da lista de não ficção do mesmo jornal. Taterka (1999, p. 185) menciona que o livro de Levi foi tratado numa entrevista com o autor como *"narrativa"* (em italiano); vários livros alemães circularam em diferentes edições alternadamente, como *"Bericht"* (relato), *"Tatsachenbericht"* (relato factual), *"Augenzeugenbericht"* (relato testemunhal) ou *"Erzählung"* (conto) e *"Roman"* (romance).

tamento dos próximos e o reconhecimento mais básico do ser humano são substituídos por normas absurdas e pela arbitrariedade de tal maneira que se supera a imaginação e se esquiva de explicações causais. Uma das primeiras lições que Primo Levi aprende no campo lhe é concedida por um guarda: "Aqui não há porquê" (Levi, 1988, p. 37). Quando o trem da *Longa viagem* de Semprún está se aproximando ao seu destino, o protagonista ainda sequer consegue imaginar a banda instrumental do campo que tocará após sua entrada.

> [...] esta realidade encontra-se ainda, não por muito tempo, é preciso dizê-lo, para além da possibilidade da imaginação. Daí a pouco, logo que eles tenham transposto aquelas centenas de metros que os separam ainda da porta monumental daquela tapada, já não terá sentido nenhum dizer de qualquer coisa, seja o que for, que é inimaginável, mas por agora ainda estão enterrados nos preconceitos, nas realidades de outrora, que tornam impossível a imaginação do que, em conclusão, vai revelar-se perfeitamente real. (Semprún, 1964, p. 314-315)

Imre Kertész (1993, p. 253) chega a afirmar: "O campo de concentração pode ser imaginado exclusivamente como literatura, não como realidade. (Tampouco – e talvez muito menos – no momento quando o vivenciamos.)"[9]

Apesar da observação paradoxal de Kertész, é de constatar que um mundo que não pode ser imaginado tampouco se presta à representação, pelo menos não uma representação que seja justa às suas dimensões. Isso implica, por um lado, que as representações factuais chegam a limites por não alcançar a essência e a totalidade do fenômeno, permanecendo descrições parciais, mal compreendidas e mal expressadas. As representações ficcionais, por outro lado, teriam que lidar com problemas até maiores que surgem da própria condição do ficcional como é entendido hoje em dia.

A ficção, atualmente, é vista por muitos críticos como representação de um mundo possível (no sentido de "imaginável") e alternativo ao mundo efetivo no qual vivem autores e leitores. O mundo alternativo pode diferir radicalmente do mundo real – como o mundo fantástico de um Lewis Carroll – ou compartilhar um grande número de aspectos com o mundo real – como os romances realistas. Em todos os casos, porém, uma história ficcional so-

9 Quando não indicado, todas as traduções são minhas.

mente pode ser entendida por seus leitores se ela compartilha uma boa parte de elementos com o mundo que eles conhecem. Como Kendall Walton expõe em *Mimesis as make-believe* (1990, p. 144-186), isso pode ser concebido como um "princípio de realidade" (*reality principle*): a forma como nós entendemos nosso mundo deve também ser a base do mundo da ficção. Esse princípio é uma necessidade da economia narrativa, porque o autor não pode representar, linguisticamente, tudo que é necessário para descrever um homem, uma nuvem, uma cidade. Os signos verbais são abreviaturas que evocam as imaginações do leitor, conforme suas experiências, completando os elementos do texto de forma coerente. O texto provê somente os elementos necessários à potencialização das imaginações por parte do leitor. Para este, os elementos textuais evocam imaginações com base em suas percepções e experiências individuais da realidade, assim como foram retidas na memória. Aliás – a "realidade" não deve ser entendida, nesse contexto, como realidade ontológica; deve se pensar em "semânticas da realidade", baseadas na distinção real / não real da nossa comunicação pragmática (Bunia, 2007, p. 77) ou na "enciclopédia" de Eco (2004, p. 120). É o princípio de realidade que permite a interpretação de qualquer ficção, uma vez que as inferências que o leitor faz, a partir das frases do texto, partem do seu conhecimento do mundo real. Sem essa ancoragem na realidade, nenhuma ficção ganharia plasticidade. Qualquer comportamento de uma personagem ficcional é visto sob o pano de fundo das nossas ideias de psicologia, moralidade, política etc. Até acontecimentos "sobrenaturais" ou ilógicos, dentro de uma ficção, são entendidos na base daquilo que nós consideramos possível, de acordo com as ciências naturais e as regras da causalidade reconhecidas consensualmente; assim compreendemos o cenário contrafático de um romance como *Complô contra a América*, de Philip Roth, a partir daquilo que são "fatos consagrados" pela historiografia. A fantástica lógica d'*O processo* somente pode ser entendida como aberração sistemática e absurda de um sistema de justiça comum, como aquele que faz parte da "enciclopédia" dos leitores.

Que significa isso, quando aplicado a uma ficção sobre um campo de concentração? Podemos esperar que as leis naturais estejam em vigor tal qual no mundo que conhecemos, mas nossas ideias sobre o comportamento humano, a psicologia e a ética serão desafiadas, tanto pelos perpetradores quanto pelas vítimas e por aqueles que vivem na zona cinzenta entre os dois polos extremos. Mas até a habitual biologia do corpo humano é desafiada por fenô-

menos de extrema desumanização (como o "muçulmano"),[10] pelos efeitos do trabalho forçado, dos experimentos "médicos" e da transformação industrial de seres humanos em cinzas e matéria-prima. Grande parte dos acontecimentos rotineiros do campo não correspondem a nenhuma experiência comum condensada nos nossos *frames* e conceitos. Um leitor que não vivia esse mundo diferente não pode distinguir, numa representação ficcional da *Shoah*, aquilo que pertence à realidade do campo e do que pertence apenas ao mundo fictício, imaginado pelo autor. Nesse caso, o princípio de realidade não opera da forma habitual, porque pressupomos que o autor nos apresenta uma "realidade inversa", na qual acontecem coisas que consideramos completamente inverossímeis, mas que, não obstante, aconteceram de fato.

O caso dos *Fragmentos* (1998) de "Binjamin Wilkomirski"[11] – livro supostamente memorialista sobre uma infância no Holocausto – mostra como os critérios dos leitores são suspensos quando se trata de uma representação da *Shoah*: a obra era por completo uma invenção do suíço "ariano" Bruno Dössekker, que conhecia os campos de concentração somente por meio de suas leituras, mas as descrições do livro foram aceitas pelo público e pela crítica como depoimento impactante de uma infância sofrida. Quando a fraude foi revelada, o livro foi qualificado pelo público como fantasias violentas, toscas e grotescas, sem valor para o entendimento da *Shoah*. Ou seja, uma vez que se identificara a narrativa como falsificação, ela foi medida a partir do princípio de realidade, e o que antes era extremo, mas plausível para um campo de concentração, se transformou em puro exagero. Até certo ponto, esperamos que no campo de concentração pudesse acontecer qualquer horror que contradiga às nossas expectativas do cotidiano. Uma ficção, portanto, pode apresentar tanto extremidades inverossímeis quanto elementos "normais" – mas leitores que não vivenciaram a situação não têm condições de avaliar se esses elementos são fictícios ou o pano de fundo real das experiência no campo.

A comparação com o romance histórico talvez possa ajudar a compreender melhor o problema. Em *Guerra e paz*, o leitor pode verificar uma boa parte da trama a partir do conhecimento histórico. A comparação com a historio-

10 "Muçulmano" é a denominação que surgiu entre os detidos nos campos de concentração para designar pessoas cuja subjetividade pessoal foi tão afetada pela fome e por trabalhos forçados que eles não conseguiam mais controlar seus atos de forma intencional.

11 Cf. Mächler (2000).

grafia permite perceber quais personagens foram elaboradas segundo modelos reais e quais acontecimentos que têm uma base histórica. As convenções do romance histórico desde Walter Scott insinuam que os protagonistas sejam personagens inventados que atuam a uma certa distância das figuras históricas, cuja atuação tem efeitos decisivos em momentos determinantes. Os atos e os traços pessoais de Napoleão e de Kutuzov enquanto historicamente documentados são respeitados, mas seu comportamento concreto, as falas e, evidentemente, os pensamentos que essas figuras apresentam no romance são facilmente identificados como imaginação de Tolstói. O leitor pode, nesse caso, até julgar se a invenção do mundo ficcional é bem ou mal sucedida, considerando as demais descrições confiáveis sobre a guerra napoleônica.

O que acontece, entretanto, no relato ficcional de um sobrevivente de Auschwitz? O leitor tem como saber se as palavras e atos do comandante, de um guarda ou de uma vítima correspondem à realidade, como foi resgatada na memória do autor? Ou se eles são inventados? Bem inventados ou mal inventados? Uma atrocidade incrível poderia ser avaliada como mal inventada de acordo com a verossimilhança geral ou bem inventada de acordo com o mundo supostamente inverso da Shoah. No livro de Semprún não podemos saber se o "jovem de Semur" é uma figura inventada pelo autor para criar um diálogo sobre a luta socialista e os nazistas mantido durante a "Grande viagem" e tampouco se o "Gérard" da narrativa se refere ao próprio autor (que usou esse nome na *résistance*). Como em qualquer romance autobiográfico, tudo pode ser vivenciado e tudo pode ser inventado; mas sabemos que o autor foi deportado para Buchenwald após ter participado na resistência e ter sido apanhado pela Gestapo. É digno de nota, porém, que Semprún voltou, anos depois, a essa questão, quando explica em *L'écriture ou la vie* que ele inventou o rapaz para sustentar melhor, na memória, a "solidão do transporte" (Semprún, 1997, p. 309), acrescentando ainda: "a realidade necessita, muitas vezes, da invenção, para tornar-se verdadeira. Ou seja, provável. Para convencer e comover o leitor" (ibidem).

Pode ser que essa ficção tenha sido necessária para que o sobrevivente se aproxime mais facilmente das memórias dolorosas e para que o leitor sinta o horror mediante uma representação mais adequada. Persiste, no entanto, o problema de que o leitor d'*A grande viagem* não sabe distinguir entre a realidade vivenciada no campo e a realidade inventada. Semprún afirmou, em outros momentos, que ele poderia abrir mão do relato memorialístico factual

porque esse caminho já havia sido percorrido por tantos outros. É notável, no entanto, que ele tenha sentido a necessidade, na continuação de seus repetidos trabalhos sobre Buchenwald, de explicitar a relação entre real e fictício nas narrativas anteriores. Há algo nessa ficção que exige a explicitação. Parece que o real vivenciado não se contenta em pertencer meramente a um mundo possível da ficção. Como o real documentado no testemunho factual se revela insuficiente para dar conta do horror, o real do testemunho ficcional do Holocausto insiste de uma maneira específica na sua autenticidade.

Pactos e práticas sociais

Propomos, portanto, que a produção e a recepção dos testemunhos sejam norteadas por um pacto específico, nem factual, nem ficcional, mas testemunhal. É costume supor "pactos" de leitura (Lejeune, 1975) ou uma "instituição" (Lamarque; Olsen, 1994, p. 37) que norteem, mediante um conjunto de regras implícitas, a comunicação factual de um lado e a comunicação ficcional de outro.[12] O pacto factual implica que o autor assuma a responsabilidade por todas as proposições e, dessa forma, suas frases se refiram à realidade extratextual. O pacto ficcional, por sua vez, sugere que a voz que profere as frases da narrativa não seja idêntica com o autor e que essas frases não se refiram ao mundo real, mas a um mundo imaginado; por meio de um jogo imaginativo, o "faz-de-conta" (*make believe*), o mundo da ficção pode ser vivenciado pelo leitor.

Qual seria, então, o "pacto testemunhal"?

Primo Levi descreve, n'*A trégua* (1997), como os sobreviventes, após a liberação do campo, ocupam-se com uma criatura que eles chamam de Hurbinek: uma criança de três anos, paralítica, atrofiada, praticamente muda e com o número de Auschwitz tatuado no braço. Ela morre após poucas semanas, "liberto mas não redimido". Para os leitores, ele parece uma entidade fantástica que dificilmente seria imaginada como ser humano real. Se Levi tivesse marcado seu livro como romance, Hurbinek, provavelmente, seria entendi-

12 A terminologia dos pactos ou contratos foi introduzida por Philippe Lejeune (1975) e, muitas vezes, é usada pela teoria literária para referir-se, de forma abreviada, a uma "prática social", "instituição" ou "um dispositivo"; o pacto corresponde a um conjunto de regras que definem como um texto deve ser tratado tendo em vista seu melhor aproveitamento (Cohn, 1999; Eco, 2004, p. 102s; Genette, 1992; Lamarque; Olsen, 1994, p. 256; Zipfel, 2001, p. 279).

do como invenção simbólica, mas foi publicado como relato autobiográfico e esse episódio de duas páginas tem uma grande relevância: no final do trecho que documenta a luta da criança pela "entrada no mundo dos homens", Levi (1997, p. 31) registra sua morte e afirma: "Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras". A ênfase está na substituição do testemunho. O autor é testemunha no lugar daquele testemunho que Hurbinek não pôde prestar: da sua existência, da sua condição humana e do crime cometido contra ele. O livro reclama que reconhecimento que Hurbinek recebeu pelos sobreviventes seja reiterado pelos leitores e, virtualmente, pela humanidade inteira. A desumanização à qual foi submetida no Holocausto deve ser invertida, reconhecendo-se sua qualidade de ser humano; e para que isso aconteça, é preciso acreditar na autenticidade do relato de Levi.

É evidente que proposições factuais como aquela que afirma a existência de Hurbinek são tão difíceis de se verificar como é difícil distinguir entre fatos e invenções nas ficções sobre Auschwitz. Relato e ficção sobre o mundo inverso estão sempre ameaçados pelo ceticismo. O estatuto dos seus enunciados é precário porque "ninguém testemunha para a testemunha", como reza um poema de Paul Celan.[13] Nessa situação, a testemunha não tem outra saída senão insistir em sua sinceridade e solicitar a confiança do leitor. Na comunicação pragmática, antes de se tornar o gênero literário da catástrofe, o conceito do "testemunho" designava declarações diante da justiça ou da comunidade de fiéis, equivalente ao juramento. Se Primo Levi, no final do trecho sobre Hurbinek, fala do testemunho vicário, o alto *páthos* da fórmula deve frisar que não se trata de uma simples narrativa factual, mas de um relato que insiste desesperadamente em sua autenticidade, ou seja, na sua veracidade subjetiva. Essa retórica da sinceridade, é claro, não garante nada, mas declara que o autor reconhece sua responsabilidade com respeito à verdade das asserções. Tratando-se da responsabilidade diante dos "afogados"[14] como Hurbinek, essa responsabilidade aproxima-se do juramento no processo jurídico e, com isso, vai além do compromisso "comum" do autobiógrafo, que reclama confessar a verdade somente sobre si mesmo. Austin (2002, p. 180) classificou o ato de fala "testemunhar" como "*expositive*" (assertivo), mas

13 "Niemand / zeugt für den / Zeugen". Os versos finais de "Aschenglorie", do volume *Atemwende*, de 1967. (Celan, 2005, p. 198).

14 "Afogados" ou, em italiano, "*sommersi*" são os que não voltaram dos campos, na expressão de Primo Levi.

enfatiza também o elemento "*commissive*" que diz respeito ao comprometimento da testemunha, transcendendo uma simples asserção e contendo uma promessa diante à verdade e ao interlocutor que precisa ser cumprida para completar o ato.[15] Nesse sentido, os testemunhos vão além da autobiografia, na qual o enfoque está no sujeito do autor e seu desenvolvimento. Os testemunhos também ultrapassam as memórias, que focalizam nos acontecimentos históricos vivenciados pelos autores. A testemunha do Holocausto, na sua qualidade de sobrevivente, é aquele que percebeu os acontecimentos por ele mesmo e leva os traços do crime em seu corpo, sua existência e sua escrita. Ao mesmo tempo, ele é o vicário para aqueles que não podem testemunhar por si mesmo. Esse conjunto transfere à escrita uma dimensão ética que vai além da mera informação e invade a relação entre autor e leitor.[16]

Pactos de leitura, de forma geral, não são anunciados explicitamente. Levou muito tempo até a teoria literária dar um nome às práticas vinculadas à produção e recepção de romances e autobiografias. O que se descreve, de forma pouco feliz, como "pacto" são convenções implícitas que evoluíram e continuam evoluindo movidas pela dinâmica da interação entre o "horizonte de expectativas" dos leitores e as inovações produzidas pelos autores.[17] O leitor experimentado desenvolve filtros cognitivos que permitem, na maioria dos casos, intuir o pacto oferecido a partir da configuração da narrativa, processando a informação de acordo com a proposta. No mercado, a capa dos livros leva, geralmente, a classificação "romance" ou "autobiografia". Muitas vezes, porém, o leitor deve confiar na sua "intuição", que se constitui na interface entre experiência (incluindo outras leituras sobre o assunto), percepção do texto e informações sobre o autor. Particularmente no caso dos testemunhos, o entendimento está vinculado a essa relação triangular. Assim como a autenticidade dos livros de Levi não é declarada na primeira página, mas surge do caráter dos depoimentos, dos atos de fala e do espírito da narrativa, os livros de sobreviventes rotulados como romances não precisam apresentar comentários sobre sua fidelidade aos fatos históricos para que o público perceba a sinceridade dos autores. A constelação entre o assunto histórico, a condição

15 Sobre o testemunho como prática social, cf. Scholz (2011).

16 Sobre a relação entre a função epistêmica e ética do testemunho, cf. Krämer (2011).

17 Segundo a teoria de recepção, a literatura está sujeita a um processo contínuo de "Horizontstiftung und -erweiterung", da fundação e da ampliação do horizonte de expectativas dos leitores.

do autor e o caráter da escrita sugere confiança na autenticidade dos acontecimentos narrados, diferente de ficções como *Guerra e paz*, *Um conto de duas cidades* ou *Os miseráveis*.

Para estabelecer esse pacto específico, o autor deve ter vivido, de fato, o mundo descrito no texto, mesmo que esse mundo se apresente de forma "ficcionalizada". Sua escrita deve ater-se, de forma geral, aos recursos do estilo realista, a uma linguagem sóbria, não estetizante, e respeitar os limites epistêmicos do observador: o autor deve ter realmente vivenciado a experiência no campo e somente pode contar aquilo que lhe era acessível na época ou em documentos estudados posteriormente. Muitas vezes, os prefácios e posfácios orientam o leitor sobre o estatuto específico de um romance, como o texto de François Mauriac em *A noite*, de Elie Wiesel (1996). As informações necessárias sobre a biografia do autor podem também estar contidas em outros elementos do paratexto (contracapa, orelha etc.). A estrutura narrativa corresponde a essas informações, apresentando um narrador autodiegético e/ou um protagonista que tem a mesma idade, a mesma nacionalidade, o mesmo sexo do autor e, muitas vezes, até o mesmo nome, algo pouco comum no romance em geral.[18] Essa semelhança do protagonista/narrador com o autor não significa, necessariamente, uma identidade, e alguns autores de ficções, como Borowski e Kertész, chegaram inclusive a negar que os prisioneiros que eles foram fossem idênticos aos narradores e protagonistas das suas ficções. A afinidade entre a biografia do autor e a do protagonista, porém, autoriza o autor a falar das experiências do personagem e reclamar sua autenticidade. "Autêntico", aliás, não significa outra coisa do que "da autoria", cunhado no contexto da autenticação de relíquias na Idade Média (Michaelis, 2011, p. 268). Implícito à autenticidade do testemunho ficcional, o autor garante que sua experiência no campo resguarde os acontecimentos narrados. Por isso, um texto perde imediatamente sua autenticidade quando se revela que o autor de um suposto testemunho não viveu a realidade do campo de concentração, como no caso de "Wilkomirski".

Propomos, portanto, que o pacto testemunhal sugere que o autor se compromete com a autenticidade da experiência narrada no texto, indepen-

18 Às vezes, os nomes não aparecem de forma completa, como o "C." de Charlotte Delbo, variantes do prenome como Elieser (Eli Wiesel), as alcunhas "Tadek" (Tadeusz Borowski) ou, de forma cifrada, como "Gérard", pseudônimo de Semprún na *résistance* (Borowski, 1982, p. 96; Delbo, 1995, p. 139; Semprún, 1981, p. 79-222; Wiesel, 1996, p. 149).

dentemente de as proposições serem referenciais. O texto deve ser lido como representação parcial e subjetiva do Holocausto. Ele reclama ser entendido como relato autêntico, com as licenças sancionadas pela fragmentariedade da percepção, pela fragilidade da memória, pelas limitações da linguagem e pela interpretação subjetiva de cada autor.[19] Comparadas com o pacto factual, as licenças estão expandidas e certas cenas podem parecer mais vivas do que num simples relato: o autor, a partir da distância dos acontecimentos, pode ter usado a imaginação em vez da memória para reconstruir o passado.

Quando o texto se apresenta na forma "ficcionalizada", o leitor pode ainda contar com uma fidelidade dos acontecimentos narrados com base na experiência do autor. Como no pacto ficcional comum, as proposições não podem ser entendidas como referências rasas à realidade do passado. Deve haver um alto número de sentenças ficcionais cujo conteúdo proposicional coincide com as proposições factuais que o autor poderia fazer. Aquelas proposições que não provêm da memória episódica do autor devem ainda ser condizentes com sua experiência e interpretação dos acontecimentos.

O que se suspende na recepção dos testemunhos, tanto nos relatos quanto nas ficções, é a avaliação estética. Nos relatos, as eventuais deficiências estilísticas contam tão pouco quanto a possível falta de coerência da trama no caso da ficção (Toolan, 2011), já que o sofrimento pode quase proibir um estilo belo; quanto à coerência, ela pode ser medida apenas mediante a experiência do campo, e esta está fora do alcance dos leitores.[20]

No que diz respeito às dicotomias postuladas por Lejeune (1975) e Genette (1992) sobre a "identidade" entre autor e narrador no caso do factual, e a não identidade no caso da ficção, pode-se pensar que nem a identidade nem a não identidade são dadas por completo. Enquanto o autor do relato não é completamente idêntico ao sujeito que sofreu a desumanização absoluta, tendo dificuldades de reacessar suas memórias, em boa parte traumáticas, o autor da ficção compartilha com seu narrador, pelo menos, a experiência específica do campo que é dele e de nenhum outro sobrevivente. O autor do relato factual constata verbalmente essa diferença existencial entre sua

19 Testemunhos factuais, segundo meu critério, são (a lista não está completa): Améry (2002), Bruck (1999), Elias (1988), Kielar (1982), Klüger (1997), Lasker-Wallfisch (2005), Levi (1988), Müller (1979), Nyiszli (2005), Vaisman (2008), Venezia (2008), e Zsolt (2012).

20 Vale mencionar que nem os sobreviventes se sentem autorizados a julgar os testemunhos dos outros, uma vez que dispõem sempre apenas de uma vivência parcial.

identidade atual e a da sua condição anterior de vítima. Autor e narrador do testemunho ficcional convergem no aspecto da sua responsabilidade pela autenticidade do que é narrado.

Ficção, experiência e autoria

Num ensaio recente, Aleida Assmann (2011) fez reflexões sobre o papel da experiência na ficção em geral e, em particular, do testemunho. Ela traça a evolução histórica desde o início do século XVIII até os tempos atuais. Se, no surgimento do romance, a ambiguidade entre autor e narrador era quase a regra, os leitores atuais aprenderam a desvincular por completo o conteúdo ficcional das intenções e da experiência do autor. O chamado *intentional fallacy* (engano relacionado à intenção) é o teorema crítico que se estabeleceu no século XX e que hoje em dia é um dogma da disciplina.[21] Com respeito à "proscrição" do uso de informações biográficas, Assmann constata (2011, p. 216), num primeiro momento, a contínua vigência dessa "premissa" para a ficção em geral, admitindo, ao mesmo tempo:

> Na nova literatura memorialista lidamos com um novo gênero que não pode ser alcançado e avaliado exaustivamente segundo os critérios de Wellek e Warren. Ao lado da atenção, da competência linguística e da fantasia, que são os impulsos primários da literatura, tem-se acesso, nesse caso, à própria experiência que se torna impulso ou material da literatura. A própria experiência é por definição inalienável, não se pode transmiti-la e incorporá-la. [...] Neste ponto, mudam o estatuto e a legitimidade da ficção.

Parece-me que essa observação é completamente pertinente e deve ser estendida à ficção dos sobreviventes, o que, no entanto, não acontece no ensaio de Assmann, para a qual o testemunho se limita aos relatos factuais. É a experiência pessoal de Auschwitz que autoriza Imre Kertész a escrever um romance a partir da perspectiva de um rapaz ingênuo de 14 anos que observa toda a brutalidade arbitrária e as regras absurdas como se fossem o funcionamento "natural" do mundo. O romance é o resultado das vivências

21 Nos últimos anos, porém, têm surgido revisões que debatem uma reconsideração do autor na interpretação, vinculada a certas regras (Jannidis et al., 1999; Spoerhase, 2007).

do autor e da sua interpretação posterior, construído de maneira que o leitor acompanha percepções e raciocínios do protagonista, os quais o autor não teve quando se encontrava em Auschwitz. A experiência subjetiva, formulada à distância dos acontecimentos, é o que orienta a (re)construção do campo como ficção.

Esse não é o lugar para debater a legitimidade do termo "experiência" na modernidade. Como se sabe, essa legitimidade foi questionada por Benjamin e Adorno, uma vez que as condições da guerra industrializada e do capitalismo avançado já não coincidiam com os moldes de percepção e de expressão disponíveis (Benjamin, 1991b, p. 439).[22] O desprezo de Benjamin (1991c, p. 214) pelos livros memorialistas dos veteranos de guerra que surgiram no final dos anos 1920 se deve a um conceito de experiência muito estreito. É plausível que a capacidade humana de distanciar-se das vivências e interpretá-las de acordo com os discursos e valores tradicionais diminui no processo histórico que afasta o sujeito de contextos simples e "naturais" e aumenta a complexidade de todas as relações sociais. Mas é também plausível que o homem, nessas condições modernas, adapte e amplie os recursos que estão à mão para lidar com os acontecimentos vivenciados. Os livros dos veteranos da Primeira Guerra[23] podem ser entendidos como tentativas nesse sentido e, ao mesmo tempo, como precursores dos testemunhos do Holocausto. As memórias individuais de Levi e Kertész sobre o campo ainda não são experiência no sentido pleno proposto por Benjamin (1991a, p. 611), porque para isso seria preciso que elas entrarem em "conjunção dos conteúdos do passado coletivo"[24] ou, nos termos de Maurice Halbwachs com "os quadros sociais" (Halbwachs 2010) que fornecem as molduras da memória coletiva e, como explica Veronica Zangl (2009, p. 89 passim), eram justamente esses quadros coletivos que ainda faltaram no caso do Holocausto. Mas é exatamente a partir da constituição do novo gênero e de sua recepção que se formou, nas últimas décadas, um discurso que consegue formular, provisoriamente, as diferentes experiências que resultaram do Holocausto.

---

22 Sobre os diversos aspectos da experiência em relação ao testemunho, cf. Zangl (2009, p. 85 passim).

23 Os autores mais importantes são Jünger, Remarque e Koeppen.

24 "Wo Erfahrung im strikten Sinne obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion" (Onde reina a experiência *stricto sensu*, na memória, certos conteúdos do passado individual entram em conjunção com aqueles do passado coletivo). Benjamin (1991a, p. 611) no ensaio "Sobre alguns motivos de Baudelaire".

"Ficcionalização"

Entre as primeiras reações da teoria estética à catástrofe encontram-se as observações de Adorno sobre a cultura depois do Holocausto, que teria se tornado obsoleta em sua forma usual, uma vez que havia sido essa mesma cultura ocidental a que produziu, de forma dialética, a barbárie.[25] Como consequência radical, o filósofo decretou que seria "um ato bárbaro escrever um poema após Auschwitz" e que virou impossível "escrever poemas hoje em dia" (Adorno, 1986b, p. 30). O poema, nessas afirmações polêmicas, assim como no pensamento de Adorno em geral, representa a suprema manifestação da literatura, sua expressão mais *estética*. O que o incomoda, em primeiro lugar, na ideia do poema após (e, ainda mais, sobre) Auschwitz é a possibilidade do prazer que alguém poderia tirar do caráter estético da representação e, dessa forma, deleitar-se à custa do horror sofrido pelos exterminados. Isso fica mais claro no artigo sobre "Engajamento", no qual Adorno (1986c, p. 423 passim) critica a composição "A survivor from Warsaw", de Schönberg:

> Mas, na medida em que ele [o embaraçoso], apesar de toda dureza e implacabilidade, é transformado em imagem, é como se o pudor das vítimas fosse ferido. Com base nelas [as vítimas] se prepara algo, obras de arte, que são jogadas para serem devoradas pelo mundo que as matou. Esta chamada plasmação artística da dor física crua daqueles que foram golpeados a coronhadas contém – ainda que de forma distante – o potencial para causar gozo. Mediante o princípio estético de estilização [...] o destino inconcebível aparece como se tivesse algum sentido; ele é transfigurado, lhe é tirado algo do horror; e já assim, as vítimas sofrem uma iniquidade [...].

É evidente que as observações éticas de Adorno aplicam-se igualmente à narrativa, seja ela factual ou ficcional, mas que é particularmente a ficção que depende de processos de estilização e que produz o deleite. Apesar dos protestos constantes contra o veredito adorniano sobre a poesia, a atitude expressada na citação exerceu efeito durante décadas, tabuizando certas formas de representação do Holocausto. Os próprios artistas intervieram para

25 A primeira formulação encontra-se no ensaio "Kulturkritik und Gesellschaft", de 1951 (Adorno, 1986b, p. 20).

ampliar cada vez mais as limitações e, hoje em dia, os quadros de Anselm Kiefer – que fazem referência ao Holocausto mediante a estética do sublime – e um romance em quadrinhos – que apresenta judeus como camundongos – não são mais denunciados de serem *kitsch* por usarem meios impróprios. Não obstante, a representação do Holocausto que "ficcionaliza" os acontecimentos continua sendo duvidosa aos olhos dos intelectuais críticos. O debate sobre os filmes de Spielberg (*A lista de Schindler*, 1993) e de Lanzmann (*Shoah*, 1985) mostra que a encenação de acontecimentos históricos não é julgada como politicamente correta pelos críticos mais rigorosos, uma vez que o público poderia, a partir das imagens, iludir-se sobre a dimensão do horror e até sentir alívio por aqueles poucos que escaparam. O que parece mais adequado, para esses críticos, é a estrutura narrativa do documentário *Shoah*, que renuncia por completo a representações imagéticas do passado e aposta exclusivamente no enunciado atual das testemunhas, sem recorrer a invenções e encenações.

Quanto aos testemunhos factuais, são os relatos orais e depoimentos jurídicos que obedecem mais ao tabu da estetização. Já os livros de Levi e Klüger possuem um grau de elaboração literária e uma plasticidade que possibilitam uma leitura "imersiva" e, por isso, muitas vezes provocam o diagnóstico de "ficcional". Por outro lado, a crítica alemã acostumou-se a falar de "construir", em vez de "fingir", quando se trata da mera organização narrativa e argumentativa do material factual.[26] Ficção *stricto sensu* corresponde às invenções imaginativas e, talvez, à aplicação massiva de linguagem figurada que desestabiliza o significado. A maioria dos relatos factuais não se enquadra nessas categorias. Os intertextos literários (*A divina comédia*, a *Bíblia*) de Levi funcionam como comparações e analogias e não suspendem o estatuto factual. O livro de Klüger apresenta uma estrutura narrativa que não se atém muito rigidamente à ordem cronológica e interrompe a narrativa por prolepses, analepses, reflexões, comentários metanarrativos e referências a outros autores. Esses elementos, certamente, não convertem o livro em ficção, ainda que a estrutura seja semelhante

26 Em seu artigo citado anteriormente, Aleida Assmann (2011, p. 218) distingue "elaboração literária" e "ficcionalização" (*literarische Ausarbeitung und Fiktionalisierung*): "Elaboração literária refere-se a questões da representação como a moldura narrativa, transformação em narrativa, recursos estilísticos, sugestões interpretativas etc. Ficcionalização significa, no entanto, que partes da narrativa são inventadas, invertidas ou alteradas de outra forma".

àquela de muitas narrativas ficcionais pós-modernas; a própria autora, também uma crítica literária eminente, porém, sempre insistiu veementemente no estatuto factual do seu livro (Klüger, 2009).

De forma semelhante, se estrutura o livro *A grande viagem,* de Jorge Semprún, publicado em francês sob o rótulo de "*récit*" que não determina claramente o "pacto".[27] A narração dessa viagem para o campo é interceptada por inúmeras prolepses, analepses e reflexões de um narrador mais experiente que o protagonista. O que justifica, em primeiro lugar, falar de ficção seria, talvez, o fato de o autor apresentar o passado como presente. As afirmações não tratam o passado como material da memória, mas sim o evocam como realidade com uma abundância de detalhes visuais, auditivos e sensoriais. Nessa "ilusão", no entanto, irrompem as dúvidas e reflexões do narrador. Mediante afirmações do autor, posteriores à publicação do livro, sabemos que a figura do seu interlocutor durante a viagem é uma invenção. Entende-se que, tecnicamente, esse personagem permite ao narrador desdobrar as informações sobre o que o levou para o campo e isso de uma forma mais "natural" do que um solilóquio extenso. A figura fictícia do adolescente, por outro lado, não altera nada essencial ao "material" vivenciado, a não ser o fato de que as tantas pessoas que morreram já durante o transporte raramente eram adolescentes, mas crianças, aleijados e anciões.

Numa entrevista com Zoltán Hafner, Imre Kertész confirmou, com respeito ao seu romance *Sem destino*, que este é "em toda sua extensão e que cada elemento da história se apoia em documentos".[28] Segundo o autor (2006, p. 13), isso não contradiz sua ideia de ficção:

> Naturalmente, tais fragmentos de realidade [como o cheiro de couro, H. G.] também são extremamente importantes no caso da ficção. A diferença essencial consiste no fato de que a ficção cria um mundo enquanto, na autobiografia, a pessoa se lembra daquilo que era.

27 "História" no sentido de uma narrativa sobre acontecimentos; em inglês: *"story"*. De acordo com Genette (1992), "*récit*" pode ser uma sequência narrativa tanto ficcional como factual.

28 Na realidade, a entrevista era a base de um livro que Kertész chama, no prefácio, tanto de "autêntica autobiografia" como de "romance" (Kertész, 2006, p. 5). A citação aparece na pergunta do entrevistador, e foi afirmado pelo autor: "Mas eu sei – e você confirmou isso várias vezes nas suas afirmações – que seu romance é autêntico e que cada elemento da história se apoia em documentos". (ibidem, p. 12)

E mais adiante assevera: "No romance, eu tive que inventar Auschwitz de novo, para mim, e tive que dar-lhe vida" (ibidem).

O paradoxo desaparece quando se pensa que o personagem "inventado", narrador homodiegético, dispõe, praticamente, da mesma biografia de Kertész e passa pelos mesmos acontecimentos que o autor vivenciou na sua adolescência; contudo, o autor, para escrever o romance, não acessa as suas próprias lembranças, mas se imagina no lugar do rapaz em Auschwitz. Essa imaginação, porém, bem como a construção da narrativa correspondente, é realizada com o conhecimento e a interpretação que o autor possuía à época da redação, ou seja, 30 anos depois. Aqui, a reflexão posterior não entra na tessitura da narrativa, mas é um pressuposto da sua constituição. "Inventar Auschwitz de novo", para ele mesmo, no entanto, não é igual a criar um mundo fictício. O mundo no qual vive o narrador de *Sem destino* é exatamente a Auschwitz da memória do autor. Na sua imaginação ele acompanha um rapaz de 14 anos que se adapta à "lógica" desse mundo como o Kertész real nunca pôde se adaptar. Pelo menos nesse sentido trata-se de ficção.

Conclusão

O que une a literatura dos sobreviventes do Holocausto é o fato de eles representarem suas experiências no campo de concentração. Isso acontece de diferentes formas, em romances e relatos factuais. A veracidade do conteúdo, porém, precisa ser vinculada a um "pacto" de leitura específico que garante ao leitor a autenticidade das atrocidades e anormalidades apresentadas nesse mundo inverso. O pacto do testemunho está vinculado à sinceridade do sobrevivente e à sua obrigação de testemunhar pelos "afogados". Diferente de um "simples" autor de romances ou autobiografias, a testemunha cumpre um *ethos* quase religioso ou jurídico. Do lado do leitor, esse *ethos* é respondido pela confiança; diferentemente do ceticismo que orienta a leitura de textos factuais e da atitude do faz-de-conta da ficção, essa fidúcia se baseia na confiabilidade da testemunha (sua biografia e seu caráter, manifestados nos gestos textuais e na realidade) e na importância dos acontecimentos.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Negative Dialektik. In: _____. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften*. v. 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986a. p. 6-412.

_____. Kulturkritik und Gesellschaft 1. In: _____. *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften*. v. 10.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986b. p. 11-30.

_____. Engagement. In: _____. *Noten zur Literatur.Gesammelte Schriften*. v. 11. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986c. p. 409-431.

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz.* O arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2010.

ALTMANN, U. et al. Fact vs fiction – How paratextual information shapes our reading processes. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, Oxford, v. 9, p. 1-8, 2012.

AMÉRY, J. Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. In: SCHEIT, G.; HEIDELBERGER-LEONHARD, I. (Org.). *J. A. Jenseits von Schuld und Sühne*: *Unmeisterliche Wanderjahre: Örtlichkeiten.* Stuttgart: Klett-Cotta, 2002. p. 7-177. v. 2.

ASSMANN, A. Wem gehört die Geschichte? Fakten und fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bielefeld, v. 36, n. 1, p. 213-225, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/FkBrKi>. Acesso em: 2 fev. 2013.

AUSTIN, J. L. *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam, 2002.

BAER, U. (Org.). *"Niemand zeugt für den Zeugen": Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

BENJAMIN, W. Über einige Motive bei Baudelaire. In: _____. *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*. v. 1.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991a. p. 607-653.

_____. Der Erzähler. In: _____. *Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften*. v. 2.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991b. p. 438-465.

_____. Erfahrung und Armut. In: _____. *Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften*. v. 2.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991c. p. 213-219.

BESSLICH, B. et al. (Org.). *Geschichte(n) fiktional und faktual: Literarische und diskursive Erinnerungen im 20. und 21. Jahrhundert*. Bern: Peter Lang, 2016.

BOROWSKI, T. *Bei uns in Auschwitz*. München: Piper, 1982.

BRUCK, E. *Wer dich so liebt.* Lebensbericht einer Jüdin. Berlin: Wagenbach, 1999.

BUNIA, R. *Faltungen*. Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin: Erich Schmidt, 2007.

CARUTH, C. (Org.). *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

CELAN, P.; *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

COHN, D. *The distinction of fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

DELBO, C. *Auschwitz and after*. New Haven: Yale University Press, 1995.

ECO, U. *Im Wald der Fiktionen.* Sechs Streifzüge durch die Literatur. München: dtv, 2004.

_____. *Lector in Fabula.* Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: dtv, 1994.

ELIAS, R. *Die Hoffnung erhielt mich am Leben*. Mein Weg von Theresienstadt und Auschwitz nach Israel. München: Piper, 1988.

FELMAN, S; LAUB, Dori (Org.). *Testimony*: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history. New York: Routledge, 1991.

GENETTE, G. *Fiktion und Diktion*. München: Wilhelm Fink, 1992.

HALBWACHS, M. *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925). Berlin: De Gruyter Mouton, 2010.

HARTMAN, G. H. *Der längste Schatten:* Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust. Berlin: Aufbau-Verlag, 1999.

HARVEY, R. *Witnessness:* Beckett, Dante, Levi and the Foundations of Responsability. New York: Continuum, 2010.

JANNIDIS, F. et al. (Org.). *Die Rückkehr des Autors*. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999.

KERTÉSZ, I. *Galeerentagebuch*. Berlin: Rowohlt, 1993.

_____. *Roman eines Schicksallosen (1975)*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

_____. *Dossier K*. Eine Ermittlung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

KIELAR, W. *Anus Mundi*. Fünf Jahre Auschwitz. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982.

KLÜGER, R. *weiter leben. Eine Jugend* (1992). München: dtv, 1997.

_____. *Paisagens da memória.* Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: GALLE, H. et al. (Org.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Anna Blume, 2009. p. 21-30.

KRÄMER, S. Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft. In: SCHMIDT, S. et al. (Org.). *Politik der Zeugenschaft.* Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: Transcript, 2011. p. 117-139.

LAMARQUE, P.; OLSEN, S. H. *Truth, fiction and literature.* A philosophical perspective. Oxford: Clarendon Press, 1994.

LASKER-WALLFISCH, A. *Ihr sollt die Wahrheit erben*. Die Cellistin von Auschwitz. Erinnerungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LEVI, P. *Ist das ein Mensch?* Die Atempause. München: Carl Hanser, 1988.

_____. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAECHLER, S. *Der Fall Wilkomirski*. München: Pendo, 2000.

MICHAELIS, A. Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte des Zeugen. In: SCHMIDT, S. et al. (Org.). *Politik der Zeugenschaft*. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: Transcript, 2011. p. 265-284.

MÜLLER, F. *Sonderbehandlung.* Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz. München: Piper, 1979.

NYISZLI, M. *Im Jenseits der Menschlichkeit*. Ein Gerichtsmediziner in Auschwitz. Berlin: Dietz, 2005.

SCHOLZ, O. R. Das Zeugnis anderer – Sozialer Akt und Erkenntnisquelle. In: SCHMIDT, S. et al. (Org.). *Politik der Zeugenschaft*. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: Transcript, 2011. p. 23-45.

SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SEMPRÚN, J. *Schreiben oder Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

_____. *Longa viagem*. Lisboa: Arcádia, [1964].

SPOERHASE, C. *Autorschaft und Interpretation*. Methodologische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin: De Gruyter, 2007.

TATERKA, T. *Dante Deutsch*. Studien zur Lagerliteratur. Berlin: Erich Schmidt, 1999.

TOOLAN, M. Coherence. *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/AjWytv>. Acesso em: 12 nov. 2012.

VAISMAN, S. *In Auschwitz.* Das Protokoll einer jüdischen Ärztin nach der Befreiung. Düsseldorf: Lilienfeld, 2008.

VENEZIA, S. *Meine Arbeit im Sonderkommando Auschwitz*: Das erste umfassende Zeugnis eines Überlebenden. München: Karl Blessing, 2008.

WALTON, K. *Mimesis as make-believe.* On the foundations of the representational arts. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

WIESEL, E. *Die Nacht.* Erinnerung und Zeugnis [1958]. Freiburg: Herder, 1996.

_____. The Holocaust as Literary Inspiration. In: _____. *Dimensions of the Holocaust.* Lectures at Northwestern University. Evanston: Northwestern University Press, 1977. p. 5–19.

WILKOMIRSKI, B. *Fragmentos*. Memórias de uma infância 1939-1948. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

YOUNG, J. E. *Writing and Rewriting the Holocaust:* Narrative and the Consequences of Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

ZANGL, V. *Poetik nach dem Holocaust*. Erinnerungen – Tatsachen – Geschichten. München: Wilhelm Fink, 2009.

ZIPFEL, F. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität.* Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 2001.

ZSOLT, A. *Das rote Fahrrad*. Frankfurt a. M.: Nischenverlag, 2012.

Seção 2:

Ficção na América latina

Notas sobre a noção de ficção e ficcionalidade no Brasil oitocentista

Ewerton de Sá Kaviski

A tradição crítica brasileira

Há uma visão difundida em nossa tradição crítica sobre a literatura brasileira, em especial a oitocentista, e que é o centro de debate desta comunicação. Trata-se da ideia de que a literatura brasileira – e o romance, de forma especial – possui um caráter mais documental que ficcional. De modo muito diluído e com peso diferente na reflexão, essa visão está presente, por exemplo, nas avaliações que nossos "primeiros críticos literários", Sílvio Romero e José Veríssimo, fizeram da tradição literária brasileira. Basta folhearmos os dois tomos da *História da literatura brasileira*, de 1888, de Sílvio Romero ou os sete volumes dos *Estudos de literatura brasileira*, de José Veríssimo, para percebermos o quanto a leitura desses críticos se alimenta desse suposto caráter documental da literatura brasileira. Aliás, o conceito de "romance de costumes", largamente utilizado por nossa tradição crítica desde o romantismo, aponta justamente para o que se tem encarado como o compromisso da literatura com a realidade brasileira.

Esse compromisso com a realidade aparece num livro do porte de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1959). Refiro-me aqui, entre outras questões, ao conceito de "literatura extensiva", desenvolvido por Candido (1959, p. 114) no estudo do romance oitocentista brasileiro. Diz o crítico:

> nosso romance tem fome de espaço e ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se

> manifesta por uma conquista progressiva de território. Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa e Macedo, cercando o Rio familiar e sala de visitas, do mesmo Macedo e de Alencar, ou o Rio popular e pícaro de Manuel Antonio; depois as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas e Goiás, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e praias, os pampas do extremo sul; Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba. Taunay revela Mato Grosso; Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto naturalismo acrescenta o Maranhão de Aluísio e a Amazônia de Inglês de Sousa. Literatura extensiva, como se vê, esgotando regiões literárias e deixando pouca terra para os sucessores, num romance descritivo e de costumes como é o nosso.

No campo dos estudos recentes de literatura brasileira, essa discussão ganhou força e se impôs como questão teórica a partir de um livro, a meu ver paradigmático dessa recorrência em nossa tradição crítica, intitulado *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Süssekind (1984). A autora traça o percurso, na história da literatura brasileira, do que ela denomina de *naturalismo*. Ou como nota Luiz Costa Lima (1984, p.12),[1] ao prefaciar o livro: "O que aqui Flora Süssekind indaga é nada menos que o estrato mais persistente na cultura literária brasileira: o privilégio concedido ao documental, a literatura presa ao fato, a serviço da 'verdade', da pátria ou da 'realidade'". Trata-se de um grande esforço em compreender aquilo que já chamava atenção em nossa tradição crítica desde o romantismo: a adesão da literatura brasileira à realidade local.

Diante do quadro esquemático sobre nossa tradição de crítica literária, gostaria de discutir uma visão alternativa: a existência de uma noção de ficção e ficcionalidade na literatura oitocentista brasileira. O objetivo deste artigo é demostrar, por meio da análise de uma série de reflexões críticas desenvolvidas por José de Alencar, que havia não só uma forte consciência sobre uma noção de ficção/ficcional, como também uma forte consciência da forma literária. A minha hipótese geral é a de que o sistema literário oitocentista brasileiro engendrou uma forte noção do que seria ficção e ficcionalidade.

---

1 A reflexão teórica de Flora Süssekind se inscreve numa vertente de estudos que, no Brasil, tem como figura central Luiz Costa Lima. Sobre o debate entre ficção e documento, recomendo dois livros do autor: *O controle do imaginário* (1982) e *Sociedade e discurso ficcional* (1986). Cabe destacar também que, nos campos dos estudos de literatura brasileira oitocentista, Flora Süssekind é autora de outro livro que dá continuidade à discussão entre ficção e documento: *O Brasil não é longe daqui* (1990).

Pretendo demonstrar que estavam no horizonte da discussão da cultura literária oitocentista brasileira questões sobre linguagem, forma literária, ficcionalidade e autonomia do texto literário. Para tanto, analisarei as cinco primeiras cartas escritas por José de Alencar (2007) sobre o poema *A confederação dos Tamoios*, de 1856, de Gonçalves de Magalhães (2007).

As cartas sobre *A confederação dos Tamoios*

A análise empreendida por José de Alencar nas cinco primeiras cartas versa, em linhas gerais, sobre a adequação do poema de Gonçalves de Magalhães ao gênero épico. Essa parece ser a linha central a partir da qual se constrói a leitura sobre o poema *A confederação dos Tamoios*. Entre as diversas críticas, Alencar insiste no descompasso entre o tema escolhido para matéria do poema e a forma literária escolhida para essa mesma matéria figurar – a *epopeia*. É o que nota Alencar (2007, p. XVII-XVIII, grifos nossos) já na primeira carta:

> Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar./Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas dessas belas imagens que infundem admiração./A ***Confederação dos Tamoios*** começa por um episódio: é a morte de um simples guerreiro índio, assassinado por dois colonos, que decide da aliança das tribos indígenas contra a colônia de S. Vicente./Devemos confessar que a ***causa*** do poema, o ***princípio*** da ação não está de modo algum nas regras da epopeia. Derivar de um fato acidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país é impróprio da grandeza do assunto./Compare-se neste ponto com os poemas conhecidos e ver-se-á o contraste: Milton deriva a sua ação da rebelião de Satanás; Virgílio, da destruição de Tróia; Homero, do rapto de Helena; o Tasso, das cruzadas; Camões, do espírito de conquista e navegação./Há pois nestes poemas como ***causa***, ou um grande infortúnio, ou um sentimento poderoso como a nacionalidade e a religião, ou um acontecimento importante como a descoberta de um novo mundo./O Sr. Magalhães serve-se da vingança, mas uma vingança produzida por um fato trivial, um fato bem comum, como era a morte de um índio, nesse tempo de hostilidades constantes entre os invasores e os indígenas.

O defeito, como demonstra o excerto, está no fato de a ação do poema tomar forma e força a partir da "morte de um simples guerreiro índio" – "fato trivial, um fato bem comum" – e o decorrente sentimento de vingança por parte de Aimbiré, o herói da epopeia. Na perspectiva de Alencar, há um conflito entre a causa da ação e o assunto do poema: a confederação dos índios para combater os colonos portugueses. A elevação do assunto prevista pela forma não está em acordo com o prosaísmo da matéria escolhida – que, no limite, é a *cor local* do poema. Daí a comparação com outros poemas épicos achatar *A confederação dos Tamoios*. No poema de Magalhães, não há sentimentos poderosos, grandes infortúnios ou acontecimentos importantes, mas matéria miúda composta de índio secundário e sentimento de vingança. José de Alencar está incomodado com a desproporção estridente, inadequação mesmo, entre o caráter miúdo da matéria em uma forma literária que exige, do ponto de vista da teoria dos gêneros, certa elevação do assunto.

Segundo a leitura de Alencar, essa desproporção entre o poema de Magalhães e o gênero épico é encontrada em vários âmbitos do poema. Está presente, por exemplo, na forma de representação das personagens. José de Alencar nota a ausência de esforço no poema em "elevar a grandeza e a majestade dos seus heróis" (ibidem, p. XVII). Os personagens indígenas do poema não possuem qualquer origem divina ou suficientemente heroica que os tornem representativos dentro da epopeia. Essa mesma ausência de representatividade está na figuração das heroínas indígenas:

> a heroína do poema do Sr. Magalhães é uma mulher como qualquer outra; as virgens índias do seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês, europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem, podiam vestir-se à moda em casa de Mme. Barat e Gudin, e ir dançar a valsa no Cassino e no clube com algum deputado. (ibidem, p. XXXI)

As personagens, segundo a leitura de Alencar, não possuem a envergadura épica prevista nas regras do gênero ao qual o poema se inscreve. E essa ausência de envergadura aponta ainda para o esquematismo presente na representação das personagens do poema. Os índios são "simples esqueletos, arcabouços informes, que o poeta não quis tomar o trabalho de encarnar, e deixou na sua nudez cronística ou tradicional" (ibidem, p. XLVII). Note-se

que o esquematismo é tão forte, que as índias da epopeia poderiam, na visão crítica alencariana, figurar em um romance qualquer.

A desproporção está presente também na dicção utilizada no poema em vários momentos. O início do segundo canto permite a Alencar refletir mais sobre essa inadequação. Os versos incômodos são os seguintes: "P'ra acabar co'os ataques reiterados/Dos lusos, confederam-se os tamoios" (ibidem, p. XXI). Além da quebra de expectativa que o início do segundo canto causa em Alencar, é interessante se destacar que o crítico vê uma desproporção entre as razões expressas nesses dois versos, pouco dignas, e a proporção pretensamente agigantada da confederação que alimenta "o pensamento" da epopeia. Diz Alencar (ibidem, p. XX, grifos nossos):

> Não é pelo ódio instintivo da cor, não é pelo opróbrio e a vergonha de homens livres reduzidos à escravidão, não é pelo seu belo país, dominado por filhos de terras estranhas; não é para vingar as cinzas de seus pais, não é por nenhum desses incentivos nobres que os tamoios se confederam: é unicamente *para acabar com os ataques reiterados dos lusos*.

Alencar percebe o contra-argumento de sua crítica: os versos de Gonçalves de Magalhães podem ser lidos como prenhes de todos esses sentidos nobres apontados no excerto. E é aí que entra a formulação sobre a dicção problemática utilizada no poema para representar a ação – e a matéria escolhida, de modo geral – no poema:

> Ninguém ignora que os ataques reiterados dos lusos tivessem por fim escravizar os índios, expulsá-los de suas terras, e que resistindo a eles os tamoios defendiam sua pátria, sua liberdade e sua religião; ***mas é preciso exprimir os grandes sentimentos com a sua linguagem própria: as palavras são como as vestes do pensamento, que ora o trajam de galas e de sedas, ora de lã e de estamenha***. (ibidem, p. XX, grifos nossos)

O problema dos versos iniciais do segundo canto está na incapacidade de exprimir a nobreza das razões da ação do poema. A linguagem é imprópria. As palavras não vestem o pensamento de acordo com as regras do gênero épico. A dicção no poema não obedece aos recursos retóricos de elevação da representação:

> pela leitura do poema, tenho-me convencido que o poeta desdenha esses lances teatrais, esses efeitos cênicos, sem o que a epopeia e a tragédia nada são; prefere seguir o fio da sua história dividindo-a em capítulos, a que deu o nome de cantos" (ibidem, p. XX).

Nessa altura da reflexão, é curioso notar que a estridência da desproporção entre o poema *A confederação dos Tamoios* e o gênero épico traz para assunto das cinco cartas a forma do *romance*. No fundo, os problemas levantados pela leitura de Alencar revelam o caráter romanesco da epopeia de Gonçalves de Magalhães. A ausência de envergadura épica das personagens e a dicção prosaica do poema são, por exemplo, elementos que apontam para o que há de mais romanesco n'*A confederação dos Tamoios*. Não é à toa que José de Alencar chama os cantos de capítulos, encara os versos como frases dispostas em linhas e sugere que as índias poderiam figurar em um romance. E é justamente essa inadequação do aspecto romanesco na epopeia de Magalhães que leva Alencar (ibidem, p. XXVIII) a perguntar e afirmar ao mesmo tempo:

> A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América./ Por ventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?

Note-se que a leitura demolidora de Alencar leva o crítico a repensar a forma literária a ser usada para a criação do poema nacional por excelência. E uma das últimas formulações da quinta carta encaminha a leitura de Alencar (ibidem, p. XLVII) para o romance:

> Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade.

As reflexões de José de Alencar apontam o romance como a forma ideal de representação da matéria dita nacional. O assunto do poema, segundo a leitura de Alencar, ganharia expressão e forma no romance e não na epopeia.

Nessa ordem de ideias, o método crítico utilizado nas cartas é revelador do quanto o romance se anuncia como a saída para a criação do poema nacional. Em mais de uma vez, Alencar compara, com desvantagem para a epopeia de Magalhães, diversas passagens do poema com trechos de romances, como que indicando a saída formal para os problemas constitutivos da epopeia falhada.[2]

Perceba-se ainda que o conjunto das cinco primeiras cartas de Alencar revela o que poderíamos chamar de *grande consciência da forma*.[3] O futuro romancista empreende uma leitura colada ao texto e que está impregnada de um forte teor prescritivo. Como sugerido até aqui, a crítica de Alencar está baseada na inadequação do poema ao gênero épico. A análise de trechos do poema se pauta, nesse sentido, na obediência às regras previstas na teoria dos gêneros.[4] O que interessa destacar, entretanto, não é só o caráter prescritivo da reflexão alencariana nas cartas: o grosso dessa reflexão repousa – e nossa tradição crítica parece não ter percebido – em discussões de ordem formal que evidenciam as convenções da representação literária. E é justamente nessa consciência da forma e da convenção que se pode apreender a consciência ficcional de Alencar – aspecto negado por essa mesma tradição crítica.

Nessa ordem de ideias, é curioso notar que a leitura de Alencar se encaminha para a análise da organicidade do poema. E é essa leitura justamente que empresta ao texto certo estatuto autônomo. Um dos problemas que o crítico encontra, por exemplo, é a desarticulação do enredo. Para Alencar (ibidem, p. XLII), a ação que envolve o herói, Aimbiré, e a ação geral do poema não estão articuladas em um todo: "é claro pois que o Sr. Magalhães não soube ligar à ação épica a ação do seu herói; o poema corre sem ele, e

---

2 A tradição de crítica literária brasileira encara os comentários sobre o romance nas cartas como o exercício reflexivo de Alencar que resultaria na escrita de *O guarani*, publicado em 1857. Lembre-se que a polêmica ocupou as páginas dos jornais nos meses de junho, julho e agosto de 1856; e que *O guarani* saiu em folhetim entre os dias 1° de janeiro e 20 de abril de 1857, segundo informações de Raimundo de Menezes (1977) em *José de Alencar, literato e político*, que corrigiu as informações de José de Alencar em *Como e por que sou romancista*.

3 É interessante observar que essa consciência da forma não se limita à reflexão crítica de José de Alencar. Ela parece ser constitutiva de certa parcela do discurso crítico produzido ao longo de todo o século XIX. Remeto o leitor interessado, nesse sentido, à antologia organizada por Fernando C. Gil (2014), *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro*.

4 Eduardo Vieira Martins (2005), em *A fonte subterrânea*, demonstra como a visão crítica e concepção ficcional de Alencar se alimenta dos tratados de retórica em grande circulação no Brasil oitocentista. A visão prescritiva de Alencar, que pode ser atribuída a certo estabelecimento de uma teoria dos gêneros, a leitura das artes poéticas de Aristóteles e de Horácio, é historicizada por Eduardo V. Martins a partir do cotejamento minucioso entre a obra de Alencar e os principais tratados de retórica que circulavam no Brasil. Sobre a polêmica em torno d'*A confederação dos Tamoios*, cf. o capítulo 3 do livro.

caminha ao seu fim abandonando o protagonista". Alencar também critica a coerência interna da obra. Segundo sua perspectiva, a presença do elemento sobrenatural – o episódio da tangapema – não obedece à lógica interna estabelecida desde o início do poema: "lá um momento em que lhe aprouve, no quarto canto, pôs em cena um pajé, que em virtude de algumas palavras misteriosas fez subir ao sétimo céu uma tangapema, isto é, uma clava de sofrível peso e dimensão". E prossegue: E o autor depois continua muito naturalmente, sem dar explicação do fato, que ninguém compreende, porque no seu poema começa por desacreditar esse Tupã e esses pajés de que fala ligeiramente, e que entretanto revelam depois um poder divino e miraculoso" (ibidem, p. XL-XLI).

A busca pela organicidade da obra aponta, se eu não estiver forçando a nota, para uma forte consciência de que o mundo construído na página impressa precisa se sustentar enquanto tal – que é, em última instância, *ficcional*. A consciência da ficcionalidade, entretanto, aparece de modo mais evidente em outras observações. Alencar parece perceber, por exemplo, a diversidade de vozes que o texto narrativo possui. Na análise feita sobre a descrição do campo de batalha, o crítico chama a atenção para a inadequação de enfatizar a presença do sangue, pois a perspectiva da narrativa estaria com o índio guerreiro: "E note, meu amigo, que esta descrição é feita por um selvagem, habituado aos combates mortíferos de maça e tacape, e a quem por conseguinte essas ideias de sangue deviam parecer naturais, e não causar tanto espanto" (ibidem, p. XXVII). Perceba-se que, no exercício analítico, Alencar concede autonomia à perspectiva da personagem.

Outro índice de que há consciência ficcional na leitura de Alencar é o desejo de fazer com que a ação possua autonomia em relação à voz do poeta; que não se subordine a ela. Sobre o entrecho amoroso entre Aimbiré e Iguaçu, Alencar afirma em tom de crítica: "todas as paixões do seu livro são apenas *atestadas*, e não descritas" (ibidem, p. XXXVIII). E mais adiante: "o Sr. Magalhães *atesta* que Aimbiré e Iguaçu se amam, que o herói do poema chora seu pai, que a heroína tem saudades do seu amante, e nada mais" (ibidem, p. XXXIX, grifo nosso). Nessa ordem de ideias, cabe lembrar a opinião de Alencar (ibidem, p. XX) sobre o papel que o poeta cumpre no poema:

> Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo

> o partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todos as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento.

Além da ideia sobre a dicção elevada prevista pelo gênero, observe-se a metáfora que tenta dar conta do papel do poeta: cabe a ele organizar a narrativa a ponto de criar uma *ilusão teatral* Alencar está chamando a atenção, se não me engano, para o esforço de criar, na página em branco, uma *ficção*.

Cabe ainda destacar, para se perceber a consciência formal e ficcional presente nas cartas de Alencar, as duas principais reflexões teóricas desenvolvidas nas últimas cartas. Essas duas reflexões formulam, *a posteriori*, a visão de Alencar a partir da qual se elaboram as observações críticas sobre o poema. Para os fins deste artigo, detenho-me somente na reflexão da quinta carta em que Alencar discute a linguagem. O crítico reconhece o uso variado que se pode fazer da palavra, nas mais diversas esferas da atividade humana. Entretanto, Alencar (ibidem, p. XLIV) chama a atenção para o uso diferenciado da palavra no âmbito artístico:

> A palavra tem uma arte e uma ciência: como ciência, ela exprime o pensamento com toda a sua fidelidade e singeleza; como arte, reveste a ideia de todos os relevos, de todas as graças, e de todas as formas necessárias para fascinar o espírito./O mestre, o magistrado, o padre, o historiador, no exercício do seu respeitável sacerdócio da inteligência, da justiça, da religião e da humanidade, devem fazer da palavra uma ciência; mas o poeta e o orador devem ser artistas, e estudar no vocabulário humano todos os seus segredos mais íntimos, como o músico que estuda as mais ligeiras vibrações das cordas de seu instrumento, como o pintor que estuda todos os efeitos da luz nos claros e escuros.

Destaque-se a pertinência do comentário de Alencar: a atividade do poeta é vista como um campo diferenciado dos demais campos da atividade humana. E o elemento diferenciador está no trabalho realizado no âmbito da linguagem. Para o crítico, o poeta deve dominar os recursos da sua matéria de trabalho, pois é a palavra que possibilita o surgimento da obra de arte. Esse trabalho com a palavra consiste, se leio bem a passagem, no esforço em ornamentar o discurso e na exploração de "todos os relevos" da ideia. No limite, diria que a linguagem é vista, nesse sentido, como embelezamento e exploração dos sentidos da palavra.

Entretanto, para se compreender bem a perspectiva de Alencar sobre a linguagem, é importante recuperar a tentativa de definição do que é a palavra. Diz o crítico:

> A palavra, esse dom celeste que Deus deu ao homem e recusou a todos os outros animais, é a mais sublime expressão da natureza: ela revela o poder do Criador, e reflete toda a grandeza da obra divina./Incorpórea como o espírito que a anima, rápida como a eletricidade, brilhante como a luz, colorida como o prisma solar, comunica-se ao nosso pensamento, apodera-se dele instantaneamente, e o esclarece com os raios da inteligência que leva no seu seio./Mensageiro invisível da ideia, íris celeste de nosso espírito, ela agita as suas asas douradas, murmura ao nosso ouvido docemente, brinca ligeira e travessa na imaginação, embala-nos em sonhos fagueiros, ou nas suaves recordações do passado. (ibidem, p. XLIII)

Com base no trecho transcrito, Alencar revela ter uma fé muito forte no poder da palavra. Atente-se para as metáforas do excerto. Elas criam uma imagem poderosa da palavra a partir de termos que pertencem ao mesmo campo semântico: "eletricidade", "brilhante", "luz", "prisma solar", "raios". A palavra surge como princípio de esclarecimento. Trata-se de um "dom celeste" que possui o poder de iluminar a mente humana. E a reflexão vai além: mais do que isso, a palavra é força criadora, pois é elemento ativo da imaginação – "brinca ligeira e travessa na imaginação, embala-nos em sonhos fagueiros". Alencar define melhor esse caráter criador da palavra logo na sequência:

> Reveste todas as formas, reproduz todas as variações e ***nuanças*** do pensamento, percorre todas as notas dessa gama sublime do coração humano, desde o sorriso até a lágrima, desde o suspiro até o soluço, desde o gemido até o grito rouco e agonizante./Às vezes é o buril do estatutário, que recorta as formas graciosas de uma criação poética, ou de uma cópia fiel da natureza; aos retoques desse cinzel delicado a ideia se anima, toma um corpo, e modela-se como o bronze ou como a cera./Outras vezes é o pincel inspirado do pintor que faz surgir de repente do nosso espírito, como de uma tela branca e intacta, um quadro magnífico, desenhado com essa correção de linhas e esse brilho de colorido que caracterizam os mestres./Muitas vezes também é a nota solta de um hino, que ressoa docemente, que vibra no ar, e vai perder-se além no espaço, ou vem afagar-nos brandamente o ouvido, como o ***eco*** de uma música em distância. (ibidem, grifos nossos)

Na perspectiva de Alencar, a palavra tem o poder de dar forma ao pensamento em todas as suas nuances e variações. O crítico também atrela o poder da palavra em dar forma à expressão da subjetividade, pois a palavra "percorre todas as notas dessa gama sublime do coração humano" (ibidem). Nesse sentido, a palavra é, em parte, o meio a partir do qual a subjetividade do poeta, na figura do "pensamento do poema" ou na "ideia do poeta", surge na obra. Entretanto, Alencar encaminha também a reflexão, mais uma vez, para a materialidade da obra. A força produtiva da palavra resulta em artefatos artísticos. Com efeito, os três exemplos – da estatutária, da pintura e da música – apontam para o resultado formal do exercício artístico: a obra. Vale destacar, entretanto, que, na perspectiva de Alencar, a obra é encarada como produto da subjetividade do artista – aspecto já notado quando o crítico define a noção de poesia.

É curioso notar a tensão quase contraditória que se estabelece na reflexão de Alencar no que diz respeito à articulação entre expressão da subjetividade e construção formal autônoma da obra. Essa tensão está essencialmente presente nas duas últimas cartas. Em parte, ele constrói a maior parte do seu argumento em torno dos aspectos formais da obra. E muito de sua crítica se formula, ainda que em muitos momentos se valendo de uma teorização prescritiva sobre os gêneros literários, em uma visão de que a obra precisa ser organicamente bem estruturada e funcionar como objeto autônomo. Por outro lado, a ideia de expressão da subjetividade, empréstimo claro de certa corrente da teoria romântica, acaba formulando, na contramão da reflexão principal das cartas, certa visão voltada para a fidelidade da expressão do poeta, ainda que ornada pela linguagem e pela poesia, na obra de arte. Estamos diante, se não me engano, do nó teórico muito caro a nossa tradição crítica: a tensão entre documento e ficção na literatura brasileira.

Na quinta carta, Alencar incide nessa tensão contraditória – ainda que ele não a veja, de modo algum, como contradição. O excerto pertence à reflexão sobre a palavra:

> quando o homem fala ou escreve a sua convicção, a consciência da verdade lhe serve de inspiração, e transluz na sua linguagem como um reflexo da razão absoluta: o orador, o poeta e o escritor são apóstolos da palavra, e pregam o evangelho do progresso e da civilização./Mas quando o homem, em vez de uma ideia, escreve um poema: quando a vida do indivíduo se eleva à vida de

> um povo; quando, ao mesmo tempo historiador do passado e profeta do futuro, ele reconstrói sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade, é preciso que tenha bastante confiança, não só no seu gênio e na sua imaginação, como na palavra que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido. (ibidem, p. XLV)

José de Alencar reconhece o poder da palavra em nomear o real. A palavra reverbera "a consciência da verdade" que revela "um reflexo da razão absoluta". É a partir da palavra que a convicção do poeta é expressa. Nesse sentido, a atividade do orador e do poeta também está inscrita nessa forma de utilizar a palavra, pois "são apóstolos da palavra, e pregam o evangelho do progresso e da civilização". Entretanto, note-se a enorme ressalva que Alencar faz quando o assunto é a obra de arte. Quando o escritor escreve um poema e não uma convicção, ele deve ter confiança em seu gênio, em sua imaginação e, frise-se, confiança na palavra – "*que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido*" (ibidem, grifo nosso). Sem excluir a ideia de que a obra é produto de um autor, José de Alencar parece assumir, nessa passagem transcrita, o caráter autônomo que a obra possui devido ao poder da palavra. É claro que a consciência total de uma autonomia do texto literário não se revela nas reflexões desenvolvidas nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios*. Trata-se, em parte, muito mais de uma consciência ficcional derivada de uma tradição clássica, normativa mesmo, presente nas cartas. Entretanto, a consciência de certa noção do ficcional está ali latente e será desenvolvida ao longo da carreira de José de Alencar em seus textos críticos e literários.

Referências bibliográficas

ALENCAR, J. Cartas sobre A confederação de Tamoios. In: MAGALHÃES, G. *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. XV-CCX.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1959.

GIL, F. C. *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro*: uma antologia (1836-1901). Curitiba: Editora da UFPR, 2014.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário*: razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Prefácio. In: SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p. 11-13.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MAGALHÃES, G. *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

MARTINS, E. V. *A fonte subterrânea*: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

MENEZES, R. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.

SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?*: uma ideologia estética e sua história – o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *O Brasil não é longe daqui.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Entre crimes, críticos e fantasmas: ficcionalidade em *Jantando um defunto*, de João de Minas[1]

Leandro Antonio de Almeida

Jantando um defunto

Após a entrada da Coluna Prestes na Bolívia no início de fevereiro de 1927, os jornais e personalidades políticas que se opunham ao governo Bernardes-Washington Luís consolidaram em Luís Carlos Prestes a imagem do Cavaleiro da Esperança, "cujo 'gênio' era glorificado em incontáveis editoriais, artigos e reportagens publicados em jornais daquele período" (Prestes,

1 Informações sobre a trajetória do escritor estão disponíveis em: Almeida (2008), Freire Filho (1999) e Seixas Sobrinho (1991). Nascido filho de um italiano radicado em Ouro Preto, recebeu o nome Ariosto Palombo (1896-1984), mas ficou conhecido nas rodas sociais pelo pseudônimo João de Minas, adotado no rastro da popularidade de João do Rio. Quando a família se mudou para a nova capital mineira, ele passou a colaborar nas revistas ilustradas em 1913, até conseguir um emprego no *Diário Oficial*, dois anos depois. Circulando pelas redações e bares, era considerado uma das mais excêntricas e irreverentes figuras da boemia belo-horizontina nos anos 1910. No início da década seguinte, mudou-se para Uberaba, quando colocou seus talentos de jornalista e advogado sem diploma a serviço dos coronéis e políticos do Brasil Central. Angariou clientela e hospedagem nas suas constantes viagens pela região, quando reuniu matéria sertanista que fez o sucesso dos seus livros de finais dos anos 1920, *Jantando um defunto* e *Farras com o demônio*, coletâneas de artigos publicados na imprensa governista. O primeiro deles, um conjunto de contos sertanistas contra a Coluna Prestes lançado em 1929, foi elogiado pelos mais renomados escritores da Academia Brasileira de Letras, como Humberto de Campos, Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto e João Ribeiro, o que levou o nome João de Minas ao rol das revelações literárias do momento. Pela sua militância em prol de Washington Luís e Júlio Prestes contra Vargas, ganhou emprego na capital federal no ano de 1930. Suas pretensões políticas, junto com livros no prelo, foram abortadas com a deposição do presidente em outubro. Fugiu e anos depois, ao se radicar em São Paulo, procurou se inserir na nova ordem, trabalhando para o governo federal revolucionário ou para a oposição paulista, conforme as oportunidades. A fugacidade dos projetos políticos levaram-no, entre 1933 e 1937, a atuar no mercado de ficção massiva em expansão, focando seus esforços no lançamento de livros voltados ao público popular consumidor de gêneros de sucesso. Lançou *Mulheres e monstros*, *Horrores e mistérios nos sertões desconhecidos* e *Pelas terras perdidas* (aventuras sertanistas); *A mulher carioca aos 22 anos*, *A datilógrafa loura*, *Uma mulher… Mulher!*, *Fêmeas e santas*, *A prostituta do céu* (sentimental, com cenas à época consideradas pornográficas); e *Nos misteriosos subterrâneos de São Paulo* (policial). A partir de 1935, reinventou sua faceta popular quando se transformou no chefe supremo de uma nova e eclética religião. Adotou o pseudônimo Mahatma Patiala e fundou a Igreja Brasileira Cristã Científica, que o ocupou pelas três décadas subsequentes, e talvez até sua morte.

1997, p. 369). A utilização política do seu prestígio durou até a publicação de um manifesto em maio de 1930, considerado radical pelos políticos das oligarquias oposicionistas que formavam a Aliança Liberal e pela imprensa que a apoiava. Nesse intervalo de tempo grandes jornais como *O Jornal*, o *Correio da Manhã*, *O Globo*, *A Noite*, o *Jornal do Comércio* e *A Esquerda* transformaram o aclamado líder militar da "revolução" em um herói com dimensões míticas:

> As populações das grandes cidades vibravam com o mito do "Cavaleiro da Esperança", à espera do líder que haveria de voltar do exílio para salvar o Brasil dos maus políticos, que tinham traído os ideais republicanos e seus compromissos com o povo. (ibidem, p. 370)

Não tardou o combate da imprensa governista aos artigos simpatizantes à causa da Coluna. Considerado o *Diário Oficial* pela intransigente adesão aos governos, o jornal carioca *O Paiz* foi o mais radical e mais persistente no combate à anistia, na defesa das tropas legalistas e divulgação dos depoimentos de seus chefes militares. Logo depois do exílio, enquanto repudiava *O Jornal* de Chateaubriand pela visibilidade que dava a Prestes (Meirelles, 2005, p. 47), as páginas de *O Paiz* promoviam o herói Franklin de Albuquerque, líder do grupo de jagunços que, junto com Horácio de Matos, perseguiu a Coluna da Bahia até Mato Grosso.

A partir de julho de 1927, *O Paiz* começou a receber colaborações de João de Minas nessa linha que descrevia supostos tenebrosos crimes cometidos pela Coluna Prestes no sertão do país. Contavam estupros individuais e coletivos, assassinatos cruéis, roubos, tortura e espancamento das populações sertanejas. Por exemplo:

> Um preto doente de maleitas, que fora encontrado na casa [da fazenda], fora assado lentamente num espeto, para os soldados se divertirem, enquanto churrascavam. O preto, amarrado ao espeto, uma grande vara de ferro, com fortes arames, morria devagar, fazendo caretas sobre o braseiro, onde os soldados assavam também o seu churrasco de vaca[2]. (Minas, 1929, p. 16)

2 Atualizamos a ortografia de todos dos textos da época.

A imagem de Prestes, Siqueira Campos, outros líderes e demais integrantes é a pior possível, representados como cruéis, bêbados, lascivos, ladrões, autoritários e sarcásticos.

Próximas dos *faits divers*, que desde fins do XIX aparecem na imprensa brasileira, as reportagens apresentavam características de crônica, a despeito de sua intencionalidade jornalística: diluição do assunto numa história com recursos estéticos e linguísticos da ficção popular visando mobilizar as emoções do leitor, e normalmente implicando o jornalista como narrador e personagem, que se torna, pelo caráter testemunhal, fiador da veracidade do texto. Antes da difusão nos anos 1950 do modelo norte-americano de veiculação de notícias e reportagens, que gera efeitos de objetividade a partir de uma economia na narrativa e na adjetivação, a linguagem jornalística era atravessada por elementos próprios da literatura, em especial da narrativa folhetinesca. Era mais voltada a atuar sobre as emoções dos leitores através da dramatização do fato narrado, do que propriamente veicular uma imagem de informação isenta de valores. Inovação de João do Rio na imprensa brasileira do início do XX, o repórter moderno passa a colher *in loco* aquilo que relata. Abordava os submundos urbanos das metrópoles em modernização (prostíbulos, prisões, fábricas, cortiços etc.), os vícios e futilidades das camadas altas (a cocaína, os amores abstrusos, as festas, os hábitos *chic* etc.), assim como as peripécias que passava para colher informações. Foi sob esse padrão ficcionalizante que os mais famosos jornalistas do primeiro período republicano no Rio de Janeiro e São Paulo fizeram sucesso, como, entre outros, João do Rio, Benjamin Costallat e Sílvio Floreal (Barbosa, 2007; Bulhões, 2007; Costa, 2005).

A especificidade de João de Minas não repousa na forma de estruturar as reportagens ou abordar os temas, mas no espaço representado – não a metrópole, mas o sertão de Goiás. Como no texto daqueles jornalistas, as informações sobre o narrador são extremamente escassas. Apesar de participante da história, é indeterminado: não sabemos quem é, de onde veio, para onde vai, nem o que foi fazer. Quando muito, tem-se a sugestão de que está em viagem, não se sabendo a origem nem o destino. Fora do texto, apenas a assinatura "João de Minas". Sua movimentação anônima pelos espaços é desinteressada, errática, construindo para si a imagem de um *flâneur* do sertão.

Como os textos serviam para o projeto de desconstrução da imagem do líder revolucionário alardeada pela imprensa alinhada ao governo, João de Minas passou a ganhar destaque no jornal. O maior indício de que a parceria

estava dando certo é o fato de, em 1929, *O Paiz* ter reunido em livro essas mesmas narrativas (quatorze ao todo), que levou o título *Jantando um defunto*, com o subtítulo "a mais horripilante e verdadeira descrição dos crimes da revolução". A pretensão de verdade jornalística é reafirmada no prefácio dos editores e no prefácio autoral, no qual João de Minas diz que escreveu o livro "sob a impressão dos fatos" (Minas, 1929, p. 5).

A abordagem da Coluna Prestes é feita de maneira indireta não apenas pela forma da narrativa, mas pelo aspecto temático, visto que outro dos assuntos centrais do livro é o sertão brasileiro – os costumes de sua gente, a paisagem, a flora e a fauna. Esse conjunto de temas era valorizado no final dos anos 1920 por estar associado à essência da nacionalidade brasileira, buscada por intelectuais nas regiões interioranas para se contrapor aos elementos estrangeiros valorizados pelas elites litorâneas. Os exemplos mais conhecidos na literatura ressaltam a guinada modernista rumo ao nacionalismo e a "redescoberta do Brasil" após 1924, seja na vertente Pau-Brasil de Oswald de Andrade, na do Clã do Jabuti de Mário de Andrade ou no verde-amarelismo de Menotti Del Picchia (Moraes, 1988). Nesse sentido, João de Minas, conhecedor da produção dos intelectuais paulistas, seguia um tema da moda.

Na representação do sertão em *Jantando um defunto*, podemos perceber que há entrelaçados três planos de realidade. O primeiro é o sertão em seu aspecto exótico, plausível para a visão de mundo materialista: descrição de paisagens deslumbrantes, flora e fauna presente em quase todos os contos; descrição e relação de domesticação de animais por seres humanos, como os cachorros e burros dos sertanejos; costumes das populações indígenas no início de *Jantando um defunto*; costumes da população sertaneja na descrição de fazendas, povoados e cidades pequenas; viagens por estradas e por picadas no meio do ermo; e a vida política na região do Brasil Central.

O segundo plano de realidade diz respeito aos elementos maravilhosos que remetem a uma dimensão natural não conhecida, explicada por uma ciência não oficial: maravilhosas espécies animais como o sapo-boi, de "O monstruoso sapo-boi"; controle via magnetismo animal ou domesticação de espécies não domesticáveis, como o controle da caranguejeira por um santo eremita chamado Pai Candinho; sentidos aguçados, adaptados à realidade sertaneja, como ocorre com o guia Pedro Pavio.

Em terceiro lugar, temos a intervenção do sobrenatural, o qual remete à existência de uma realidade transcendental que permearia nosso mundo,

expressa através da presença de entidades espirituais, como em "A pergunta do morto", em que o espírito de um morto se manifesta ao narrador; milagres, como em "O esqueleto de Santa Maria Clara", em que a areia e a mata de caraíbas próxima ao cadáver de Maria Clara são transformadas em ouro; sonhos reveladores, como o de Angelino no conto "Cenas horripilantes da revolução", através do qual descobre que sua mulher e filho estavam enterrados embaixo da laranjeira próxima à casa da sua fazenda, não tendo fugido com Prestes como lhe disseram; reencarnação e metempsicose, como em "O cavalo de Átila", no qual João de Minas é levado a um castelo medieval por uma besta que se transforma em mulher.

Na obra, esses elementos maravilhosos e sobrenaturais estão a serviço da militância do jornalista. Pai Candinho controla uma caranguejeira para matar os homens louros que teriam estuprado sua afilhada, punição essa recomendada pelo próprio Jesus Cristo, que teria conversado com o santo sertanejo. Em outra narrativa, a grama em torno do esqueleto de Maria Clara, moça estuprada por uma tropa quando ia ao casamento, se transforma em ouro por milagre, indicando a reparação de uma dor sofrida. Ainda temos a manifestação do espírito de um morto após Zéca Lopes encontrar, depois de uma sangrenta batalha em sua fazenda, uma mão com anel de noivado, alusão a um soldado separado de sua noiva. Todas essas manifestações são como depoimentos do além, compensando numa esfera transcendente os crimes cometidos pela Coluna.

Outro indício de que os eventos sobrenaturais e maravilhosos foram tratados como fatos está na interpelação a um provável leitor que considerasse verossímeis aqueles eventos. O texto "O cavalo de Átila" começa com uma inserção paratextual abaixo do título:

> chamo a atenção dos espíritas e ocultistas para o que se vai ler. Tudo aqui é a expressão da verdade. Mudei os nomes, mudei o local dos fatos, etc., por motivos que facilmente se compreendem. Estou pronto, porém, a provar da forma mais completa o que aqui descrevo. (Minas, 1929, p. 115)

Essa inserção é seguida pelo início do relato, onde, após referência ao livro *A Divina Comédia* de Dante, o narrador afirma: "eu, talvez melhor do que o divino poeta florentino, asseguro que já fui ao outro mundo. Já estive uma semana no país dos mortos" (ibidem).

Em outro texto do livro, "Os 26 assassinatos de homens louros", o autor procura convencer o leitor da eficácia dos poderes de Pai Candinho, invocando um saber que ultrapassaria as concepções limitadas da ciência. Após descrever em duas páginas o mecanismo pelo qual o santo sertanejo domina a magia natural e atua sobre seres vivos a partir do magnetismo animal, arremata: "Pai Candinho sabia verdades naturais, lógicas como todas as verdades, mas que, por não serem estudadas pelos sábios oficiais, passam como superstições. Era um prodigioso feiticeiro, um grande magnetizador" (ibidem, p. 146). Além desse saber, Pai Candinho também tinha acesso ao sobrenatural, dizendo receber em sua casa Jesus Cristo e fazer viagens astrais para visitar seus amigos e, até mesmo, o Padre Cícero no Juazeiro. Nesse ponto, o narrador muda de tom e passa a ressaltar o espírito supersticioso dos sertanejos, sem desqualificar a possibilidade das viagens astrais (ibidem, p. 147).

Uma curta narrativa sobre a Coluna Prestes[3]

A partir da análise de um dos textos de *Jantando um defunto*, podemos perceber como esses elementos são configurados. A narrativa a seguir, "A pergunta do morto", foi inicialmente publicada no rodapé da primeira página do jornal *O Paiz*, cinco meses depois da interiorização da Coluna Prestes na Bolívia, mais exatamente em 17 de julho de1927. Em 1929 integrou *Jantando um defunto*. Sem mudanças significativas na transposição para o livro, de onde reproduzimos o excerto a seguir, a narrativa aborda um dos mais sangrentos combates das forças legalistas contra a Coluna: a batalha na fazenda Zéca Lopes, em Goiás, em 29 e 30 de junho de 1925.

> Uma noite de terna beleza. A lua nova subia, ao fundo, na linha negra de uma floresta. O céu, muito puro, parecia feito de água do mar. E a lua parecia uma gaivota de prata que ia voar. O chevrolet rolava agora no começo de um chapadão, que já se nos mostrava sob uma nevoa sonhadora, dando-nos a impressão de que a terra subia, flutuava, se dissolvia em luz pálida. O silêncio punha em tudo uma castidade, uma virgindade fluida.

3 Sintetizamos no item que se segue a análise feita em Almeida, 2007.

íamos eu e o dr. Freire de Carvalho, notável médico baiano, da cidade de Jataí, no sudoeste goiano, para a fazenda do coronel Zéca Lopes, nesse município, e quase na divisa do município de Mineiros.

A fazenda, uma rica propriedade de 20.000 alqueires, fica a 17 léguas da cidade, que é agradável sob vários aspetos. Principalmente quanto ao consolador número de moças lindas, de fina educação, muito sociáveis, apreciando devidamente a dança.

Chegamos à fazenda às 11 horas. Tudo dormia. Isso não impediu, todavia, que uma hora depois o fazendeiro, um grande chefe de todo o sudoeste, mas homem bom e simples, nos oferecesse uma magnífica ceia. Seria meia noite quando evocou o dr. Freire uma forte página trágica da fazenda.

Foi um combate terrível, entre 70 soldados mineiros, sob o comando de Klinger, e um destacamento de Prestes, quando este, em Junho de 1925, voltando de Mato Grosso, por Coxim, entrou em Goiás, por Mineiros, que foi crapulamente saqueado. O combate foi a uma légua da casa da fazenda. Um capitão revoltoso, ao assaltar um caminhão, recebeu uma descarga. Desceu do caminhão, e ainda andou até o rego d'água que leva à cozinha da fazenda. Ali os seus companheiros viram que ele vinha segurando um rolo de intestinos à mostra. Os intestinos estavam sujos de lama, o que mostra que o herói mais de uma vez os apanhou no chão, tendo os ditos escorregado, naturalmente. O capitão aí se agachou, e morreu em silêncio. Os seus companheiros, à pressa, o enterraram na lama do rego, envolto num capote. Por minutos ainda a água do rego desceu, suja de sangue, excrementos e heroísmo… Aquela água ia, na coxinha da fazenda, lavar os pratos para o jantar da gente de Klinger, vencedora no combate. O coronel Zéca Lopes, que se achava na cidade, quando voltou mandou desenterrar o capitão, cuidadoso da pureza da sua água Enterrou-o atrás da fazenda. Vi essa sepultura. O dr. Freire olhou-a, muito sério. O capim começava a cobri-la, um capim cheio e rico. Por ali, numa área de uma légua quadrada, uns oitenta combatentes dormiam para sempre. Aquilo era um cemitério, com a vantagem de ser também uma ótima invernada.

Nessa noite, após a ceia, ao nos dirigirmos para os nossos quartos, o coronel Zéca Lopes nos informou que encontrara então, ao chegar em casa, após os trágicos acontecimentos, uma mão decepada no alpendre. A mão tinha uma aliança de casamento, e por ela, pela data, se podia verificar que o dono da mão ainda estaria na lua de mel. A mão não apodrecera. Estava murcha, triste, espiritualizada numa saudade, com qualquer coisa de amor e de ilusão. O coronel Zéca Lopes mandou enterrar aquele despojo, onde reluzia o símbolo do amor conjugal.

> – A mão depois apodreceu, com certeza – assegurou o ilustre médico baiano. O coronel Zéca Lopes sorriu, como que duvidando. Eu fiquei pensativo, não sei porque. Uma voz, duma sombra, perguntou, soturno:
> – E será que o anel de casamento da mão também apodrece?…
> Ninguém respondeu a essa pergunta, certamente feita por algum peão. Como nós não o víramos, mas só lhe ouvíramos a voz, eu, momentos depois, quando o coronel Zéca Lopes se retirou, procurei o peão no ponto de onde, num canto da sala, partira a pergunta. Ali não estava ninguém. Não havia ninguém na sala. Chamei a atenção do dr. Freire para o fato, que ele por sua vez achou estranho. No dia seguinte, cedo, interroguei a todos da fazenda. Ninguém fizera a pergunta dolorosa – se o símbolo do amor conjugal também apodreceria… Creio que foi o espírito do morto, dono da mão decepada, que nos fez aquela pergunta. O dr. Freire, homem de vasta ilustração, admite o fenômeno, mas sem o discutir… (Minas, 1929, p. 87-91)

Apesar de comportar um evento sobrenatural, cuja hesitação avizinha-se do conto fantástico, não é difícil reconhecer os traços de uma crônica. Um texto leve, superficial, comentado, com o narrador em primeira pessoa implicado em contar a partir de sua perspectiva um fato amplamente noticiado pela imprensa (Candido, 1992). A prioridade não é contar objetivamente um acontecimento, porém transformá-lo em episódio de uma história mais ampla, um caso intrigante envolvendo o narrador, cuja presença une as partes do enredo.

O texto é composto de três partes relativamente distintas, mas interligadas pelo fio da narrativa: a chegada dos dois personagens à fazenda (§1º ao §4º), o combate das tropas de Klinger contra o destacamento da Coluna Prestes (§5º) e a irrupção dos eventos sobrenaturais (§6º ao §10º).

O autor escolhe entrar na narrativa apresentando fragmentos da paisagem: objetos do cenário, como a lua nova, o céu, a floresta, o chapadão, são valorizados pela emoção causada no narrador, produzida pelo clima feérico no qual a percepção racionalizante se dissolve numa alucinação, como se transportasse o observador para outra dimensão. O efeito é conseguido pela combinação de verbos que denotam impressão subjetiva (“parecia”, “se nos mostrava”) com temas naturais carregados de carga metafórica pela justaposição de imagens. Através destas, a silenciosa paisagem, sacralizada numa “castidade” e numa “virgindade fluida”, é banhada de um sublime dinamismo: “o céu, muito puro, parecia feito de água do mar”, “a lua parecia uma gai-

vota de prata que ia voar", "a terra subia, flutuava, se dissolvia em luz pálida". A chave é claramente romântica, pois a paisagem é associada a uma natureza grandiosa, intemporal, com efeitos estéticos arrebatadores, uma descrição onde os objetos se transformam diante dos olhos do extasiado espectador.

O mundo dos sonhos evocado nas primeiras linhas é suspenso quando são introduzidos elementos humanos e sociais, substituindo as referências naturais pelas geográficas: cidade de Jataí, sudoeste goiano, fazenda Zéca Lopes, divisa com Mineiros, 17 léguas. O que marca a representação humana desse lugar é a abundância que gira em torno do fazendeiro: o caráter (sua generosidade, bondade e ilustração), o tamanho de suas propriedades (20.000 alqueires), a extensão de seu poder político por todo o sudoeste goiano, a magnífica ceia que oferece, as moças da cidade de Jataí (consolador número, beleza, fina educação, sociabilidade, talento para dança). Sintetizado pela expressão "tudo dormia", o silêncio noturno cria um paralelismo entre a natureza e a sociedade descritas, sugerindo um mesmo princípio regente de ambas. Esse universo fechado é perturbado a primeira vez pela presença das duas personagens viajantes, que trazem a marca da modernidade. O médico baiano representa o pensamento ilustrado, formado em medicina no litoral, com o raciocínio marcado pelas modernas ideias materialistas e cientificistas que vão orientar sua percepção do fato sobrenatural mais adiante. Além disso, dr. Freire e o narrador dirigem-se à fazenda em um chevrolet que rolava por uma estrada ligando os dois municípios goianos.

Nessa primeira parte, os elementos modernos integram sem conflitos o mundo idílico. A despeito de possuir uma visão de mundo diferente da dos coronéis, dr. Freire parecia ter trânsito livre em suas terras, ciceroneando o narrador. Ao chegarem à fazenda, apesar da hora tardia, são acolhidos com uma magnífica ceia. Essa integração é expressa nas referências temporais: a chegada é marcada pelo ciclo natural (noite) e pelo ciclo "homogêneo e vazio" do relógio (11 horas). Ao contrário da referência geográfica precisa, não há referência cronológica ou histórica.

A harmonia natural e social da fazenda fora rompida com a invasão do destacamento da Coluna Prestes, contada pelo médico. O assunto da segunda parte da narrativa é apresentado com referências cronológicas e geográficas precisas (data, quantidade de soldados, trajeto da Coluna), que situam o leitor no palco dos acontecimentos. A morte do capitão é tomada como metonímia da luta, como indica a área do enterro coletivo e a estrutura da narrativa nessa

parte: chegada do destacamento, assalto do capitão a um caminhão, seu alvejamento, agonia, morte e enterro pelos companheiros, e novo enterro pelo coronel.

O relato do combate não é feito num tom informativo, mas assemelha-se aos *faits divers* da imprensa. Com um grande poder de síntese, a evocação da "forte página trágica da fazenda" não é contada tragicamente, pois a atmosfera séria e macabra evocada pela morte é, logo em seguida, suspensa por elementos que a dissolvem no cômico. A morte do capitão é contada em tom grotesco ("segurando um rolo de intestinos à mostra…") e, ao mesmo tempo, assume tons irônicos, como no trecho "por minutos ainda a água do rego desceu, suja de sangue, excrementos e heroísmo…" ou pelo cemitério que também era ótima "invernada" (pasto para gado). A impressão é que o narrador ri ao pé da cova dos revolucionários, enquanto ironicamente conta os detalhes sórdidos de sua morte. O procedimento cria uma distância que impede a simpatia entre a morte dos combatentes e o leitor, já esboçada pelo termo "revoltosos" ou pela menção ao município de Mineiros, "crapulamente saqueado". Esse efeito também foi obtido na transição da primeira para a segunda parte da narrativa, onde temos a contraposição entre a imagem paradisíaca da fazenda e o combate nela realizado. A invasão sugere a ideia de que os soldados do destacamento teriam maculado tal espaço. Daí que os legalistas de Klinger – os heróis – tiveram mérito em defendê-la e, como prêmio de sua vitória, receberam o jantar na fazenda.

Na terceira parte, o enredo retorna ao presente narrativo, para em seguida ser perturbado pela mão não apodrecida e a voz misteriosa que pergunta sobre o anel. Contado num tom realista e sério, o relato se vale de todos os recursos estilísticos das histórias fantásticas: conflitos de opiniões entre personagens (Zéca Lopes, dr. Freire e o narrador) acerca dos estranhos fenômenos presenciados; hesitações por parte do narrador; certezas baseadas em posições racionalistas dissolvidas pela impossibilidade de sua explicação racional, após tentativa de verificação. O desenrolar dos eventos atesta o emprego desses recursos: encontro e enterro da mão com o anel; opinião plausível sobre seu fim após o enterro; dúvida sobre o apodrecimento da mão; voz do morto; opinião racional sobre o ocorrido; tentativa frustrada de verificação; evento sobrenatural ambiguamente assumido.

Ao suspense criado soma-se a tristeza da separação trágica entre os cônjuges, presente na pergunta e na descrição da mão: "murcha, triste, espiritualizada numa saudade, com qualquer coisa de amor e de ilusão…" (Minas,

1929, p. 90). O fato de a mão decepada estar com um anel de casamento indicando uma possível lua de mel sugere, pela forma triste como é descrita, a separação de um casal por causa da marcha da Coluna, com a transcendente saudade oriunda da brusca ruptura. Esse é o ponto de contato entre a segunda e a terceira parte do texto, levando o sobrenatural a se tornar um elemento que contribui para o reforço da visão negativa sobre a presença da Coluna em Goiás.

A curta narrativa parece atravessada por dois polos de tensão: legalismo-oposição (política) e modernidade-tradição (visões de mundo das personagens principais). Este polo, apesar das divergências, admite coexistência e mediações (pelo narrador), reconhecendo-se tanto a presença e o avanço de elementos modernos sobre espaços interioranos, como a autonomia da pujança da natureza e da esfera sobrenatural. Já o primeiro não admite conciliação, pois é uma guerra na qual o vencedor deve aniquilar o lado derrotado. As personagens não explicitam suas posições políticas – apenas relatam o combate, sem se posicionar nesse âmbito. Esse não posicionamento, que coloca em evidência apenas o relato, cria um efeito de neutralidade.

Por isso, são as técnicas narrativas – o aparato estilístico, estrutural e temático – que evidenciam o posicionamento político. Primeiramente, como vimos, as transições entre as partes da narrativa – descrição do lugar idílico, combate e aparição sobrenatural – apresentam elementos contra a Coluna, como a mácula do ambiente paradisíaco, a intervenção do espírito do morto e a tristeza. Esse movimento é acompanhado por mudanças na forma de contar: no primeiro trecho o autor emprega recursos românticos de descrição; no segundo, o estilo desce para uma mistura de trágico e cômico; no terceiro há elementos de suspense (onde repousa a tensão da narrativa). A mudança brusca de estilo, feita de acordo com a tonalidade que se quer dar ao objeto representado, contribui para formar uma visão negativa da Coluna a partir de diferentes perspectivas. Em segundo lugar, cria-se o efeito de interdependência harmônica entre as esferas natural, espiritual, afetiva, social e política. A ruptura provocada em uma delas repercute em todas as outras, colocando em xeque a ordem cósmica, e gerando sequelas que atingem outras dimensões – como a separação dos recém-casados (social) e a intervenção do espírito amargurado (sobrenatural).

O coronel Zéca Lopes aparece como o eixo humano de toda a ordem, harmonia, paz e fartura das dimensões ameaçadas, sediado numa fazenda idí-

lica e sem conflitos, atravessada por uma paradisíaca, pujante e arrebatadora paisagem. Mentalmente, o personagem parte de um mundo interiorano que assume como verossímil a existência do sobrenatural, e consegue compreender o estranho evento antes do narrador, sobrepondo-se à arrogância do dr. Freire com um sorriso. Ao mesmo tempo, é apresentado como "homem bom e simples", qualidades que justificam sua posição de líder regional no sudoeste goiano, integrante de um sistema de apoios políticos que se inicia no sudoeste goiano e termina no Catete, na capital federal, Rio de Janeiro.

Debates sobre a veracidade de *Jantando um defunto*

Como foi lido pela intelectualidade brasileira um livro contendo "reportagens" como a anterior, com pretensões de veracidade que visavam desqualificar a Coluna Prestes, representar o sertão e ainda dialogar com as concepções do moderno espiritualismo atuantes no país?

Encontramos 19 textos opinativos sobre *Jantando um defunto* entre 1929 e 1930, uma parte publicados em rodapés de jornais, espaços destinados a comentários de livros recém-lançados. Os comentários foram publicados por Humberto de Campos (*Correio da Manhã*), Medeiros e Albuquerque (*Jornal do Comércio*), João Ribeiro (*Jornal do Brasil*), Carlos Dias Fernandes (*O Paiz*), Tristão de Ataíde (*O Jornal*) e Plínio Barreto (*O Estado de S. Paulo*). Outra parte saiu sob a forma de artigo, como os textos de Lauro Fontoura (*O Paiz*), Chrysanthème (*O Paiz*), Noraldino Lima (*O Paiz*), Menotti Del Picchia (*Correio Paulistano*), Mário Sette (*ABC*), o redator anônimo do periódico *ABC*, Veiga Miranda (*Correio Paulistano*), Lindolfo Collor (*A Federação*), Silvino Otávio (*A Manhã*), o redator anônimo de *A Manhã* e os dois artigos de Cabanas (*A Manhã*). Há também uma carta enviada ao autor por Coelho Neto e publicada no *O Paiz*.

Os resenhistas concordam elogiosamente em dois pontos. Primeiro, a prosa de João de Minas revela talento literário promissor, principalmente porque seu estilo é inovador e, além disso, se adéqua à matéria sertanista do livro. Este é o segundo ponto de concordância: o sertanismo é louvado porque representa um Brasil inédito que teria sido descoberto em primeira mão nas viagens do autor. Essas duas qualidades fariam com que João de Minas estivesse literariamente alinhado ao lado dos novos escritores, como os modernistas paulistas, e para os mais entusiasmados, como Humberto de Campos (1945, p. 365-282) e Veiga Miranda (1930, p. 2), até mesmo a superá-los, pois teria o

mérito de traduzir em seu texto as concepções das populações dos locais que visitou (Almeida, 2006). Mantêm-se nessa linha os artigos de Chrysanthème (1929, p. 3), Coelho Neto (1930, p. XXIX), Noraldino Lima (1929, p. 4) e Menotti Del Picchia (1929, p. 1), que contornam o assunto político central do livro e elogiam seu estilo e o tema sertanista.

A polêmica instaurou-se no trato da Coluna Prestes. Os artigos na linha de Carlos Dias Fernandes (1930, p. XXVII-XXIX), Lauro Fontoura (1929, p. 2), Lindolfo Collor (1929, p. 3), Medeiros e Albuquerque (1930, p. XXV-XXVII), Mário Sette (1930, p. 12), Veiga Miranda (1930, p. 2), e do redator de ABC (O Movimento…, 1929, p. 14) aderem integralmente ao argumento de João de Minas. Tomam os relatos do autor como fatos verdadeiros de uma testemunha ocular ou, nas palavras de Medeiros e Albuquerque: "sente-se que o autor viu, assistiu, seguiu de perto os fatos. Não inventa: conta. Não fantasia: desdobra os fatos aos nossos olhos" (Medeiros e Albuquerque, 1929, p. XXV). Estabelecidas a probidade e a imparcialidade do autor, o próprio desenrolar dos eventos evidenciaria o caráter criminoso da Coluna, como para Veiga Miranda: "os episódios cruéis que você [João de Minas] soube tão empolgantemente evocar […] constituem motivos para execração eterna daqueles inqualificáveis compatrícios nossos, que elevaram a cegueira do ódio partidário (senão o delírio das ambições pessoais) ao horrível extremo de sacrificar populações inocentes" (Miranda, 1930, p. 2). Daí porque o livro do escritor mineiro teria o mérito de desmentir os relatos de feitos heroicos atribuídos ao "Cavaleiro da Esperança" que circulavam na época. Veiga Miranda se irrita ante os clamores de heroísmo atribuídos a Prestes, e Medeiros e Albuquerque valoriza as narrativas de João de Minas por revelarem os crimes cometidos pelo político, "a quem tantos levantam hinos de louvor e a quem não falta quem considera um redentor magnífico para as misérias nacionais" (Medeiros e Albuquerque, 1929, p. XXV).

Há uma linha intermediária de autores não necessariamente favoráveis à Coluna e aos processos revolucionários, mas que lançam dúvidas sobre os relatos de atrocidades de João de Minas pelo exagero, apesar de não dispor de provas. É o caso de Humberto de Campos (1945, p. 365-382), João Ribeiro (1930, p. XXIII-XXV), Tristão de Ataíde (1929, p. 4) e Plínio Barreto (1929, p. 3). Condenam a rebeldia, a exploração das populações e a tentativa de golpe no governo federal para sanear os vícios políticos. Mas enquanto a hesitação de Humberto de Campos logo resvala para adesão, os outros comen-

taristas questionam a veracidade das narrativas. Apesar de elogiar o estilo do escritor, João Ribeiro considera João de Minas um "legalista abusivo e extremado" e diz que:

> o livro é falso e falsíssimo, nas suas informações. Ninguém acredita nas façanhas bárbaras atribuídas a Prestes, Siqueira Campos e outros rebeldes que não juntavam rebeldias inúteis e crudelíssimas desumanidades, mais próprias de feras que do coração humano. Esses homens combatidos, perdidos por assim dizer e extraviados da sociedade, eram, enfim, homens capazes de nobres sentimentos, sem o que, eles próprios se entredevorariam. (Ribeiro, 1929, p. XXIV-XXV)

Esse argumento, que ressalta a inverossimilhança das narrativas de João de Minas em função do elevado atributo moral dos chefes da Coluna, a despeito do equívoco de seus métodos, é desenvolvido por Plínio Barreto, que também questiona a paixão política de João de Minas e os depoimentos das pessoas para *Jantando um defunto* (Barreto, 1929, p. 3).

Plínio Barreto também cita uma provocação a ele dirigida por João de Minas: por que os revolucionários não refutavam suas narrativas? Como resposta, Plínio Barreto supõe "que o silêncio dos revolucionários virá, naturalmente, da ignorância em que se acham da acusação" (ibidem, p. 3), e incita-os à resposta formal. Ela vem através de quatro artigos publicados no jornal *A Manhã*, que apontam as fantasias do livro *Jantando um defunto* e, principalmente, atacam os elogios que lhe eram feitos por literatos famosos, mas que nada entendiam da "revolução". Silvino Otávio (1929, p. 2) considera a obra de João de Minas uma ficção bernardesca, respaldado na informação presente no arquivo da Coluna de que Prestes reprimia as desordens e atentados à população. Aproveita para contra-atacar e diz que nesse arquivo há informações sobre os crimes cometidos pelos soldados do governo. O artigo é referendado pelo redator (Os revolucionários..., 1929, p. 1), provavelmente Agripino Grieco, que publica uma circular de Miguel Costa com as normas para conter abusos das tropas – para ele prova da probidade dos líderes. Já o tenente João Cabanasexplicita o truque retórico de João de Minas, dizendo que não são os revolucionários (e ele próprio) que precisam provar nada, é o autor de *Jantando um defunto* que precisa provar a veracidade daquilo que narra (Cabanas, 1929b, p. 2; retomando a crítica de 1929a, p. 2).

Considerando o campo do jornalismo brasileiro da época, notamos que a grande maioria dos articulistas publicaram em jornais alinhados ao governo Washington Luís (*O Paiz*, *Correio Paulistano*, *A Federação*, *Jornal do Brasil*) e também naqueles de oposição política (*Correio da Manhã*, *A Manhã*, *O Jornal*, *Jornal do Comércio*, *O Estado de S. Paulo*) (Sodré, 1999). As opiniões em relação ao livro *Jantando um defunto* vão corresponder a essa divisão, mediadas pela posição política de cada resenhista. As posições radicais foram encontradas no *O Paiz*, com adesão incondicional ao livro de João de Minas, e em *A Manhã*, que em todos os artigos refutou a veracidade da matéria sobre a Coluna Prestes. Todavia, há artigos em jornais de oposição que aderem ao argumento, como o de Medeiros e Albuquerque para o *Jornal do Comércio*, e artigos em jornais governistas que duvidam da veracidade dos fatos, como o de João Ribeiro para o *Jornal do Brasil*.

O que chama a atenção tanto nos artigos dos partidários políticos do governo quanto nos dos oposicionistas é o silêncio sobre os eventos sobrenaturais, com exceção de Tristão de Ataíde. Seu comentário a *Jantando um defunto* segue a linha cética ao considerar as narrativas fruto de "uma fantasia lúgubre exacerbada pela visão provável de muita realidade trágica", isto é, "não se sabe onde termina a realidade e começa a imaginação macabra levada ao extremo" (Athaíde, 1929, p. 4). Primeiramente considera falsos os relatos de crimes da Coluna com um argumento semelhante ao de João Ribeiro: "hoje em dia já conhecemos bem, por testemunhos insuspeitos, o que seja o horror real da guerra e da revolução, para relegarmos todas essas páginas para o domínio da imaginação catastrófica" (ibidem, p. 4).

O segundo aspecto de desconfiança Ataíde atribui à narração de episódios sobrenaturais: "E para que não duvidem da veracidade de mais essa sua 'narrativa', faz um apelo a seus amigos espíritas" (ibidem, p. 4), citando a já mencionada chamada inicial de "O cavalo de Átila", na qual o escritor mineiro se dirige aos leitores ocultistas e espíritas. Reprova, portanto, a busca de autoridade fundada no ocultismo e espiritismo vigentes. Notemos que Tristão de Ataíde se detém na narrativa que fere de perto seu catolicismo, ou seja, foca-se na ideia de reencarnação, viagem a uma vida anterior e metempsicose, próprias de correntes espiritualistas reencarnacionistas como o kardecismo, a teosofia, o candomblé ou a macumba. Mas a maior parte das descrições sobrenaturais do livro não são mencionadas, como milagres, controle de animais via "feitiço", comunicação com espécies animais domesticáveis, senti-

dos aguçados dos guias sertanejos, visões e sonhos reveladores, aparições de fantasmas ou almas penadas etc.

Essa restrição à representação do sobrenatural foi um caso isolado. Até mesmo contra a vontade do autor o livro foi recebido de modo realista. Em 1930, João de Minas enviou-o para um concurso literário, na modalidade de contos e novelas, promovido pela Academia Brasileira de Letras. A comissão, composta por Laudelino Freire, A. Austregésilo e Rodrigo Otávio, considerou o livro "magistralmente escrito", "desassombradamente feito, por um brasileiro de muito patriotismo e coragem" (REVISTA BRASILEIRA, 1931, p. 235). Porém recusou a inscrição porque *Jantando um defunto* não foi considerado obra de contos ou novelas, mas um depoimento verídico. Tendo em mente que a função da Academia era fomentar, pelo concurso, a literatura no Brasil, os acadêmicos entendiam como ficção não apenas o trabalho estilístico como também a invenção em torno de um tema. O livro do escritor mineiro não atendia ao segundo critério porque se considerou que contava fatos sobre a Coluna Prestes, logo, não era obra de ficção.

Conclusões

Os textos de *Jantando um defunto* são oportunos para tratar do problema da ficcionalidade porque operam na fronteira de diversos gêneros. A despeito dos processos de estilização próprios da crônica jornalística do início do século XX, suas narrativas curtas não se apresentam como ficcionais – no sentido de contar fatos deliberadamente imaginados – nem no texto nem nos meios nos quais foram divulgadas. Tanto o escritor quanto o editor do jornal *O Paiz* (e depois do livro) afirmam a veracidade da obra, a qual inclui os crimes da Coluna Prestes, o modo de vida do sertão, os eventos sobrenaturais e maravilhosos.

Além do catolicismo popular implícito, foram exploradas nos textos de João de Minas duas correntes espiritualistas: o espiritismo (kardecismo) e o ocultismo (teosofia). Tais correntes, surgidas em meados do século XIX no Ocidente, a despeito de suas especificidades, tinham em comum a crença na mediunidade e na reencarnação, a evolução espiritual e planetário-cósmica, a complementaridade entre todas as religiões fundadas na unidade das leis divinas e, sobretudo, a aliança entre religião e ciência (Silva, 2009, p. 143). À medida que ganhavam adeptos nas camadas médias e altas do Brasil nos

primeiros trinta anos do século XX, tornaram-se prestigiosas e foram sendo denominadas no senso comum de alto espiritismo, contrapondo-se ao baixo espiritismo, termo que se referia às práticas e concepções do catolicismo popular e de tradições africanas como a macumba, vertentes cujas concepções religiosas foram consideradas primitivas e, por isso, perseguidas pela polícia, vilipendiadas na imprensa e pelos discursos médicos (Wissenbach, 1997, 2004; Negrão, 2004). De modo diverso, em algumas rodas e textos espiritualistas uma linguagem de matiz científico foi usada para interpretar de modo verossímil o relato de fenômenos paranormais e sobrenaturais trazido por narrativas tradicionais. Essa postura interpretativa foi apropriada pelo autor durante a explicação dos eventos paranormais vivenciados por ele e suas personagens.

Nas apreciações de *Jantando um defunto* notamos que os eventos sobrenaturais e maravilhosos amparados nessas concepções são praticamente ignorados, em um debate que visava estabelecer a veracidade dos relatos de João de Minas. Os mais entusiasmados com as denúncias nem reparam ou mencionam tais elementos. Aos mais céticos, os aspectos sobrenaturais parecem menos inverossímeis que as descrições e narrativas horripilantes dos crimes cometidos pela Coluna; são a estas que se referem quando denunciam o livro como uma peça de ficção produzida pela imaginação excitada do escritor mineiro. Essa centralidade se deve às polêmicas políticas que inflamaram os ânimos no final dos anos 1920, colocando sobre a Coluna Prestes o peso da redação dos artigos opinativos a respeito do livro em questão. Em menor grau, a concepção do sertão brasileiro como elemento central para a identidade nacional, difundida na intelectualidade do país no período, conduziu as análises e propiciou elogios ao autor.

Porém, como ponto cego nesse debate, os elementos maravilhosos e sobrenaturais não foram vistos como problemáticos. Provavelmente em função da concepção católica e espiritualista difundida na sociedade brasileira da primeira metade do século XX, o que pode indicar a crença tácita na probabilidade de manifestação daqueles elementos em parte da intelectualidade então vista como a mais esclarecida do país. Tal hipótese pode explicar a desenvoltura com que João de Minas explorou o tema e, principalmente, elucidar os assuntos que os articulistas e críticos de jornal (não) enfatizaram ao abordar a questão da veracidade e da ficcionalidade em *Jantando um defunto*.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, L. A. Leituras de Jantando um defunto. Revista de História, São Paulo, n. 155, p. 261-282, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/Z4NJoJ>. Acesso em: 29 mar. 2016.

_____. Reflexões sobre "A pergunta do morto" de João de Minas. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, ano IV, v. 4, n. 3, jul./set. 2007. Disponível em: <https://goo.gl/iTxjj3>. Acesso em: 29 mar. 2016.

_____. Dos sertões desconhecidos às cidades corrompidas: um estudo sobre a obra de João de Minas (1929-1936). 233 f. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:

<https://goo.gl/tsSPBw>. Acesso em: 3 jul. 2018.

ATHAIDE, T. Vida literária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1929, p. 4.

BARBOSA, M. História cultural da imprensa: Brasil – 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARRETO, P. Livros novos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º jun. 1929, p. 3.

BULHÕES, M. Jornalismo e literatura em convergência. São Paulo: Ática, 2007.

CABANAS, J. Os literatos e a revolução. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1929a. p. 2

_____. Respondendo a um homem que janta defuntos. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1929b. p. 2.

CAMPOS, H. Um bárbaro. In: _____. *Crítica (Primeira Série)*. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1945. p. 365-382. Extraído de *O Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 1929.

CANDIDO, A. et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp; Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

CHRISANTHÉME. A semana . *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1929. p. 3.

COELHO NETO. Carta a João de Minas. In: MINAS, J. *Farras com o Demônio*. Rio de Janeiro: Orozio, 1930. p. XXIX. Carta de 17 maio 1929.

COLLOR, L. Um livro de pavores e belezas. *A Federação*, Porto Alegre, 11 maio 1929. p. 3.

COSTA, C. Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil – 1904 a 2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FERNANDES, C. D. Autores e livros. In: MINAS, J. *Farras com o Demônio.* Rio de Janeiro: Orozio, 1930. p. XXVII-XXIX. Extraído de *O Paiz,* 3 maio 1929.

FONTOURA, L. "Jantando um defunto": o rio das agonias. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 maio 1929. p. 2.

FREIRE FILHO, A. Quem é esse cara? In: MINAS, J. *A mulher carioca aos 22 anos*. Rio de Janeiro: Dantes, 1999. p. 211-266.

LIMA, N. Jantando um defunto. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1929. p. 4.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Notas literárias. In: MINAS, J. *Farras com o Demônio*. Rio de Janeiro: Orozio, 1930. p. XXV-XXVII. Extraído do *Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 23 jun. 1929.

MEIRELLES, D. 1930: os órfãos da revolução. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2005.

MINAS, J. *Jantando um defunto*. Rio de Janeiro: Alpha, 1929.

_____. Tragédias horripilantes da revolução. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1927. p. 1.

MIRANDA, V. Duas galerias de assombros: carta de Veiga Miranda a João de Minas. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 ago. 1930. p. 2.

MORAES, E. J. Modernismo revisitado. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 220-238, 1988.

NEGRÃO, L. N. As religiões não-cristãs e afro-brasileiras em São Paulo. In: PORTA, P. (Org.). História da cidade de São Paulo. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v. 2. p. 550-581.

O MOVIMENTO literário. *ABC*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1929. p. 14.

OS REVOLUCIONÁRIOS e seus detratores. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1929. p. 1.

OTÁVIO, S. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1929, p. 2.

PRESTES, A. L. A Coluna Prestes. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PICCHIA, M. D. Sobre um livro de João de Minas. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 out. 1929. p. 1.

REVISTA BRASILEIRA. Niterói: Academia Brasileira de Letras, ano XXII, v. 36, n. 114, p. 235, jun. 1931.

RIBEIRO, J. Crônica literária. In: MINAS, J. *Farras com o Demônio*. Rio de Janeiro: Orozio, 1930. p. XXIII-XXV. Extraído do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1929.

SEIXAS SOBRINHO, J. Sessenta anos depois tarefeiro da imprensa chega ao estrelato. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 4 jan. 1991, n. 2, p. 8-9.

SETTE, M. Da altura de Euclides da Cunha. *ABC*, Rio de Janeiro, 6 set. 1930. p. 12.

SILVA, M. J. D. Moderno-espiritualismo e espaço público republicano – maçons, espíritas e teosofistas no Ceará. 2009. 344 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

SODRÉ, N. W. História da imprensa no Brasil. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 1999.

WISSENBACH, M. C. C. Ritos de magia e sobrevivência: sociabilidades e práticas mágico-religiosas no Brasil (1890/1940). 1997. 202 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. A mercantilização da magia na urbanização de São Paulo, 1910-1940. Revista de História, São Paulo, n. 150, p. 11-39, jan./jun. 2004.

Ficcionalidade e poesia: um estudo de *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade

Juliana P. Perez

É possível reconhecer três fortes tendências na discussão sobre a ficcionalidade na poesia: a primeira caracteriza-se por suspender o caráter ficcional da poesia e atribuir a ela a capacidade de expressar, sem mediação, a subjetividade do autor; a segunda estabelece a existência de uma instância (o eu lírico) entre o poeta e o sujeito dos poemas; a terceira procura aplicar categorias da narratologia à análise poética. Embora tais tendências hoje coexistam, elas se desenvolvem em contextos históricos diversos: grosso modo, a primeira marca a reflexão sobre poesia dos séculos XVIII e XIX; a segunda é própria do século XX; a terceira ganha força apenas na última década do século XX e constitui parte das atuais reflexões sobre poesia. Mediante a análise do poema *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, este artigo pretende discutir tais concepções e elaborar um esboço teórico sobre o caráter específico da ficcionalidade da poesia.

Ficcionalidade e poesia

A discussão sobre *ficcionalidade* no âmbito da *poesia* encontra uma dificuldade evidente: a definição dos termos da questão. Ao debate da ficcionalidade acrescenta-se a especificidade de um "gênero" que parece abranger muitas e contraditórias possibilidades de realização, a depender da época e do contexto cultural em que se desenvolve. Como recorda McHale (2009, p. 14), antes do século XIX, a poesia não era predominantemente lírica, mas narrativa ou discursiva.[1] Para facilitar a discussão, talvez fosse possível con-

1 "Indeed, before the nineteenth century, the majority of poetry was arguably not lyric, but narrative or discursive (essayistic, argumentative, didactic, ars-poetic, what-have-you). The conflation of poetry with lyric is a relatively recent development, dating from no earlier than the nineteenth century, when all poetic genres (and prose genres as well) underwent what the literary historian Alastair Fowler terms a "lyric transformation". Before then, lyric was a special case – only one option among many, and not even

siderar apenas os poemas ditos "líricos", escritos a partir de meados do século XVIII, com caráter fortemente subjetivo (descrição de estados de ânimo, pensamentos, sentimentos, emoções, experiências pessoais), posto que esse tipo de produção parece ter se tornado o padrão do que comumente se considera (ou se considerava) "poesia". Entretanto, a esse modo *default* (idem) da poesia se relacionaria a expressão *imediata* da subjetividade do poeta, o que tornaria artificial o debate sobre a ficcionalidade ou o colocaria no mesmo plano de discussão da ficcionalidade de escritos autobiográficos.

A ideia de que o gênero lírico esteja profundamente ligado à subjetividade do autor deve-se tanto a tendências literárias alemãs e inglesas que procuraram se opor ao racionalismo do século XVIII quanto a dois autores paradigmáticos, Hegel e Dilthey (Burdorf, 1997, p. 182s; Martinez, 2002, p. 379-381; entre outros). Na literatura, a lírica como expressão direta de algo vivido é um dos componentes da estética do gênio: o talento seria inato; o autor escreveria a partir de sua experiência e intuição; não seguiria modelos exteriores, mas se tornaria, ele mesmo, modelo de criação; a subjetividade, como a obra de arte que dela provém, não estaria submetida a nenhuma instância exterior a si, tornar-se-ia autônoma e passaria a ditar as regras da arte, antes ditadas pela convenção. Assim, embora pareça contraditória, a pergunta sobre a ficcionalidade dos poemas escritos a partir do século XVIII mereceria um estudo mais aprofundado, uma vez que a própria ideia da autonomia da arte implica uma forte defesa da ficção (como criação) por si mesma.

No entanto, na crítica, a ideia de expressão imediata da subjetividade na poesia lírica parece ter adquirido maior peso que a de autonomia da criação poética. Assim, a definição de Hegel reforça de forma definitiva o conceito de que a poesia lírica é o espaço próprio da subjetividade:

> A poesia lírica satisfaz [a] necessidade [...] de perceber o que sentimos, as nossas emoções, os nossos sentimentos, as nossas paixões, mediante a linguagem e as palavras com que os revelamos ou objetivamos. [...] O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e

the likeliest option. Since then, lyric has become the *default* mode for poetry; but that does not mean that all poems are lyrics, even now, and it certainly doesn't mean that poetry of earlier periods was predominantly lyric; manifestly, it was not." (McHale, 2009, p. 14)

> admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. (Hegel, 1980, p. 293-294)

Dilthey, por sua vez, comentando a obra de Goethe, relaciona a poesia a uma vivência (*Erlebnis*) específica do poeta, reelaborada no poema (Burdorf, 1997, p. 183). No século XX, essa relação direta entre poesia e poeta foi retomada por Käte Hamburger.

Em geral, considera-se que a estreita ligação entre a poesia e a vida do poeta, o famigerado "biografismo", a confusão entre o autor e seu texto, só teria sido desfeita em 1910, por Margarete Susman, que por sua vez teria introduzido na crítica o conceito de eu lírico. Para Susman (1910), o uso da primeira pessoa do singular seria a origem da confusão entre o eu lírico e o eu empírico; o "eu" da poesia, porém, seria um "eu" generalizado, objetivo, a falar de experiências que tocam quaisquer sujeitos e não apenas um indivíduo particular; o eu lírico não seria, portanto, um "eu" "dado", mas um eu inventado pelo poeta.[2]

Entretanto, como mostra Matías Martínez (2002) em um estudo convincente sobre o conceito, o próprio termo *eu lírico* e a reflexão sobre a ficcionalidade da poesia – em especial da poesia em que a descrição de estados subjetivos é predominante e acontece através do uso da primeira pessoa – já existiam na tradição crítica do século XIX[3] e não foram exatamente "iniciados" por Susman, ainda que a autora tenha exercido um papel fundamental para o aprofundamento do conceito e a ampla discussão da distância entre poesia e poeta. Martínez também aponta para o fato de o conceito de eu lírico não possuir uma definição estável na crítica e ser usado para descrever fenômenos diversos no âmbito da poesia (ibidem, p. 377-378). Burdorf (1997, p. 198), por sua vez, destaca a variedade de uso da primeira pessoa na lírica, que pode se referir a uma experiência subjetiva ou geral, a um convite ao leitor

2 "Es ist kein gegebenes, sondern ein erschaffenes Ich, das, wie das Kunstwerk selbst, völlig unabhängig von seinen individuellen oder allgemeinen Inhalten seinen rein formalen Charakter bewahrt. Der Dichter findet dieses Ich nicht in sich vor, sondern ähnlich den redenden und handelnden Gestalten eines Dramas muß er auch das lyrische Ich erst aus dem gegebenen erschaffen." ["Não é um eu dado, mas um eu criado que, como a própria obra de arte, mantém seu puro caráter formal de modo totalmente independente de seus conteúdos individuais ou gerais. O poeta não encontra esse eu em si, mas, semelhantemente às figuras que falam e agem de um drama, ele precisa criar o eu lírico a partir do eu dado."] (Susman, 1910, tradução minha)

3 Martínez considera que tanto os textos de Hegel quanto os de Dilthey pressupõem a ficcionalidade da poesia, mesmo que não desenvolvam esse aspecto do tema.

ou a uma reflexão poetológica. O crítico também alerta para outras formas de expressão da subjetividade, que podem acontecer, por exemplo, através do uso da segunda ou da terceira pessoa (ibidem).

Portanto, por um lado, o conceito de eu lírico é fundamental para a discussão da ficcionalidade na poesia por estabelecer uma instância ficcional intermediária entre o poema e seu autor, mas é também questionável por ser usado de forma vaga e por se referir, originalmente, aos poemas em primeira pessoa, o que reduz a complexidade das formas poéticas e de expressão da subjetividade.

Paradoxalmente, nas análises de poemas específicos, ambas as concepções – identificação ou distância entre o eu do poema e o poeta – convivem sem grandes conflitos: não é incomum encontrar textos críticos em que uma frase considera o sujeito do poema como uma instância distanciada do autor e a frase seguinte afirme "aqui o poeta…".

Em *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, observa-se um "eu" evidentemente ficcional – ele encontra um ser fantasioso, a "máquina do mundo", cuja atitude negativa é frequentemente identificada com uma posição de negatividade assumida pelo próprio Carlos Drummond de Andrade.[4] Em alguns textos críticos, portanto, o eu lírico não seria Drummond, mas carregaria sua poética, e a recusa do eu lírico expressaria a atitude de recusa do poeta.

A oscilação entre os termos eu lírico, poeta, autor ou o nome do escritor também ocorre em textos críticos sobre outras literaturas. Como não seria plausível supor que estudiosos experientes confundam o sujeito de poemas complexos com seu autor e estabeleçam uma relação direta entre eles, a oscilação frequente entre tais termos (eu lírico ou sujeito do poema, por um lado, e autor, poeta, por outro) parece revelar um aspecto da ficcionalidade específica da poesia: a poesia – e não só a lírica – suporta a tensão entre a ficção e o dado objetivo; considera a um só tempo seu autor e a ficção de seu autor, sem que seja preciso identificá-los inteiramente um com o outro, nem separá-los idealmente um do outro.

A ênfase na distinção entre autor e obra tem sido dada, mais recentemente, pelos textos que abordam a narratividade da poesia em geral e da

4 Por exemplo, Bischof (2005, p. 25-127) e Arrigucci (2002, p. 69).

poesia lírica, em particular.[5] A possibilidade de análise de poemas narrativos a partir de categorias desenvolvidas pelos estudos de narratologia é, como aponta Hühn (2005), bastante óbvia, mas não comum; na poesia lírica, além de possível e desejável, é ainda menos comum (Hühn, 2005; Hühn; Sommer, 2009; McHale, 2009), embora a abordagem narratológica possa oferecer, segundo os mesmos críticos, um método específico de analisar a estrutura sequencial dos poemas e uma diferenciação mais precisa de seus níveis e modos de mediação (Hühn; Sommer, 2009).[6] Sob esse ponto de vista, um poema lírico possuiria uma estrutura narrativa descritível por tratar de acontecimentos mentais ou psicológicos percebidos pela consciência de um narrador e articulados a partir de sua posição (ibidem).[7] O eu lírico teria a mesma função de um narrador em um texto ficcional em prosa (Winko, 2010, p. 212); a construção das "personagens" em poemas seria semelhante à construção de personagens em um texto narrativo, com a diferença de que nos poemas, devido a sua brevidade, seria mais comum uma certa tipificação para facilitar o reconhecimento da personagem por parte do leitor (ibidem, p. 228-229).

A abordagem da narratologia, quando não leva a exageros metodológicos, parece ser bastante profícua por apontar aspectos dos poemas – como sua estrutura sequencial e seus diversos níveis de mediação – que às vezes passam desapercebidos nas análises. Mas a narratividade não é, por si mesma, um fenômeno distintivo da ficção: apenas em relação a outros elementos ela pode compor o tecido ficcional. Cabe perguntar agora como se constrói a ficcionalidade de um poema como *A máquina do mundo*.

---

5 "According to a traditional view, which remains widespread even today, the generic specificity of lyric poetry as distinct from the epic and dramatic genres is grounded in its particular form of representation or mediation: its supposedly unmediated quality – direct, unfiltered communication of experience by an author identified with a speaker as the subject of this experience. It is this traditional notion of poetic immediate subjectivity that several early narratological approaches to lyric poetry address and try to remedy. […] The merit of Bernhart's [1993] argument is its insistence on the ineluctably mediate quality of poetry and on the existence, as in fiction, of an organizing and shaping consciousness, whether visible or invisible." (Hühn; Sommer, 2009)

6 "What a narratological approach to poetry is able to provide are a specific method of analyzing the sequential structure as well as a more precise instrument for differentiating the levels and modes of mediation in lyric poems." (Hühn; Sommer, 2009)

7 "Lyric poetry in the strict sense (and not only obviously narrative poetry like ballads or verse romances) typically features strings of primarily mental or psychological happenings perceived through the consciousness of single speakers and articulated from their position." (Hühn; Sommer, 2009)

A máquina do mundo

A máquina do mundo, publicado em 2 de outubro de 1949, no jornal *Correio da Manhã,* e em 1951, em *Claro Enigma*,[8] pertence a uma fase da poesia de Carlos Drummond de Andrade na qual predomina a "especulação sobre a essência da linguagem", segundo a interpretação de Gilberto Mendonça Teles (2002, p. 107).[9] A estrutura complexa em orações subordinadas e versos decassílabos, que revelam a situação do eu, mas retardam o evento a ser narrado, já foi detalhadamente analisada (Merquior, 1996; Bosi, 2003; Bischof, 2005). Também já foram apontados pelos críticos os dois intertextos principais, a saber, a *Divina Comédia*, de Dante – da qual Drummond adotou os tercetos decassílabos, ainda que não tenha atodado a *terza rima* – e *Os Lusíadas*, de Camões, de onde vem a imagem da *máquina do mundo* (Merquior, 1996, p. 110-111).

A narrativa inicia-se *in media res*, com o pronome "e" (Bosi, 2003, p. 104; Bischof, 2005, p. 108) e aponta, como afirma Bosi, a uma "cadeia de situações existenciais" (2003, p. 100), que podem ser divididas em seis momentos: "(a) o encontro no meio do caminho; (b) a abertura da máquina do mundo e o início da sua fala; (c) o discurso do mundo; (d) a epifania do Universo; (e) a recusa do *eu*; (f) o fechamento do mundo e a volta do *eu* à condição de caminhante." (Bosi, 2003, p. 104, grifos do autor).

Menos evidente do que o enredo nuclear é a "história de esquivanças e malogros reiterados" (Bosi, 2003, p. 109) que bem poderia ser descrita nas categorias propostas por Hühn (2005): cada um dos versos que se refere ao eu e a sua busca cognitiva poderia ser visto como um acontecimento interior narrável e narrado. Mas o problema consiste no exagero de micronarrativas que a estrutura geral implica, tanto com relação ao eu quanto na oferta realizada pela máquina: a revelação da máquina refere-se a todas as ações humanas – nela se encontram *todas* as ações passadas de *todos* os seres humanos, que são assim indiretamente narradas. Na recusa do eu, por sua vez, sintetiza-se a história inteira de sua vida e suas tentativas vãs de compreender o mistério.

---

8 As imagens das edições originais podem ser vistas no site do Instituto Moreira Salles, no artigo de Sérgio Alcides. Cf. ALCIDES, S. "A máquina do mundo" se entreabriu no jornal. *Blog IMS*, 30 out. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2u1VKVO>. Acesso em: 4 jul. 2018.

9 Para o crítico, há quatro fases principais na obra de Drummond: a "de *Formação* (1918 a 1934), de *Conformação* (1934-1945), de *Transformação* (1945-1962) e de *Confirmação* (1962-1987)" (Mendonça Teles, 2002, p. 93, grifos do autor).

A ficcionalidade aqui não reside apenas na invenção da máquina do mundo e na necessária criação de uma instância narrativa, distanciada do poeta (ainda que esteja em primeira pessoa), mas em outros dois fatores fundamentais: a própria *forma* do poema e a densa concentração das imagens utilizadas. A complexidade formal do texto cria no leitor a consciência de sua ficcionalidade e as condições para a "*suspension of disbelief*", nas palavras de Coleridge (2004). Por outro lado, a narrativa em primeira pessoa e seu grande peso existencial – que possui não um, mas dois acontecimentos centrais: a surpreendente abertura da máquina do mundo e o igualmente surpreendente desinteresse do eu – aproximam o leitor do texto e o levam a identificar a posição do eu do poema com o eu de seu autor.

É possível dizer que o profundo exagero das imagens, a densidade narrativa, as citações literárias e os recursos poéticos utilizados determinam o caráter de ficcionalidade do poema, mas sua carga existencial suspende a ficcionalidade e liga o texto à pessoa que o escreveu. Por isso creio que a característica principal da ficcionalidade da poesia seja exatamente a coexistência tensa de ambos os aspectos, o que poderíamos chamar de um "duplo pacto de leitura", não excludente, mas simultâneo, em que a consciência da ficcionalidade não precisa suspender a experiência – reelaborada – do autor, e a presença do autor não precisa ser suspendida para que a ficcionalidade exista.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI Jr., D. *Coração partido.* Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BISCHOF, B. *Razão da recusa*. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.

BOSI, A. A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria. In: _____. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 99-121.

BURDORF, D. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1997.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Life and Opinions* (1817). Projekt Gutenberg. 2004 Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>. Acesso em: 14 mai. 2016.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Poesia. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

HÜHN, P. Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry. In: MÜLLER-ZETTELMANN, E.; RUBRIK, M. *Theory into Poetry.* New approaches to the Lyric. New York: Rodopi, 2005. p. 147-172.

HÜHN, P.; SCHÖNERT, J. Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse. In: SCHÖNERT, J.; HÜHN, P.; STEIN, M. (Org.). *Lyrik und Narratologie*. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter, 2007. p. 1-18. Disponível em: <https://bit.ly/2u5AY7M>. Acesso em: 4 jul. 2018.

HÜHN, P.; SOMMER, R. Narration in poetry and drama. In: HÜHN, P. et al. (Org.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Nr53HS>. Acesso em: 4 jul. 2018.

MARTINEZ, M. Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenes Begriffs. In: DETERING, H. (Org.). *Autorschaft*. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Weimar, Metzler, 2002, p. 376-389. Disponível em: <https://bit.ly/2u2KKaP>. Acesso em: 4 jul. 2018.

MCHALE, B. Beginning to think about narrative in poetry. *Narrative*, Columbus, v. 17, n. 1, p. 11-27, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2u2y97r>. Acesso em: 4 jul. 2018.

MENDONÇA TELES, G. O privilégio de ler Drummond. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 32, p. 81-139, 2002.

MERQUIOR, J. G. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 100-113.

SCHÖNERT, J. Empirischer Autor, Impliziter Autor und lyrisches Ich (mit einem Nachtrag). *Forschergruppe Narratologie*, Hamburg, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2u5xX7d>. Acesso em: 4 jul. 2018.

SUSMAN, M. *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910. p. 16-19. Disponível em: <https://bit.ly/2KJoMDP>. Acesso em: 4 jul. 2018.

WINKO, S. On the constitution of characters in poetry. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (Org.). *Characters in ficcional worlds*. Understanding imaginary beings in literature, film and other media. Berlin: De Gruyter, 2010. p. 208-231.

Mídia imersiva em Quiroga, Borges e Cortázar: o que as alegorias nos dizem sobre a experiência de transportação[1]

Matei Chihaia
Tradução de Valéria S. Pereira

1. Alegorias de imersão

Continuidade dos parques, de Julio Cortázar (1976), apresenta um leitor que acaba envolvido em um romance. A leitura do conto de Cortázar traz a experiência de uma crescente incerteza, pois tanto os indícios pragmáticos quanto os semânticos sugerem que esse herói *literalmente* é transportado para o mundo ficcional do romance que está lendo. Tanto que ele próprio é a próxima vítima de uma das personagens. Graças à sua retórica sutil e surpreendente, *Continuidade dos parques* alcançou status canônico na teoria narrativa: Gérard Genette (1972, p. 243-246) utilizou esse texto como exemplo de "metalepse narrativa". Jean-Marie Schaeffer (2005) desenvolveu a ideia de que metalepse é um dispositivo, entre outros, que puxa o leitor para dentro do texto. Marie-Laure Ryan (2001a, p. 163-171) interpretou isso como uma "alegoria de imersão". De fato, o texto de Cortázar lembra o leitor do potencial imersivo de uma mídia consideravelmente antiquada, o livro, em comparação com outras mídias que se tornaram o último e mais recente paradigma de imersão. *Continuidade dos parques*, parece, portanto, o ponto de partida perfeito para explorar as alegorias de imersão narrativas e sua contribuição para os estudos cognitivos do "problema do livro" e metáforas congeladas, como "transportação" e "estar preso num livro".[2]

1 As seções 1 a 4 deste estudo foram apresentadas na conferência Ficção em Contextos Históricos e Culturais na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), em São Paulo, ocorrida de 19 a 20 de março de 2013. Gostaria de mencionar que meu trabalho atual sobre a alegoria tem suas origens no projeto de pesquisa sobre mídia e metáfora idealizado e dirigido pelo Prof. Dr. Wolfram Nitsch na Universidade de Colônia, e que reconheço seu suporte.

2 O que Frank Biocca (2003) define como o "problema do livro" é que uma mídia que não oferece estímulos senso-motores possa causar um efeito de tanta presença quanto, digamos, um filme 3D. Os livros de Richard J. Gerrig (1993) e Victor Nell (1988) que abordam a psicologia da estética da recepção estudam a família das metáforas de imersão congeladas e sua relação com o que se passa na mente de um leitor.

Diferentemente das metáforas, que são difíceis de rastrear, as alegorias podem ser ligadas às mudanças históricas. Durante os cinquenta anos que precederam *Continuidade dos parques*, os autores argentinos exploraram outras mídias, como o cinema e novos modos de ficção, e as encenaram como paradigmas de imersão. O poder imersivo da nova mídia se tornou modelo ou contramodelo para a imersão através da literatura, para os riscos de se envolver demasiadamente em uma leitura tanto quanto para os riscos de suas promessas. E apesar de muitos estudos terem analisado os aspectos retóricos desse *corpus* de textos, isso foi feito por um ângulo mais sistemático do que histórico. A narratologia tratou esse fenômeno principalmente usando conceitos de "metalepse" e "*mise en abyme*" (Cohn, 2005, p. 130). Exatamente como no exemplo de Cortázar, as alegorias trabalham com os efeitos de cruzar níveis diegéticos por meio de interação (metalepse) e similaridades (*mise en abyme*). As alegorias de imersão parecem confiar em um tipo específico de enredo sobre o acesso ou a saída de ambientes ficcionais. Eu concordaria que as estruturas midiáticas expressam a ideia do autor sobre estruturas diegéticas (ou, mais especificamente, ficcionais) e dão contorno a uma dimensão histórica da experiência.[3]

A leitura *en-abyme* de *Continuidade dos parques* é um exemplo ideal de contrato ou código que textos ficcionais providenciam de forma a nos ajudar a lidar com sua ficcionalidade ou com a ficcionalidade em geral. Esse contrato frequentemente é expressado por metatextos alegóricos. De fato, a ficção costuma ter sugestões, alegorias ou até mesmo comentários explícitos sobre a diferença entre o ambiente ficcional e fatual. É evidente que esse metatexto muda de forma notável ao longo da história. No século XX, as novas mídias são a imagem suprema nessa alegoria; elas também tendem a ser avaliadas por suas qualidades imersivas – não apenas nos documentos ficcionais, mas também nos não ficcionais. Contudo, o mais importante é que elas também oferecem referências estruturais para a experiência da leitura. Em um artigo recente para o The Living Handbook of Narratology (LHN), Marie-Laure Ryan (2012, on-line) sugeriu que os estudos empíricos poderiam

3 No campo da história da arte, Victor I. Stoichita (1993) deu um relato convincente da mudança que se deu da pintura como uma peça de altar até a pintura como *"tableau"*. Michael Fried (1980, p. 118) comenta o uso da "ficção de *entrar fisicamente* em uma pintura ou um conjunto de pinturas" em *Salons*, de Diderot. Minha argumentação pessoal sobre a alegoria moderna segue a linha da análise que eles fazem sobre o metatexto pictórico e a narrativa de absorção na estética do início do modernismo.

ajudar a compreender a importância das "visualizações mentais e o mapeamento cognitivo para a compreensão do enredo e da experiência de imersão". Em contrapartida, os estudos empíricos podem ser confrontados com as estruturas midiáticas que aparecem em alegorias de imersão, tanto para ajudar a compreender o enredo quanto para articular a experiência de imersão de maneira historicamente apropriada.

Agora, a estrutura comunicativa que nos permite reconhecer e processar a ficção frequentemente é colocada em primeiro plano pela transgressão e, por consequência, também o caráter narrativo – no sentido de "rico em acontecimentos" (Hühn, 2008) – do metatexto alegórico. A imersão extrema – tal como demonstrada no conto de Cortázar – é uma brecha do pacto ficcional porque apresenta um personagem que interage com o personagem de um romance *enquanto* ele o lê. Enredos de "infiltração" também colocam esse pacto em primeiro plano; essa é a razão pela qual eu os classificaria como alegorias de imersão. Infiltração, de acordo com a definição de Gertrud Koch (1997, p. 433), é a interação de personagens ficcionais com os de um ambiente não ficcional. Enredos de imersão e de infiltração estão no centro de muitas narrativas autoconscientes, de *Dom Quixote*, de Cervantes, a filmes ficcionais como *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen (Genette, 2004, p. 70). A função alegórica de ambos os tipos de enredos é de nos ajudar a compreender e a comunicar sobre a imersão ficcional. O que os torna populares com escritores de diferentes épocas e gêneros é que eles providenciam um evento narrativo original e enigmático.

Claro que as estruturas midiáticas variam muito de acordo com a época histórica e essa diversidade é relacionada com a evolução histórica tanto da mídia quanto da ficção. *A rosa púrpura do Cairo* apresenta como a tela permite que Tom Baxter deixe o espaço preto e branco do filme, mas mantenha seus atores companheiros. O enredo funciona bem por causa da diferença entre duas mídias: o filme preto e branco pode ser definido como o ambiente ficcional dentro de um mundo colorido. Contudo, há mais do que isso. Observe-se o *frame* no qual a atriz vai de encontro a uma parede invisível: a parede de vidro contra a qual ela aperta o rosto não é apenas uma alusão à tecnologia do cinema; é uma reminiscência de uma alegoria ainda mais antiga – expressada pelo "parete di vetro" de Leonardo da Vinci como um tipo de palco dramático imaginado como uma sala com uma parede feita de vidro (Michalski, 1932, p. 68-69). Nesse exemplo, parece que a ficção é reduzida a artifícios materiais

muito simples – a diferença cromática e a parede de vidro – que ilustram o limite entre o ficcional e o fatual.



Fonte: *The purple rose of Cairo* (1985).

A própria alegoria muda ao longo da história, pois a mídia nova vem com novas estruturas: há várias interpretações dos elementos da poética clássica, como verossimilhança ou empatia, há "realismo" em todos os sentidos, há artifícios relacionados à mídia – como perspectiva central, movimento, som e cor – e, por fim, itens pragmáticos como interação, realidade aumentada, suspense etc. A diversidade funcional se estende da funcionalidade à disfuncionalidade, da recentralização à desorientação (Ryan 2001a, passim). O metatexto alegórico ajuda a estabelecer a fronteira entre os diferentes níveis diegéticos (como em *A rosa púrpura do Cairo*), mas frequentemente expressa apenas a dificuldade de fazê-lo.

Vem se afirmando que a nova mídia não apenas empresta seus principais tópicos à literatura moderna, mas também providencia modelos de performance: a literatura é modelada pelos artifícios técnicos que demostram o que *funciona* com a imaginação (Kittler, 1986; 1993). O argumento que estou

prestes a desenvolver toma um ponto de vista diferente. Dentro do *corpus* limitado da ficção argentina moderna, a mídia imersiva se tornou uma alegoria de imersão, mas essas mídias não são nem necessariamente uma imitação da mídia existente, nem sua função é tão homogênea quanto Kittler sugere. Pelo contrário, esses metatextos oferecem respostas muito diversas para a interessante pergunta levantada pela mudança histórica na estrutura: como a experiência imersiva pode ser traduzida em palavras com as novas mídias?

2. Quiroga: cinema como um novo paradigma de imersão

Horacio Quiroga, um dos autores favoritos de Cortázar, é um bom exemplo das diferentes formas de se tratar as estruturas do cinema. Em diferentes resenhas de cinema e ensaios teóricos, o escritor uruguaio-argentino questiona o potencial poético da nova mídia ou, como ele coloca, a nova "arte" (Quiroga, 1996). Como muitos de seus contemporâneos, ele contrapõe o cinema com o palco, que já era há muito tempo um paradigma tradicional da ficção. Não apenas ele chama a atenção para as qualidades específicas do *biógrafo* (como o cinema era chamado na Argentina naquela época); ele também confia em imagens e códigos do cinema de forma a marcar os níveis diegéticos – especialmente quando o enredo é de imersão ou de infiltração.

O narrador e herói de *Miss Dorothy Phillips, minha esposa* (1919) descobre que sua relação amorosa com Dorothy Phillips, a estrela do cinema mudo que ele tanto admira, foi redigida em um roteiro por diretores e produtores, exatamente da forma como ele elaborou em um roteiro seu papel fictício como magnata da imprensa da América do Sul para impressionar Dorothy. Roteiros cinematográficos e revistas de cinema ilustradas se apresentam como a linha tênue entre o mundo fatual e ficcional das fotografias coloridas e do filme trivial. O compromisso amoroso com uma estrela de cinema faz com que o herói imerja em um ambiente que é completamente determinado pela mídia – uma experiência que ele parece apreciar: "Estamos fazendo um filme – disse ele. Continuemos." (Quiroga, 2002, p. 483) Em forte contraste com essa forma de ilusão por parte do narrador, o epílogo se desculpa com *a verdadeira* Dorothy Phillips por ter desempenhado sua fantasia com ela na ficção. A primeira edição é concluída com o fac-símile da assinatura de Quiroga, cujos escritos encerram a moldura ficcional que tem a intenção de se comunicar diretamente com a atriz. Apesar de esse posfácio irônico do autor vir como uma surpresa,

seu nome escrito à mão também reestabelece o limiar entre a comunicação ficcional e fatual (Chihaia, 2011, p. 194-200). Resumindo, a escrita tradicional providencia um ambiente seguro, enquanto o roteiro cinematográfico é uma moldura que favorece transgressões.

As implicações dessa distinção se tornam evidentes em *O espectro* (1921), cuja transgressão fantástica contrasta com a exibição irônica de diferentes ambientes ficcionais em *Miss Dorothy Phillips*. Aqui, no que parece uma versão de terror de *A rosa púrpura do Cairo*, dois atores experimentam uma estranha interação com o marido morto da mulher, também um ator, que parece ainda os encarar com uma expressão carrancuda na tela de um filme de faroeste mudo. E mais, ele infiltra o espaço da audiência como uma projeção fantasmagórica:

> Eu o vi aproximar-se, crescer, chegar à borda da tela, sem tirar os olhos dos meus olhos. O vi desprender-se, vir até nós em um feixe de luz; vir através do ar por cima das cabeças da plateia, chegar até nós com a cabeça enfaixada. (Quiroga, 2002, p. 595)

No clímax dramático da história, o herói se sente tão ameaçado pelo rival em preto e branco que leva uma arma ao cinema e acaba atirando no "fantasma". Isso surte um efeito estranho. Ele próprio e sua amante morrem devido ao tiro e são transformados, por sua vez, em fantasmas no cinema mudo. Por fim, o casal assombra várias telas, procurando pelo filme e cinema certos que lhes abririam um caminho para fora da ficção.

Como no texto anterior, a referência a uma atriz real faz o elo entre a ficção e a possível experiência imersiva do autor: "Enid", o nome da amante, conduz a Enid Bennett, a estrela de *O quarto assombrado* (*The haunted bedroom*, 1919), um filme ficcional que estreou nacionalmente em 1920 no "Grand Splendid" na Avenida Santa Fe, Buenos Aires, cinema que também é mencionado em *O espectro* (Chihaia, 2011, p. 204-208). Diferentemente de *Miss Dorothy Phillips*, contudo, a ironia autoral é evitada devido ao efeito dramático. O cinema aparece como dispositivo de representação semelhante à vida, que vem com um tipo de desorientação que é uma ameaça à vida. O herói se tornou a sombra sem voz de um narrador tanto quanto a sombra de um homem e sua condição atual o torna incapaz de motivar o evento que o levou a essa imersão extrema ou explicar a interação entre a tela e a audiên-

cia. Torna-se claro que a tela de cinema é uma moldura complexa e até certo ponto obscura: ela não desenha simplesmente uma linha entre a audiência e os atores, da mesma forma que o *"*parete di vetro*"* de Leonardo. Esse meio não familiar torna difícil de dizer se as pessoas (leitores, espectadores) estão imergindo nele ou se as personagens estão infiltrando o mundo exterior: o resultado não é de recentralização, mas de um tipo moderno de vida errante. Assim, *O espectro*, no qual o narrador parece perder completamente sua orientação espacial, também aponta problemas de comunicação que surgem de um determinado tipo de experiência imersiva.

Podemos concluir que molduras midiáticas têm duas funções opostas para os contos de imersão de Quiroga. Em *Miss Dorothy Phillips*, a moldura realça a reorientação: a fantasia com a estrela de cinema não é apenas uma reportagem de uma ilustrada ou roteiro de um filme inventado pelo narrador em primeira pessoa, mas também é um conto assinado pelo autor e esse contraste é enfatizado pela diferenciação irônica entre os dois papéis. Em *O espectro*, entretanto, a figura das telas que parece viva, mas é muda, surge como causa para desorientação: o narrador perde seu fio condutor e as personagens parecem adentrar uma esfera estranha e inexplorada. A incerteza se essa é uma história de imersão extrema ou de infiltração de fantasmas da tela, ou ambos ao mesmo tempo, prevalece. O mesmo ocorre com a questão sobre a função do enquadramento do cinema, já que a experiência do narrador parece, de alguma forma, se esquivar da explicação de como e por que ele e sua namorada puderam cruzar a linha. Apesar de o uso fantástico do filme em *O espectro* não excluir ironia, seu principal propósito é engajar o leitor na busca enigmática pelo retorno à vida. As duas histórias de Quiroga mostram, portanto, que a alegoria é utilizada para alcançar dois efeitos poéticos distintos: ela serve à divisão irônica *Miss Dorothy Phillips* tanto quanto ao terror de *O espectro*.

3. Borges: do cinema ao *Aleph*

Enquanto a narrativa de Quiroga é ancorada na tradição naturalista e fantástica, Borges pertence a um grupo de escritores argentinos que abraçaram totalmente a poética de vanguarda. Os primeiros poemas de Borges demonstraram influência de figuras centrais da literatura moderna europeia, como Guillaume Apollinaire, mas também uma tendência muito específica em direção à ficção narrativa, que não apenas anuncia sua obra tardia, mas

ainda providencia uma interpretação altamente específica de tópicos modernos, como cosmopolitismo e simultaneidade. Uma breve comparação de *Zona* (1912), o emblemático poema de Apollinaire sobre Paris, a capital do século XX, com os escritos de Borges sobre Buenos Aires ilustra a função da mídia nesse contexto (Apollinaire, 1965).

A comparação de Buenos Aires com Benares, que figura em muitas de suas primeiras obras, anuncia a famosa teoria de *O aleph*, no que ela sugere uma visão simultânea (ou até mesmo a presença) em diferentes continentes (Fiddian, 2005, p. 360). Em alguns textos, Madri e até mesmo Dakar completam a jornada pelas capitais, que se assemelham todas e parecem ligadas por algum tipo de empatia mágica (Fiddian, 2005, p. 360-361). Essa empatia poderia ser relacionada com o cinema, que muitos contemporâneos de Borges – e certamente o próprio autor – comparam com um "tapete mágico".[4] Em um proeminente ensaio sobre o cinema, Borges expressa seu deleite em entrar em um prédio na *calle* Lavalle (rua em Buenos Aires onde muitos cinemas estão situados) e se descobrir na Wabash Avenue, localização de um filme clássico de gângsteres (Borges, 2002, p. 51; cf. o livro fundamental de Aguilar/Jelicié sobre o posicionamento de Borges em relação ao cinema). Ideia semelhante pode ser encontrada no poema de Rafael Alberti (2002, p. 55) sobre o cinema: "Nova York está em Cádiz ou no Porto./ Sevilha está em Paris, na Islândia ou na Pérsia". O *tópos* do tapete mágico pode referir à ideia de ubiquidade moderna como aparece no poema *Zona*, de Apollinaire, todavia, diferentemente de Apollinaire, Borges apresenta a mudança de ambiente como um evento narrativo.

Em *Fervor de Buenos Aires*, encontramos alguns versos que parecem inspirados por *Zona*. Por exemplo, o início de *A guitarra* – "Eu vi os pampas / de um patiozinho na rua Sarandí em Buenos Aires" (Borges, 1996, p. 57) remonta ao verso de Apollinaire: "Nesta manhã, vi uma bela rua, cujo nome me esqueci" (Apollinaire, 1965). Apesar de o próprio verso de *Zona* ser citação de um romance canônico (o início de *Don Quixote*, cujo narrador finge ter esquecido o nome de um cenário), nesse ponto o poema oferece ao leitor uma moldura narrativa. Todas as alusões à narratividade em Apollinaire são iscas, uma vez que o poema rejeita qualquer leitura direta e coerente. Os nomes de cidades em especial parecem ter sido escolhidos de forma a evitar qualquer

4 Por exemplo, Arnheim (2002, p. 35).

cenário contínuo: o espaço é camaleônico e as várias perspectivas que ele abre dificilmente podem ser combinadas de forma contínua. Não há viagem que possa explicar como o narrador se encontra como um *flaneur* em Paris ("Agora você caminha por Paris sozinho no meio da massa"), e ao mesmo tempo no litoral em Côte d'Azur ("Agora você está à margem do Mediterrâneo"), em um albergue próximo a Praga ("Você está no jardim de um albergue nos arredores de Praga"), então Marselha, Coblença, Roma, Amsterdã etc. ("Você, em Marselha, no meio das melancias/ Você em Coblença no Hotel do Gigante/ Você em Roma sentado sob uma nespereira japonesa/ Você em Amsterdã com uma garota que você acha muito bonita e que é feia").[5] Apesar de a experiência da viagem ser apontada no poema, a simultaneidade dessas imagens e situações não permite uma leitura narrativa. Mais do que reminiscências de uma viagem coerente, a justaposição abrupta evoca opções infinitas oferecidas para a mente cosmopolita por um álbum de cartões-postais de souvenir.

Quando Borges toma o *tópos* da presença ubíqua e da visão simultânea, ele adiciona um enredo que transforma o *tópos* não narrativo da ubiquidade em uma viagem narrativa com o tapete mágico. Tanto em *A guitarra* quanto em seu ensaio sobre sua viagem mágica de Buenos Aires para Chicago, o autor menciona a capacidade imersiva do cinema, que pode levar a paisagem dos pampas a um pátio em Buenos Aires ou realocá-lo para as ruas de Chicago, onde está acontecendo uma guerra entre gangues. Em outras palavras, ele utiliza o cinema como uma forma de imersão que lhe dá prazer estético.

Vinte anos mais tarde, quando Borges escreve *O aleph*, a forma muda dramaticamente, com a enumeração de visões simultâneas que se aproximam muito mais da lista de Apollinaire. O primo do narrador oferece uma explicação abrangente sobre como a tecnologia moderna muda o espaço no qual o homem vive: o homem moderno, ele diz, tem alcance da ubiquidade pelo tapete mágico da tecnologia:

> – Eu o evoco – disse com uma animação um tanto inexplicável – em seu gabinete de estudo, como se disséssemos na torre de albarrã de uma cidade, equipado com telefones, telégrafos, fonógrafos, aparelhos de radiotelefonia, cinemas, lanternas mágicas, glossários, horários, prontuários, boletins [...]

5 Todas as citações de Apollinaire, (1965).

> Observou que para um homem assim preparado o ato de viajar era inútil; nosso século XX havia transformado a fábula de Maomé e a montanha; as montanhas, agora, convergiam para o moderno Maomé. (Borges, 1986, p. 166)[6]

Contudo, nem mesmo juntas essas novas mídias podem ser comparadas com o poder do *Aleph*. O transporte fácil pela tecnologia se transforma em uma estranha desorientação quando o ponto no qual todas as coisas se tornam presentes é revelado por Borges. O narrador alcança, como afirma, os limites do que pode ser contado como literatura; ele também se sente desorientado conforme as fundações topológicas de sua existência colapsam em uma estranha ubiquidade:

> Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa aqui, meu desespero de escritor. [...] Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Além disso, o problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo parcial, de um conjunto infinito. Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei. (Borges, 1986, p. 171)[7]

Diferentemente do poema de Apollinaire, a história de Borges mantém o modo narrativo e sugere uma moldura de visão que foi frequentemente comparada com a moldura do mundo real do cinema. Evidentemente, o *Aleph* não é um cinema, apesar de suas revelações ocorrerem em um quarto fechado. Ele é uma ferramenta diferente em sua totalidade, uma que permite a verdadeira simultaneidade e questiona a possibilidade de narrar a experiência imersiva em absoluto – seja através da literatura ou através da sequência de imagens.[8]

---

6 A tradução da citação é de Davi Arrigucci Jr., retirada do livro Borges, J. L. *O aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 138.

7 A tradução da citação é de Davi Arrigucci Jr., retirada do livro Borges, J. L. *O aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 148.

8 A concepção de história midiática de Marshall McLuhan tem alguma semelhança com o discurso de simultaneidade expressado pelo narrador de Borges. Isso provavelmente se deve por dividirem um horizonte de retórica vanguardista que se torna evidente em determinadas declarações ousadas sobre experiência simultânea e ubíqua: "Pois a luz elétrica e a força [...] eliminam os fatores de tempo e espaço na associação humana da mesma forma que o rádio, o telégrafo, o telefone e a televisão, criando en-

Apesar de ser típico da poética neofantástica que o evento não perturbe o mundo diegético (Alazraki, 1983, p.35), parece ao menos difícil comunicar a experiência do *Aleph*.

Isso também tem consequências na posição do narrador, pois ele se sente incapaz de narrar o evento em moldes e gêneros existentes. Em contraste explícito com seu primo, que utiliza o *Aleph* para a sua tentativa de um épico moderno, o narrador luta com a língua tanto quanto com o enredo. Como os contos de Quiroga, o texto de Borges demonstra que a ficção não encena apenas determinadas molduras midiáticas e enredos de reorientação imersiva, mas também experiências de indeterminação e desorientação – especialmente quando a alegoria vai explicitamente além da mídia existente. Na primeira metade do século XX, em uma época na qual as bem-sucedidas psicanálise e psicologia cognitiva já fizeram vários relatos mais ou menos empíricos sobre a imersão na mídia (Schweinitz, 1996), todos esses contos insistiram na condição problemática de qualquer discurso sobre esse assunto.

4. Cortázar: a capa de livro ilustrada como alegoria e veículo de imersão

Outro passeio no tapete mágico neofantástico nos guia de volta a Paris, para *O outro céu*, de Julio Cortázar. Nessa história, um cidadão argentino entra em um *shopping center* na Buenos Aires de 1940 – o Pasaje Güemes – e se encontra então nas *galeries couvertes* francesas dos anos 1870. O narrador está tão ocupado com as oportunidades que essa vida dupla lhe oferece – entre a existência burguesa com sua esposa e família de um lado e a experiência da transgressão erótica e boemia de outro – que esquece de comentar a misteriosa mudança de espaço e tempo.

Nesse caso, a alegoria chave não pode ser encontrada na ficção, mas na carta escrita pelo autor para seu editor sobre o tipo de capa que ele deseja para o livro. A primeira edição de *Todos os fogos o fogo*, que contém *O outro*

volvimento em profundidade. […] Assim a maior de todas as inversões ocorreu com a eletricidade, que acabou com a sequência por fazer as coisas instantaneamente" (McLuhan, 1994, p. 9-12). A diferença, entretanto, é que Borges não cede a essa retórica, mas questiona seus limites. A difícil renegociação da moldura midiática foi descrita por Vittoria Borsò (2007), que afirma que o *Aleph* levanta a questão de como o sujeito pode experimentar sua posição no espaço – o que leva a um problema topológico tanto quanto a um problema fenomenológico.

céu, ilustra a transposição com uma colagem. A carta de Cortázar explica sua intenção em detalhes:

> Possibilidades: 1) Capa e contracapa ilustradas, uma com a Galeria Vivienne (eu já tenho as fotos) e outra com a Pasaje Güemes; digamos que a fusão das fotos se daria na lombada do livro, insinuando a possível passagem de uma galeria para a outra. 2) Capa ilustrada com a Galérie Vivienne, cortada verticalmente em dois, de maneira que em uma parte apareça o positivo e na outra o negativo, o que sugeriria também a noção de "passagem" de um plano para o outro. (Cortázar, 2000, p. 974)[9]

Enquanto a primeira dessas possibilidades foi realizada em *Todos os fogos o fogo*, Cortázar utilizou a segunda em seu livro experimental de dois volumes, *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967). Não é o cinema, mas o livro – ou, mais precisamente, a composição multimídia do livro e das fotografias – que forma o veículo de imersão. É esse novo meio que oferece ao leitor a explicação implícita de como um herói fica altamente envolvido com seus fantasmas em Paris, a boemia e a transgressão. A colagem da capa do livro não apenas serve como alegoria de como os ambientes podem mudar; ela também tem intenção de conduzir o leitor através dessa mudança: a combinação peculiar de capas de livro ilustra a transportação, mas também traz a "fusão das fotos", "insinua" a possibilidade de transposição entre dois espaços e "sugere a noção de passagem". Em outras palavras, as capas dos livros trazem o leitor para dentro e lhe permitem experimentar – através da sugestão e insinuação – o que o herói (e narrador) experimenta. Cortázar parece confiante que ver a transição de *Passage* para *Passaje* deve ajudar o leitor a compreender a súbita mudança de ambiente – por perceber o ambiente ficcional da mesma forma que o narrador o faz.

Mais uma vez, a moldura da referência é uma forma cultural, um gênero de vanguarda específico. O potencial narrativo dos diaporamas foi explorado em filme alguns anos antes por Chris Marker em *La jetée* (1962); de fato, o enredo de viagem no tempo de *O outro céu* remonta ao curta de Marker. O que Cortázar faz é transferir o princípio de "romance fotográfico" para as capas do livros. As imagens de duas galerias funcionam como o que Ryan

9 Carta a Francisco Porrúa datada de 22 de dezembro de 1965.

(2012, on-line) chama de mapa gráfico, providenciando molduras definidas de reorientação que ajudam a compreender a experiência da transportação: "Outra função dos mapas gráficos, particularmente proeminente nas narrativas infantis, histórias de viagens e literatura fantástica, é poupar o leitor do esforço de construir um mapa cognitivo, facilitando assim a visualização mental que produz a imersão". No caso de Cortázar, a capa ilustrada do livro é mais do que uma simples alegoria de imersão: ela encoraja visualizações mentais da experiência do personagem e assim procura "produzir" a imersão por parte do leitor, tanto quanto visualizar a representação do enredo de transportação.

Utilizar a mídia como alegoria de imersão não incita necessariamente a imersão. Pelo contrário, as referências às molduras midiáticas tendem mais a fazer com que o leitor dê um passo atrás e contemple a diversidade dos limites do ambiente ficcional de um lugar remoto (e seguro). *Miss Dorothy Phillips* de Quiroga e, até certo ponto, *O aleph* de Borges, são bons exemplos desse tipo de resposta. Contudo, *O outro céu* é um exemplo que poderia figurar tanto no cálculo histórico de alegorias de imersão quanto em um estudo empírico de imersão multimídia. Enquanto o livro envolve um personagem experimentando um tipo de transportação e comunica isso por meio de uma breve ficção e um "romance fotográfico" minimalista, ele também espera que o leitor participe na experiência e desloque sua atenção de uma moldura para outra, para que a "imersão possa ser vivida e transformada em alegoria" (Ryan, 2001a, p. 171). Acredito que essa agenda dupla de alegorias contenha um verdadeiro desafio para os estudos de imersão.

5. A retórica da imersão

O exemplo de Cortázar mostra a importância das metodologias complementárias quando o assunto são os estudos de imersão. A questão do que compõe a qualidade imersiva da ficção foi levantada em diversos contextos. Os livros seminais de Marie-Laure Ryan (2001a) e Jean-Marie Schaeffer (1999) abriram a narratologia clássica à estética analítica e à psicologia cognitiva, e a última década viu a emergência de uma nova rede de pesquisas centrada em jogos e filmes mais do que na literatura. Psicologia, neurologia, engenharia, sociologia e estudos culturais se juntaram à narratologia nos esforços para compreender o que faz com que um filme cative sua audiência ou o que prende alguém aos comandos de um jogo por 24 horas ou mais. Os

estudos de imersão são um imenso campo de escolas de mídia aplicadas e interdisciplinares, representados em unidades autônomas e departamentos – por exemplo, o Institute of Immersion Studies[10] em Kiel (norte da Alemanha), que publica um anuário[11] e conta com uma cadeira com esse título.

Dentro desse novo campo de estudos, no qual livros não são a mídia dada, mas a fonte do "problema" – para citar a expressão de Biocca (2003) –, a narratologia dificilmente pode fingir ser a disciplina paradigmática. A psicologia e a sociologia contribuíram com conceitos fundamentais, como "fluxo" (*flow*)[12] e "jogo profundo" (*deep play*)[13] para a compreensão de imersão e pediram por uma aproximação empírica a esse fenômeno. Nos estudos de jogos, como Alison MacMahan (2003, p. 69-70) diz: "a investigação pode ter duas formas: a quantitativa e analítica ou a qualitativa e estética". Enquanto entrevistas empíricas e testes são o método de escolha para a investigação quantitativa, a teoria cognitiva e estética irá determinar as categorias nas quais se pode discutir a qualidade da imersão. Uma vez que os efeitos narrativos não explicam partes da experiência de presença/transportação, não há necessidade fundamental de narratologia – e como a parte qualitativa da investigação discute os aspectos sistemáticos, a narratologia histórica parece ainda menos necessária.

A teoria narrativa e do jogo da última década fez várias sugestões interessantes sobre tipologia, que cobre os aspectos qualitativos e sistemáticos de imersão. A diferenciação de imersão espacial, temporal e emocional de Ryan (2001a, p. 119) está claramente centrada na narratividade, na forma como ela associa cada tipo com "um dos constituintes básicos da gramática narrativa: cenário, personagem e enredo". Arsenault e Picard (2007) buscam adaptar suas categorias kantiana e de narrativa – como imersão "diegética", "narrativa" e "identificatória" – a outras mais abrangentes e novos tipos de estudos de jogo.[14] Um ensaio anterior de Arsenault (2005) toma a divisão sugerida por

10 Em português, Instituto de Estudos de Imersão.

11 Disponível em http://www.immersive-medien.de/?cat=4 Acesso em 12/09/2018.

12 Cf. Klimmt e Vorderer (2003, p. 354).

13 Cf. MacMahan (2003, p. 69).

14 Poderia ser discutido se a gramática narrativa existe em absoluto ou se as categorias que são destacadas por Ryan (2001a) são seus elementos. Contudo, essa não é a questão: as duas primeiras categorias ("diegética" e "narrativa") se referem a um kantiano "como o mundo poderia ser imaginado de outra forma?" (Ryan, 2001a, p. 92); cf. o comentário sobre o "quase kantiano, a priori categorias da experiência humana" de Susanne K. Langer em Ryan (2001a, p. 42). A terceira categoria ("identificatória") encara a narratividade como rica em eventos e poderia ser parafraseada em "como uma história pode ser imaginada de

Ermi e Mäyrä (2005) e desenvolve um sistema mais sofisticado baseado na causa da imersão: de fato, enquanto a imersão "sensorial" simples pode ser alcançada por meios tecnológicos (como um ambiente multissensorial ou 3D), a imersão "baseada no desafio" implica em interação e a imersão "imaginativa" (ou imersão "ficcional", como Arsenault prefere chamá-la) é provocada pela identificação com o personagem. Com intenção similar, mas com referência antropológica, MacMahan (2003, p. 79) insiste nas diferenças entre dois aspectos de efeito de "presença": imersão perceptual ou psicológica na narrativa e engajamento lúdico no ambiente. Berry (2006) toma um ângulo socioantropológico similar, mas está mais interessado nos diferentes contextos de imersão: ele diferencia a "fenomenológica" (experimentando o cenário), a "narrativa" (se tornando parte de uma história) e a "antropológica" (se tornando parte de um fenômeno social). Um modelo compreensivo como as alusões de Thon (2008, p. 33) às dimensões espacial, lúdica, narrativa e social da imersão, que se referem a vários aspectos dessa "experiência multidimensional".

Poderíamos questionar como essas tipologias sistemáticas confiam na pesquisa histórica sobre experiências de imersão (incluindo suas alegorias), o quanto poderia vir de estudos empíricos e até que ponto ambos os tipos de investigação podem ser combinados de forma a beneficiar um ao outro. O atual estado da arte demonstra que não há resposta simples para essa questão. A diferença entre o efeito da imersão e sua representação como um enredo conduz a dois campos de estudos separados: enquanto os estudos empíricos se ocupam da performance e experiência imersiva, a narratologia histórica dificilmente pode escapar do campo de sua representação. Contudo, em vez dessa diferença categórica, as alegorias de imersão têm uma função heurística com respeito à teoria – o *Aleph* se tornou um "mito" de teoria de hipertexto (Ryan, 2001b) – e uma função crítica com respeito aos estudos empíricos (na medida em que estes são baseados em entrevistas e confiam na comunicação sobre o que pode ser experimentado).

outra forma (do que com seus agentes)?". Acredito que os três itens são senso comum. Em retrospectiva, a tipologia, contudo, tem seus limites, pois escolhe um "conceito de imersão fundamentalmente *mimético*" e, consequentemente, decide excluir "obras filosóficas, música e jogos puramente abstratos, como *bridge*, xadrez e *Tetris*" (Ryan, 2001a, p. 15). É claro que o uso de "abstrato" e a interpretação desses jogos como não miméticos é infeliz, mas ela coloca ênfase no papel paradigmático da ficção narrativa. Aspectos lúdicos e baseados no desafio, que têm pouca importância para Ryan, terão prioridade na análise de imersão orientada por jogos.

Deixe-me explicar porque acredito que um fundo histórico possa ser útil para a investigação empírica. Como termo de crítica recente, a "imersão" agrupa diversos efeitos que se assemelham a categorias bem conhecidas da estética e da poética do gênero e adiciona duas características relevantes à moldura midiática (no sentido de que algumas formas de técnicas de comunicação são mais imersivas do que outras) e a moldura narrativa (no sentido de que o próprio efeito está sendo percebido como evento mais do que, digamos, como atitude, julgamento ou sentimento). Mas ao se considerar as condições epistêmicas de estudos empíricos sobre imersão, deve-se levar em conta que ambas as molduras definem a comunicação da experiência imersiva: os estudos empíricos se baseiam tanto nos arranjos midiáticos quanto nos elementos narrativos que descrevem o que acontece durante o experimento. Os arranjos midiáticos e os elementos narrativos são molduras culturais de comunicação e eles não deveriam ser considerados em uma perspectiva a-histórica. Textos sobre estranhos experimentos imersivos como os de Quiroga, Borges e Cortázar trazem essas molduras midiáticas à mente e as utilizam para colocar tanto as fronteiras da ficção específicas quanto os limites da narração em primeiro plano, o que também indica os limites de se comunicar "o que acontece" quando uma pessoa se perde em um livro, filme ou jogo.

A psicologia cognitiva baseada em entrevistas tratou a experiência da recepção imersa como um efeito da "transportação" (Green; Brock, 2000; Lombard; Ditton, 1997) e oferece incontáveis artigos interessantes, dos quais escolhi um. O estudo "You are who you watch"[15] (Sestir; Green, 2010) lida com a excitante questão sobre a autoimagem temporária induzida por envolvimento – uma questão melhor conhecida como "o consumo de mídia forma a mentalidade e a visão de mundo de seus consumidores?" (Sestir; Green, 2010, p. 273). Os autores desse estudo empírico distinguem "identificação" e "transportação", em uma tentativa de precisão tipológica. A identificação "é um processo através do qual os espectadores tomam indiretamente o lugar de um personagem midiático e reagem às suas experiências como se elas estivessem acontecendo com o espectador" (ibidem, p. 274). "O estado de se sentir cognitivamente, emocionalmente e imaginariamente imerso em uma narrativa" – um estado que os psicólogos midiáticos recentemente nominaram de

15 Em português, "Você é quem você assiste".

"transportação" (ibidem, p. 276). A tipologia conduz a dois conjuntos diferentes de itens, um que visa a identificação dos efeitos, o outro a transportação dos efeitos. Claro que o envolvimento, seja ele baseado em desafio ou lúdico, poderia ser testado também; entretanto, o *corpus* e a moldura midiática aos quais o estudo se refere (por exemplo, filmes e cinema) não parece induzir a esse tipo de imersão. Ou induz?

Aqui é o ponto no qual a pesquisa histórica pode completar o escopo da pesquisa empírica. As alegorias de imersão chamam atenção para a importância da diferença midiática e das mudanças históricas na experiência: não apenas no sentido de que elas funcionam graças ao potencial imersivo específico da mídia (cinema contra teatro, por exemplo), mas também porque a intermedialidade nos ajuda a redescobrir e articular efeitos muito "clássicos", como a verossimilhança e o afeto emocional (que é há muito tempo assunto da poética e da estética), como "veículos de imersão" (Schaeffer, 1999, p. 228). Alegorias históricas como as de Quiroga, Borges e Cortázar fazem uma ponte sobre as lacunas entre as condições tecnológicas de tais "veículos" e a retórica que os prepara para uma experiência articulada e específica. Pois não há nada de natural na experiência de transportação (Sobieszczanski, 2010): os filmes mudos eram considerados como mídia de alta transportação na época de Horacio Quiroga; não são mais. Os textos comentados aqui não se ocupam apenas das mudanças tecnológicas, mas também das mudanças na retórica que permite roteiros experimentais específicos – e, até certa medida, também a definição de efeitos cognitivos específicos, como vários "tipos" de imersão.[16]

O segundo elemento que parece crucial para a imersão retórica é a dimensão narrativa da experiência. Diferentemente da "atenção", por exemplo, que simplesmente pode ser concebida como uma "técnica do observador" (Crary, 1990), a "imersão" segue o esquema narrativo, seja da transportação, da alternância ou da construção. Murray (1997, p. 98) define a imersão como "a experiência de ser transportado para um elaborado espaço simulado", e mesmo a "alternância de atenção" menos metafórica descrita por Thon (2008, p. 31) implica uma determinada riqueza de eventos para a experiência. Por

16 Parece óbvio que as alegorias de imersão são um caso especial de intermedialidade. De acordo com a definição de "intermedialidade" de Joachim Paech (1998), qualquer meio pode aparecer como forma dentro de outro meio ou de si mesmo. A relatividade histórica da experiência relacionada à mídia pode ser reconstruída graças a esse poder fundamental da autorreflexão, que, no caso da literatura, é permitida para a narrativa sobre a recepção imersiva de livros, tanto quanto de qualquer outra mídia.

fim, muitos dos estudos empíricos baseados em entrevistas se comunicam com o tema da experiência de imersão por meio de roteiros narrativos implícitos. Nos estudos de transportação, por exemplo, a narratividade da experiência parece ser o que a diferencia de categorias estéticas e poéticas tradicionais, como "ilusão" e "verossimilhança". O arranjo experimental em Sestir e Green (2010, p. 277) se dá por meio de instruções escritas que apresentam o efeito da transportação como um evento: os participantes são orientados a "se colocar na narrativa ao 'focalizar os eventos como se você estivesse dentro do próprio filme'". Uma arqueologia de imersão suplementa os modelos históricos necessários para descrever a riqueza de eventos da experiência tanto quanto uma ideia geral ou "teoria folclórica" (Gerrig, 1993, p. 10-11) sobre como pode-se estar "dentro de um filme".

A teoria narrativa frequentemente rejeitou a dimensão metafórica dos conceitos de "imersão" de forma a elaborar categorias sistemáticas – cf., por exemplo, Thon (2008, p. 35) sobre a imersão espacial. Entretanto, as alegorias de imersão definem formas específicas de riqueza de eventos que não apenas modificam de acordo com o contexto cultural, mas também facilitam e dão forma à comunicação sobre a experiência, que é uma condição elementar dos estudos empíricos baseados em entrevistas. Os textos que discutimos podem ser lidos exatamente como modelos de experiência em forma de roteiro – uma leitura que já foi praticada com emoções trazidas pelo roteiro no drama (Oatley, 2004). Ficções, como as de Quiroga, Borges e Cortázar, que lidam com a imersão em eventos ou com a infiltração, parecem pedir por isso. Para compreender a imersão como forma cultural de experiência, eu argumentaria que é útil olhar mais de perto os roteiros históricos e as molduras midiáticas que dão suporte ao modelo de recepção de "imersão".

Referências bibliográficas

AGUILAR, G. M.; JELICIÉ, E. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Libraria, 2010.

ALAZRAKI, J. *En busca del unicornio*: los cuentos de Julio Cortázar – elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Cedros, 1983.

ALBERTI, R. Carta abierta. In: CONGET, J. M. (Org.). *Viento de cine*: el cine en la poesía española de expresión castellana – una selección. Madrid: Hiperión, 2002. p. 55.

APOLLINAIRE, G. Zone. In: APOLLINAIRE, G. Œuvres poétiques. Paris: Gallimard, 1965. p. 39-44.

ARNHEIM, R. *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

ARSENAULT, D. Dark waters: spotlight on immersion. In: Proceedings of the GameOn North America. Montreal, 2005. p. 50-52.

ARSENAULT, D.; PICARD, M. Le jeu vidéo entre dependence et plaisir immersive: les trois forms d'immersion vidéoludique. In: CONGRES DE L'ACFAS, 75., 2007, Trois-Rivières. *Travaux*... Montréal: Association Francophone pour le Savoir, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2rszjrf>. Acesso em: 26 fev. 2013.

BERRY, V.: Immersion dans un monde virtuel: jeux vidéo, communautés et apprentissages. *Observatoire des Mondes Numériques en Sciences Humaines*, [S.l.], 9 déc. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2rz9701>. Acesso em: 26 fev. 2013.

BIOCCA, F. Can we resolve the book, the physical reality, and the dream state problems? From the two-pole to a three-pole model of shifts in presence. In: EU FUTURE AND EMERGING TECHNOLOGIES, 1., 2003, Venice. *Drafts*... Brussels: European Union, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/2z8uFWO>. Acesso em: 26 fev. 2013.

BORGES, J. L. *Ficciones*: El aleph. El informe de Brodie. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

_____. La guitarra. In: BORGES, J. L. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1996. p. 57-58.

_____. La fuga. In: COZARINSKY, E. (Org.). *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona: Emecé, 2002. p. 51-53.

BORSÒ, V. Topologie als literaturwissenschaftliche Methode. In: GÜNZEL, S. (Org.). *Topologie*: zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2007. p. 279-295.

CHIHAIA, M. *Der Golem-Effekt*: Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos. Bielefeld: transcript, 2011.

COHN, D. Métalepse et mise en abyme. In: PIER, J.; SCHAEFFER, J. (Org.). *Métalepses*: entorses au pacte de la représentation. Paris: Les Éditions de l'EHESS, 2005. p. 121-130.

CORTÁZAR, J. *Cartas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. v. 2.

_____. Continuidad de los parques. In: CORTÁZAR, J. *Los relatos*: juegos. Madrid: Alianza, 1976. v. 2. p. 7-8.

CRARY, J. *Techniques of the observer.* on vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge: The MIT Press, 1990.

ERMI, L.; MÄYRÄ, F. Buenos Aires and Benares: interlocking landscapes in the early poetry of Jorge Luis Borges. In: DIGRA CONFERENCE, 2., 2005, Vancouver. Tampere: Digital Games Research Association's Second International, 2005. p.15-27.

FIDDIAN, R. W. Buenos Aires and Benares: interlocking landscapes in the early poetry of Jorge Luis Borges. *Bulletin of Spanish Studies*, Abingdon, v. 82, n. 3-4, p. 353-362, 2005.

FRIED, M. *Absorption and theatricality*: painting and beholder in the age of Diderot. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

GENETTE, G. Discours du récit. In: GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p. 65-282.

_____. *Métalepse*: de la figure à la fiction. Paris: Seuil, 2004.

GERRIG, R. J *Experiencing narrative worlds*: on the psychological activities of reading. New Haven: Yale University Press, 1993.

GREEN, M. C.; BROCK, T. C. The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, DC, v. 79, n. 5, p. 701-721, 2000.

HÜHN, P. Functions and forms of eventfulness in narrative fiction. In: PIER, J.; LANDA, J. A. G. (Org.). *Theorizing narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. p. 141-163.

KITTLER, F. *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

_____. Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte. In: KITTLER, F. *Draculas Vermächtnis*: technische Schriften. Leipzig: Reclam, 1993. p. 81-104.

KLIMMT, C.; VORDERER, P. Media psychology "is not yet there": introducing theories on media entertainment to the presence debate. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, Cambridge, v. 12, n. 4, p. 346-359, 2003.

KOCH, G. Pygmalion – oder die göttliche Apparatur. In: NEUMANN, G.; MAYER, M. (Org.). *Pygmalion*: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg: Rombach, 1997. p. 423-441.

LA JETÉE. Réalisation de Chris Marker. Produit par Anatole Dauman. Neuilly-sur-Seine: Argos Films, 1962.

LOMBARD, M.; DITTON, T. At the heart of it all: the concept of presence. *Journal of Computer-Mediated Communication*, Hoboken, v. 3, n. 2, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/2K-JHxao>. Acesso em: 26 fev. 2013.

MACMAHAN, A. Immersion, engagement, and presence: a method for analyzing 3-D video games. In: WOLF, M. J. P.; PERRON, B. (Org.). *The video game theory reader*. New York: Routledge, 2003. p. 67-86.

MCLUHAN, M. *Understanding media*: the extensions of man. Cambridge: The MIT Press, 1994.

MICHALSKI, E. *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1932.

MURRAY, J. *Hamlet on the holodeck*: the future of narrative in cyberspace. Cambridge: The MIT Press, 1997.

NELL, V. *Lost in a book*: the psychology of reading for pleasure. New Haven: Yale University Press, 1988.

OATLEY, K. Scripts, transformations, and suggestiveness of emotions in Shakespeare and Chekhov. *Review of General Psychology*, Washington, DC, v. 8, n. 4, p. 323-340, 2004.

PAECH, J. Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: HELBIG, J. (Org.). Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Turnshare, 1998. p. 14-30.

QUIROGA, H. *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 1996.

_____. *Cuentos*. Buenos Aires: Losada, 2002. v. 1.

RYAN, M.-L. *Narrative as virtual reality*: immersion and interactivity in literature and electronic media. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001a.

_____. Beyond myth and metaphor – the case of narrative in digital media. *Game Studies*, Copenhagen, v. 1, n. 1, 2001b. Disponível em: <https://bit.ly/1BpNU6g>. Acesso em: 26 fev. 2013.

_____. Space. *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/1Eh9Xfh>. Acesso em: 26 fev. 2013.

SCHAEFFER, J. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

_____. Métalepse et immersion fictionnelle. In: SCHAEFFER, J.; PIER, J. (Org.). *Métalepses*: entorses au pacte de la représentation. Paris: Les Éditions de l'EHESS, 2005. p. 323-333.

SCHWEINITZ, J. Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: die Filmtheorie von Hugo Münsterberg. In: MÜNSTERBERG, H. *Das Lichtspiel*: eine psychologische Studie. Wien: Synema, 1996. p. 9-26

SESTIR, M.; GREEN, M. C. You are who you watch: identification and transportation effects on temporary self-concept. *Social Influence*, Abingdon, v. 5, n. 4, p. 272-288, 2010.

SOBIESZCZANSKI, M. Entre l'immersion dans l'image cinématographique et l'immersion totale. *Cahiers de Narratologie*, Nice, n. 19, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2zaAtis>. Acesso em: 26 fev. 2013.

STOICHITA, V. I. *L'instauration du tableau*: métapeinture à l'aube des temps modernes. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1993.

THE PURPLE rose of Cairo. Direction: Woody Allen. Production by Robert Greenhut. Los Angeles: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1985. 1 DVD.

THON, J. Immersion revisited: on the value of a contested concept. In: LEINO, O.; WIRMAN, H.; FERNANDEZ, A. (Org.) *Extending experiences*: structure, analysis and design of computer game player experience. Rovaniemi: Lapland University Press, 2008. p. 29-43.

Os detetives selvagens e *2666* de Roberto Bolaño: subjetividade e ficcionalidade no romance de formação latino-americano[1]

Horst Nitschack

Nas últimas décadas, a região da América Latina tem sido marcada por transformações profundas. Essas mudanças são consequências de significativas reestruturações econômicas, sociais e políticas, isto é, de um processo de modernização que, contudo, é altamente contraditório. Tem como efeito urbanização acelerada, emergência de novos sujeitos e atores sociais, lutas pela redistribuição das novas riquezas resultantes da globalização, que causou a intensificação da exploração de recursos naturais – mineração e agricultura (soja, frutas, vinho, mas também a produção de drogas) –, industrialização e forte presença de empresas transnacionais nas áreas financeiras, de seguros, de serviços e de saúde. A expansão do mercado e da sociedade de consumo, juntamente com a expansão dos novos meios de comunicação, contribuiu para o aumento da qualidade de vida e produziu efeitos de inclusão e de homogeneização. Estes, no entanto, contrastam com novas diversificações sociais, étnicas e de gênero que causam novos processos de exclusão. As transformações têm consequências radicais nas estruturas familiares e sociais. Na vida cotidiana, sentem-se alterações nas práticas de convivência e de comunicação tanto no âmbito individual quanto no coletivo. Além disso, as experiências subjetivas também acabam sendo afetadas. O aumento dos contatos sociais e da integração em redes sociais é acompanhado de um novo isolamento e de um anonimato social. Ao aumento do bem-estar e do nível da vida opõe-se um crescimento da disposição à violência em todos os âmbitos. Essas mudanças não ficaram sem consequências para a narrativa ficcional.

Se falarmos de ficção na literatura latino-americana, devemos lançar brevemente um olhar ao papel que ela tem assumido na história literária desse continente.

---

1 Este ensaio faz parte de uma pesquisa realizada no contexto do Projeto Fondecyt nº 1110886: "La violencia en la narrativa chilena de postdictadura y su origen en el conflicto entre lo individual y lo colectivo".

Na literatura latino-americana, a produção de textos ficcionais por meio da apropriação de modelos europeus foi, desde a independência, um trabalho cultural importante. Alguns romances encontraram em sua época um grande público de leitores, principalmente leitoras, cuja preferência, no entanto, direcionava-se aos romances franceses. Mas os textos culturais que contribuíram de modo decisivo para discutir a América Latina não foram os romances, e sim os escritos de Domingo Faustino Sarmiento, as cartas de Simón Bolívar, os discursos de Andrés Bello e Gonzáles Prada, as crônicas de Rubén Darío, os ensaios filosóficos de Rodó, *Os Sertões* de Euclides da Cunha e, durante o século XX, os ensaios de Carlos Mariátegui, Martínez Estrada, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Gilberto Freyre e Fernando Ortiz, entre outros.

Somente a partir da segunda metade do século XX, a ficção encontrou na América Latina um reconhecimento correspondente àquele que havia sido alcançado na Europa no século XVIII. Disso, são exemplos os romances *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, *Los ríos profundos*, de José Maria Arguedas, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e, mais tarde, os romances de autores que prepararam e/ou fizeram parte da literatura do *boom*: Lezama Lima, Carpentier, Cortázar, Carlos Fuentes, García Márquez e Vargas Llosa, apenas para mencionar os mais destacados.

Esse papel secundário que foi assumido pela ficcionalidade no processo cultural latino-americano pode ser constatado também se analisarmos o subgênero do romance de formação. Encontramos exemplos paradigmáticos em *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana, em *María* (1867), de Jorge Isaacs ou em *O Ateneu* (1888) de Raul Pompeia. Todos são romances de grande interesse para a história da literatura, mas seu efeito literário (no contexto latino-americano) não pode ser comparado ao de seus análogos na história literária europeia.

O que significava, nas circunstâncias latino-americanas, a apropriação de um discurso literário (a ficcionalização), que se caracteriza pela liberdade do narrador diante da realidade, uma liberdade que encontra seus limites somente na "verossimilhança" e que não se encontra submetida ao critério "da verdade"? O que significava a apropriação do arquivo de ficcionalidade, que oferece alto grau de liberdade ao sujeito individual, tanto em sua qualidade de narrador quanto em sua qualidade de sujeito narrado (o herói, o protagonista)?[2]

2 Não retomaremos neste contexto as reflexões fundamentais mais bem conhecidas de Roberto Schwarz (1992), "Ideias fora do lugar".

Nos novos Estados latino-americanos, que acabavam de libertar-se da dependência colonial, a formação dos Estados-nações é um tema privilegiado (p. ex., *Martín Rivas* de Blest Gana, e *María* de Jorge Isaacs) e é o que se expressa e se manifesta nas biografias ficcionais dos protagonistas (Sommer, 1991). Não obstante, enquanto as biografias refletiam a construção dos Estados nacionais no século XIX, no século seguinte elas passam a ser determinadas pela crise ou pela decadência desse Estado: "Em que momento se havia fodido o Peru?" é a pergunta de Zavaleta, protagonista do romance *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa. Essa decadência da nação coincide com a crise pessoal do herói. Lemos perguntas quase idênticas em *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes e *Sobre h*éroes y tumbas (1961), de Ernesto Sabato (Nitschack, 1998, p. 135), nos quais, como em Vargas Llosa, as crises nacionais coincidem com as crises biográficas dos jovens.

Assim, constatamos que, na América Latina, o projeto de ficcionalização se encontra mais diretamente vinculado ao projeto de formação da nação do que no caso europeu (principalmente na França, Inglaterra e Alemanha), onde este se relacionou mais com a formação de um sujeito individual autônomo (o sujeito cidadão). Razão também pela qual, como dissemos anteriormente, alguns textos não ficcionais encontraram na América Latina mais reconhecimento que os ficcionais.

Essas coincidências ou correspondências entre biografias, histórias familiares e histórias nacionais desaparecem nos romances do pós-*boom*, tanto nos de Bolaño como nos da literatura *crack* mexicana. Com as transformações que resultam da integração da América Latina ao processo de globalização e de sua participação no mundo midiático internacionalizado, a partir dos anos 1990, produz-se, nesse aspecto, uma mudança decisiva, contexto no qual propomos considerar os dois romances mais destacados de Roberto Bolaño *Os detetives selvagens* (1998) e *2666* (2004).

Era inevitável que as transformações econômicas, sociais e políticas descritas no início produzissem também uma redefinição do meio literário, da função do escritor e do próprio narrar. Perante esses novos desafios, observamos na narrativa um aumento do registro realista e do discurso referencial: os textos testemunhais, a literatura de memória, autobiografias – registros literários que, além do seu caráter referencial, implicam apreço e interesse aumentados pela experiência subjetiva e a constituição de subjetividade. Mas também, a literatura propriamente ficcional se encontra contaminada pela

realidade política, histórica e social do continente: os romances urbanos, o novo romance histórico, a literatura de memória ficcionalizada. De repente tanto os autores como a crítica literária se dão conta de que a diferença entre os discursos referenciais e os discursos ficcionais não é tão evidente como poderia parecer. Os estudos de Hayden White (2003) demonstraram a impossibilidade de uma clara distinção entre os dois registros. A redefinição do indivíduo como sujeito e de sua subjetividade, com base nas transformações provocadas pela modernização, não poderia deixar de ter consequências para o conceito da ficção. O fim das "grandes narrações" (Lyotard, 1979), e, portanto, de um sujeito que estava convencido de poder se apoderar do mundo com essas narrações, devia ter efeitos na ficcionalidade.

A ficcionalidade que se desenvolvia na época moderna e se manifestava no seu romance foi tanto expressão do sujeito moderno como foi também um dos arquivos (instituições culturais) privilegiados que contribuíram para a formação desse sujeito. A ficção realista – diferentemente da ficção fantástica, que entra na esfera do irreal ou suprarreal – descreve um mundo possível, um mundo verossímil que obedece às mesmas regras que as vigentes no mundo real, ainda que não reclame o atributo de verdadeiro. No trato com esse mundo ficcional, o sujeito autor, tanto quanto o sujeito narrador e o sujeito leitor, deve verificar sua "competência da realidade", que se comprova pela faculdade de distinguir entre "realidade" e "ficção". Por meio dessa faculdade de diferenciação, autor, narrador e leitor confirmam-se como sujeitos.

O meio ficcional – esta é a tese central deste ensaio – é um dos meios privilegiados pelos quais o sujeito moderno se autoconstrói, se afirma e se comprova como sujeito. Não obstante, nossas reflexões nos levarão a fazer uma diferença fundamental entre dois arquivos de ficção. No primeiro deles – o do romance de formação tradicional –, esse sujeito moderno é considerado como "real" e encontra, por um lado, a sua representação nos discursos referenciais e, por outro, está caracterizado pelo desejo de produzir discursos de "ficção" que lhe permitem a representação do que é irrepresentável para o discurso referencial. No segundo – o do romance pós-moderno –, supõe-se que não exista uma diferença substancial entre o discurso referencial e o discurso ficcional, ambos sendo considerados como duas opções distintas de representar o real inalcançável ou como duas opções de compensar a inacessibilidade do real, uma que se denomina "factual", no sentido de referencial, e outra que se chama "ficção". Nesse caso, o próprio sujeito moderno é considerado como

resultado de discursos, isto é, como "construção", como um efeito ideológico ou como uma "construção".

Tradicionalmente, o sujeito autor se mostrava no meio ficcional como criador de mundos[3] e confrontava o leitor com o desafio de distinguir o mundo ficcional do mundo real. Pois, diferente do discurso mágico e do discurso mítico que pretendem ter impacto sobre o mundo real, a ficcionalidade moderna insiste na diferença entre ela e o mundo real. A impossibilidade de perceber e de assumir essa diferença é sempre problemática e fatal, como demonstram os exemplos paradigmáticos, apesar de bem distintos, de Dom Quixote e Madame Bovary, que tomaram as histórias dos seus romances por realidade. Eles foram incapazes de se converter em leitores modernos que sabem distinguir entre ficção e realidade. Só o sujeito que sabe criar mundos artificiais ou que se entrega a esses mundos artificiais e, ao mesmo tempo, sabe distinguir claramente entre esses mundos e o mundo concreto é um sujeito que pode aspirar a ser dono de si mesmo e da realidade.

Essa situação muda no momento em que o sujeito moderno está sendo questionado e a distinção clara entre o discurso referencial e o discurso desaparece. Agora se abre um novo jogo: o sujeito – tanto o sujeito autor quanto o sujeito narrador e o sujeito leitor – perde sua posição assegurada que lhe permite distinguir entre "realidade" e "ficção". A partir desse momento, a "realidade" não é mais uma dimensão fora do sujeito cujas regras e leis ele tem de cumprir, mas sim o resultado de um ato performativo, no qual o sujeito se manifesta e se comprova como sujeito. O que agora sucede não é que a "realidade" entra em conflito com a "ficção", senão que distintas "realidades" entram em conflito entre si. Autor, narrador e protagonistas se convertem em produtores de "realidades". O ato de escrever não se legitima pela representação da realidade – no caso da ficcionalidade de uma realidade verossímil –, mas pelos efeitos das realidades produzidas. Assim se explica a permanente autorreflexão sobre a escritura nesses textos. O leitor não tem que se decidir entre "ficção" e "realidade", e sim entre a legitimação ou a justificação ética com a qual essas distintas realidades estão sendo produzidas.

Retomemos essas reflexões gerais no caso mais concreto de uma das correntes ficcionais mais inovadoras e importantes na literatura latino-ame-

3 Ou, se argumentamos a partir da "morte do autor", produz-se a ficção de que o autor seria o criador de um mundo.

ricana das últimas décadas, para analisar como o sujeito latino-americano busca redefinir-se e reposicionar-se sob as condições da modernidade tardia da globalização:[4] são romances que construíam espaços e histórias que transgridem as fronteiras da América Latina, com o objetivo de dispor, para as suas narrativas, de um mundo e de uma história ilimitados. São romances de desterritorialização do romance latino-americano tradicional que, contudo, não se propõem a competir com as "grandes narrações".

Tais romances de desterritorialização são, ao mesmo tempo, romances "internacionalizantes", na medida em que se abrem a cenários de ação, dramas e conflitos internacionais. Eles se distanciam da ficcionalidade de uma das vertentes mais conhecidas do *boom*, a do *realismo mágico* ou do *real maravilhoso*, realizam um giro em direção à autorreflexão literária e entram em jogos de intertextualidade e de metaficção simultaneamente. Se a ficcionalidade dos romances do *boom* estava centrada em temas e questões identitárias (a origem, a latino-americanidade, a realidade mágica latino-americana), a ficcionalidade dos romances de desterritorialização, diferentemente, marca os possíveis lugares da América Latina "no mundo" – as vinculações e dependências que mantém com ele e os impactos que exerce sobre ele (vinculações e conspirações globais, narcotráfico, mundo midiático global, movimentos culturais internacionais).[5] Um exemplo destacado desse romance latino-americano são os romances do chileno Roberto Bolaño, embora esse não seja um caso isolado: o mexicano Jorge Volpi e o movimento do *romance crack* constitui outra manifestação importante.[6] Vamos referir-nos neste trabalho especialmente aos dois últimos romances de Bolaño: *Os detetives selvagens* e *2666*. Este último é um romance monumental de aproximadamente 1000 páginas, dividido em cinco partes, cada uma das quais

4 O que não exclui a presença de outras correntes que tratam das experiências subjetivas e da memória (testemunhos, autobiografias, memórias no sentido estrito).

5 Seria mais correto dizer, nesses casos, Hispano-América e hispano-americano em vez de América Latina e latino-americano, termos que sempre incluem o Brasil, cuja literatura não participou do *boom*. Mas diante do costume da crítica hispano-americana e internacional, que não diferencia entre Hispano-América e América Latina nesse contexto, decidiu-se aqui também por esta última opção.

6 O movimento literário *crack* emerge no México na última década do século XX e é composto pelos escritores Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda e Vicente Herrasti. Em 1996, esses autores publicaram os cinco romances que formam o *corpus literário* básico do movimento: *El temperamento melancólico* (Jorge Volpi), *Si volviesen sus majestades* (Ignacio Padilla), *Las rémoras* (Eloy Urroz), *Memoria de los días* (Pedro Angel Palou) e *La conspiración idiota* (Ricardo Chávez Castañeda). Nesse mesmo ano publicaram, em conjunto, o *Manifesto Crack*.

pode ser lida como um romance independente, que – é certo – entra em uma constelação significativa com as outras partes. Dedicar-nos-emos principalmente à última parte, a de Archimboldi.

A ficcionalidade de *Os detetives selvagens* e a última parte de *2666* se inscrevem no subgênero romanesco do romance de formação (*Bildungsroman*), centrado no processo de individualização de seus protagonistas jovens, bem como no processo de sua conversão em cidadãos. Num número importante dos romances clássicos de formação o meio privilegiado do processo de educação é a arte. O papel social do artista parecia oferecer um compromisso ideal entre o desejo de viver uma subjetividade autêntica como indivíduo e a necessidade de assumir a integração em uma coletividade, transformando-se em um ser social. No caso do artista, isso significava assumir uma responsabilidade, um compromisso social.[7] Nos romances de Bolaño, porém, o meio da arte (a poesia em *Os detetives selvagens* e o gênero do romance em *2666*) revela-se esgotado – assim pelo menos o entende nossa leitura. Nem os projetos poéticos dos poetas viscerais, em *Os detetives selvagens*, nem a ficcionalização romanesca do escritor Benno von Archimboldi, em *2666*, oferecem aos protagonistas a possibilidade de produzir um diálogo criativo com o mundo. Ou, em outras palavras: nem as realidades construídas nas poesias dos poetas viscerais, nem as realidades ficcionais dos romances de Archimboldi permitem aos seus autores entrar num diálogo com o mundo do qual realmente dependem ou pelo qual foram formados. É certo que se tratam, nos dois casos, de fenômenos completamente contrários: as poesias dos real-visceralistas raramente estão publicadas e quase não contam com leitores. Os romances de Benno von Archimboldi, ao contrário, são um grande sucesso literário e celebrados pela crítica internacional. Se a falta de êxito das poesias viscerais se deve ao fato de que se trata de manifestações das experiências idiossincráticas dos seus autores que carecem de comunicabilidade, o êxito dos romances de Archimboldi se paga pelo preço de estarem completamente desligados das experiências do autor. Obviamente – assim temos que interpretar o romance –, nada da vida

7 No sentido amplo, até a posição da "arte pela arte" deve ser considerada como "um compromisso social" do artista, pois ele está convencido de que a autonomia da arte permite cumprir com uma função social mais radical do que um compromisso social direto, e receber em compensação o reconhecimento da comunidade à qual está vinculado.

de Archimboldi, que nós como leitores do romance *2666* conhecemos, aparece nos romances por ele escritos. O projeto literário dos poetas viscerais fracassa por sua intenção de identificar a arte e a vida; o reconhecimento literário de Archimboldi, pelo contrário, é o resultado da completa renúncia em transformar suas experiências em literatura. Finalmente, Arturo Belano e Ulises Lima vão renunciar ao projeto poético, retirar-se da cena poética e viajar em busca de experiências verdadeiras. Archimboldi, por outro lado, a partir do momento em que começa a escrever e publicar, converte-se em um mistério, e sua vida se torna um completo segredo para o público. Nos dois casos, "vida" e "literatura" são irreconciliáveis.

O romance *Os detetives selvagens* apresenta-se como não ficção. Seus narradores relatam a sua própria vida ou figuram como testemunhas: das três partes do livro, a primeira e a última são as notas do diário de Juan García Madero e a parte intermediária está constituída de testemunhos de amigos e de pessoas que conheceram Arturo Belano e Ulises Lima. Em outras palavras: a ficcionalidade da narração se apresenta na forma de textos de gêneros não ficcionais. Em *2666*, pelo menos nas três primeiras, e na quinta e última parte, o leitor se encontra com um narrador tradicional que, porém, tem como tema principal a impossibilidade de narrar: a primeira parte trata do ridículo da instituição literária, dos prêmios, dos críticos, dos congressos literários; a segunda parte da relação estreita entre literatura e loucura; a terceira parte da relação entre escrever, negócios e violência; e na quinta parte, a exemplo de Benno von Archimboldi, o tema é o questionamento radical de uma escritura literária que possa ser capaz de responder à experiência seja de seu autor, seja de seus leitores.

Se sustentarmos que o romance de formação permite, no registro da ficcionalização, a aparição da negociação da relação entre o sujeito individual e a coletividade, os romances de Bolaño tematizam duas formas distintas de fracasso dessa negociação, que têm, ambas, a mesma razão: diante do mundo atual – um mundo caótico ou demasiado complexo –, a experiência do indivíduo não permite desenvolver uma subjetividade em si mesma coerente e consistente, além de conciliável com um projeto de coletividade – seja como membro de um grupo poético que se caracteriza por um atuar solidário, seja como cidadãos dispostos a identificar-se com a lei e a ordem estatal. Isso comprova a história dos poetas viscerais em *Detetives selvagens*. Decididos a transformar suas experiências em poesia e ao mesmo tempo buscando ex-

periências que se transformam em poesia, o real-visceralismo e seus aderentes fracassam como grupo. Se a transformação da experiência subjetiva em uma literatura que poderia contar com o reconhecimento coletivo já está condenada ao fracasso na forma tradicionalmente mais adequada, na poesia, isso vale com ainda mais razão para a narrativa.[8] Como saída para o narrar, oferece-se então somente a autorreferência da ficcionalidade: escrever sobre a impossibilidade de uma escrita comprometida com o mundo, isto é, sobre a impossibilidade de um narrar que faça justiça às experiências do indivíduo e que, ao mesmo tempo, permita situá-lo numa coletividade. Assim, os dois romances de Bolaño retomam o modelo do romance de formação, mas agora para demonstrar que a literatura, tanto a poesia quanto o romance, perdeu a potencialidade de contribuir com a socialização dos sujeitos. A ficcionalização literária, o romance, não é mais o meio privilegiado de formar ou apresentar subjetividade e, por consequência, não pode mais cumprir com a função da formação de cidadãos que buscam ser sujeitos da própria história. Isso, porém, significa também uma liberação: esse romance está liberado de se converter em uma alegoria de formação da nação, como era o caso da maioria dos grandes romances de formação, desde *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, a *O tambor*, de Günter Grass, passando por *O vermelho e o negro*, de Stendhal e *A educação sentimental*, de Flaubert, ou *Martín Rivas*, de Blest Gana, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Las buenas conciencias*, de Carlos Fuentes e *Os rios profundos*, de José Maria Arguedas, para mencionar também alguns romances latino-americanos. Os romances de Bolaño recusam a categorização de romances identitários, ou seja, são romances que se escrevem a partir da América Latina, mas que não se escrevem sobre a América Latina.

Ambos os romances têm protagonistas jovens e a narrativa de suas experiências corresponde – como já disse – ao arquivo narrativo dos romances de formação (em *Os detetives selvagens*, especialmente o diário de Juan García Madero, primeira e última partes do livro, e, em *2666*, a última parte, o relato da infância, da adolescência e da vida militar de Hans Reiter, que se transformará no reconhecido escritor Archimboldi). Nos dois

8 Nesse contexto devemos interpretar a figura do poeta Octavio Paz. Ele apresenta a poesia reconhecida, a poesia que faz parte da instituição literária oficial, que não tem nada que ver com as experiências dos real-visceralistas.

casos, as biografias dos protagonistas estão marcadas por eventos históricos e lugares que não se limitam à América Latina: a ação de *Os detetives* se desenvolve a partir dos anos 1970 no México, na Europa, no Oriente Médio e na África, enquanto que a última parte de *2666* nos leva à Alemanha do período de entreguerras, à Rússia, durante a Segunda Guerra Mundial, e de novo à Alemanha do pós-guerra. Em nenhum dos dois romances a América Latina, ou, mais concretamente, o México ou o Chile, é objeto do relato. Em *Os detetives selvagens*, o México apresenta-se no diário do poeta Juan García Madero, centrado na busca da poetisa vanguardista Cesárea Tinajero como pano de fundo geográfico, e em *2666*, o país é o espaço de ação principalmente na terceira e quarta partes: a cidade de Santa Teresa (ficcionalização de Ciudad Juárez).

Nos dois casos, encontramo-nos diante de uma dupla estratégia: a apropriação do gênero do romance de formação (como arquivo ficcional privilegiado da subjetividade) e, ao mesmo tempo, sua subversão. Nesses romances, a ficção, liberada da missão histórica de contribuir com o discurso fundacional da nação e da latino-americanidade, encarrega-se de fazer aparecer novos sujeitos, sujeitos para os quais as questões da origem ou da identidade não têm relevância. Em *2666*, o autor latino-americano Bolaño atreve-se a falar não somente para a América Latina, antes expande a experiência latino-americana à Europa. Aí se repete o que acabamos de constatar sobre *Os detetives selvagens*: Hans Reiter/Benno von Archimboldi não é a ficcionalização de um sujeito individualizado que corresponde a um sujeito político ou histórico objetivo (como por exemplo Zavalita em *Conversación en La Catedral*, de Vargas Llosa), senão a de um sujeito que participa nos anos 1941 a 1945 das atrocidades da guerra no oriente com uma ingenuidade infantil, que o deixa mudar de identidade sem motivação individual, por pura casualidade, e que depois de sua transformação em escritor de reconhecimento internacional, não obstante, continua sendo um desconhecido que, aparentemente, não revela nada de sua biografia individual em seus textos ficcionais.

O diário de Juan García Madero (primeira e terceira partes do romance *Os detetives selvagens*) está centrado em suas experiências com o grupo de poetas viscerais. Órfão, acolhido pelos tios, este se decidiu a abandonar sua casa para encontrar a completa liberdade e dedicar-se ao exercício de escrever. A formação da subjetividade – como o entende o sujeito da enunciação, Juan García, mas também seus amigos – está completamente centrada na

prática poética e na busca de reconhecimento como poetas, que os dispensa do reconhecimento do mundo oficial com suas leis econômicas, financeiras e políticas. Em suas investigações sobre poetas precursores nas vanguardas dos anos 1920 no México, descobrem a poetisa Cesárea Tinajero, da qual não se conhece nenhum verso escrito, mas que é mencionada em vários relatos e comentários. Essa poetisa enigmática converte-se em ídolo do grupo e mãe fundadora do novo movimento visceral-realista.[9]

A última parte do romance, que corresponde à segunda parte do diário de Juan García Madero (de 1º de janeiro a 15 de fevereiro de 1976), é o testemunho da viagem dos poetas Ulises e Arturo, do autor do diário e sua amiga Lupe – antes prostituta – à busca de Cesárea Tinajero pelo deserto de Sonora, no extremo norte do país.

Nessa viagem conseguem – pelo menos assim aparece no diário – a revelação paulatina da biografia da poetisa e, finalmente, realiza-se um encontro real com ela. Como consequência das circunstâncias em que é escrito esse diário, ele acaba por transformar-se em partes de uma história policial e de um romance de aventuras: o grupo é perseguido pelo cafetão de Lupe e por um policial, decidido a recuperar sua fonte de lucros, enquanto a busca dos rastros de Cesárea os faz perderem-se cada vez mais pelo deserto.

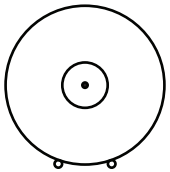
Nos primeiros dias, o passado dos jovens está ainda presente em um jogo que os ajuda a acabar com o tédio das infinitas horas no carro viajando rumo ao norte: García Madero pergunta a seus companheiros o significado de termos retóricos e poéticos, começando com exemplos conhecidos para terminar com os mais rebuscados: verso livre, síncope, glicônio, hemiepes, fonossimbolismo, satúrnio e outros (Bolaño, 1998, p. 557-560). Um jogo com toda a tradição e cultura poéticas que os visceral-realistas superaram e deixaram para trás e que lhes serve somente de diversão.

Em uma próxima fase, para superar o estado avançado de aborrecimento e a decepção de busca frustrada, García Madero faz um jogo de desenhos que pode ser interpretado como forma de ironizar a preocupação com o identitário: um ponto no centro de um círculo pequeno e outro muito maior com dois tubérculos nas margens do círculo externo, um próximo ao outro.[10]

---

9 Cf. também Rojo (2012).

10 Evidentemente, esse desenho poderia ser descrito de outras maneiras, pois sua codificação e sua semantização são completamente abertas, mesmo sendo formas geométricas bem conhecidas.



"O que é isto?",[11] pergunta García Madero aos outros. Ninguém sabe. "Um verso elegíaco?", responde Lima. Lima está ainda no jogo de antes e imagina que García o tenha retomado, só que com outro meio, com a representação pictórica. García responde: "Não. Um mexicano visto de cima" (ibidem, p. 574).

O que parece uma piada de puro divertimento pode ser lido no contexto de todo o relato com uma significação mais radical: partindo de uma diversão sem sentido (a identificação das formas retóricas tradicionais) à arbitrariedade da imposição de sentidos, que seria, nesse caso, a disposição de dar a esse desenho o significado "Um mexicano visto de cima".[12] Uma vez tomada essa decisão de atribuição de sentido, os outros desenhos podem ser decifrados facilmente: "Um mexicano fumando um cachimbo", "Um mexicano a ponto de sacar as pistolas", "Um mexicano fritando um ovo" etc. A arbitrariedade e a liberdade de interpretação terminaram, uma vez que o primeiro desenho recebeu sua significação.

Esse jogo da purificação dos signos[13] encontra sua manifestação mais radical nos apontamentos dos seis últimos dias do diário.

O sujeito que escreve – García Madero – reduz suas anotações entre os dias 10 e 12 de fevereiro à enumeração dos povoados pelos quais passam no deserto de Sonora, fugindo de uma possível perseguição. Nomes que não têm nenhuma significação para o leitor, mas que ele tem que associar à paisagem seca, quente, vazia e desértica. Nos últimos dias, vê-se aumentada ainda mais

11 Todas as traduções são minhas.

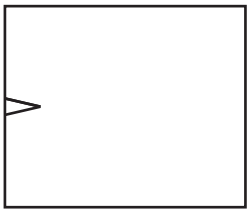
12 O que, ao mesmo tempo, pode ser lido como uma ironia sobre as identidades nacionais: qualquer signo pode ser transformado em representação do nacional, se a convenção assim o decide.

13 Um "branqueamento" (Weissung) como Ernst Jünger o chamou em seu estudo sobre *Drogas e embriaguez e outros temas* na parte que trata do México (Jünger, 1970, p. 407-502.) Jünger é um autor que não é desconhecido nos textos de Bolaño, apesar de as associações a seu respeito serem sempre muito críticas. Mas a proximidade entre Borges e Bolaño, em face da proximidade entre Borges e Jünger, produz – implicitamente – uma aproximação entre Bolaño e Jünger.

a radicalidade do reducionismo dos signos. O leitor encontra-se de novo com figuras e com poucas palavras explicativas (ibidem, p. 608-609):

13 de febrero

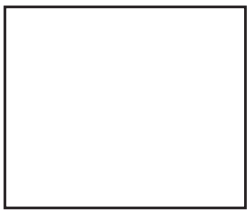
Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

14 de febrero

Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero

Qué hay detrás de la ventana?



> 13 de fevereiro: Atrás da janela há uma estrela, mas dela aparece somente um raio, ou melhor, um gomo (dente), como representação simbólica fragmentada. 14 de fevereiro: Atrás da janela há um lençol estendido. 15 de fevereiro: No último desenho se desfaz até a moldura da "janela" por meio da qual se havia aberto o olhar a esses objetos (estrela, lençol) que não apareceram como tais. (ibidem, p. 608)

Se recordarmos que o diário é o gênero privilegiado da subjetividade, encontramo-nos aqui perante uma situação extrema: os desenhos demonstram a incapacidade absoluta de seu autor (García Madero) de construir-se a si mesmo por meio de sua escrita, ou – segundo uma outra interpretação – são documentos da recusa do narrador em assumir uma subjetividade definida e do radical questionamento "da realidade".

Apresentei esses jogos que os *detetives selvagens* inventam durante a viagem em busca de Cesárea como metáforas nas quais se reflete de modo concentrado o processo de sua aprendizagem: estão em busca de uma poetisa mítica da vanguarda da qual não existe nenhum texto (Bolaño, 1998, p. 162-163), e que, como tudo indica, nunca escreveu um verso. Irão encontrar seus primeiros vestígios como acompanhante, provavelmente amante, de um toureiro desafortunado que perdeu a vida em uma corrida de touros. Descobrem que ela passou alguns anos nas condições mais precárias como professora primária, ensinando seus alunos a escrever e transmitindo-lhes a cultura básica para transformar sua vida em escrita, permitindo-lhes que se identificassem com seus próprios textos.[14] Os *detetives* inteiram-se, ainda que sem motivo aparente, que Cesárea havia abandonado o magistério e que, desde então, passou a ganhar a vida como trabalhadora em uma fábrica de conservas. Nessa época, havia afixado em seu quarto um plano que ela mesma havia desenhado:

> E Cesárea disse algo sobre os tempos que se avizinhavam, ainda que a professora[15] supusesse que se Cesárea havia se entretido na confecção daquele plano sem sentido, não era por outra razão, que pela solidão em que vivia. Mas Cesárea falou dos tempos que iam e vinham e a professora, para mudar de assunto lhe perguntou que tempos eram aqueles e quando. E Cesárea apontou uma data: aí pelo ano 2600. Dois mil seiscentos e pico. (ibidem, p. 596)

No entanto, a professora (como testemunho da vida de Cesárea) havia encontrado a poetisa ainda uma terceira vez, anos mais tarde, vendendo ervas medicinais (ibidem, p. 597). Nessa ocasião, havia mudado também fisicamente: "agora era gorda, desmesuradamente gorda" (ibidem, p. 598).

Esses encontros apresentam-se então como três etapas de radicalização: a professora que ensina crianças, a trabalhadora com planos que evocam construir um futuro e a curandeira que vende plantas medicinais com forças curativas da natureza: do trabalho intelectual, portanto, passamos pelo trabalho físico, ao pacto com as forças salvadoras da natureza.

---

14 Poder-se-ia perguntar se não se trata de uma referência a Gabriela Mistral.

15 Trata-se de uma antiga colega de Cesárea que a havia visitado nesse quarto, HN.

Finalmente, no povoado perdido chamado Villaviciosa, os jovens encontram Cesárea em pessoa.[16] Estamos diante da última, a mais radical das transformações da poetisa: esta se apresenta como lavadeira de roupa. Juan aponta em seu diário:

> Vista de costas, inclinada sobre o cocho, Cesárea não tinha nada de poético. Parecia uma rocha ou um elefante. Suas nádegas eram enormes e se moviam ao ritmo que seus braços, dois troncos de carvalho, imprimiam à esfregação e enxague da roupa. Tinha o cabelo comprido até a cintura. Estava descalça. (ibidem, p. 602)

A poetisa se converteu na lavadeira que tirava da roupa todas as marcas do passado, trabalhando no branqueamento tal como Juan García, que, analogamente, dedicava-se cada vez mais ao branqueamento dos signos e à radicalização das representações do mundo.

Nesse momento do encontro com a poetisa aparece Alberto. O cafetão e o policial haviam se aproximado cada vez mais dos detetives e agora os dois grupos se chocam. Produz-se um *showdown* à maneira do cinema hollywoodiano, no qual Cesárea intervém com seu corpo enorme, protegendo Arturo do ataque do cafetão. A poetisa mítica salva a vida do jovem poeta, Arturo, pagando esse ato com sua própria vida.

Para Arturo Belano e Ulises Lima, a viagem termina nesse evento: haver encontrado a poetisa e haver sido testemunhas de sua morte é motivo suficiente para regressar ao Distrito Federal. Juan García e Lupe, no entanto, continuam, não se sabe em que rumo. Os últimos apontamentos no diário, a janela com o lençol branco e a moldura desfeita parecem indicar um futuro completamente aberto, sem nenhuma marca ou vestígio do passado.[17]

Ainda que aparentemente a internalização no mundo poético, a odisseia de Belano e Lima até a origem da poesia, e a transformação de Hans Reiter no escritor Benno de Archimboldi sejam buscas (fracassadas) tão distintas da sub-

16 "Juan explica en su diario: 'El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo mas fiel de Aztlan, dijo Lima. No lo se. Mas bien es un pueblo de gente cansada o aburrida' (Bolaño, 1998, p. 601); el nombre Aztlan, la Atlantida de Platon, contrasta fuertemente con lo que describe Juan (un pueblo mas bien pobre e insignificante), por lo cual el lector no sabe cual de las dos visiones esta sesgada: la del adolescente sin experiencias Juan o la del poeta Ulises que a veces desconecta de la realidad." (Hartwig, 2007, p.55).

17 É significativo que a conversa noturna de Belano e Lima com Amadeo Salvatierra termine também com uma janela aberta.

jetividade autêntica, essas se deixam descrever – ou pelo menos assim parece em uma primeira leitura – com as palavras com as quais Lukács (1971, p. 63) resumiu o romance de formação: "começou o caminho, terminou a viagem".

O regresso de Ulises Lima e Arturo Belano ao final de *Os detetives selvagens* à Cidade do México e a transformação de Hans Reiter, no fim da Guerra, em um escritor exitoso, podem aparecer como ilustrações de uma das afirmações lukacsianas mais significativas sobre o protagonista do romance de formação: "O tipo de personalidade e a estrutura do argumento estão determinados pela condição necessária de que uma reconciliação entre a interioridade e a realidade, ainda que problemática, é, no entanto, possível; que é preciso buscá-la através de duras lutas e aventuras perigosas, mas que ao fim e ao cabo se pode conseguir" (Lukács, 1971, p. 117).

Essa reconciliação entre a interioridade (a subjetividade) e o mundo (*Welt*), que não é uma reconciliação do protagonista com o mundo, senão somente uma reconciliação (problemática) ao nível de sua interioridade, parece ser vislumbrada ao final de *Os detetives selvagens* e, de modo distinto, no momento em que Hans Reiter decide transformar-se no escritor Benno von Archimboldi.

Contudo, não é assim.

Nos dois romances a diversidade e as contradições das experiências dos seus protagonistas fazem impossível que eles adquiram uma subjetividade autêntica, coerente em si mesma que corresponderia ao modelo da subjetividade do indivíduo moderno. Essa impossibilidade se motiva de modo diferente nos dois romances. Se lermos o diário de Juan García Madero – documento da experiência subjetiva dele e da busca de uma subjetividade autêntica, apesar de problemática (como demonstram as últimas anotações do diário) –, no contexto do romance completo, compreendemos que esse diário entra em contradição com a segunda parte do livro, os distintos testemunhos sobre Arturo Belano e Ulises Lima. Nada nos assegura que a viagem que Juan García Madero relata no seu diário tenha ocorrido realmente dessa maneira. É só pela forma literária do diário que o texto se legitima como não ficção e nos convence da "realidade" dos acontecimentos. Esse relato, porém, pode ser questionado pelos testemunhos da segunda parte do romance, testemunhos que, isso é verdade, o leitor não tem nenhuma ideia de quem os juntou e quais são os critérios da sua seleção.[18]

18 Não nos convence a argumentação de Patricia Espinosa Hernández (2012) em sua tese de doutorado *'Los detectives salvajes' de Roberto Bolaño: la posibilidad de uma comunidad. Sujeto, modernidad, vanguardia y*

A primeira contradição evidente se produz entre as últimas frases da primeira parte do diário de García Madero e os testemunhos de Amadeo Salvatierra, – treze no total, que atravessam toda a segunda parte do romance –, que nos contam da visita de dois poetas em "janeiro de 1976". Tudo indica – apesar de nunca se mencionarem seus nomes – que se trata de Arturo Belano (Amadeo Salvatierra menciona várias vezes que um dos dois poetas é um chileno) e de Ulises Lima. Segundo o diário de García Madero, em janeiro os dois poetas, junto com a prostituta Lupe e o autor do diário, já tinham começado sua viagem ao norte, escapando da perseguição do proxeneta de Lupe e do agente de polícia: "e em menos de dois segundos já estávamos na avenida Oaxaca e nos perdíamos em direção ao norte do DF" (Bolaño, 1998, p. 137). Esse fato se confirma na última parte do romance, escrito no dia 2 de janeiro, mas que se refere ao dia 1º de janeiro, em que se repete o fato de estarem deixando o DF (ibidem, p. 557). O relato de García Madero é então inconciliável com o testemunho de Salvatierra. Mas não só isso: vários dos entrevistados da segunda parte pronunciam dúvidas sobre a veracidade dessa viagem,[19] enquanto outros a mencionam, mas sem nenhuma alusão aos fatos que García Madero descreve em seu diário – o testemunho de Jacinto Requena (ibidem, p. 185s.).[20] O único ponto em que todos coincidem é que nesses meses se produz uma mudança importante

metaficción, de que fossem os poetas real-viscerais que estivessem em busca dos rastros dos seus fundadores Arturo Belano e Ulises Lima. Isto é, de que se trate de uma ação paralela: como estes dois últimos buscaram a poetisa fundadora Césarea Tinajero, agora a próxima geração se põe em busca de Arturo e Ulises. Primeiro: Essa argumentação não dá conta da contradição entre o diário de García Madero e a segunda parte do romance, a dos testemunhos. Essas duas partes – como demonstramos – não são complementares senão contraditórias, além disso, não se consideram as numerosas afirmações de que o movimento do real-visceralismo teria terminado com a partida dos dois poetas. Ler as entrevistas – se se trata de entrevistas, não em todos os casos, isso parece evidente – como tentativa da refundação da comunidade poética me parece altamente especulativo. Segundo a lógica da construção literária, os testemunhos estão reunidos pelo princípio do acaso do número infinito de testemunhos possíveis sobre a história do movimento do real-visceralismo e dos seus fundadores. E se apresentam estas que, apesar da arbitrariedade da seleção, só pelo fato de serem apresentadas se tornam significativas. Uma técnica literária muito parecida com aquela que Bolaño (1996) usa em *La literatura nazi en América*, mas em nosso caso se trata da "Poesia real-visceralista no México".

19 Uma das referências mais significativas à viagem, nesse sentido, é o testemunho de Luis Sebastián Rochado (Bolaño, 1998, p. 347-353). Aqui Piel Divina menciona a viagem de Belano e Lima a Sonora e Luis Sebastián Rochado pergunta: "Então, como sabe de toda essa história? Quem a contou? Lima? Piel Divina disse que não, que María Font havia lhe contado […] e seu pai havia contado a ela. Depois me disse que o pai de María Font estava num manicômio" (ibidem, p. 350). Aqui a viagem aparece como completa mitificação, a referência é o relato de um louco num manicômio.

20 Cf. também o testemunho de Laura Jáuregui: "[Arturo Belano] me disse: tenho estado no norte do México, em Sonora, creio que também no Arizona, mas a verdade é que eu não sei" (ibidem, p. 210).

nas vidas dos dois poetas com a consequência de que os dois vão deixar o México e viajar à Europa, isto é: agora começa a viagem verdadeira. Mas também sobre essa viagem os testemunhos são completamente contraditórios, se compararmos, por exemplo, os dois relatos sobre Arturo Belano como vigia no camping perto de Barcelona que nos apresentam Mary Watson (ibidem, p. 244-258) e Xosé Lendoiro (ibidem, p. 427-448). Parece que não se trata das mesmas personagens, apesar de que por seus nomes e lugares são os mesmos. A constituição de uma identidade autêntica e coerente não se faz somente impossível por causa da diversidade contraditória das experiências, senão também por causa das interpretações e comentários completamente contraditórios dos outros, que em cada caso constroem personagens que têm mais que ver com as necessidades e desejos deles que com os indivíduos concretos Arturo Belano e Ulises Lima.

Segundo a lógica do romance, a terceira parte – o diário de García Madero com a busca e o encontro de Cesárea Tinajero – deveria oferecer ao leitor uma explicação para a vida nômade e aventureira de Arturo e Ulises durante 20 anos, de 1976 até 1996. E assim é. Somente que – como acabamos de demonstrar –, comparando a história de García Madero com os testemunhos fragmentados da vida dos dois poetas compilados aparentemente ao acaso, esse diário se revela como uma completa mitificação. Ele busca dar ao movimento real-visceralista, com a morte de Cesárea Tinajero, um final heroico que está completamente desmentido pela segunda parte do romance. É exatamente por suas contradições e por sua arbitrariedade que os testemunhos da segunda parte em seu conjunto merecem mais credibilidade que a mitificação perfeita de García Madero. O fato de todos os textos estarem apresentados como relatos verdadeiros obriga o leitor a assumir a responsabilidade por qual das versões ele decide dar preferência. Em outras palavras: não são os fatos "objetivos" que nos asseguram da "realidade verdadeira". Esta não existe. É o leitor quem decide por uma realidade que, segundo seus critérios, seja a verdadeira.

O jogo do texto literário coloca o leitor na mesma posição na qual se encontram os dois protagonistas: como eles, são detetives que buscam descobrir o que é a verdade e, como eles, buscam a vida verdadeira – uma busca que parece cada vez mais ilusória. O próprio leitor é convertido, diante da diversidade dos testemunhos, em um detetive e, como os protagonistas, o leitor se encontra ao final completamente desorientado. O romance não oferece nenhuma certeza sobre nada. As viagens dos protagonistas não chegam a nenhuma

parte, nem sequer a um lugar onde poderia começar "o caminho", segundo a afirmação de Lukács (1971).

Até a desilusão do encontro da verdadeira Cesárea Tinajero, mãe dos poetas viscerais, como relato da radicalização da experiência e como experiência de purificação sob o sol do deserto, é somente a história de Juan García Madero e é a realidade por ele inventada. Juan García Madero converte-se no seu diário em um poeta visceral-realista de verdade, provavelmente o último poeta visceral.[21] Já nas páginas iniciais, escritas depois de suas primeiras reuniões com o grupo de poetas, apontou: "Precisamente, uma das premissas para escrever poesias preconizadas pelo realismo visceral […] era a desconexão transitória com certo tipo de realidade" (Bolaño, 1998, p. 19 passim).

A busca que para Lukács, de *A teoria do romance*, tinha uma dimensão transcendental, consequência do desamparo transcendental (transzendentale Obdachlosigkeit) (Lukács, 1971, p. 32) ou do desenraizamento transcendental ("transzendentale Heimatlosigkeit") (1971, p. 52), converte-se em um jogo.

Os detetives selvagens não é um simples antirromance de formação, como sustenta Juan Villoro[22] e tampouco é "um romance de formação que não fecha"[23] (Hartwig, 2007, p. 68): *Os detetives selvagens* é um romance que confronta o leitor com seus próprios mitos de formação e de construção da subjetividade. Joga com ele, arma-lhe ciladas, propõe-se a desmitificar o sujeito autêntico, o sujeito poético autônomo.

Assim, *Os detetives selvagens* converte-se em um exemplo de um jogo literário – altamente divertido – com os mitos dos quais a ficcionalização do romance de formação nos abasteceu, uma metaficção que põe em dúvida e leva a uma *mise en abîme* a dimensão alegórica da própria ficção.

Algo parecido vale para *2666*: não apenas Hans Reiter desaparece transformando-se em Benno von Archimboldi, senão este último também permanece desaparecido. Ele se manifesta somente através da publicação de seus romances celebrados pela crítica, romances que – como tudo indica –

21 Uma afirmação, apesar de contraditória, que seria completamente compatível com o testemunho de Ernesto García Grajales no fim da segunda parte, que se apresenta como "o único estudioso dos real-visceralistas que existe no México" (ibidem, p. 550) e que, perguntado por Juan García Madero responde: "Juan García Madero? Não, eu não acho isso. Seguramente nunca pertenceu ao grupo" (ibidem, p. 551).

22 Juan Villoro resume: "En esta anti-novela de iniciación, las rutas son rigurosamente descendentes" (apud Hartwig, 2007, p. 68).

23 No original espanhol: "una novela de formación que no se cierra"; tradução nossa.

não têm nada a ver com suas experiências vividas. Em outras palavras: como o diário de Juan García Madero, os romances de Archimboldi não são uma ficcionalização de sua própria vida. São textos completamente inventados, cuja verossimilhança finge uma realidade para a qual não existe nenhuma referencialidade. Do leitor "adequado" do texto não se espera mais que tenha a competência (uma competência que Dom Quixote e Madame Bovary não tiveram) de diferenciar claramente entre "literatura" e "vida", entre "ficção" e "realidade". Os romances de Archimboldi produzem suas próprias realidades (entre outras, as realidades nas quais vivem os críticos na primeira parte do romance). Livros transformam-se em realidades e realidades em livros, quer dizer, ficção em realidade e realidade em ficção. Não obstante, há uma dimensão ou há um momento no qual o indiscernível entre "realidade e ficção" produz algo como uma irrupção do real. São as catástrofes e/ou epifanias, sobre as quais há alusões em ambos os romances, ainda que os textos não se proponham a oferecer delas nenhuma representação direta: sempre se fazem presentes de modo indireto através dos relatos de outros. Em *2666*, trata-se da "parte dos crimes", na qual não se descrevem em nenhum momento os assassinos e na qual as vítimas são os objetos de relatos policiais já completamente neutralizados como objetos. Em *Os detetives selvagens*, são os momentos durante a viagem de Arturo Belano (na segunda parte do romance) em que emergem a violência e a ameaça aos corpos e vidas concretas, ou – no outro extremo – os momentos de amor e de paixão: por um lado, o sofrimento e a dor e, por outro, os encontros amorosos e passionais. Mas também nesses casos – pensamos no conflito entre Belano e Hans – no relato de Mary Watson (ibidem, p. 244-258) –, ou a salvação do menino da gruta – no relato de Xosé Lendoiro (ibidem, p. 427-428) –, para retomar dois episódios do Arturo Belano, vigia do lugar de camping já mencionado; nem em nível ficcional, nem no registro não ficcional, o leitor sabe o que significavam para Arturo. As experiências concretas não se deixam apresentar, nem nos registros referenciais, nem no registro ficcional. De que se deduz que "realidade" – nesses romances – não tem um *status* mais verdadeiro que "ficção". Ambos são fenômenos, são tentativas de nomear o inominável, de representar o irrepresentável. Ambos fracassam, cada um à sua maneira: enquanto a "realidade" pretende ser a representação do verdadeiro, mas devendo admitir que este nunca é realmente representável, a "ficção", por sua vez, apesar da sua liberdade de não ter que representar a "realidade verdadeira", senão uma

"realidade possível", também deve admitir que existe um "além" que lhe resulta inalcançável.[24]

As viagens de Arturo Belano e de Ulises Lima são tentativas desesperadas de liberar-se do mundo das representações e dos discursos, com o fim de encontrar-se com o real, com a vida concreta que nenhum discurso, nem o referencial, nem o ficcional, é capaz de captar. Assim temos que interpretar o fato que nem Arturo, nem Ulises, estão diretamente presentes nesse romance: sempre são outros que falam deles, que escrevem sobre eles. Estão presentes pelo diário de García Madero, pelos testemunhos que constituem a segunda parte do livro, mas nunca têm uma voz própria. Eles estão construídos como resultados de discursos que se contradizem, que pretendem ter conhecimentos da vida deles, mas que ficam encerrados na subjetividade de cada um. O autor implícito revela nesses discursos a incapacidade de representar ficcionalmente Arturo e Ulises em suas vidas concretas, como em *2666* a representação ficcional de Hans Reiter tampouco permite entender Benno von Archimboldi e os romances que ele está publicando. O autor implícito deixa o leitor desamparado diante de seu texto, com a consequência – para retomar uma última vez a reflexão de Lukács – de que ao final da leitura do romance termina a viagem do próprio leitor e é ele quem deve pôr-se em caminho, mas em um caminho que os protagonistas dos romances, por motivos diferentes, não podiam encontrar: Arturo Belano, perdendo-se, segundo os testemunhos, na África e Ulises Lima, na Cidade do México; enquanto Benno von Archimboldi parte numa viagem para a nefasta Ciudad Teresa. No caso dos dois primeiros, esse final fatal é o resultado da confusão dos poetas viscerais entre poesia e "vida";[25] no caso do último, ao contrário, consequência de sua resistência a confrontar-se com a vida concreta que de repente se apresenta, mostrando-lhe a necessidade de buscar o seu sobrinho em Santa Teresa.

Se a dicotomia entre "ficção" e "realidade" dentro do discurso literário não é mais vigente, ele deve evidenciar na sua construção estética, como

24 Numa referência a M. Vargas Llosa e a sua afirmação da ficção como "verdade da mentira", isto significa – numa crítica indireta a esta posição – que tampouco a "verdade da mentira" permite apresentar a verdade.

25 Eles cumprem assim o apelo do próprio Roberto Bolaño do *Manifiesto Infrarrealista*: "Déjenlo todo, nuevamente, Láncense a los caminos" (p. 62), que retomava que retomava as conhecidas palavras de André Breton: "Lâchez tout. Lâchez dada. Lâchez votre femme. Lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos craintes. [...] Partez sur les routes." (Breton, A. 1972, p. 109) O romance apresenta então – segundo nossa leitura – uma visão bastante crítica do movimento infrarrealista.

"realidade" se converte em "ficção" e "ficção" em "realidade". Os romances de Roberto Bolaño assumem justamente essa tarefa crítica e autorreflexiva e confrontam os leitores com o desafio de tomarem eles próprios a decisão sobre onde termina uma e onde começa a outra. Nisso, o escritor chileno é um discípulo fiel de Jorge Luis Borges, o grande mestre no jogo literário entre a realidade e a ficção.

Referências bibliográficas

BOLAÑO, R. *La literatura nazi en América.* Barcelona: Seix Barral, 1996.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. "Déjenlo todo, nuevamente. Manifiesto infrarrealista" En: tsunun (selección de textos). Nada utópico nos es ajeno [Manifiestos Infrarrealistas]. León, Guanajuato. México, 2013. p. 51-62.

BRETON, A. "*Lâchez* tout" *Littérature*, nouvelle séria, no 2, 1er avril, 1922. In: Légoutière, E. *Le Surréalisme,* Paris: Masson, 1972, p. 109.

HARTWIG, S. Jugar al detective: el desafío de Roberto Bola**ño.** *Iberoamericana*, v. 7, n. 28, p. 53-74, 2007.

JÜNGER, E. *Annäherungen. Drogen und Rausch*. Stuttgart: Klett, 1970.

LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*. Neuwied: Luchterhand, 1971.

LYOTARD, J. *La condition postmoderne*: rapport sur le savoir. Paris: Minuit, 1979.

NITSCHACK, H. Miguel Gutiérrez – la violencia de la historia: olvidar y recordar. In: KOHUT, K. et al. (Org.). *Literatura peruana hoy*: crisis y creación. Frankfurt: Vervuert, 1998. p. 135-153.

ROJO, G. Los detectives salvajes. In: _____. *Las novelas de aprendizaje chilenas.* Santiago: Sangría, 2012. p. 125-160.

SCHWARZ, R. Ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992. p. 13-28.

SOMMER, D. *Foundational fictions.* The national romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1991.

WHITE, H. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.

História e ficção em Martín Kohan

Flavia Renata Machado Paian[i]

…there is much fact in works of literature and much fiction in works of history.
(Megill, 1999, p. 725)

As 248 páginas, de acordo com a edição brasileira, do romance argentino *Segundos fora*, publicado em 2005, revelam a proeza de seu autor, Martín Kohan. Em cada um dos capítulos, o escritor intercala e entrecruza três narrativas (desenvolvidas a partir de três diferentes notícias), três debatedores/ narradores (Ledesma, Verani e Roque) e três deslocamentos temporais (1923, 1973 e 1990), imprimindo ritmos diferentes a cada uma das estórias[1] narradas. Em que pese minha formação em História, não colocarei em primeiro plano o contexto histórico-social da obra ou do autor. Interessa-me, *como historiadora*, apontar algumas considerações teóricas acerca da prática historiográfica que perpassa o romance em seus 17 capítulos.

Dezessete foram os segundos em que o boxeador norte-americano Jack Dempsey permaneceu fora de combate quando atingido pelo argentino Luís Ángel Firpo, o Touro Selvagem dos Pampas. O fato ocorreu em Nova Iorque, em setembro de 1923, mas o vencedor da luta foi Dempsey, não Firpo. O árbitro não contara os segundos em que Dempsey fora arremessado para fora do ringue. Ele não contara até dez, o que teria encerrado a luta ainda no primeiro *round* e dado o título de campeão mundial do boxe ao argentino, não ao americano. O lapso do árbitro mudou a história: Dempsey voltou ao ringue,

1 Para fins "didáticos", faço uso da distinção tal qual a língua inglesa: estória (*story*) e história (*history*).

retomou a luta e a venceu no *round* seguinte. *Venceu* porque o árbitro, dessa vez, realizou a contagem correta quando Firpo caiu.

Mas, no mesmo ano de 1923, outro acontecimento notável agitara a sociedade argentina: a estreia mundial da primeira sinfonia de Gustav Mahler, regida por Richard Strauss, no Teatro Colón. Àquela altura, Mahler já havia morrido, mas sua notoriedade se deu, de fato, postumamente. Sua história nos é apresentada nos diálogos entre Ledesma e Verani, dois colegas jornalistas que, em 1973, pretendem recontar um fato notável ocorrido 50 anos antes, que fará parte da edição comemorativa do cinquentenário do jornal de Trelew, na Patagônia. Ledesma, editor de cultura, pretende convencer Verani, da seção de esportes, da relevância da apresentação sinfônica – da genialidade de Mahler, do prestígio de Strauss. Verani, por seu turno, desdenha a cultura erudita e enaltece a popularidade da luta travada entre o ídolo argentino e o americano.

No entanto, um fato que passou despercebido à época chama a atenção de Verani enquanto ele pesquisa notícias publicadas naquele setembro de 1923: o assassinato ou suicídio de um homem encontrado em um quarto de hotel em Buenos Aires. A notícia é curta e, nas edições seguintes, não há outras notas relativas ao morto – nem à sua identidade; nem se, de fato, ele havia cometido suicídio. O morto existiu? Ledesma acreditava se tratar de matéria inventada – para "encher linguiça" em falta de notícia que ocupasse o espaço vago na página. Intrigado, o jovem Roque, que trabalhava no arquivo do jornal, recorreu a Valentinis, um amigo jornalista de Buenos Aires, para confirmar se a notícia fora publicada à época na capital. Os amigos supõem, então, que o jornal de Trelew teria reproduzido a notícia baseado em uma relação de fidúcia. A partir daí, eles dão início a uma série de hipóteses que se desdobram nas notícias inicialmente cogitadas, relacionando a "luta do século" e a orquestra de Strauss aos possíveis motivos do assassinato ou suicídio do desconhecido. No entanto, apenas 17 anos depois, em 1990, Roque retomará a investigação e seguirá novas pistas.

Este ensaio privilegiará a notícia sobre o homem enforcado, mas também fará menção às anteriormente citadas à medida que elas permitem compreender os desdobramentos e o fechamento da estória. Por conseguinte, iniciaremos a análise com a narrativa de Roque. Nela o narrador contempla algumas proposições historiográficas ao rememorar a escolha da matéria, por cada seção, que comporia o suplemento especial dos 50 anos do jornal de Trelew. Esboçaremos a relação entre ficção e escrita da história nos tópicos a

seguir (e, em certa medida, teceremos considerações acerca da prática jornalística constante no romance).

A recriação da notícia no jornal de Trelew: aproximações com o fazer historiográfico

Dentre a alternância das narrativas do primeiro capítulo, consta aquela em que sobressai a voz de Roque, que já não é mais o jovem de menos de 20 anos de idade que trabalhava no arquivo do jornal de Trelew. O Roque que narra não é o mesmo da narrativa que ele expõe. Dezessete anos haviam se passado entre o fato em si e a rememoração daquele setembro de 1973. Como profere o personagem: "Lembro-me de tudo por partes. Passaram-se os anos, quase vinte anos, dezessete, e já não é possível ser preciso sem esforço" (Kohan, 2012, p. 18). A partir do reconhecimento das eventuais falhas da memória – "já não é possível ser preciso sem esforço" –, Roque prossegue a narrativa, situando o leitor no dia em que foi lançada a ideia da edição comemorativa do jornal: "Completavam-se cinquenta anos, um número redondo. […] Precisávamos retroceder à origem, setembro de 1923. E escolher, cada um de acordo com sua editoria, uma notícia daquele mês, para reproduzi-la, ou melhor, para recriá-la" (ibidem, p. 19). Note-se que o narrador fala aqui de *recriação* da notícia, não de mera reprodução. Assim, as proposições do fazer jornalístico no romance encontram ressonância nas do fazer historiográfico.

Antes de prosseguirmos, porém, devemos estabelecer uma distinção entre história e escrita da história (não muito distinta daquela estabelecida entre "fato" e "notícia"). A história é aqui entendida como "fenômeno da realidade, [que] respeita as ações pontuais de um agente humano, de um grupo de agentes, de uma comunidade, de uma sociedade ou de uma época" (Lima, 2006, p. 116). A história existe independentemente da intervenção do historiador, que não necessariamente a converterá em escrita: "A história desse sujeito, singular ou plural […], pode ser patética, heroica, excepcional ou extraordinariamente abominável, sem que se converta, por isso, em parte da escrita da história" (idem).

Tal qual a historiografia, a notícia é, em sua parcialidade, um recorte do contexto. Assim, as narrativas jornalísticas "são antecedidas por 'pressupostos ontológicos e ideológicos que orientaram a produção da notícia'" (Genro Filho, 1987 apud Carvalho, 2010, p. 2). Acepção semelhante é válida para a

escrita da história, que "se relaciona com a mímesis porque sua inscrição textual – o que nela seleciona e o modo como lida com o que selecionou – é motivada pelo conjunto maior de seu contexto espaço-temporal" (Lima, 2006, p. 65). No entanto, "a mímesis não se confunde com a *imitatio* porque ela nem apenas repete o que houve nem tampouco tem um modelo em que se espelhar" (ibidem). Eis a palavra-chave para o entendimento do que *não* concerne à narrativa histórica: *imitação*. A escrita da história não repete a história – ou seja, *não a reproduz*, pois data já do século passado "a falência de certo projeto escriturário para a história, que acreditou poder fazer da escrita do passado uma mímesis dos acontecimentos transcorridos" (Guimarães, 2007, p. 29). Aqui, contudo, Manoel Luiz Salgado Guimarães ainda entende *mimesis* como *imitação*, diferentemente da compreensão de Luiz Costa Lima.

Não estamos falando da *mimesis* a que se refere Paul Fry (ENGL 300, 2010), quando evoca a imitação da natureza de Platão e Aristóteles, tampouco a *imitatio* de Quintiliano e Cícero quando se referiam à imitação dos modelos literários, isto é, da língua. Também não nos interessa aqui inserir Martín Kohan em uma grande tradição literária de espelhamento de modelos que supostamente o precederam. Podemos falar da *mimesis* no sentido dado por Lima (2006, p. 291), para quem esta "supõe […] a seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação do mundo, seja porque não é sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência".

Tal como um ato de lembrança, a recriação historiográfica ou, nesse caso, jornalística é realizada no presente e é por meio dele que surge "a condição de fazer visível o invisível do passado" (Guimarães, 2007, p. 26-27). Em outras palavras, "podemos afirmar que o passado só adquire efetiva existência a partir dessa interrogação do presente" (ibidem, p. 31). Mas a notícia encerra em si própria a remissão aos "acontecimentos cotidianos" e, portanto, inscreve-se "no presente como marca mais evidente de temporalidade" (Carvalho, 2010, p. 9). É apenas na excepcionalidade histórica de determinada data ou na contextualização histórica de determinado evento que o jornal volta os olhos para o passado. E assim o faz porque a data ou o evento em questão tem relevância no momento presente.

É o caso do jornal de Trelew no romance de Kohan. Como narra Roque, "vieram todos juntos consultar o arquivo do jornal. Atendi-os como pude, e me parece que um ou outro teve de voltar no dia seguinte. Um arquivo é sempre mais pobre que a realidade" (Kohan, 2012, p. 19). A obviedade

aí reside, sobretudo, nos limites da busca da verdade por meio dos arquivos. Diante dos vestígios, que nunca darão conta de abranger a totalidade de uma realidade socialmente complexa – presente ou pretérita –, o fazer historiográfico e, por conseguinte, o jornalístico de pretensões semelhantes mostra-se incapaz de atingir a verdade perscrutada pelas ciências da natureza. É certo que tal impossibilidade se deve em parte ao seu caráter mimético: "Submetida à parcialidade, a verdade que a escrita da história demanda é sempre porosa, i.e., sujeita à retificação, e não só à do erro de julgamento de seu agente" (Lima, 2006, p. 65). No entanto, por não aspirar à arte poética, "a escrita da história supõe um papel subalterno concedido à mímesis porque o fio de prumo da história é a aporia da verdade, ao passo que [tal qual Sir Philip Sidney dissera] 'o poeta nunca afirma e, por isso, nunca mente'" (ibidem, p. 155). Isto é, o poeta não fala do que é – da realidade *ipsis litteris* –, mas do que deveria ser.

No caso da edição do cinquentenário do jornal de Trelew, deparamos com uma aporia da verdade que prima pelo "resgate" de notícias do passado a fim de recriá-las no presente. Todavia, esse "resgate" pressupõe uma seleção prévia que evidencia, no caso jornalístico, as "singularidades dos eventos narrados" (Carvalho, 2010, p. 2). Não serão todas as notícias do mês de setembro, nem mesmo todas de um mesmo dia daquele mês que serão recriadas. A relevância conferida à notícia parte do jornalista que a seleciona. Na seção de esportes, "Verani já sabia: em setembro de 1923, nos Estados Unidos, houvera uma luta entre Firpo e Dempsey. A luta do século. Ou seja, para ele o mês ficara pequeno. A luta do século, simplesmente" (Kohan, 2012, p. 19). Já na seção de cultura, Ledesma também sabia:

> em setembro de 1923 Richard Strauss visitara Buenos Aires à frente da Orquestra Filarmônica de Viena. […] Mas o fato que lhe parecia mais significativo, e que escolhera como pauta para a matéria retrospectiva do suplemento especial, era a primeira apresentação em Buenos Aires da Primeira Sinfonia de Mahler. Isso acontecera no Teatro Colón na noite de 22 de setembro, uma segunda-feira, e na opinião de Ledesma era o acontecimento de maior relevância em todo aquele mês, e mesmo em todo aquele ano. Verani desqualificou a ideia, que julgou exagerada, e quis saber quantas pessoas cabiam naquela época no Teatro Colón. (ibidem, p. 19-20)

A dicotomia cultura erudita/cultura popular perpassa os debates dos dois jornalistas. Para Verani, a luta de boxe foi grandiosa na medida em que, no estádio lotado em que ela se desenrolou, cabiam supostamente mais pessoas do que no Teatro Colón, mesmo que ele estivesse lotado. A monumentalidade dos espaços reside aqui em seu tamanho e no senso de grandiosidade daí decorrente. Assim, embora não sejamos mais seduzidos por certas formas de monumentalidade do século XIX, associadas às necessidades políticas do Estado nacional e às exigências culturais da burguesia, isso não significa que estejamos livres da sedução monumental em si, como nos lembra Andreas Huyssen (1996, p. 191).

Ademais, a observação de Verani remete a eventos que ocorreram 50 anos antes e a espaços ainda mais antigos que os abrigaram. Suas indagações atribuem sentido – ou juízo de valor – a um evento pretérito na medida em que ele corresponde a critérios do próprio jornalista, os quais foram, por seu turno, elaborados no presente. A dialética passado/presente, típica do fazer historiográfico, caracteriza, desse modo, o fazer jornalístico desenvolvido no romance de Kohan.

A *verdade* no contexto ficcional: a invenção do morto ou o esquecimento de uma morte

> O morto apareceu num quarto do quarto andar do City Hotel de Buenos Aires, o quarto onde ele tinha o hábito de se hospedar. O que poderia haver naquele quarto: o imaginável: duas camas de solteiro, quase arrumadas ou completamente feitas, uma mesa, uma cadeira, um armário, um ponto de calefação, uma poltroninha perto da janela. E da janela o que seria possível avistar: as cúpulas dos edifícios mais visíveis da Avenida de Mayo; outra cúpula mais atrás, mais importante, a do Congresso Nacional, porque ainda não existiam os edifícios que com o tempo acabariam encobrindo sua vista a partir daquele ângulo; e a Câmara Municipal da cidade, na época ainda não encoberta por outras edificações. (Kohan, 2012, p. 31)

No segundo capítulo, tomamos conhecimento da notícia acerca do morto: da cidade onde ocorrera a morte, do hotel em que ele estava hospedado, do quarto – genericamente descrito como qualquer quarto de hotel – e da vista da cidade que ele podia vislumbrar da janela do dormitório. A notícia

nos veio à baila após Verani, no intento de pesquisar "a luta do século", ter deparado com uma nota referente a um homem enforcado num quarto de hotel da capital. Essa descoberta ocorre ainda no primeiro capítulo, mas somente no seguinte é que o jornalista resolve revelar aquilo que o intriga. Até então, apenas sabíamos que Roque, que observava Verani, havia percebido "o tremor de reza da boca que murmurava: ele estava lendo. Senti curiosidade e tratei de descobrir o que atraía sua atenção. Vi pouco, quase nada: uma notícia bem secundária na página policial" (Kohan, 2012, p. 23).

O que poderia haver de especial em uma notícia secundária? Um detalhe primordial – a saber, que "a cadeira não estava nem perto nem longe do lugar onde pendia o corpo. Não se tratava de um detalhe secundário, de modo algum, porque a cadeira era a única coisa que o homem poderia ter utilizado para primeiro subir, depois pender" (ibidem, p. 31). Verani, então, quisera saber o desenrolar da investigação policial, porém "não houvera mais nenhuma notícia: nenhuma" – isto é, não houve "a continuação da crônica do caso com os detalhes dos avanços da investigação" nem notícia que relatasse que a investigação não avançara nada. Nesse caso, para Verani, "as notícias deveriam ter continuado a sair, apelando, para tanto, para as fórmulas do mistério ou do enigma" (ibidem, p. 36). Essa ausência intrigava o jornalista de tal modo que ele enfatizava "a maneira como a notícia fora apagada do noticiário jornalístico depois de sua primeira aparição" (ibidem, p. 45).

Dada a ausência de continuidade, Ledesma supôs tratar-se de notícia inventada. Verani sabia que complementar a página do jornal com algumas linhas não propriamente verdadeiras era prática mais ou menos recorrente no jornalismo da época em falta de anúncio ou notícia que ocupasse aquele espaço vazio. Ele próprio já fabricara algumas linhas, como "no dia em que o cheque de Salustiano SRL, o da loja de artigos esportivos, voltou porque estava sem fundos e com isso caiu o anúncio que ele havia encomendado" (ibidem, p. 51). Por conta disso, Verani teve de acrescentar "dez linhas à crônica do jogo entre Independiente de Comodoro e Gayman F.C.", descrevendo "em detalhes uma finta de Pistola Rigante que provavelmente nunca existiu" (ibidem). No entanto, ele achava que "um corpo pendurado de um cinto num quarto de hotel era um fato concreto demais, definido demais, para não ser verdade" (ibidem). Roque, então, interveio e contatou seu amigo Valentinis, jornalista de Buenos Aires, que confirmou que um fato ocorrido no dia 14 fora noticiado no jornal da capital,

> num boxe lateral da página de polícia do dia 16 de setembro de 1923 (um dia antes da nota do jornal de Trelew, o que tornava muito provável a hipótese de que aqui não se fizera mais que resumi-la e adaptá-la). (Kohan, 2012, p. 52)

Tendo tomado conhecimento da informação, Verani suscita uma série de questionamentos acerca da identidade do morto – seu nome, nacionalidade e profissão – e as razões de sua morte – se ele cometera suicídio ou se fora vítima de assassinato. Nenhuma informação fora publicada posteriormente, pois "com a passagem dos dias, e diante da falta de indícios consistentes, a polícia parou de investigar, os jornalistas pararam de escrever e o assunto foi sendo relegado ao esquecimento" (idem). De tal forma que, 50 anos depois, quando redescoberta a notícia, a veracidade do episódio passou a ser questionada.

Os dilemas dos personagens fazem parte do contexto ficcional que o texto suscita – objeto de análise até o momento. Poderíamos, em nosso senso comum, afirmar que a ficção literária se exime do compromisso com o tipo de verdade que é premissa na historiografia, mas isso não significa que ela (a ficção) seja equivalente à mentira. Poderíamos, antes, dizer que o ficcional literário incorpora a realidade, mas não se esgota nela.[2] As ficções não são, portanto, o lado irreal da realidade: são, com efeito, condições que possibilitam a produção de mundos, cuja realidade, por seu turno, não deve ser posta em dúvida.[3] Wolfgang Iser cita Nelson Goodman, para quem um fato pode derivar da ficção ("fact from fiction") na medida em que não vivemos numa só realidade e que temos a capacidade de criar novos mundos a partir dos antigos (Goodman, 1978 apud Iser, 1997-1998, não paginado). Vejamos: Kohan criou um "fato" em seu romance – a notícia acerca do homem enforcado em um quarto de hotel em Buenos Aires na noite de 14 de setembro de 1923 –, mas que só tem validade dentro da realidade que ele criou. Contudo, em sua própria ficção literária, seus personagens não sabem se o "fato" é verídico.

Por conta disso, Valentinis, o jornalista de Buenos Aires, buscou outras informações além daquelas consultadas no arquivo do jornal onde trabalhava. A despeito da burocracia policial, tratou de recolher novas informações. Assim, ele soube que "o fato era verdadeiro e constava dos registros da época": um especialista forense concluiu que se tratava de morte por asfixia, mas os

2 "The literary work oversteps the real world which it incorporates" (Iser, 1997-1998, não paginado).

3 "Conditions that enable the production of worlds whose reality, in turn, is not to be doubted" (ibidem).

peritos policiais não souberam determinar como ela se deu e optaram pela inconclusiva "morte duvidosa" (Kohan, 2012, p. 93). Desse modo, a cada capítulo, vamos tomando conhecimento da identidade do morto: era austríaco, chamava-se Otto Stiglitz e tocava violoncelo na orquestra de Richard Strauss. Além disso, também ficamos sabendo que o corpo morto fora encontrado por volta da meia-noite. A partir daí, começam as suposições de Valentinis. O jornalista deduziu que Stiglitz morrera no intervalo da luta: "Foram fatos estritamente simultâneos, computados […] não apenas a diferença horária entre Buenos Aires e Nova York como também o lapso de dilação que teve a transmissão radiofônica da notícia" (ibidem, p. 106-107). Para Valentinis, a superposição dos fatos não se tratava de mero acaso e estava relacionada à morte do músico. Verani logo tratará de aprimorar a tese inicial do jornalista.

É certo que Martín Kohan (1967-), professor de Teoria Literária na Universidade de Buenos Aires e na Universidade da Patagônia, desenvolve em seus principais romances, como *Duas vezes junho* (2002), *Segundos fora* (2005) e *Ciências morais* (2007), uma predileção pelo passado que se insere na noção de "sedução" apropriada por Andreas Huyssen "para designar um momento particular de nossa experiência com o tempo" (Guimarães, 2007, p. 28). Como afirma Sabina Loriga (2012, p. 35), "o passado não diz respeito apenas aos historiadores". No entanto, o "imperativo da recordação" presente em nossa época não se manifesta em Kohan na "compulsão pelo arquivo e pelas tarefas de arquivamento", mas sim no "esforço social da lembrança" e na "centralidade do imaginário na interpretação dos fenômenos humanos" (Freud, 1999 apud Guimarães, 2007, passim). Essa manifestação se evidencia, em especial, nos outros dois romances citados, cujo pano de fundo é a ditadura militar na Argentina. Por seu turno, em *Segundos fora*, há paralelamente esse percurso biográfico inspirado em personagens reais, reconstituído pelos personagens fictícios por meio de boa dose de imaginação.

Quando Ledesma, por exemplo, enaltece a genialidade de Mahler, ele o faz a partir da contextualização histórica – de "circunstâncias externas" que remetem ao país, ao povo e à época do músico – e, ao mesmo tempo, a partir da contribuição pessoal do próprio Mahler, uma vez que, conforme Loriga (2012, p. 27), o gênio individual "é o responsável por dar à história seu movimento". Esse reconhecimento que não circunscreve o indivíduo de modo determinista ao seu contexto espaço-temporal (embora não o negligencie) parte do entendimento de que o "saber geral só pode ser construído através da compreensão

dos elementos singulares" (ibidem, p. 34). Assim, tal qual o historiador que recorre à biografia para "restituir a pluralidade do passado", o romancista povoa a história "restituindo-lhe suas diferentes vozes" para conduzir o leitor às singularidades de seus personagens – fictícios ou não (ibidem, p. 33).

No entanto, Valentinis e Verani, em busca da solução do mistério acerca dos motivos que causaram a morte de Otto Stiglitz, negligenciaram a singularidade do violoncelista e hipervalorizaram o acontecimento que ocorrera simultaneamente ao enforcamento: a luta entre Dempsey e Firpo. Para Verani, "um acontecimento mundial era isso. Nada, ninguém, poderia ficar de fora […]. Se alguém morria em Buenos Aires durante aqueles momentos, devia ser, de alguma maneira, por causa da luta" (Kohan, 2012, p. 115-116). Assim, Verani deduz que Stiglitz havia cometido suicídio porque teria *supostamente* perdido seu precioso violoncelo e sua honra na *suposta* aposta que teria travado com outros músicos sobre quem seria o vencedor da luta. Stiglitz teria apostado no americano, mas acreditava, segundo as suposições do jornalista, que Dempsey havia sido derrotado conforme o equívoco do primeiro anúncio dado naquela noite.

Erro semelhante ao de Verani poderia cometer o mau historiador se reduzisse um evento ao seu contexto ou, em outras palavras, se considerasse que a compreensão do contexto serviria simplesmente como explicação do evento. Em realidade, Verani subordinara um episódio (a morte de Stiglitz) a outro (à luta que ele concebia como a do século) e desconsiderara outras variáveis. Roque as incluirá após 17 anos para, então, formular novas hipóteses que retomarão o questionamento acerca da veracidade do fato em si. Afinal, como indaga Roque a si mesmo, como confiar que Valentinis realmente dissera a verdade? Toda a construção hipotética acerca da morte de Stiglitz partira da investigação supostamente levada a cabo pelo jocoso Valentinis. Ocorre a Roque procurar por Abraham Horischnik, o músico que teria substituído Stiglitz na orquestra. Logo, no romance de Kohan, o deslocamento temporal das narrativas acaba por provocar uma mudança de percepção acerca dos próprios eventos e circunstâncias, que levará um Roque mais maduro à "pesquisa das fontes" e ao retorno ao ponto de partida.

Considerações finais

Ao longo do texto, destacamos, pelo menos, três questões atinentes à prática historiográfica que o romance de Martín Kohan suscita. A primeira,

mais evidente, é a relação entre história e ficção literária, quando a sedução pelo passado (documentado ou inventado) perpassa a própria construção do romance (o enredo, os personagens). Temos aqui Gustav Mahler, Richard Strauss, Jack Dempsey e Luis Ángel Firpo sendo ficcionalizados por Kohan em uma estória não convencional de mistério. Assim, as referências históricas surgem a serviço da ficção literária, a qual as desloca de seu contexto original para ressignificá-las na realidade ficcional.

A segunda, por sua vez, recai sobre a relação entre história e jornalismo, quando ambas as práticas se aproximam na busca pela "verdade" pretérita. O ponto de partida de uma investigação científica ou jornalística pode determinar o resultado a ser alcançado; daí a importância de que, no romance, Roque retome a investigação, dando-lhe outro rumo. Ao cogitar novas hipóteses – ou seja, ao não se fiar nas conclusões precipitadas de Verani –, o personagem envereda por novas "fontes e métodos" em busca das causas que teriam levado à morte o violoncelista Otto Stiglitz.

Já a terceira questão reside na relação entre história e memória, implícita em meu ensaio, mas evidenciada pelos deslocamentos temporais que perpassam todo o romance. O livro inter-relaciona três temporalidades narrativas distintas (1923, 1973, 1990) que lidam com as eventuais falhas de memória dos personagens – "já não é possível ser preciso sem esforço" – e com o gancho comemorativo, quando do cinquentenário do jornal de Trelew.

Sendo assim, notemos que as três questões levantadas se entrecruzam no romance de Kohan e que, por conta disso, não as pontuei separadamente ao longo de meu texto. Notemos também que meu objetivo era assinalar a possível relação entre ficção e escrita da história a partir de alguns pontos relativos à prática historiográfica (e jornalística) abstraídos do romance do autor. Em outras palavras, não tencionei refletir sobre o procedimento narrativo de Kohan, mas reconheço que essa reflexão daria origem, afinal, a um novo ensaio sobre *Segundos fora* – quiçá dialogando com meu próprio texto e enriquecendo a análise feita até aqui.

Referências bibliográficas

CARVALHO, C. A. A tríplice mimese de Paul Ricoeur como fundamento para o processo de mediação jornalística. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 19, 2010, Rio de Janeiro. *Anais eletrôni-*

cos... Belo Horizonte: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2IATERT>. Acesso em: 6 jan. 2013.

ENGL 300: Introduction to Theory of Literature: lecture 14 – influence. 51'16". Open Yale Courses. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2Kjdw1V>. Acesso em: 9 jan. 2014.

GUIMARÃES, M. L. S. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, M.; SOIHET, R.; GONTIJO, R. (Orgs.). *Cultura política e leituras do passado*: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 23-42.

HUYSSEN, A. Monumental seduction. *New German Critique*, Ithaca, n. 69, p. 181-200, Autumn 1996.

ISER, W. The significance of fictionalizing. *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, Los Angeles, v. 3, n. 2 Fall 1997-Winter 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2IEixvZ>. Acesso em: 9 jan. 2014.

KOHAN, M. *Segundos fora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LORIGA, S. Entrevista com Sabina Loriga: a biografia como problema. Entrevista por Adriana Barreto de Souza e Fábio Henrique Lopes. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 9, p. 26-37, ago. 2012.

MEGILL, A. Literature and history. In: BOYD, K. (Org.). *The encyclopedia of historians and historical writing*. London: Fitzroy Dearborn, 1999. p. 725-729.

Seção 3:

Abordagens teóricas e interfaces com filosofia, sociologia e psicologia

Moral na ficção e moralidade ficcional[1]

Kendall L. Walton
Tradução de Daniel R. Bonomo

1

Obras de arte de épocas passadas ou de outras culturas podem conter ou encarnar ideias que consideramos estranhas ou das quais discordamos. Aceitamos algumas dessas diferenças, mas por vezes levantamos objeções – o teor de que discordamos arruína nosso prazer e o tomamos por motivo para julgar a obra negativamente. Em "Do padrão do gosto", nos últimos cinco parágrafos, David Hume (1987) procura situar essa diferença. Diz que não nos incomodamos ou não deveríamos nos incomodar com representações datadas. "Onde quer que se representem costumes peculiares e inocentes" – como princesas buscando água à fonte ou as golas franzidas e crinolinas nos retratos de nossos antepassados – "eles têm de ser admitidos; alguém que se escandaliza com esses costumes fornece uma prova clara de sensibilidade e refinamento falsos" (ibidem, p. 249). Não há problemas em negligenciar aquilo que consideramos equívocos factuais. "Erros especulativos […] encontrados em textos cultos de qualquer época ou lugar […] prejudicam em pouco o valor dessas composições" (ibidem). Mas, com diferenças morais, segundo Hume, o caso é outro. Não toleramos e não devemos tolerar numa obra "ideias de moralidade e decência" (ibidem) que consideramos repugnantes. "[Ainda que] possa desculpar o poeta, levando em conta os costumes de sua época", diz Hume, "não posso jamais apreciar a composição". Ideias moralmente repreensíveis produzem deformidades na obra (ibidem).

Hume tem uma certa razão no que afirma – na verdade, em mais do que um aspecto. Aí está o problema. Nossa primeira tarefa será desenredar esses

1 O texto foi publicado em inglês sob título "Morals in fiction and fictional morality" In: WALTON, K. L. *Marvelous images. On values and the arts*. Oxford: Oxford University Press 2008. p. 27-45.

aspectos. Começarei com os fios mais simples e óbvios, para atingir os mais emaranhados e interessantes. Alguns desses fios mantêm afinidades evidentes com as objeções de Platão à pintura e à poesia presentes na *República*, muito discutidas desde então; outros são bem distintos. Ao colocar as coisas em seu lugar, surgirão questões a respeito do que Hume tinha exatamente em mente. Nem sempre as respostas serão claras. Mas, na direção geral para a qual apontou Hume, há uma paisagem diversificada, que merece boa exploração.

2

Se uma pessoa advoga posição moral que consideramos repreensível ou procura nos fazer sentir ou agir de modo a violar nossas convicções morais, erguemos evidentemente objeções. Recusamos pensar ou sentir ou agir da maneira como somos solicitados e tendemos a responder com desgosto à asserção ou solicitação ou demanda. A asserção ou solicitação ou demanda pode surgir numa sentença qualquer ou em aula ou sermão ou editorial jornalístico. Mas as pessoas também fazem reivindicações ou demandas repreensíveis escrevendo poemas, contando histórias, criando ficções.[2] Hume diz que, "quando vícios são representados sem a distinção apropriada da culpa e da desaprovação, desfigura-se o poema, produz-se uma verdadeira deformidade" (ibidem). Seu pensamento provavelmente é de que, com efeito, tal obra transige com os vícios, transige com o comportamento vicioso na vida real. Se uma história tem como moral ou mensagem a ideia de que a prática do genocídio ou da escravidão é moralmente aceitável, ou que a associação com pessoas de outras raças é ruim, levantamos, claro, objeções, e faríamos o mesmo com um editorial jornalístico que defende o genocídio ou a escravidão ou desaprova amizades inter-raciais. Textos de ambos os tipos serão repugnantes e nosso juízo será negativo.

Que espécie de defeito está em questão? Um defeito moral, claro. Não um defeito *estético*, diriam alguns. Hume não fala especificamente em valores "estéticos". Parece antes pensar em valores que não são estritamente morais, que poderiam ser solapados pela presença de ideias moralmente repugnantes numa obra. Ideias moralmente repugnantes podem nos perturbar ou incomodar de tal maneira que se nos torna impossível apreciar quaisquer valores

2 Hume refere-se à poesia especificamente nesses parágrafos, mas seu ensaio trata de obras de outros tipos também, especialmente outras obras de ficção literária.

estéticos que uma obra possa ter. A aversão à celebração do Partido Nazista e de seus valores em *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, pode nos impedir de apreciar ou até mesmo notar a "beleza" cinematográfica do filme. Mas talvez, apesar de tudo, exista a beleza, talvez as falhas morais da obra somente interfiram na fruição de sua beleza. (Podem pesar mais que o valor estético, caso sejam comensuráveis as duas espécies de valor.) Se for assim, devemos considerar lamentável nossa incapacidade psicológica de pôr as inquietações morais em plano secundário a fim de apreciar uma obra esteticamente. Se a obra existe e possui deformidades morais e méritos estéticos, é pena que a atenção àquelas interfira na fruição destes.

No entanto, em muitos casos, não agimos assim. Em vez de lastimar nossa incapacidade de apreciar a obra esteticamente, podemos não *querer* apreciá-la; podemos não sentir vontade inclusive de tentar ir além de nossas preocupações morais para fruir a beleza da obra, como se a própria beleza estivesse corrompida. O pensamento talvez seja que não queremos tirar proveito (estético) de uma perversão moral. (Saber que as pirâmides foram construídas por escravos pode arruinar sua apreciação.) A depender de quanto pensamos a perversão contribuir para nossa apreciação estética, esse pensamento adquire mais ou menos sentido. Se a "beleza" de uma obra reside no modo elegante como exprime determinados pensamentos, tais pensamentos dão ensejo à elegância, e apreciar essa beleza será tirar proveito da expressão dos pensamentos.[3] Mas a "beleza" formal das cenas com os aviões de Hitler voando por entre as nuvens, em *O triunfo da vontade*, pode ser completamente independente da perversão moral do filme. Não seriam menos belas se estivessem em contexto livre de objeções, e um espectador que, de certo modo, ignorasse a mensagem do filme não teria dificuldade em apreciá-las esteticamente.

Em todo caso, ainda parece possível considerar que a obra *possui* valor estético. Mas isso é algo que parecemos às vezes negar, justamente em razão de falhas morais. Basta olhar para uma piada racista ou uma charge política cuja opinião consideramos ofensiva. Podemos dizer que *não* são engraçadas – precisamente porque sua mensagem é ofensiva. Sentimos talvez que rir equivale a endossar sua mensagem, então nos recusamos a rir. Mesmo julgá-las engraçadas talvez expresse concordância. Talvez não seja somente nossa

3 Cf. Walton, 1993a.

aversão à mensagem de *O triunfo da vontade* interferindo em nossa capacidade de apreciar o filme esteticamente. Permitir nossa apreciação da "beleza" cinematográfica ou formal talvez seja endossar ou concordar com seu louvor a Hitler e aos nazistas e, nesse sentido, talvez seja "tomar parte" nos sentimentos expressados por Riefenstahl. Poderíamos expressar nossa relutância declarando que o filme *não* é belo.

Não temos de assumir, absolutamente, que essa declaração deve ser entendida ao pé da letra (não creio que se ganharia muito com a solução desse problema). Alguém poderia, sensatamente, sustentar que o filme é belo e a charge engraçada, mas *admitir* tal opinião, bem como permitir nossa apreciação da beleza ou do humor, significa pôr-se de acordo com a mensagem má da obra – então não o admitimos. Ainda assim, há uma ligação entre valores morais e estéticos maior do que aceitariam muitas pessoas. Nenhum estrabismo e nenhum fracionamento poderiam tornar a apreciação de valores estéticos moralmente aceitável. Se a mensagem nefanda da obra não destrói ou reduz seu valor estético, ela deixa, no entanto, esse valor moralmente inacessível. Isso pode ser classificado como defeito tanto estético quanto moral; trata-se de circunstância inadequada a um ponto de vista estético.

Mas e o contraste, em que insiste Hume, entre ideias nas obras de arte que dizem respeito à moralidade e ideias de outras espécies? Obras talvez sirvam menos como veículos para argumentos "factuais" e mais para argumentos morais. Representar, numa história, vícios "sem a distinção apropriada da culpa e da desaprovação" (ibidem, p. 249) não significa, está claro, sempre condescender com eles. Mas em certos tipos de história isso é provável. Histórias sobre fadas-madrinhas ou viagens no tempo raramente têm como mensagem a reivindicação de que fadas-madrinhas ou viajar no tempo é uma possibilidade real, mesmo quando a história não assinala que não se deve acreditar em tais ideias. Em literatura, os leitores talvez estejam mais habituados a procurar mensagens morais do que não morais.

Mas ficções por vezes servem para defender ou transmitir informação sobre assuntos não morais. De um romance histórico talvez se espere que reproduza corretamente os eventos históricos, ao menos em linhas gerais, e ele pode ter como um de seus objetivos informar os leitores a respeito desses eventos. Se comete equívocos, possivelmente apresentaremos queixas. E não iremos necessariamente levantar objeções menos veementes do que faríamos com uma obra que entendemos defender uma atitude moral de que discorda-

mos. A afirmação de falsidade "factual" é por vezes assunto sério (às vezes, por razões morais, outras vezes, por razões que não são claramente morais). E não nos importaremos em fechar os olhos àquilo que tomamos por reivindicação moral relativamente trivial e com que discordamos.

A presença de falsidade "factual" numa história – se houver importância nisso – pode nos desviar da apreciação estética da obra. Por sua vez, estou menos seguro de que apreciar a obra esteticamente ou julgá-la esteticamente boa será com frequência percebido como confirmação de quaisquer reivindicações factuais que possa conter.

3

Nem todas as obras possuem uma mensagem ou moral (mesmo interpretando essas noções um tanto generosamente). Muitas, de um modo ou de outro, contêm ou encarnam ou expressam ideias que podemos considerar repugnantes, mas não exatamente afirmam ou defendem essas ideias. A reação que algumas obras solicitam tem mais que ver com a imaginação do que com a aceitação ou a convicção. Uma história pode encorajar ou induzir leitores a imaginarem que adotam determinada perspectiva moral ou que concordam com determinados princípios morais sem recomendar que o façam de fato. Um recurso óbvio é promover essa imaginação representando de forma sensata e simpática um personagem que aceita a perspectiva ou os princípios em questão. A história pode, ao mesmo tempo, encorajar leitores a discordarem do personagem; na história, o autor pode deixar claro que discorda da visão moral de seu personagem.

Se considerarmos a perspectiva apresentada numa história suficientemente ofensiva, provavelmente recusaremos até mesmo imaginar que a adotamos. Podemos recusar empatia a um personagem que aceita essa perspectiva, podemos nos recusar a imaginar que estamos em seu lugar. Usualmente não hesitamos em imaginar que aceitamos como verdadeiras proposições não morais que decididamente acreditamos serem falsas: a proposição de que há um anel que faz ficar invisível aquele que o veste ou a de que há um povoado na Escócia que, a cada cem anos, aparece e desaparece. Mas a diferença não é tão grande quanto parece ser.

Por que resistimos a simplesmente imaginar que concordamos com uma perspectiva moral considerada ofensiva? Uma explicação habitual é que essa imaginação pode, sutilmente ou não, encorajar a que realmente concor-

demos com ela. Estou certo de que há alguma verdade nisso. Suponhamos que sou levado a uma partida de críquete. Se me desaponto com o balé do evento, talvez aproveite mais o jogo torcendo por um dos dois times. Mas não tenho razões para preferir um time ao outro. Quero, ainda assim, desejar um resultado. Lançando ao ar uma moeda, escolho arbitrariamente um dos times e passo a *imaginar* que desejo sua vitória – fingindo que há nisso alguma importância. De início, não é muito satisfatório e tampouco ajuda a tornar o jogo instigante. Minha imaginação é deliberada e artificial demais, e estou demasiado ciente de que não tenho qualquer razão para minha preferência imaginada e de que não foi mais do que um lance de moeda que me fez escolher um time e não outro. Mas acompanho o mesmo time por toda a temporada e minha imaginação será menos deliberada e parecerá, enfim, mais natural. Por fim me surpreendo querendo *realmente* que o time escolhido vença, um tanto inconsciente do fato de que não possuo qualquer razão para querer tal coisa (ainda que possa admiti-lo, se questionado a respeito).[4]

Se, num caso ordinário como esse, experiências imaginadas de convicção, desejo e sentimento podem, com o tempo, ser convertidas em realidade, pode-se esperar que qualquer combinação de convicções, desejos e sentimentos, ou disposições para tanto, consiste em aceitar certos princípios morais ou certa perspectiva moral, imaginar sua admissão pode induzir uma pessoa a realmente aceitar esses princípios. Se uma história, portanto, apresenta, mesmo que apenas com fins imaginativos, uma perspectiva moral que consideramos repugnante, podemos acertadamente ser cautelosos com sua imaginação.

Ainda não temos, porém, uma diferença substancial entre ideias morais em obras de arte de que discordamos e ideias não morais. Publicitários e propagandistas políticos sabem que fazer pessoas imaginarem que acreditam numa proposição factual pode levá-las a determinada convicção. Se o assunto for de pouca importância para nós, não resistiremos muito. Caso eu acredite erroneamente que o papel toalha da marca *a* é mais macio e absorve melhor que o papel toalha da marca *x* (se forem de fato comparáveis em preço e qualidade), não será algo tão prejudicial. Mas, se houver importância, eu resisto. Posso não querer imaginar que pessoas de uma raça são, em certos aspectos, geneticamente menos capazes que pessoas de outra raça. E posso levantar objeções a um romance

4 David Lewis sugeriu-me que experimentou algo semelhante.

cuja ficção é assim, um romance que solicite a seus leitores tal imaginação. Minha objeção, nesse caso, baseia-se em considerações morais, embora a proposição que evito imaginar não seja ela própria moral. Em outros casos, minha preocupação significa prudência. Ao me preparar para um exame de história, devo evitar ler um romance histórico que sei não conter informações exatas, pois receio que possa confundir meus conhecimentos dos eventos históricos.

4

Preocupar-se com ser influenciado a acreditar em algo que não queremos acreditar não explica muito a resistência que sentimos contra imaginar coisas opostas a nossas convicções. Mesmo quando nossas convicções são a tal ponto seguras que não correm maiores riscos, podemos resistir enfaticamente a imaginar que são equivocadas. Hume parece sugerir que a certeza de nossas convicções morais faz rejeitarmos obras que contêm ideias contrárias.[5] A imaginação pode ter efeitos indesejáveis e até mesmo perigosos, que, embora de caráter cognitivo, não são adequadamente caracterizados nos termos da psicologia popular como indutores de convicções falsas. Apresento um exemplo claramente não moral.

Estou perdido numa floresta e confuso com as direções. Com a ajuda de uma bússola, esclareço o equívoco. Mas continuo às avessas; continuo supondo que *tal* direção seja norte, sabendo do engano. Digamos que permaneço *desorientado*. Para corrigir minha orientação, para lhe dar um sentido mediante minha experiência e convicção, imagino ativamente o norte na direção que agora sei estar correta, vejo minha casa, Nova York e o Pacífico situados onde sei agora que estão. Consequentemente, minha orientação, minha "figuração" dos arredores desvira para equivaler à realidade.

Ainda que seja distinta de suas convicções e possa variar independentemente delas, a orientação de uma pessoa tem muito que ver com a organização, ênfase e acessibilidade daquilo em que se crê. Se eu estiver orientado corretamente, será muito mais fácil descobrir qual caminho leva para casa do que se eu estiver desorientado, ainda que consulte a bússola. E se eu estiver

5 "Quando um homem está certo da integridade do parâmetro moral que orienta seu juízo, ele está justamente cioso e não irá perverter os sentimentos de seu coração por um único momento tendo complacência com um escritor seja qual for" (Hume, 1987, p. 247).

desorientado e sair caminhando irrefletidamente, meus passos poderão tomar a direção errada. É importante, assim, que minha orientação e também minhas convicções estejam corretas.

A orientação talvez seja um problema de imaginação, de possuir, na imaginação, certo quadro ou mapa dos arredores. De todo modo, imaginar algo explicitamente pode afetar a orientação de uma pessoa; foi imaginando as coisas tais como são que corrigi minha orientação. Imaginar algo que sei como falso pode ter efeito contrário. Talvez evite imaginar que o norte esteja onde penso estar o leste porque receio poder assim me desorientar, mesmo que meu conhecimento das direções não corra riscos.

Podemos ter razões similares para resistir a imaginar que aceitamos princípios ou perspectivas morais que consideramos equivocadas ou erradas. Mesmo inteiramente seguros de nosso juízo e sem divisarmos qualquer possibilidade real de que imaginação alguma irá mudar nossa opinião, queremos que nossos instintos estejam alinhados com nossas convicções. Isso facilita decidir quais ações estão de acordo com nossas convicções e muito possivelmente, ao agirmos sem pensar, faremos o que acreditamos estar correto. Adotar, ainda que na imaginação, um ponto de vista moral que rejeito na realidade; permitir, na imaginação, pensamentos e sentimentos como se minhas convicções fossem outras pode alterar minha orientação moral; pode, nesse sentido, "perverter os sentimentos de meu coração" (ibidem, p. 249), mesmo que não mude minhas convicções. Quanto mais seguro de minhas convicções, mais enfática será minha resistência a qualquer coisa que se queira intrometer em minha orientação moral.

Obras de arte talvez evoquem imaginações que podem afetar a orientação de uma pessoa. Se ameaçarem induzir uma orientação conflitante com aquilo que acreditamos a respeito de algo que consideramos importante, então levantaremos objeções. (Às vezes recusamos metáforas por razões similares).[6]

É possível que tal preocupação seja especialmente importante para o domínio moral. Posso decerto imaginar fadas e duendes e viagens no tempo e anéis mágicos à vontade, sem ter de me preocupar com minha "orientação" no que respeita ao falseamento dessas coisas. (Suponho que a criança que, à noite, sente medo de caminhar para casa após assistir a um filme de terror,

6 Com relação a perspectivas induzidas por metáforas, cf. Walton (1993b) e Moran (1989).

embora saiba muito bem que os monstros que viu estão circunscritos ao mundo do filme, sofra de tal falseamento.) Mas o exemplo do senso de direção mostra que assuntos de orientação não se aplicam apenas a instâncias morais.

5

Não tem sido difícil encontrar explicações para as recusas a obras de arte que contêm ideias de moralidade consideradas repugnantes; as razões que mencionei não surpreendem. Mas, no que se refere à validação da assimetria em que insiste Hume, entre conteúdos morais e conteúdos não morais de uma obra de arte, não fizemos grande progresso. Em *Mimesis as make-believe* (1990), sugeri que tal assimetria ocorre no plano da pura representação, isto é, quando se trata de averiguar o que é verdade-no-mundo-ficcional, algo consideravelmente distante daquilo que podemos tomar pela mensagem ou moral da obra, ou por qualquer ambição ou tendência para mudar ou reorganizar nossas convicções ou atitudes ou comportamento ou instintos. Minha sugestão foi, resumidamente, que, quando interpretamos obras de arte literárias e outras obras de representação, estamos menos dispostos a permitir que os mundos ficcionais da obra desviem do mundo real em questões morais do que em não morais. Associei esse raciocínio com a precedente observação de Hume. Mas, desde então, comecei a pensar que, embora possa interpretar Hume assim, meu raciocínio em *Mimesis* é distinto e independente do pensamento de Hume. Suspeito, no entanto, que Hume, ao contrastar ideias morais reprováveis e ideias não morais em obras literárias, tinha em mente, de modo vago, algo semelhante a esse raciocínio.

Muitas vezes, procuramos determinar o que é ficcional ou verdade-num-mundo-ficcional tal como fazemos no mundo real.[7] Chegamos a conclusões similares, utilizando conhecimentos similares, exercitando sensibilidades e competências intelectuais similares. Com frequência, julgamos os sentimentos, as motivações e as personalidades de personagens com base em suas ações e falas, por exemplo, como se fossem pessoas reais. Fazemos uso de tudo quanto é conhecimento que pensamos ter sobre a natureza humana e

7 Para Walton, "é ficcional que *p*" significa que a proposição *p* é "verdade na ficção" (1990, p.35s, e a seção VII deste ensaio.) De acordo com esse uso, traduzimos, às vezes, "it is fictional" por "é verdade na ficção" e, quando o significado é evidente, por "é ficcional". [Nota do trad.]

de quaisquer experiências de vida por que passamos. Às vezes nos colocamos no lugar dos personagens para compreender o que podem estar sentindo ou pensando, como fazemos com pessoas reais.

Se a construção de mundos ficcionais for mesmo determinada por aquilo que denominei *princípio de realidade*, isso não surpreende. *Grosso modo*, o princípio de realidade diz que devemos interpretar mundos ficcionais o mais próximo possível do mundo real, correspondendo àquilo que, diretamente, a obra apresenta deles. Estamos autorizados a admitir que, à semelhança de pessoas reais, personagens ficcionais têm sangue em suas veias, são mortais e assim por diante – a menos que a história contenha indicações claras do contrário. Ao ler uma história, notamos claramente o que ela diz sobre personagens e eventos, e – se se aplicar o princípio de realidade – nos perguntamos como seria no mundo real caso isso tudo fosse verdade.

Ao contrário do que se possa ter suposto, o princípio de realidade se aplica com menor frequência, e não é difícil subestimar em que medida, especialmente na interpretação de obras pertencentes a certos gêneros de ficção, quando decidimos que algo é ficcional, entram em jogo considerações sem análogos nas investigações do mundo real. Se o autor sustentou convicções sobre a realidade que sabemos erradas, ocorrem algumas exceções ao princípio de realidade. Um contador de histórias medieval descreve um personagem que, após sofrer sangrias, se recupera de uma enfermidade, e ele espera assim que seus ouvintes ou leitores admitam que (ficcionalmente) o tratamento tenha surtido efeito. Devemos discordar, já que sabemos que sangrias são ineficazes? Possivelmente será preferível avançar e compreender a história tal como o contador nos quis fazer compreender. Do contrário, poderia perder o sentido. Podemos, no mundo ficcional, permitir que sangrias curem enfermidades (ainda que a história não o estabeleça explícita e imediatamente), apesar de nossa certeza de que não é assim no mundo real.[8]

No entanto, em se tratando de questões morais (princípios morais), sou mais propenso a manter meus princípios. Ao que parece, a maioria dos que interpretam algo faz o mesmo. Julgo personagens por padrões morais dos quais eu próprio lanço mão na vida real. Desaprovo personagens que abandonam

8 Pode-se preferir, nesse caso, aquilo que chamei de *princípio de convicção mútua* (o qual segue sugestões de David Lewis e Nicholas Wolterstorff). Há, porém, uma série enorme de casos em que nada sequer semelhante a esses princípios parece aplicável (Walton, 1990, p. 161-169).

seus filhos ou tomam parte em genocídios e não mudo de opinião se descubro que o autor (e a sociedade para a qual escreveu) tinha o genocídio ou o abandono de crianças por algo moralmente aceitável, esperando que seus leitores o aceitem no mundo ficcional. Se se equivoca com relação à vida, o autor se equivoca com relação ao mundo ficcional. No que respeita a juízos morais (princípios morais), não abro mão facilmente do princípio de realidade.

Poderá um autor, no texto de uma história, estipular quais princípios morais serão empregados no mundo ficcional da mesma maneira que especifica quais ações os personagens encenam? Se o texto inclui frases como: "Ao matar o bebê, Giselda fez a coisa certa, afinal de contas, era uma menina"; ou: "Ao impor que a viúva acompanhasse o marido na pira, os anciãos do vilarejo cumpriram com seu dever"; se o texto inclui frases assim, os leitores têm de aceitar que, como ficção, Giselda ou os anciãos, agindo como agiram, mostraram um comportamento moral apropriado? Por que não seriam permitidos experimentos explícitos com mundos de moral diversa, inclusive os tomados por ofensivos? Há uma ficção científica; por que não uma ficção moral?

Sinto-me cético – cético quanto à possibilidade de distinção moral entre mundos ficcionais e mundo real. Claro que, em mundos ficcionais, as pessoas podem assumir princípios morais reconhecidamente repugnantes. Personagens maus – personagens que, de acordo com nossas perspectivas, têm noções morais depravadas – sobejam na ficção. No mundo de um romance, toda uma sociedade, toda a população de um planeta pode ter a prática do genocídio por legítima ou tachar a união inter-racial de "contrária à natureza". Mas pode ser verdade na ficção que estão certos? Será possível julgar sensatamente que é verdade na ficção o genocídio ser legítimo e o casamento inter-racial um pecado, insistindo que, no mundo real, as coisas são diferentes? Será aceitável que uma virtude do mundo real seja vício no ficcional,[9] ou vice-versa?[10] Aprendi a nunca dizer nunca com relação a tais coisas. Ficcionistas compõem

9 Algumas pessoas podem dizer que não se tem o direito de julgar os princípios morais aceitos em outras sociedades, que antropólogos, por exemplo, não devem desaprovar práticas que estão em conformidade com o código moral de determinada cultura, mesmo que estejam em conflito com seus próprios códigos morais. Estender essa tolerância a sociedades ficcionais e reais não faz do mundo ficcional um mundo moralmente diferente do mundo real.

10 Aqui, uso a linguagem do realismo moral, mas não é meu intuito provar nenhuma de suas questões. Antirrealistas podem insistir na reformulação do problema, mas isso não desaparece com o problema. Se não há proposições morais, não será ficcional que a escravidão é justa ou injusta. Contudo, antirrealistas terão de explicar o que parecem ser juízos de leitores a respeito das qualidades morais das ações de personagens ficcionais. E terão de encontrar sentido para a inserção de frases que expressam juízos

uma espécie inteligente e caprichosa, que em geral podem tudo quanto se supõe impossível, e filósofos são rápidos nos contraexemplos. Mas, nesse caso, contraexemplos são surpreendentemente difíceis.

Se o leitor depara numa história com as palavras: "Ao matar o bebê, Giselda fez a coisa certa, afinal de contas, era uma menina", uma reação provável é horrorizar-se com a depravação moral do *narrador*.[11] A frase possivelmente serve para expressar os sentimentos morais do narrador, não a realidade moral do mundo ficcional. Fosse ficcional a aceitação moral do infanticídio em consequência da seleção sexual, leitores seriam solicitados a imaginar que o sentimento expresso é apropriado, que a decisão de Giselda com efeito decidiu pelo correto. Os leitores seriam impedidos de, imaginativamente, desaprovar tanto Giselda como o narrador, ainda que possam estar conscientes da repulsa que sentiriam em relação a tais práticas no mundo real. (Um leitor de ficção científica pode recordar que espíritos demoníacos extraterrestres não estão de fato invadindo a Terra e que viajar no tempo não é possível, ao passo que imagina o contrário). Parece-me bastante inadequada essa caracterização da experiência que um leitor poderia ter. O leitor desaprovará imaginativamente o apoio do narrador ao infanticídio sem permitir que esteja correto mesmo no mundo ficcional em que existe.

Diz-se de alguns narradores que são "oniscientes". Geralmente, significa que, ficcionalmente, tudo quanto dizem é, ficcionalmente, verdade. (Geralmente, sua onisciência *não* é verdade na ficção) (Walton, 1990, p. 359 passim). Por que, nesse sentido, não seriam às vezes narradores oniscientes no que respeita à moralidade? Pois, do fato de que o narrador ficcionalmente afirma serem admissíveis o infanticídio ou a pureza étnica, podemos concluir que, ficcionalmente, *são* admissíveis. Na vida real, algumas pessoas por vezes efetivamente aceitam os juízos de outras pessoas em questões morais – filhos acreditam nos pais, ocasionalmente, crentes confiam em líderes religiosos, discípulos seguem gurus. Por que não haveria convenções, em certos casos, conferindo essa autoridade a narradores? Fico feliz em acompanhar um narrador "onisciente" que me informa sobre grifos ou fadas ou sobre alguém

morais em contextos maiores, incluindo contextos "na história…", os condicionais etc. Tenho esperança de que alguma espécie de antirrealismo tornará mais acessível o problema.

11 Por "narrador" entendo um personagem que, no mundo da obra, articula ficcionalmente as palavras do texto. Tenho em mente o que denominei, em *Mimesis as make-believe*, narradores *relatores* [*reporting*], em oposição a narradores *contadores de histórias* [*storytelling*].

que viaja no tempo. Mas resguardo ciosamente meu direito de decisão em questões de virtude e vício, mesmo num mundo ficcional. É como se, ao tolerar princípios morais diferentes encontrados num mundo ficcional, estivesse comprometendo meus princípios morais verdadeiros. Ao que parece, os sentimentos morais expressos por narradores não são mais que seus próprios sentimentos pessoais e morais. Podemos discordar, ainda que esteja em questão não o mundo real, mas a natureza moral do mundo ficcional.

Haverá sempre um narrador para levar a culpa? Se uma ficção literária contém uma afirmação em favor da pureza étnica e nenhum narrador cujos sentimentos justifiquem essa afirmação, existirá qualquer chance de entendê-la como caracterizadora do mundo ficcional? Não excluo a possibilidade de ficções literárias sem narradores, mas não é fácil encontrar casos claros, mesmo hipotéticos. O próprio fato de que um texto expressa uma atitude moral definida pode nos dar razão para reconhecer um narrador. Palavras que exprimem elogios ou censuras reclamam ser atribuídas a pessoas (possivelmente ficcionais) – tudo para evitar, ao que parece, que caracterizem a natureza moral de um mundo ficcional.

Um lugar mais adequado para pesquisar ficções sem narradores são representações pictóricas. Imagens comumente não apresentam o relato de uma pessoa (ficcional) sobre eventos ou situações [*states of affairs*]; elas retratam os próprios eventos ou situações. O observador normalmente imagina perceber ele próprio os eventos ou situações sem que eles sejam contados (ou mesmo mostrados) por alguém (há exceções, claro). Mas como uma imagem pode retratar fatos morais, o predomínio de certos princípios morais, explícita ou diretamente? As situações percebidas não são esses fatos ou princípios. A imagem pode representar um casal inter-racial passeando de mãos dadas ou um senhor castigando seu escravo. Mas então cabe a nós, observadores, decidir acerca dos atributos morais dessas ações. Recorro a meu próprio senso moral, do qual faço uso na vida real. Como ficção, entendo que não há nada de errado com a amizade inter-racial, e que o castigo do escravo é odioso.

Suponhamos que a imagem do casal inter-racial possua um título como "Vergonha!" ou "Pecado!". Enfim temos, numa obra, palavras que provavelmente não são atribuíveis a um narrador (relator). As palavras do título não são elas próprias parte do mundo ficcional; provavelmente, não é ficcional que alguém as use para caracterizar o comportamento do casal. No entanto, há uma tradição de títulos que contribuem para determinar o que é ficcional

numa imagem. *Cantora de ópera-cômica* (1923), de Paul Klee, representa uma mulher cuja imagem não estabelece que se trata de uma cantora, muito menos de uma cantora de ópera-cômica. Apenas o título responde por sua ficção. Será que o título da imagem do casal inter-racial estabelece igualmente que é ficcional tomar seu comportamento por vergonhoso ou pecaminoso? Dificilmente. Talvez, ao dar título à imagem, o artista tivesse por intenção ou esperasse que ele fosse verdade na ficção.[12] Ainda assim, insisto que não se trata de afirmar que, ficcionalmente, não há nada vergonhoso ou pecaminoso no comportamento do casal. O título corresponde a uma interpretação da qual podemos discordar. Não se trata de uma decisão autoritária estabelecendo um traço distintivo do mundo ficcional. O sentimento repugnante expresso no título pode ser atribuído ao artista que o escolheu ou possivelmente a um artista implícito ou aparente ou ficcional (um narrador contador de histórias), em vez de ser tomado pelo estabelecimento da realidade moral do mundo ficcional.

6

Se mundos ficcionais podem afinal divergir moralmente do mundo real, suspeito que isso ocorra quando o caráter moral do mundo ficcional é apresentado de maneira implícita ou indireta e não por uma estipulação explícita, e quando ele faz parte do contexto em vez de ser o foco da obra.

Aprecio e valorizo muitas obras que, de certo modo, pressupõem ou se baseiam em perspectivas morais que não compartilho inteiramente. Creio que procedemos todos assim; do contrário, restariam poucas obras apreciáveis. À diferença de *O triunfo da vontade*, cujo propósito óbvio e central é promover uma agenda política e uma moral nefandas, que inspiram não mais que desgosto, algumas obras simplesmente pressupõem ou admitem certas perspectivas morais sem as defender ou mesmo demonstrar interesse por elas, ou sem procurar questionar sua legitimidade. Essas perspectivas morais, então, valem como expedientes, participam de uma composição em que o autor vai ao encalço de objetivos outros, mais especificamente estéticos. Se discordarmos da perspectiva, poderemos considerar sua presença um defeito da obra, um

12 Títulos não são aí necessários. É possível representar atividades de maneira gloriosa, indicando a aprovação do artista, sua convicção de que é ficcional serem admiráveis e sua aprovação de um comportamento similar no mundo real. (Ver estilos de representação social-realistas.)

defeito estético, inclusive, mas isso não nos impedirá de reconhecer e apreciar as qualidades estéticas resultantes.[13]

Posso entender um evento ficcional como trágico, irônico, absurdo ou doloroso. Posso tomar um personagem por nobre ou ridículo. O final de uma história pode ter um efeito feliz[14] ou completamente trágico, ou desconfortavelmente ambíguo, ou pode consistir num desenlace adequado dos eventos precedentes. Posso pensar que um personagem teve ou não teve a merecida reprimenda. Tais percepções estéticas são importantes e estão inevitavelmente vinculadas a certos valores, frequentemente certos princípios morais ou perspectivas; é à luz de uma atitude moral particular que um evento tem sobre mim um efeito trágico ou que tomo um personagem por ridículo, ou um final por adequado.

É difícil definir a natureza desse vínculo. A verdade dos princípios morais relevantes tem de ser ficcional para que seja igualmente ficcional que certos eventos são trágicos ou irônicos? Apreciar a tragédia ou a ironia é comprometer-se com o reconhecimento da ficcionalidade desses princípios? Nesse caso, se discordarmos dos princípios, possivelmente teremos de julgar que os mundos ficcional e real diferem moralmente. Mas há outras possibilidades. A natureza trágica ou irônica de eventos ficcionais pode resultar do fato de que, ficcionalmente, alguns ou todos os personagens (incluindo talvez o narrador) aceitam princípios morais dos quais discordamos, sem que sua verdade seja ficcional. A apreciação pode reclamar respeito ou simpatia pelas atitudes morais dos personagens. Pode até mesmo reclamar a imaginação de que concordamos com eles, a imaginação de que compartilhamos essas atitudes, sem exigir que julguemos sua verdade como ficcional. Talvez nem seja necessário tomar por ficcional que os eventos *são* trágicos ou irônicos; talvez seja suficiente constatar que o autor (ou o narrador contador de histórias) intentou que fossem percebidos assim, respeitando ou simpatizando com ele.

São questões sutis e difíceis, que demandam atenção crítica e cuidadosa a exemplos diversos. Em todo caso, estamos diante de um mistério. Existindo ou não a possibilidade de mundos ficcionais serem moralmente diferentes do mundo real, parece claro que, ao contrário do que se poderia esperar, isso não ocorre tão fácil ou frequentemente. Reconhecer a verdade ficcional de proposições empíricas simples e mesmo de proposições expondo

13 Assinalo aqui minha dívida com David Hills.

14 Não significa simplesmente que personagens terminem felizes. Um vilão infeliz não impede um final feliz.

leis científicas que consideramos falsas é muito mais fácil do que reconhecer a ficcionalidade de princípios morais que rejeitamos. Autores não têm a mesma liberdade para manipular características morais de seus mundos ficcionais que têm para manipular outros aspectos deles. Por quê? O leitor não encontrará uma resposta definitiva neste ensaio. Mas é possível avançar excluindo algumas explicações que, de início, parecem plausíveis, entendendo melhor o problema durante o processo.

7

Proposições "verdadeiras-no-mundo-de-uma-história", que denomino *ficcionais*, são (em resumo) proposições as quais leitores de uma história têm de imaginar (Walton, 1990, p. 38 passim). Podemos considerar repulsivo, moralmente repreensível, imaginar que amizades inter-raciais são pecaminosas ou que o escravismo é moralmente aceitável. Fiz notar nossa resistência a imaginar que aceitamos princípios morais dos quais discordamos ou que desaprovamos. Por certo, resistiríamos a imaginar esses princípios morais eles próprios, imaginando que são verdadeiros. Assim, se amizades inter-raciais são representadas ficcionalmente como pecaminosas ou o escravismo como algo aceitável, imaginamos a contragosto o que somos solicitados a imaginar.

Isso não resolve, não explica por que alguém resistiria a consentir que tais proposições sejam ficcionais. Reconhecer que é ficcional o escravismo ser moralmente aceitável numa história seria apenas reconhecer que a história *solicita* essa imaginação. Não temos de prosseguir e realmente imaginá-lo. Podemos decidir por não cooperar ou mesmo por deixar de ler a história justamente porque ela nos solicita imaginar que a escravidão é aceitável, porque faz disso algo ficcional. Alguém que se recusa a imaginar o Holocausto como embuste, ou Abraham Lincoln como um mercador de escravos, pode não ser capaz ou pode não querer apreciar uma história em que as coisas são assim. Mas isso não impedirá que essa pessoa reconheça que, na história, é ficcional que o Holocausto não ocorreu ou que Lincoln negociou escravos. Podemos igualmente supor que uma pessoa que considera a prática da pureza étnica repugnante não permita que um editorial jornalístico defenda a pureza étnica. Não é claro que objeções morais à imaginação de princípios morais que consideramos repugnantes têm qualquer coisa que ver com a resistência que, acredito, sentimos todos a reconhecer tais princípios como ficcionais.

8

Será essa resistência de natureza essencialmente moral? Recusamos *moralmente* reconhecer como ficcional que o escravismo é moralmente aceitável? A resistência equivale, a meu ver, à relutância em reconhecer a ficcionalidade de certas proposições sobre assuntos que não temos em boa conta, mesmo que não envolvam moralidade.

Vejamos uma piada estúpida como:[15] "*Knock, knock./Who's there?/ Robin./Robin who?/Robbin' you! Stick'em up!*".[16] Não se vê facilmente por que, como ficção, ela é hilária (em circunstâncias que, no mundo real, seriam estúpidas), por que alguém permitiria sua comicidade no mundo ficcional, ao passo que a considera, na verdade, estúpida. O mesmo vale para uma não piada [*nonjoke*] como: "Uma folha de bordo caiu de uma árvore" (enunciada em contexto qualquer). Ela não é engraçada no mundo real e não está claro como alguém poderia criar um mundo ficcional em que se tornaria engraçada (sem fornecer um contexto particular, que a tornaria igualmente engraçada no mundo real). Se, numa história, um comediante conta uma ou outra dessas piadas, e o autor acrescenta explicitamente ao texto que se trata de piada hilária, eu provavelmente atribuiria ao narrador um senso de humor juvenil ou incompreensível, e manteria meu juízo em relação à piada *não* ser engraçada. Insisto em aplicar meu próprio senso de humor, do qual lanço mão no mundo real, ao mundo ficcional, como faço com meus próprios padrões morais. Pode ser ficcional, claro, que o público do comediante e que outros personagens na ficção se divirtam; eles podem rir às gargalhadas. Posso admitir que, *para eles*, seja engraçado, enquanto julgo sua reação por inapropriada. Não excluo a possibilidade de contraexemplos fantasiosos, casos em que há razões especiais para admitir que mundos ficcionais diferenciem do mundo real no que respeita à produção de humor, mas o fato de que os contraexemplos teriam de ser fantasiosos requer explicação.

Não sendo engraçadas a piada estúpida e a não piada, ainda assim despertam emoções ou algo com que nos importamos de fato, e isso não tem necessariamente muito que ver com moralidade (embora algumas piadas te-

15 O leitor deve notar que Robin, nome próprio, e *robbing*, "presente contínuo" do verbo *rob*, "roubar", soam iguais e se confundem. [Nota do tradutor]

16 Agradeço a Jenefer Robinson.

nham essa relação). Não se trata de emoção, sentimento moral ou de qualquer outro tipo, a despertar minha relutância em permitir que a piada seja ficcionalmente engraçada. Não levanto nenhuma objeção moral a reconhecer sua ficcionalidade. Crucial, creio eu, é que ser engraçado ou não ser engraçado, de certa maneira, depende de características "naturais" – ou nelas sobrevém – que determinam o que é engraçado ou não. Suspeito que sejam relações particulares de dependência, determinando quais propriedades são relevantes ou não, e que não podem facilmente ser distintas nos mundos ficcionais e no mundo real. Mas permanece um mistério por que isso é assim e que espécie de determinação ou dependência está envolvida.

Convido leitores a experimentar suas intuições em vários outros exemplos. Será possível prevalecerem princípios "estéticos" distintos em mundos ficcionais? Será possível a um traço irregular, desajeitado ou disforme do mundo real ser harmonioso ou encantador no mundo ficcional (quando aspectos contextuais relevantes equivalem)? Será possível a um aspecto elegante, profundo, harmônico ou afetado ou sutil do mundo real significar algo diferente num mundo ficcional? Aqueles que acreditam que a realidade mental interfere na realidade física talvez contemplem a possibilidade de uma pessoa julgar como ficcional que determinado estado mental interfere em certos estados físicos, se essa pessoa não o tem por verdade.

Propriedades morais dependem ou interferem em propriedades "naturais" e creio que de maneira relevante (seja lá o que isso for); ser mau, por exemplo, depende de ações que consistem nas práticas da escravidão e do genocídio. Isso, sugiro, esclarece de certo modo a relutância em permitir que, ficcionalmente, a escravidão e o genocídio não sejam maus.

Se estiver certo nisso, a questão agora é diversa das discutidas anteriormente. Podemos julgar uma obra moralmente defeituosa se ela defende princípios morais que consideramos repugnantes ou se nos convida ou induz a imaginar que aceitamos esses princípios (essa falha moral pode consistir ou contribuir para uma falha estética). Se um romance afirma o escravismo ou encoraja mesmo sua aceitação imaginária, iremos detestá-lo com algo da aversão que temos pela instituição escravagista. Quanto mais abominamos os princípios morais promovidos por uma obra, tão mais recusável ela será.

Recusar entender ficcionalmente que a escravidão é moralmente aceitável não é em si considerar a obra defeituosa. Mas, se o autor teve a intenção de que isso fosse ficcional, sua deficiência na realização pode responder pelas falhas da

obra. O próprio fato de que um autor procurou fazer algo que não se resolveu bem – se a tentativa for evidente na obra –, pode ser perturbador ou desconcertante para o leitor. À medida que outros objetivos que o autor procurou realizar na obra dependem da escravidão ser legítima enquanto ficção, a realização desses objetivos será igualmente falha. Talvez não possamos tomar o herói da história por heroico ou sua desgraça por trágica se, em oposição às intenções do autor, julgamos o herói moralmente desprezível.[17] Isso não apenas destruiria o entusiasmo com a história e ensurdeceria nosso interesse, mas também poderia arruinar as propriedades formais da obra, a configuração do enredo.

Entretanto, esses defeitos não são *morais*, senão estéticos, e não os detestamos por falhar em sua tentativa de legitimar ficcionalmente a escravidão com a mesma aversão que sentimos pela própria escravidão. Na verdade, essa falha é, de uma perspectiva moral, algo favorável à obra (mas podemos censurar o autor por tentar fazer disso uma ficção). Nossos sentimentos negativos em relação à escravidão desempenham, com efeito, um papel indireto no reconhecimento dessas falhas estéticas; é porque consideramos a escravidão repulsiva que as julgamos ruins, reconhecemos que serem ruins sobrevém na prática da escravidão. Por isso também, sugiro, desaprovamos a ficção de que a escravidão não é má.

A quantas anda nossa tentativa de encontrar algo de especial com relação à nossa reação a ideias morais das quais discordamos em obras de arte? Nossa relutância em permitir que princípios morais com que discordamos sejam ficcionais é apenas uma instância concernente a questão mais ampla no que respeita a certas espécies de relações de dependência. Mas assim são diferenciados princípios morais e proposições sobre fatos empíricos comuns, e também leis científicas, que, usualmente, não expõem relações de dependência relevantes.

9

É necessário explicar ainda por que relutaríamos em permitir que mundos ficcionais se diferenciassem do mundo real no que respeita à relevância das relações de dependência. Minha melhor suspeita, no momento, é de que essa

17 "Não estamos interessados nas venturas e sentimentos de heróis assim toscos: […] e […] não podemos nos persuadir de […] mostrar afeição para com personagens que descobrimos claramente serem censuráveis." (Hume, 1987, p. 246)

relutância tem alguma coisa que ver com a inabilidade para imaginar que essas relações poderiam ser diferentes daquilo que pensamos a seu respeito, talvez uma inabilidade para entender plenamente como seriam se fossem diferentes.

A proposta parece, à primeira vista, a menos promissora. Diz-se que contradições, impossibilidades lógicas ou conceituais são inimagináveis. A imaginação, supostamente, é uma prova da possibilidade. Mas as proposições de que a escravidão é justa e de que as duas piadas mencionadas anteriormente são hilárias por certo não são contraditórias. Além disso, contradições também podem ser aparentemente ficcionais, embora isso custe algum esforço. A viagem no tempo representada em algumas histórias de ficção científica é contraditória; há contradições pictóricas na *Falsa perspectiva*, de William Hogarth, nas gravuras de M. C. Escher e numa série de charadas comuns.

Como contradições podem ser ficcionais? Às vezes, numa obra, são ficcionais *p* (prescrevendo imaginar *p*) e *não p*. A conjunção *p* e não p, portanto, pode ser ficcional em virtude da ficcionalidade de seus integrantes.[18] Contudo, não está claro que estratégia similar vale para a proposição de que o escravismo é justo e apropriado, que essa proposição pode ser dividida em componentes distintos, que poderiam, cada qual a seu modo, ser ficcionais sem mais. É possível como ficção que o comportamento de uma pessoa em determinada circunstância seja moralmente aceitável, e que seu comportamento nessa circunstância consista em castigar um escravo (tal como é possível como ficção que uma pessoa viva simultaneamente no século XX em Chicago e na Itália do século XVI). Mas isso não transforma em ficção que, moralmente, essa pessoa se comporta *em virtude do* fato de que seu comportamento consiste em castigar um escravo. Continuará possivelmente difícil ou impossível *isso* ser verdade em ficção, porque é difícil ou impossível imaginá-lo como verdade.

Podem contradições ou impossibilidades conceituais óbvias ser ficcionais por outras maneiras? Se uma obra retrata Filipe II de Espanha e os Guise como um monstro tricéfalo, ou o fascismo como um polvo, a ficcionalidade de tais impossibilidades não pareceria resultar da ficcionalidade de seus componentes. Mas serão essas impossibilidades conceituais, afinal, verdade em ficção? Devemos imaginar que Filipe II e os Guise são (literalmente) um

18 Poderá ser prescrito, então, imaginar a conjunção, mesmo que isso não possa ser feito. Pode-se preferir não considerar a conjunção como ficcional, mas, sendo contraditória a conjunção do que é ficcional, o mundo ficcional permanecerá contraditório.

tricéfalo ou que o fascismo é um polvo? Talvez seja ficcional simplesmente que há um tricéfalo ou um polvo, e que, fazendo disso uma verdade ficcional, essas obras exprimem uma ideia sobre Filipe II e os Guise ou sobre o fascismo – uma ideia que se exprimiria pela enunciação de metáforas óbvias.

Será difícil ou impossível, para aqueles de nós que abominam a escravidão e o genocídio, imaginar tomar parte nessas atividades como algo moralmente apropriado? Ao que parece, somos capazes de imaginar que *aceitamos* ou *concordamos* com princípios morais que, de fato, rejeitamos. E podemos imaginar que experimentamos os sentimentos – sentimentos de desgosto ou aprovação – que acompanham juízos que pensamos errados. Muitos de nós lembramos como é sustentar visões morais que, desde então, passamos a recusar. Sabemos como é subscrevê-las e ainda podemos imaginar que o fazemos. Alguém que passou pela conversão de uma perspectiva moral em outra pode não *querer* colocar-se em seu antigo lugar, pode achar doloroso até mesmo imaginar que pensa ou sente como pensava e sentia antes; talvez seja incapaz de *pôr-se* a imaginar de tal modo; isso pode requerer um "grande esforço" nesse sentido, como alfinetar a fotografia de alguém que se ama. Mas claro que, se o quisesse, essa pessoa poderia imaginar assim; caso contrário, por que o receio nisso? Às vezes somos capazes de entender ou simpatizar com pessoas que defendem visões morais as quais jamais defendemos e pelas quais nem mesmo nos interessamos antes, e essa empatia provavelmente envolve imaginar que subscrevemos essas visões morais. Uma função importante de obras literárias é facilitar essa empatia por meio da apresentação simpática de personagens com perspectivas morais várias.

Mas há limites para nossas competências imaginativas. Não estou certo de que posso imaginar integralmente que aceito quaisquer dos princípios morais que sou capaz de articular. Não posso imaginar com facilidade que partilho do princípio de que a noz-moscada seja o *summum bonum* e que a obrigação maior de toda pessoa é incrementar o número de nozes-moscadas do universo (alguém poderá objetar que não faço ideia como é possuir tal visão moral). Posso *admitir a suposição* de que aceito esse princípio como alguém faria ao pensar em proposições condicionais ou usando argumentos *reductio ad absurdum*. Mas argumentei que a ficcionalidade envolve senso imaginativo mais substancioso (Walton, 1990, p.19-21). Não tenho dificuldade em imaginar que seja engraçada a piada do *robbin' you!* mencionada anteriormente. É o tipo de piada que eu costumava apreciar e conheço e sinto simpatia por pesso-

as que apreciariam essa piada agora. Mas tenho problemas com a não piada da folha de bordo. Talvez com esforço e ingenuidade pudesse devanear um modo de pensar nisso em que alguém se divertisse. Mas há um senso que, agora, me impede de considerar a não piada engraçada. Pessoas que a têm por engraçada me confundiriam, à diferença de pessoas que riem com o *robbin' you!*

Sei como é divertir-se. Não poderia, portanto, simplesmente associar essa noção à ideia da história da folha de bordo e imaginar que me divirto? Aqui, sugiro que a imaginação completa de algo assim possivelmente demanda não apenas conjugar esses dois pensamentos, mas imaginar um *modo* em que a história divertisse (vejamos: uma pessoa pode não ser capaz de imaginar uma instância de convicção verdadeira e justificada [*justified true belief*] que não seja uma instância de conhecimento – até travar contato com a literatura gettieriana[19] e aprender *como* isso é possível, como imaginá-lo. E poderá saber, por autoridade, que isso é possível e ainda assim permanecer incapaz de imaginá-lo. Um contemporâneo de Colombo pode não ter condições de imaginar que viaja ao ocidente e alcança o oriente, até pensar na possibilidade de que a Terra seja redonda).

Estamos distantes ainda da explicação que procuramos. Pois minha relutância em reconhecer algo como ficcional não diz respeito apenas a proposições sobre moralidade ou humor que tenho dificuldade em imaginar que aceito. Resisto em permitir que, ficcionalmente, a piada do *robbin' you!* seja engraçada ou que sejam verdadeiros princípios morais que, aparentemente, posso imaginar que aceito.

Mas posso imaginar que aceito e acredito num princípio moral do qual na realidade discordo e que, além disso, sinto esse princípio como apropriado? Posso imaginar que minha aceitação e convicção estão justificadas? Posso imaginar que são *verdadeiras*?[20] Uma obra em que, como ficção, o genocídio é moralmente admissível seria uma obra que solicita imaginar que o genocídio é moralmente admissível, não apenas imaginar que poderia ser assim. Sinto-me curiosamente atraído pelo pensamento de que, embora eu possa imaginar a segunda alternativa, não consigo imaginar a primeira.[21]

---

19 Referência a Edmund Gettier, filósofo estadunidense autor de "Is justified true belief knowledge?" (1963). [Nota do tradutor]

20 Novamente, não me comprometo com a propriedade dessa formulação realista.

21 Richard Moran levantou essa possibilidade em "Art, imagination, and resistance", que apresentou nos encontros da American Society for Aesthetics, em 1992. O pensamento talvez não seja tão curioso quan-

Por sua vez, é possível reconsiderar a ideia de que posso imaginar que acredito ou aceito como verdade proposições morais que, no momento, rejeito. Talvez a atitude que imagino ter ao recordar minha moral anterior ou ao simpatizar com a moral de outros não seja suficiente para formar uma convicção ou consistir numa aceitação. Uma representação sensível de membros da máfia ou de colonos proprietários pode permitir que, sob muitos aspectos, eu imagine desejar ou sentir tal como eles. E posso imaginar que me divirto com a piada do *robbin' you!* (o que a distingue já do caso da folha de bordo). Mas desejos e sentimentos (de primeira ordem) não constituem compromissos morais e, por si só, divertir-se não significa achar a piada engraçada. Em certos casos, é necessário assumir determinada atitude em relação aos desejos e sentimentos para endossá-los ou desejá-los ou tomá-los por corretos ou apropriados (Frankfurt, 1971; Gibbard, 1990; Smith; Lewis; Johnston, 1989). Talvez seja necessário assumir também uma atitude corroborativa em relação às atitudes de segunda ordem, ou, ao menos, não assumir uma atitude negativa em relação a elas. A certa altura, pode-se deparar com alguém apto a imaginar que recusa endossar uma atitude, mas incapaz de imaginar que a endossa; talvez isso ocorra quando de fato rejeito os princípios morais em questão ou considero a piada sem graça. Tal inépcia pode assemelhar-se à minha inépcia para imaginar que me divirto com o caso da folha de bordo. E talvez corresponda à inépcia para imaginar uma posição moral que na verdade rejeito.

Há, nesta história incompleta, finais abertos e nexos inseguros. Não sei se podem ser resolvidos. E mesmo que lograsse estabelecer que as pessoas são, às vezes ou sempre, incapazes de imaginar de modo significativo que aceitam posições morais que rejeitam, não ficaria claro como isso explica a nossa – ou finalmente a minha – relutância em admitir que princípios morais dos quais discordo sejam ficcionais. Creio que seja possível insistir no raciocínio esboçado, mas não me surpreendo se voltarmos à estaca zero.

Ao descerrar a arca, Hume não calculava quantos bichos aí viviam. Deixei solto o maior número deles, mas ao menos iniciei sua contagem. É, quem sabe, um avanço.[22]

---

to parece. É possível dizer que imagino acreditar que Ortcutt seja idêntico a Ortcutt, ou que água não é H_20, mas que, sabendo do que sei, não posso imaginar nenhuma das proposições sendo verdadeiras.

22 Agradeço às conversas com Allan Gibbard, Daniel Jacobson, Eileen John, Richard Moran, Peter Railton, Gideon Rosen, Alicyn Warren e, sobretudo, David Hills. "Art, imagination, and resistance", de Richard Moran, contribuiu bastante para renovar meu interesse no assunto. Como resposta a valiosas conversas

Referências bibliográficas

FRANKFURT H. Freedom of the will and the concept of a person. *The Journal of Philosophy*, New York, v. 68, n. 1, p. 5-20, 1971.

GIBBARD, A. *Wise choices, apt feelings.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

HUME, D. Of the standard of taste. In: _____. *Essays, moral, political and literary.* Indianapolis: Liberty Classics, 1987. p. 245-249.

MORAN, R. Seeing and believing: metaphor, image and force. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 16, n. 1, p.87-112, 1989.

SMITH, M.; LEWIS, D.; JOHNSTON, M. Dispositional theories of value. *Proceedings of the Aristotelian Society*, Oxford, v. 63, p. 89-174, 1989. Supplementary volumes.

WALTON, K. *Mimesis as make-believe*: on the foundations of the representational arts. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

_____. How marvelous!: toward a theory of aesthetic value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51 n. 3, p. 499-510, 1993a.

_____. Metaphor and prop oriented make-believe. *European Journal of Philosophy*, Hoboken, v. 1, n. 1, p. 39-57, 1993b.

com Daniel Jacobson, fiz algumas correções esclarecedoras em meu texto. "In praise of immoral art" – *Philosophical Topics*, v. 25, n. 1, p. 155-159, 1997 –, de Jacobson, explora com inteligência e de maneira mais completa que meu texto o grupo de problemas concernente às relações entre arte e moralidade que ocupa as seções I-IV deste ensaio. Cf. também as discussões de Noël Carrol, Berys Gaut e Matthew Kieran citadas por Jacobson. Um importante exame recente da questão que reside no centro deste ensaio, a saber, se mundos ficcionais podem diferir moralmente – no que respeita a quais princípios morais prevalecem – do mundo real, é o texto de Tamar Szabó Gendler, "The puzzle of imaginative resistance", *The Journal of Philosophy*, v.97, n. 2, p. 55-81, 1997.

Além da ficcionalidade: cognição e a psicologia da ficção

Keith Oatley
Tradução de Juliana P. Perez

O valor da ficção

Por mais de 2.500 anos as pessoas afirmaram o valor da literatura ficcional, mas também houve dissidentes. O problema, como veem alguns, é que a ficção parece ser apenas inventada. Em inglês, o termo *"fiction"* deriva do latim e significa "algo inventado"; *"poetry"* deriva do grego e significa o mesmo. Por que deveríamos tomar conhecimento de algo assim?

Entre os primeiros céticos a respeito do valor da ficção estava Platão. Para ele, o que importava eram as verdades imutáveis do tipo incorporado pela matemática. Ele pensava que a poesia, como a ficção era chamada então, era *mimesis*, que ele entendia como "cópia" ou "imitação". Na *República*, Platão nos oferece uma metáfora que ele inventou: sua famosa metáfora da caverna. Ele diz que nossa percepção cotidiana do mundo é a mesma de prisioneiros em uma caverna, acorrentados a um banco, capazes de ver apenas as sombras na parede à nossa frente (Platão, 1955). Essas sombras, projetadas por uma fogueira, são de pessoas que andam de um lado para o outro, às nossas costas. Nosso mundo percebido são sombras oscilantes: projeções, cópias degradadas de verdades reais. Uma *mimesis* como história ficcional só pode ser mais uma distorção, sombra de uma sombra. Uma história ficcional, diz Platão, pode ter valor para crianças, mas para adultos, ele diz, a poesia (ficção) permanece infantil e só pode ser enganosa, uma mentira, uma forma astuta pela qual um contador de histórias tenta nos distrair da realidade (ibidem). Em tempos mais recentes, Freud (1985) também considerou que a ficção tinha aspectos de regressão à infância.

Relacionado a isso, uma dúvida a respeito das características da ficção foi colocada por Kendall L. Walton (1990). Ele argumentou que a ficção e suas emoções são um faz-de-conta (*make-believe*). Ele discute o caso de Charles

assistindo a um filme. "Charles está assistindo um filme de horror sobre um terrível muco verde" e "depois ele confessa que estava 'aterrorizado' pelo muco" (Walton, 1990, p. 196). Walton continua e afirma acreditar que Charles sofria de um "quase-medo (*quasi-fear*). Mas isso não constitui um medo genuíno por si só" (ibidem). Ele segue arguindo que "Charles não imagina simplesmente *que* ele está com medo; ele se imagina *estando* com medo, e essa imaginação vem de dentro" (ibidem, p. 247 grifo no original). Walton escreve que "De diversas maneiras, Charles é como uma criança […] jogando o jogo do faz-de-conta" (ibidem, p. 242). Isso está em contraste com a ideia de que há uma realidade importante para as emoções que pessoas experimentam lendo ou assistindo ficção.

Outro cético é Gregory Currie (2011), que argumentou que mesmo a ficção mais séria não oferece nenhum *insight* da condição humana, nem nos ajuda a aprender algo sobre nós mesmos ou os outros. Ele afirma que não deveríamos confiar em escritores de ficção como Henry James e Marcel Proust porque eles só estão inventando. Os únicos escritos que deveríamos levar a sério na compreensão de nós mesmos e de nosso companheiros seres humanos são os da psicologia científica e da neurociência. Ele argumenta que, "quando nos envolvemos com a grande literatura, não saímos com mais conhecimento, nem emoções purificadas ou simpatias humanas mais profundas" (Currie, 2011, p. 15). Se você tem que ler *Middlemarch*, ele diz, só deve fazê-lo "se a *Nature Neuroscience* estiver pronta como antídoto" (ibidem). Currie não diz que a ficção é infantil, mas diz que é fingimento (*pretense*).

Sugiro que a arte literária não é um estado de faz-de-conta infantil ou fingimento. Do ponto de vista do desenvolvimento, como Harris (2000) propôs, a cultura (incluindo a linguagem, a ciência e as artes) depende de abstrações que crescem a partir da brincadeira de infância e da imaginação. Harris e seus colegas (Dias; Roazzi; Harris, 2005) mostraram que pessoas que só podem pensar literalmente não são capazes de elaborar abstrações – assim, por exemplo, elas não conseguem raciocinar a partir de silogismos. No seu experimento, eles mostraram que pessoas que não tiveram escolaridade não eram capazes de fazer inferências a partir de silogismos, a menos que fossem convidadas a usar sua imaginação – como se fosse algo divertido – para raciocinar sobre um planeta não existente. Silogismos exigem imaginação e é a imaginação que é nutrida tanto no jogo quanto no seu desenvolvimento ulterior, a ficção.

Mithen (1996) argumentou que a metáfora é o centro de toda arte. Eu concordo. Na metáfora, um "isto" é um "aquilo". Traços de tinta numa tela também são a "Gioconda". Sugiro que, na arte literária, avançamos um passo numa direção metafórica. Posso ser eu mesmo e também Anna Kariênina. Entramos num mundo simulado no qual experimentamos emoções – não as emoções de Anna, mas nossas emoções reais – nas circunstâncias que Anna enfrenta.

O que é a ficção realmente

Nas secções que se seguem, sugiro uma alternativa para a visão cética apresentada anteriormente. Trata-se de uma alternativa que não nos confronta com paradoxos aparentes.

1. O modo da ficção

Uma abordagem cognitiva da literatura (comparada, por exemplo, a uma abordagem behaviorista) visa compreender a mente em termos de conhecimento, consciência e inconsciência, bem como entender como ela é organizada e usada para perceber, recordar, conversar, compreender e assim por diante (Oatley, 2012). Particularmente importante para a literatura é o conhecimento de como nós, seres humanos, podemos saber o que as outras pessoas sabem e sentem.

Neste contexto, a principal mudança a ser feita é parar de pensar na ficção como descrição do mundo. Se ficção fosse mera descrição, falharia, de fato, nos testes com os quais os psicólogos insistem em suas medições: testes de confiabilidade e, às vezes também, testes de validade. Mas a ficção não é primordialmente descritiva.

O movimento cognitivo na psicologia introduziu a ideia de simulação. A ficção é um tipo de simulação, uma que não é executada em computadores, mas nas nossas mentes. Era, de fato, o primeiríssimo tipo de simulação que as mentes foram capazes de realizar por dezenas de milhares de anos.

Quando você olha a previsão do tempo na televisão, não está olhando uma descrição de sua região. Está olhando o resultado de uma simulação por computador, porque observações particulares – "céu vermelho à noite, prazer de pastor" – não são tão boas quanto o resultado de uma simulação, que leva

em conta muitos fatores interagentes. Nós, seres humanos, somos bons para compreender um mecanismo por vez. Para o tempo, conseguimos entender que, quando uma massa de ar quente encontra uma massa de ar frio, o ar frio esfria o ar quente de tal forma que a água se condensa fora dele. Então, essa condensação se precipita como chuva ou neve. Mas não somos bons para pensar em conjuntos complexos, por exemplo, o modo como o resfriamento do ar interage com a pressão barométrica, com os ventos que sopram em uma área meteorológica em terreno elevado, com a influência de grandes volumes de água e assim por diante. De forma semelhante, na nossa vida social, podemos saber que Abigail está brava com Beatriz e que pode tentar dar o troco. Mas e se acrescentarmos outros elementos? E se Beatriz for a filha de três anos de Abigail? E se ela for amante de Abigail? E se Beatriz agiu de forma a arrancar Abigail de sua complacência? Ficção é esse conjunto de simulações que nos permite explorar tais complexidades, observar como elas podem acontecer entre as pessoas.

Você pode resmungar que, embora a previsão do tempo dissesse que ia chover, não choveu. Mas isso não significa que a previsão do tempo é inútil. Seria justo exigir simulações melhores, mas não há base para dizer que devemos ignorar todas as simulações.

Imagine uma simulação do clima do mundo. Você não gostaria de dizer sobre isso: "Ah, isso é inútil porque não corresponde ao mundo hoje ou ao mundo em qualquer outro tempo". Rejeitar esse tipo de simulação porque não correspondeu a um mundo presente ou passado seria incorrer em um erro categorial. Seria mais apropriado se perguntasse quão útil seria tal modelo para ver o que poderia acontecer se a calota de gelo da Groenlândia derretesse, se a corrente do Golfo do Atlântico parasse de se comportar como tem se comportado por muitos milênios ou se o nível de todos os mares subisse cinco metros. O mesmo se dá na ficção. É claro que ninguém quer que fatos e uma compreensão cultural contradigam certos eventos ou processos como retratados em um romance. Mas escritores de ficção são, em geral, escrupulosos a respeito dessas questões e fazem muitas pesquisas sobre seus temas.

As perguntas a serem feitas a respeito de uma simulação são: 1) ela foi bem realizada, sem autocontradição?; e 2) ela esclarece os resultados das interações entre seus componentes? No caso de uma simulação literária, podemos perguntar: a simulação corre bem, sem autocontradição, e ressoa com a compreensão de mundo do leitor (Oatley, 1999)?

Assim, para falar sobre a ficção como Platão, Walton e Currie fizeram: "Tudo isso não é apenas invenção?" ou "Por que deveríamos tomar qualquer conhecimento disso se não é real?" são questões que indicam um mal-entendido. Seriam indagações melhores: "O romance, ou a *short story* ou o drama não são boas formas para pensar sobre interações desse tipo?" ou "O que aconteceria se ocorresse tal interação?".

Embora Aristóteles nem sempre seja mais perspicaz que seu professor, Platão, ele o é no que se refere ao tema da ficção e sua relação com a *mimesis* (Aristotle, 1970). Apesar de Platão querer dizer "imitação" quando usava o termo *mimesis*, o termo também possui, como Halliwell (2002) mostrou, uma segunda família de significados, que é menos conhecida e só raramente aparece nas traduções. Esse segundo conjunto de significados é o da *mimesis* como "construir-mundos" (*world-making*), ou "construir modelos" ou – em termos modernos – "simulação". Como afirma Halliwell (2002, p. 22):

> Reduzindo a uma dicotomia esquemática, mas, no entanto, instrutiva, é possível dizer que essas variedades da teoria e da atitude mimética englobam uma diferença entre uma [concepção] de "reflexão do mundo" (para a qual o espelho tem sido o lugar-comum, mesmo que distante do franco emblema metafórico), e, por outro lado, uma concepção de representação artística que é uma "simulação de um mundo" ou "criação de um mundo".

Se você ler a *Poética* de Aristóteles com isso em mente e substituir "simulação" pela tradução usual de "imitação" e "representação", verá que ele está preocupado, sobretudo, com a *mimesis* como simulação. E eu proponho que é assim que deveria ser.

2. O objeto da ficção

Mais importante que a questão do que foi inventado (*made-up-ness*) é o objeto da ficção. Como mostra Bruner (1986), o objeto da narrativa ficcional são os agentes – em geral, agentes humanos –, suas intenções e as vicissitudes que tais intenções encontram. Ou, poderíamos dizer, a maioria das simulações ficcionais são de indivíduos no mundo social. Porque nós, seres humanos, somos seres hiperssociais, a maior parte de nossas ações encontra seu significado no mundo social humano. Mas – como o clima – o mundo social é

complexo, o que significa que ele envolve interações entre muitos fatores. Se alguém possui uma intenção, ela tende a ser uma intenção que é diretamente social ou que possui implicações sociais. Assim, parte da estrutura cognitiva da ficção trata de como as personagens conseguem conhecer outras mentes no mundo da narração, mentes que desejam interagir com mentes e intenções dos protagonistas, para ajudar e compreender ou impedir e contradizer.

No âmbito da teoria literária, a abordagem cognitiva social da ficção foi vivamente promovida por Patrick Colm Hogan (1996).[1] Hogan (2003) mostrou que muitas histórias, no mundo inteiro, têm como base um pequeno número de temas que derivam de emoções sociais. O tema mais comum é a história de amor, na qual dois amantes anseiam estar juntos, mas são impedidos por um parente ou pretendente poderoso. Nas versões trágicas desse enredo, os amantes morrem; nas versões cômicas, há reconciliação. O segundo tema mais frequente é o do conflito, que pode até levar à guerra, entre dois ramos de uma família, por exemplo. Um terceiro é o da crise que acontece na comunidade – alguém surge para diagnosticar a razão e faz um sacrifício pelo qual a crise é resolvida.

Lisa Zunshine (2006) argumenta que muito do que lemos nos romances trata do que os psicólogos chamam de *teoria da mente*: descobrir o que outra pessoa está pensando e sentindo. Nós, seres humanos, somos bons nisso, e a razão pela qual gostamos de romances – diz Zunshine – é que gostamos daquilo em que somos bons. Gêneros inteiros, por exemplo, a história de detetive, convidam o leitor a imaginar o que as personagens estão pensando e sentindo enquanto estão fazendo todo o possível para ocultar e enganar os outros a esse respeito. A ideia da ficção baseada na *teoria da mente* tornou-se importante para a teoria literária – veja-se, por exemplo, Leverage et al. (2011)

3. Transformação de suposições em perguntas

Parte do problema da natureza da literatura ficcional consiste em que, até recentemente, a questão foi tratada com afirmações como "literatura é boa para você", "literatura é irrelevante" e assim por diante. Em vez disso, transformar as questões da ficcionalidade em uma psicologia da ficção possibilita fazer perguntas. A ficção possui valor psicológico? E, se tem, que tipo de valor?

1 Cf. também Lauer (2009) e Oatley (2011).

Se a ficção é uma simulação do mundo social, Raymond A. Mar e seus colegas argumentam que, apenas se uma pessoa estivesse aprendendo a pilotar um avião, ela poderia melhorar uma de suas habilidades gastando tempo em um simulador de voo; assim, se uma pessoa lesse muita ficção, ela poderia melhorar suas habilidades sociais. Dessa forma, nós perguntamos que relação possui a leitura de ficção com a *teoria da mente* das pessoas, sua empatia e sua percepção social (Mar et al., 2006). Para medir quanto as pessoas leem ficção ou não ficção, usamos uma modificação do teste de reconhecimento do autor (*author recognition*), de Stanovich, West e Harrison (1995). A primeira medida de resultado que usamos foi o teste "mente nos olhos" (*mind in the eyes*), de Baron-Cohen et al. (2001): um conjunto de 36 fotografias de olhos de pessoas (como se fossem vistos pela fresta de uma caixa de correio). Para cada fotografia, a pessoa tinha que escolher entre quatro descritores, por exemplo, "brincando", "afobado", "desejante", "decidido". A segunda medida de resultado foi o teste de percepção interpessoal (*interpersonal perception*) de Constanzo e Archer (1993), um conjunto de quinze videoclipes de interação social, sem *script*, para os quais cada um dos participantes tinha que responder uma pergunta sobre o que estava acontecendo nos clipes.

Descobrimos que quanto mais ficção as pessoas liam, melhores eram seus pontos no teste *mind in the eyes*, indicando maior empatia e *teoria da mente*. O resultado foi substancial e significante. Portanto, quanto mais as pessoas liam, melhor elas se saíam no teste *interpersonal perception*, embora esse efeito quase tenha perdido importância ao nível de 5%. Mar, Oatley e Peterson (2009) repetiram o resultado com o teste *mind in the eyes* e descartaram a hipótese de que ele se devia a diferenças individuais nas quais, por exemplo, pessoas com grande capacidade de empatia poderiam preferir ler ficção. Fong, Mullin e Mar (2012) descobriram que o resultado funcionou para leitura de histórias de amor, de família e suspense, mas não para ficção científica. Mar, Tackett e Moore (2010) descobriram que quanto mais histórias foram lidas a crianças da pré-escola e quanto mais filmes elas viram, melhor elas se saíam nas cinco tarefas da *teoria da mente*. Mas simplesmente assistir à televisão não estava associado com melhor *teoria da mente*. Em um estudo paralelo ao do nosso grupo, Johnson (2012) descobriu, em um experimento, que quanto mais os leitores são transportados para dentro de uma história, maior é sua empatia.

Esses resultados – relação entre leitura de ficção e *teoria da mente* e empatia melhoradas – não poderiam acontecer se a ficção não fosse sobre nada,

se fosse simplesmente inventada. Os resultados mostram que a ficção trata de algo. Fala de como as pessoas entendem as outras e, como em outras áreas de especialização, quanto mais simulações de sujeitos em interação uma pessoa vê ou lê, melhor ela pode se tornar nas questões relacionadas ao problema.

Em outro tipo de investigação, descobrimos experimentalmente que a leitura de literatura mais artística, quando comparada à literatura menos artística, permite aos leitores mudar sua personalidade em formas pequenas, mas mensuráveis (Djikic; Oatley; Carland, 2012; Djikic et al., 2009). As mudanças não foram todas na mesma direção. A mudança de cada pessoa foi idiossincrática, seguiu um rumo particular.

Uma torradeira pode fazer torradas. Mas a ficção não faz as pessoas compreenderem melhor as outras. E não pode fazer as pessoas mudarem de personalidade. Pessoas que leem ou veem ficção são ativas: ao se envolverem com uma peça de ficção, elas constroem um mundo imaginário, vivenciam as próprias emoções, veem as próprias lembranças virem à mente. A ficção possibilita a tais pessoas ativas imaginativamente compreender outras se quiserem. Possibilita às pessoas mudarem, mas não porque elas foram obrigadas a fazê-lo.

Comunicação indireta

Todo escritor de ficção tem uma perspectiva, alguns têm até uma verdadeira visão. Mas escritores da literatura mais artística não procuram persuadir ou coagir. A ficção artística precisa ser mais delicada. Seu modo de comunicação é o que Kierkegaard (1968, p. 246-247) chamou de indireto:

> O modo indireto de comunicação faz da comunicação uma arte, em um sentido bastante diferente de como ela é concebida usualmente [...]. Parar um homem na rua e ficar parado enquanto se fala com ele não é tão difícil quanto dizer algo a uma pessoa que está andando, sem ficar parado e sem atrasar a pessoa, sem tentar convencê-la a ir na sua direção, mas dando a ela, em vez disso, um impulso para que ela siga exatamente o próprio caminho.

Em carta de 1890, Anton Tchekhov disse que, como escritor, contava "com a suposição de que [seus leitores] acrescentarão os elementos subjetivos que estão faltando na história" (CHEKHOV, 1973, p. 395). O autor comparou

a ficção ao que acontece em um tribunal onde um advogado apresenta a evidência. Na ficção, o escritor faz um trabalho semelhante. É o júri ou o leitor que faz o julgamento.

Isso leva a outra conclusão e a uma proposta sobre a psicologia da ficção. Há uma larga psicologia social sobre como as pessoas podem ser persuadidas, por exemplo, a votar ou fazer compras. A psicologia da ficção conduz a uma direção diferente. Não trata de pessoas que estão sendo influenciadas a se sentir e comportar de uma maneira particular, de acordo com os propósitos de quem influencia. A ficção pode ser influência social que capacita os leitores a mudar, fazendo-os entrar em situações que são diferentes daquelas nas quais eles estão normalmente; capacita-os a mudar, do seu jeito, em relação a essas novas situações.

Os escritos de ciência são provisórios porque dependem de algo exterior a si: da evidência. Os escritos de ficção são provisórios porque dependem, eles também, de algo exterior a si: os sentimentos e juízos dos leitores. Muito se escreveu sobre o método da ciência. Menos se escreveu sobre o método da ficção artística. Uma abordagem cognitiva nos permite parar de pensar se a ficção é um tipo de faz de conta e considerar como ela nos permite refletir e sentir por nós mesmos.

Referências bibliográficas

ARISTOTLE. *Poetics.* Translation by G. E. Else. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970.

BARON-COHEN, S. et al. The "reading the mind in the eyes" test revised version: a study with normal adults, and adults with Asperger's syndrome or high-functioning autism. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, Hoboken, v. 42, n. 2, p. 241-251, 2001.

BRUNER, J. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

CHEKHOV, A. *Letters of Anton Chekhov*. New York: Viking, 1973.

CONSTANZO, M.; ARCHER D. The interpersonal perception task-15 (IPT-15): a guide for researchers and teachers. Berkeley: University of California Press, 1993.

CURRIE, G. Let's pretend. *The Times Literary Supplement*, London, n. 5.657, p. 14-15, 2011.

DIAS, M.; ROAZZI, A.; HARRIS, P. L. Reasoning from unfamiliar premises: a study with unschooled adults. *Psychological Science*, New York, v. 16, n. 7, p. 550-554, 2005.

DJIKIC, M.; OATLEY, K.; CARLAND, M. Genre or artistic merit: the effect of literature on personality. *Scientific Study of Literature*, Amsterdam, v. 2, n. 1, p. 25-36, 2012.

DJIKIC, M. et al. On being moved by art: how reading fiction transforms the self. *Creativity Research Journal*, Abingdon, v. 21, n. 1, p. 24-29, 2009.

FONG, K.; MULLIN, J.; MAR, R. A. Fiction and interpersonal sensitivity: exploring the role of fiction genres. *International Society for Research on Emotion*, Montreal, p. 7-10, July 2012.

FREUD, S. Creative writers and day-dreaming. In: FREUD, S. *Art and literature*. London: Penguin, 1985. v. 14. p. 130-141. (The Pelican Freud Library Collection).

HALLIWELL, S. *The aesthetics of mimesis*: ancient texts and modern problems. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HARRIS, P. L. *The work of the imagination*. Oxford: Blackwell, 2000.

HOGAN, P. C. Towards a cognitive science of poetics: Anadavardhana, Abhinavagupta, and the theory of literature. *College Literature*, Baltimore, v. 23, n. 1, p. 164-178, 1996.

_____. *The mind and its stories*: narrative universals and human emotion. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

JOHNSON, D. R. Transportation into a story increases empathy, prosocial behavior, and perceptual bias toward fearful expressions. *Personality and Individual Differences*, Amsterdam, v. 52, n. 2, p. 150-155, 2012.

KIERKEGAARD, S. *Concluding unscientific postscript*. Translation by David F. Swenson and Walter Lowrie. Princeton: Princeton University Press, 1968.

LAUER, G. Going empirical: why we need cognitive literary studies. *Journal of Literary Theory*, Berlin, v. 3, n. 1, p. 145-154, 2009.

LEVERAGE, P. et al. *Theory of mind and literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2011.

MAR, R. A.; OATLEY, K.; PETERSON, J. B. Exploring the link between reading fiction and empathy: ruling out individual differences and examining outcomes. *Communications*, Berlin, v. 34, n. 4, p. 407-428, 2009.

MAR, R. A.; TACKETT, J. L.; MOORE, C. Exposure to media and theory-of-mind development in preschoolers. *Cognitive Development*, Amsterdam, v. 25, n. 1, p. 69-78, 2010.

MAR, R. A. et al. Bookworms versus nerds: exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability, and the simulation of fictional social worlds. *Journal of Research in Personality*, Amsterdam, v. 40, n. 5, p. 694-712, 2006.

MITHEN, S. J. *The Prehistory of the mind*: A search for the origins of art, religion and science. London: Thames and Hudson, 1996.

OATLEY, K. Why fiction may be twice as true as fact: fiction as cognitive and emotional simulation. *Review of General Psychology*, Washington, DC, v. 3, n. 2, p. 101-117, 1999.

_____. *Such stuff as dreams*: the psychology of fiction. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

_____. The cognitive science of fiction. *WIREs Cognitive Science*, Hoboken, v. 3, n. 4, p. 425-430, July-Aug. 2012

OATLEY, K.; MAR, R. A.; DJIKIC, M. The psychology of fiction: present and future. In: JAEN, I.; SIMON, J. (Org.). *Cognitive literary studies*: current themes and new directions. Austin: University of Texas Press, 2012. p. 235-249.

PLATO. *The republic*. Harmondsworth: Penguin, 1955.

STANOVICH, K. E.; WEST, R. F.; HARRISON, M. R. Knowledge growth and maintenance across the life span: the role of print exposure. *Developmental Psychology*, Washington, DC, v. 31, n. 5, p. 811-826, 1995.

WALTON, K. L. *Mimesis as make-believe*: on the foundations of the representational arts. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

ZUNSHINE, L. *Why we read fiction*: theory of mind and the novel. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Partamos do zero

Luiz Costa Lima

Consideração inicial

É cabível reiterar que a *mímesis* foi o instrumento central da primeira grande teoria sobre as artes, na Grécia Antiga. É verdade que o que os gregos chamavam de *tekhné* não se conformava com nossa compreensão da arte, pois não distinguiam entre objetos técnicos, reprodutíveis, e objetos artísticos, irrepetíveis. Mas a antecipação grega não impediu que, ao ser traduzido para o latim como *imitatio*, o termo *mímesis* desse lugar a equívocos de que ainda não estamos livres.

Com efeito, desde Horácio, passando pelas dezenas de poetólogos renascentistas, maneiristas e barrocos – ou seja, até finais do século XVIII –, a *imitatio* se manteve o *mot d'ordre*. Em estudo feito sobre Ariosto, evidenciou-se que a insubmissão do poeta contra o preceito estético e a situação sociopolítica a que havia de se subordinar mantinham-se tão mascaradas que só nas últimas décadas, ao comparar-se sua epopeia com seus poemas satíricos, pôde-se perceber *claramente* a repressão que sofreu (Lima, 2009, p. 57-109).[1] Essa repressão só começou a se interromper com a primeira manifestação do romantismo, no final do século XVIII – tenha-se particularmente em conta as duas séries de fragmentos de Friedrich Schlegel (os *Kritische Fragmente*, de 1797, e os *Athenäum Fragmente*, de 1798).[2]

1 Note-se que a relativamente longa passagem demonstra a existência efetiva de um controle sobre as obras do imaginário, tradicionalmente não levada em conta, se não negada, como em Henry Zhao (2001).

2 Na compreensão de como a épica de Ariosto pôde ser editada, embora rompesse com os padrões de aceitabilidade do gênero, é de extrema importância a observação de Klaus W. Hempfer (1987, p. 45), que, assinalando carta de Ariosto ao doge de Veneza, chamava atenção para o autor definir sua obra pela categoria de menor apreço da época: como tratando "*di cose piacevoli*".

Sem escapar do rotineiro, a retrospectiva anterior foi necessária para esboçar a atmosfera em que se põe a seguinte questão: quando tratamos de repensar a questão *mímesis*, vendo-a fora da ótica da *imitatio*, estamos tentando de alguma maneira recuperar uma tradição com a qual Friedrich Schlegel e Novalis foram os primeiros a romper? Isso não seria possível porque não se conhece outra tradição fora a da *imitatio*. Mas a resposta negativa impõe outra pergunta: estaríamos tentando, em espécie de reconstituição arqueológica, recuperar o sentido grego original da *mímesis*? A simples pergunta já soaria absurda, tanto por minha falta de formação clássica como pela distância temporal entre os gregos antigos e nós. O encaminhamento mais adequado consistiria em partir de um fato já aqui lembrado: conquanto não haja na *Poética* uma caracterização precisa da *mímesis*, há indícios que nos permitem verificar por que sua concepção não poderia corresponder ao entendimento que dela os romanos tiveram. Assim, ao explicar por que os homens sentem prazer diante dos *mimemata*, Aristóteles (1993, 1448 b, p. 9-10) escrevia:

> Contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. [...] Efetivamente, tal é o motivo por que [os homens] se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas.

Embora a passagem pudesse ser combinada a outras, a concepção que os gregos tinham do cosmo continuaria a nos fazer falta para que tivéssemos razoável certeza do que extraíssemos da citação.

Apesar da declarada carência, alguma luz pode ser alcançada: as mesmas coisas são recebidas de maneira bastante distinta se são vistas de face – por exemplo, animais ferozes ou cadáveres – ou se já se mostram como imagens. A continuação da passagem oferece uma explicação a ser acrescentada: os participantes de um *mímema*, vistos na condição de imagens, têm neutralizado o temor ou a repugnância provocada por seu encontro face a face. E isso mesmo porque "não é o objeto em si que provoca deleite; o espectador faz inferências ('isso é assim e assim') e deste aprende algo de novo" (Aristóteles, 1985, 1371 b l, p. 7-8, tradução nossa). Ora, que significa essa divergência de recepções senão que o filósofo bem compreende que a imagem afeta a reação que se cumpre no agente humano? Se a imagem, portanto, provoca outra

recepção, não se poderá dizer que, para sua eficácia, basta-lhe reduplicar o representado. Ou seja, o critério de imitação – mesmo que o termo não seja entendido como sinônimo de reduplicação – não seria suficiente para qualificar o estatuto aristotélico da imagem.

Procuremos contudo contornar a carência de definição anteriormente referida e vejamos por um conhecedor da ideação grega como podemos, de algum modo, nos aproximar da concepção grega do cosmo. Façamo-lo por um aspecto particular: como os gregos concebem o papel da divindade dentro da ordem cósmica? Vejamos que nos diz a respeito dos melhores ensaios já escritos a respeito, o "Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen" (2001; 2010), de Hans Blumenberg.

Limitar-nos-emos a algumas poucas passagens que, tratando da configuração cósmica, mostrem suas consequências para a concepção grega da *mímesis*.

> Para Aristóteles, todos os processos de geração na natureza estão regulados por um ***estado eidético*** permanente. A natureza sempre se repete. (ibidem 2001, p. 26)
> O núcleo da doutrina aristotélica da ***tékhne*** reside em que não se pode atribuir uma função essencial à ação humana. Não há aqui um fundamento para o que chamamos o "mundo do homem". [...] O homem consuma o que a natureza poderia haver consumado. (ibidem, p. 27)
> A "imitação da natureza" é desnecessária porque a natureza é capaz de tudo. Pela "arte", não há um ***acesso*** (Übergang) legítimo à natureza. (ibidem, p. 29, grifo nosso)

As três passagens declaram em comum: quando aparece o homem, o cosmo já está completo e saturado. Não há, por isso, um espaço vazio que o homem pudesse ocupar. Pensando em comparação com a concepção cristã posterior, vemos que a essa falta de lugar para o homem corresponde, do ponto de vista da divindade, à sua imobilidade, pois Deus, dirá a *Metafísica*, é um "motor imóvel" (Aristóteles, 2012). Ora, essa concepção do divino não poderia deixar de ser problemática para o Deus, ativamente criador, do cristianismo. Sem nos fixarmos por enquanto na maneira como Tomás procurará resolver o problema que se lhe põe, apenas consideremos que, para Blumenberg, o ponto de partida da concepção cristã aparece com a *Stoa*. Blumenberg a localiza na polêmica entre Posidônio e Sêneca. Contra o cosmo pleno dos gregos, "Sêneca é o primeiro em ver, de fato com um sinal negativo,

o autêntico desgosto humano provocado por uma natureza teleologicamente previsora […]" (Blumenberg, 2001, p. 29-30). Com isso, estava aberto o caminho para uma concepção diferente do cosmo, de Deus e do lugar do homem.

Como, então, toda essa estabilidade cósmica interferiria na concepção de *mímesis*? Ainda que Blumenberg não trate especificamente do tema, creio que a distinção entre *natura naturata* e *natura naturans* nos permite ver algo específico e levemente destoante de toda a estabilidade enfatizada pelo filósofo alemão. Da distinção entre os dois estados de natureza decorre que da *natura naturans* de uma espécie vegetal ou animal não possa surgir outra diversa. Assim como um tigre não poderá gerar um leão, da semente de um carvalho não poderá surgir um cipreste. Mas daí não deriva que todos os tigres ou todos os carvalhos sejam idênticos entre si. Ou seja, já na geração das espécies a estabilidade absoluta admite variações. Não é o mesmo que sucede na passagem da *Poética* (Aristóteles, 1993) sobre as reações antagônicas ante una cena horripilante e a imagem prazenteira do que na anterior causava horror? Entre a imobilidade do Deus e a falta de lugar para o homem, há relativa dinâmica na geração propriamente dita e na diferença de cenários – o ver natural e o ver do *mímema*. Por conseguinte, na *mímesis* aristotélica domina o que mais adiante veremos Simmel (1919, p. 81, tradução nossa) caracterizar como a concepção clássica do homem: nela, "o parecido só é conhecido pelo igualmente semelhante". Noutras palavras, por certo na *mímesis* aristotélica *a semelhança tem a primazia, sem que seja o vetor único, pois, assim como se mostra na relação entre* **natura naturata** *e* **naturans***, há lugar para a diferença*. A verificação, portanto, da presença simultânea de dois vetores de direções contrárias, semelhança e diferença, impedia que, apesar de toda a estabilidade do cosmo grego, a *mímesis* aristotélica se confundisse com a *imitatio*. Nessa, quando se reconhece a diferença, ela se confunde com o plano do ideal ou, no sentido tradicional da palavra, do sublime. Adiantando um pouco o que teremos de depois explicar melhor: no requestionamento da *mímesis*, acentuarei que ela é produto da tensão entre os vetores discordantes "semelhança" e "diferença". Portanto, o que diremos tem um traço de proximidade com o que inferimos já haver em Aristóteles. É evidente, contudo, que os traços mais gerais do cosmo grego, sua divindade imóvel, sua ausência de lugar para o homem e a posição quase insignificante do que não se confunde com a absoluta estabilidade – ou seja, a diferença individual entre membros de uma

mesma espécie – criam enorme hiato para a maneira como concebermos a interação entre os vetores 'semelhança' e 'diferença'.

No esforço de nos aproximarmos do que já nos é quase impossível compreender, i.e., o que era efetivamente a *mímesis* para Aristóteles, talvez tenhamos avançado muito depressa. Essa demasiada movência, contudo, poderá ser de ajuda se soubermos ajustá-la a um andamento que agora se faça lento.

Repensar a *mímesis* a partir de sua rejeição pelos românticos

Em contraposição ao que fiz, pergunto-me agora: por que não valorizei o ponto de vista dos primeiros românticos alemães? O motivo foi bastante trivial: porque rechaçavam o princípio da *imitatio* em nome da expressão da individualidade. A emenda então feita apenas se ajustou ao privilégio que o sujeito passou a ter na modernidade. Em termos de fundamentação do que se cumpria pela ficção verbal e pictórica, a insuficiência se manteve. Ao passo que, nos tempos passados, a arte era vista como deleite e ornamentação, sem que, em termos de eficácia séria, sequer se questionasse o destaque da filosofia e da teologia, a partir de fins do século XVIII as formas de expressão são vistas, teoricamente, como equivalentes – conquanto, em termos da vida efetiva, a filosofia e, sobretudo, as ciências sobrepassassem as artes. Se a *imitatio* era então vetada porque privilegiava a relação da obra com a realidade, sem dar lugar para a afirmação da individualidade criadora, o ponto de partida romântico concentrava-se na individualidade, enquanto a figuração da realidade implicava ser ela o horizonte que circundava o eu.

Vista à distância, a distinção perdia sua drasticidade. Na verdade, reduzia-se a inverter as posições: o que havia sido o polo central – a natureza ou a cena configurada – transformava-se em cenário, ao passo que o destaque de agora, o eu criador, exaltava o que antes era secundário (*Las meninas*, de Velázquez, com o pintor *retratado atrás* da pequena corte de bufões, damas e princesa, serve de paradigma do quadro pré-romântico).

Dentro do propósito deste roteiro, antes importa destacar outro ângulo: parte-se da afirmação de que nenhuma concepção de arte será válida se não considerar preliminarmente o triângulo formado: a) pelos contornos condicionantes e motivadores (a realidade, no sentido sociocultural); b) por aquele que os percebe, os trabalha e se posiciona (o artista); e c) a própria obra, que não se compreende como o mero resultado da *soma* de *a* com *b*.

O aludido triângulo não há de excluir ou tomar como "fato" nenhuma das três pontas. O que equivale a dizer: não há como estabelecer de antemão o que se considerará em cada uma delas. Acentue-se, ademais, que a obra não se confunde com a indagação do *texto*, pois a importância que damos à teoria do efeito de Wolfgang Iser (1984; 1999) supõe que, na obra de arte, sua estrutura contém *vazios* (*Leerstellen*) que exigem que seu receptor seja mais do que alguém que os preencha ou mero decodificador.

É pela impossibilidade de saber-se *a priori* a dimensão de cada uma das pontas do triângulo que é indispensável repensar a *mímesis*. Pois, se a história do conceito nos oferece alguma lição, ela seria que nem uma consideração universal – como o caráter do cosmo (seja ele como espaço plenamente ocupado, seja como um gigantesco relógio, i.e., regido por leis concatenadas) – nem a oposta (a constituição psíquica do autor) têm condições de encaminhar para um resultado procedente. Daí a formulação esquemática de que partimos: na arte, a *mímesis opera pela produção de diferença, cumprida a partir de um horizonte de semelhança*. Acrescente-se, de imediato, que não penso em semelhança quanto aos dados da percepção, mesmo porque não há percepção pura, ou seja, que apenas reconheça propriedades no que nossos sentidos apreendem. A percepção não só é configurada pela estrutura particular do olho humano como pelos condicionantes socioculturais do agente da percepção. Encontramos apoio no que dizemos quando não o esperávamos: "Os valores são determinações *de antemão* (*'vorhandene Bestimmtheiten'*) de uma coisa. Os valores afinal têm sua origem ontológica unicamente na determinação prévia da realidade da coisa como o estrato fundamental" (Heidegger, 1986, p. 99, tradução nossa, grifo nosso).

A diferença, em consequência, é o vetor que se desvia ou mesmo contradita a expectativa de semelhança. Se esta opera como pano de fundo, não é menos indispensável do que o vetor que se lhe contrapõe, porquanto, se o receptor não encontra semelhança alguma – ou seja, nada que se ajuste, na expressão precisa de Karl Mannheim (1935), a seu "horizonte de expectativas" –, não disporá da redundância *mínima* que lhe servirá de orientação inicial. A obra que pretenda realizar-se pela diferença *absoluta* só terá possibilidade de recepção quando ao menos um de seus ingredientes se integrar no campo perceptual de, no mínimo, um pequeno grupo de uma certa sociedade.

Sem dúvida, atribuo grande responsabilidade a palavras usuais – semelhança e diferença. Poder-se-ia, além do mais, alegar que os defensores mais

lúcidos da *imitatio* nunca supuseram que a figuração da obra de arte implicasse a superposição absoluta com uma cena da realidade. Assim sucedesse ou não, a *imitatio* sempre supunha *a correspondência por subordinação* da obra com uma cena da realidade.

Antes de seguir

Ante o ostracismo que o entendimento clássico da *mímesis* sofreu desde os românticos, parece surpreendente ainda haver obras que tenham voltado a tratar dela. Não me refiro, por certo, aos ensaios de especialistas no pensamento antigo – com destaque sobretudo para Stephen Halliwell (1986) e Jean-Pierre Vernant (2010) – ou no Renascimento, senão aos que se dedicam às literaturas modernas.

A razão alegada para tal investimento tem sido a obra, por certo capital, de Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1994) de 1946. A esse propósito prendem-se o *Theories of mimesis* – publicado originalmente em 1995 –, de Arne Melberg (2003), e o *Mimesis: Studien zur literarischen Repräsentation*, organizado por Bernhard F. Scholz (1998). É, no entanto, lamentável que ambos quase se resumam à escolha do tema.

No caso do livro do professor de Oslo, o desconforto com sua leitura chega a torná-la irritante. O longo capítulo sobre a *mímesis* em Platão restringe-se a acentuar a presença de certa ambiguidade que acompanha sua conhecida condenação do conceito. Isso vai ao ponto de afirmar que "o leitor tem sempre de procurar encontrar fórmulas explicativas ou níveis dentro ou fora do texto de Platão, de maneira a não se perder em seus paradoxos" (Melberg, 2003, p. 40, tradução nossa). A leitura poderia haver atingido alguma eficácia se explorasse a afirmação de que a ficção tem como uma de suas propriedades o "nem… nem" (nem declarar alguma verdade nem a negar) – mas seria difícil fazer um livro com isso – ou tornar-se menos incômoda ao tratar de Rousseau. Não seria interessante perguntar-se como alguém avesso à ficção romanesca e ao teatro escrevera um romance epistolográfico (*Julie ou la nouvelle Héloïse)* e a não menos famosa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* contra o teatro cômico (já ouvi um especialista em Rousseau "explicar" que seu repúdio à encenação se restringia ao teatro clássico francês)? Melberg, contudo, acha suficiente reiterar as "razões" do autor: o amor em *La Nouvelle*

Héloïse não era romanesco, mas real. E as cartas de amor que reunia eram também reais, e não romanescas (ibidem, p. 87). A justificação pareceria piadística no caso do ataque ao teatro: ele era feito em nome do *citoyen de Génève*, cidade em que se cogitava de construir o teatro que o indignava; quando, no entanto, estava em Paris, Rousseau se extasiava em assistir às peças de Molière (ibidem, p. 101). E o que dizer da explicação final: "A ficção é, em síntese, o que é dissemelhante e diferente" (ibidem, p. 102, tradução nossa)?

Já o livro organizado por Bernhard F. Scholz tem a fortuna de, entre as 21 comunicações apresentadas em simpósio sobre o livro de Auerbach (1994), contar, sobretudo, com a colaboração de Svend Erik Larsen (1998). O autor parte de uma observação que, não sendo nova, nunca foi tão bem desenvolvida: a riqueza analítica do *Mimesis* de Auerbach é prejudicada pela ojeriza declarada do autor à formulação abstrata de conceitos. Isso se mostra sobremaneira na questão que é primordial à sua abordagem: a relação entre História e Literatura. Em vez de fazê-la por uma abordagem de alcance imediatamente teórica, Larsen opta por verificar como se distingue a abordagem do mesmo *Le rouge et le noir* por Auerbach e por seu contemporâneo György Lukács. A diferença se baseia na maneira como os dois críticos se conduzem perante as orientações realista e naturalista:

> Para Lukács, o ponto capital é o herói como manifestação prototípica das condições materiais fundamentais para o desenvolvimento da sociedade em que o romance é escrito. No protagonista ou na totalidade dos principais personagens como um todo, essas tendências básicas se transformam em escolhas e conflitos que modelam o desdobramento das intenções e potencialidades humanas. No contexto social da Europa do século XIX, o herói corporifica a emergência e os conflitos do capitalismo. [...] Auerbach atua de outra maneira. Em Stendhal, não focaliza o personagens como um tipo social que leva a cabo um "desdobramento integral das contradições na capitalização da literatura" (Auerbach, 1946, p. 477), mas sim na conduta individual de Lucien como explicada em sua particularidade individual, dentro de uma ampla referência social. [...] Contrário a Lukács, Auerbach não pode fazer uma distinção aguda entre realismo e naturalismo, pela qual o segundo era repudiado como uma abordagem superficial e puramente descritiva da realidade. [...] Para Lukács, a literatura expressa uma certa totalidade histórica. Auerbach vê a própria sociedade como uma mera coleção de "muitos elementos": ela consiste em "grupos de

> homens", não em classes, como Lukács a compreendia. (Larsen, 1998, p. 16-17, tradução nossa)

O acerto da distinção ainda prossegue, mas a transcrição já está demasiado longa. Muito bem formulada, a diferença apresenta um rendimento extra: mostra como o antagonismo dos intérpretes, no entanto, se processa dentro da mesma concepção de *mímesis* como *imitatio*, porquanto a obra é vista como correspondência entre condições sócio-históricas e a configuração dos personagens. Dito com palavras mais precisas: como o conceito era entendido a partir do exclusivo componente "semelhança", sua abordagem se prendia às configurações histórica e textual. A divergência deriva do modo como um e outro concebem a tessitura da sociedade. Se a concepção de Lukács o sujeita a cair em um determinismo banal, fazendo com que seu menosprezo do naturalismo se fundamentasse em uma superficialidade que a explicação apenas sócio-histórica não ultrapassava, a visão da sociedade por Auerbach sofria do defeito oposto: era bastante frouxa, a ponto de entendê-la como o mero ajustamento de *viele Elemente*. Por isso seu juízo dependia quase exclusivamente de sua sensibilidade. Se ela bastava para não se contentar com dicotomias, potencialmente arbitrárias – a exemplo de descrição superficial (naturalismo) *versus* apreensão da totalidade do social (realismo) –, não lhe dava espaço para verificar diferenças constitutivas entre matéria-prima social e realização textual. Por conta de suas abordagens distintas da literatura que lhe era contemporânea, Lukács só podia aceitar Thomas Mann, enquanto de Auerbach, por terminar sua maior obra com Virginia Woolf, não podemos saber como reagiria à produção de ponta do século XX.

Apenas ainda cabe um acréscimo: uma explicação determinista da literatura, por princípio, não pode dar conta da presença da "diferença", pois sabe *a priori* que a obra estrutura o que *já está contido na formação social* a que corresponde. Uma concepção frouxa da sociedade ainda admite que a sensibilidade do analista descubra filões próprios, distantemente acentuados em obras diferentes, mas eles serão entendidos como decorrentes da conformação dos personagens.

Considerando válida a distinção estabelecida por Larsen (ibidem) e acrescentando-se que a concepção dos dois críticos cabia no mesmo princípio da *imitatio*, acompanhemos o autor no relacionamento que estabelecerá entre a obra literária e a escrita da história.

De acordo com o princípio da *imitatio*, sobretudo se ele se funda em uma concepção "científica" da sociedade, a literatura pode, por certo, servir como fonte direta, embora auxiliar, da explicação historiográfica. Mas, se for assim utilizada, seu analista "não deve considerar (*must pay no attention*) seu *status* como literatura, pois neste caso não há nada a acrescentar, e, se adições forem feitas, elas não podem suplementar qualquer realidade palpável, que, por princípio, estará ausente da ficção" (ibidem, p. 23, tradução nossa). A restrição ao papel concedido à literatura por esse seu relacionamento com a historiografia não significa em absoluto que sua abordagem da literatura como ficção tenha de desconsiderar seu lastro histórico, pois "a ficção seria impotente e culturalmente irrelevante se não houvesse uma realidade para negar, para distorcer, para pôr de ponta cabeça etc." (ibidem, p. 24, tradução nossa).

O resumo exposto por si justifica o simpósio organizado pela Rijksuniversiteit Groningen (Holanda).

Sem o mesmo destaque, ressalte-se a comunicação de Gottfried Gabriel (1998). Sua observação central é simples, porém nem por isso menos destacada: assinala que a elaboração conceitual, além de cumprir a exigência de ser explicitada, não pode por isso dar a entender que a elaboração teórica é ditada pela própria natureza de seu objeto. Não é por acaso que Gabriel (ibidem, p. 37, tradução nossa) se apoia no "Über Wahrheit und Lüge" ao dizer: "É importante […] considerar que tanto diferenças como similaridades não se nos impõem pelas coisas em si mesmas senão que decorrem da perspectiva particular que adotamos sobre elas".

A remissão a Nietzsche tem a função de assinalar que *aquela ingenuidade deriva do peso que mantém a concepção substancialista de verdade*. Por certo, o que faz o autor é apenas uma advertência. Nem por isso merece menor atenção, considerando, sobretudo, o que evidencia a coletânea reunida por Scholz (1998): a carência de estudos teóricos de peso sobre a literatura. É certo que, como já mostrava a própria obra de Auerbach, essa insuficiência sempre caracterizou o campo literário. Contudo, sua permanência agora torna-se grave porque a orientação historicizante, que dominara pouco depois de a literatura haver alcançado sua autonomia, já não é o bastante. Atente-se desde logo para o fato de, entre as dezenas de comunicações expostas do referido simpósio, serem raras as que se atrevem a ir além de casos particulares. Algumas são interessantes, embora nenhuma alcance o nível da de Larsen. Entretanto, no sentido negativo, nenhuma compete com a de Daniel Acke. Seu

tema é a crítica do poeta Yves Bonnefoy à *mímesis*. O autor assim justificava sua escolha: "É sua convicção profunda que não podemos sobrepujar as contradições da modernidade sem rever o estatuto atribuído à *mímesis* em nossa cultura" (Acke, 1998, p. 187, tradução nossa). Sem que o explicite, Acke parece concordar com poeta, porquanto "o triunfo da *mímesis* priva o homem do Um ou da 'presença', que realizava o contato imediato dos seres e das coisas" (ibidem, p. 190, tradução nossa).

Assim um simpósio sobre *mímesis* tornava-se paradoxalmente adequado para apontar para a crise que assola as artes.

Entre Rousseau e Herder

Passemos a uma segunda observação. Sem que deixe de conter algo de paradoxal, ela é mais fecunda que a anterior. Para chegar-se a certo resultado, será preciso pôr em situação dialógica quatro autores (Rousseau, Herder, Arnold Gehlen e Philippe Lacoue-Labarthe), sendo que cada um desconhecia os textos dos demais – salvo Herder, que conhecia bem Rousseau, com exceção do inacabado *Essai*.

O aspecto intrigante da proposta não está propriamente em correlacionar suas reflexões, mas sim em que a leitura do *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Rousseau, 1967) e do *Essai sur l'origine des langues* (idem, 1974) – ambos publicados originalmente em 1755 – por Lacoue-Labarthe (2002) se afastará do argumento explorado por Rousseau em favor de um filão mínimo, sem o qual, entretanto, seria ociosa a "conversa" a ser estabelecida. Também não deixará de ser estranho que o destaque que o ensaísta contemporâneo francês fará sobretudo do *Discours*, ainda que sempre acompanhado do *Essai*, aproximando Rousseau da *Poética* aristotélica, encaminhe para uma reflexão que, iniciada por Herder (1985), será a base da antropologia filosófica de Gehlen (2004) – sem que, por isso, algum dos dois seja sequer mencionado por Lacoue-Labarthe. Não pretenderei resolver tais enigmas, senão mostrar a que leva a confluência dos quatro. Pelo caráter intrigante do ensaio, partamos da descrição de seu conteúdo.

Em "La scène de l'origine", Lacoue-Labarthe (2002) manifesta seu afastamento do sistema heideggeriano. Para quem não convive com a cena intelectual parisiense, é impossível entender a desavença que agora se declara com o filósofo alemão, pois os motivos, que manifestamente partem da or-

dem política, não derivavam de atitudes recentes daquele de quem o pensador francês sempre estivera próximo. Desconsideremos a *petite histoire* e passemos ao que interessa.

O autor destaca o que levava Heidegger a privilegiar, no curso do semestre de inverno de 1934-1935, os hinos "Germanien" e "Der Rhein" de Hölderlin: assim sucedia porque serviam ao filósofo para que manifestasse sua adesão ao nacional-socialismo, em virtude de o "estatuto propriamente transcendental da Poesia", "indissociavelmente língua e mito", declarar "a condição de possibilidade ou a origem da História como tal" e, desse modo, "o segredo da germanidade" (ibidem, p. 15, tradução nossa). Não é sem asco que traduzo a citação feita a seguir do texto do seminário, publicado em 1980: "[O] tempo original, historial dos povos é […] o tempo dos poetas, dos pensadores e dos fundadores de estado, ou seja, aqueles que de fato fundam e justificam a existência historial de um povo" (Heidegger, apud Lacoue-Labarthe, 2002, p. 16, tradução nossa). Na peça acusatória a Heidegger, Rousseau desempenhará um papel fundamental. Assim se torna possível, desde logo – como o próprio Hölderlin (1953, p. 152-153) dizia de Rousseau, na estrofe 10 de "Der Rhein" (em versos mais empolgados que empolgantes) –, ser dotado "de plenitude sacra, / como o deus do vinho, divina, insensata / e desvairada a tornar aos bons compreensível / a falar dos mais puros",[3] ao passo que Heidegger observava que nome de Rousseau substituíra o de outro poeta, Heinse, amigo de Hölderlin. A anotação de Heidegger era vista por Lacoue-Labarthe como de índole menos filológica que política: "Rousseau é o representante – infamado – do pensamento dito 'liberal'" (ibidem, p. 20). A razão, na verdade, iria além do político, entrando pela divergência filosófica. Mas o aprofundamento pode ser deixado de lado. Bastenos acrescentar que a exclusão de Rousseau é mais profunda: Heidegger "não o percebe porque sua historiografia o proíbe" (ibidem, p. 22, tradução nossa).

É compreensível a irritação do autor: ao uso bastardo do poeta Hölderlin por um pensador que até há pouco lhe fora importante acrescentava-se a velha rivalidade franco-prussiana que condenava o nome de Rousseau ao silêncio: este é excluído da fala heideggeriana porque "não tem nada a ver com a invenção do pensamento da história e, de todo modo, provavelmente [entenda-se, para Heidegger] não é um pensador" (ibidem, p. 24, tradução nossa).

---

3 No original: "aus heiliger Fülle / Wie der Weingott törig göttlich / Und gesetzlos sie, die Sprache der Reinesten gibt / Verständlich den Guten".

Todos esses meandros, ainda que mesquinhos, não podiam ser aqui evitados. No melhor dos casos, poderíamos lamentar que só próximo ao fim da vida Lacoue-Labarthe se dessolidarizasse com o pensamento que agora acusava. De qualquer modo, sua indignação entra por uma via que outra vez deixo de entender. A tese que irá defender, contra a ideologização grosseira de Hölderlin, supõe que aquele internaliza a luta contra os *boches* – e isso ao ponto de atribuir a Rousseau uma tese que não é do genebrino, e sim de Herder e Gehlen. Como isso se explicaria? Admitamos, embora não seja fácil fazê-lo, que Lacoue-Labarthe não conhecesse a obra capital de Arnold Gehlen, *Der Mensch*; ou que dele soubesse que, embora hostil ao pensamento heideggeriano, pertencera, como ele, ao Partido Nacional-Socialista. Entretanto, não é imaginável que desconhecesse o ensaio sobre a linguagem de Herder.

Em vez de tentar desvendar o mistério, faço o que é adequado intelectualmente: a apresentação dos textos de Rousseau e Herder para, afinal, mostrar que o que Lacoue-Labarthe atribui a Rousseau antes caberia ao pastor alemão. Mesmo isso, contudo, ainda cheira a mexerico. A conclusão mais surpreendente surge agora: mesmo admitindo ser falsa a atribuição da autoria feita por Lacoue-Labarthe, ele extrai uma conclusão extremamente importante para toda a pesquisa que temos desenvolvido sobre a *mímesis*: o homem, como dizia Aristóteles (1993), é a criatura imitativa por excelência. Assim o é, agora acrescentemos, por ser um animal fraco de instintos, de meios de ataque e defesa.

Comecemos pois a reflexão séria sobre "La scène de l'origine" com uma breve nota sobre o *Discours*. Nele há alguma coisa que se aproxima da tese que será desenvolvida por Herder (1985). Logo no princípio, declara sobre o homem que nele "vê um animal menos forte que uns, menos ágil que outros, mas, em suma, organizado de maneira mais vantajosa" (Rousseau, 1967, p. 213, tradução nossa). Tomando o "estado de natureza" como o prisma condutor, nessa primeira passagem, os pesos ainda se equilibram. Logo, entretanto, a vantagem corre para o lado humano. Se o homem tem inimigos mais terríveis que os outros animais, assim ocorre pelas "enfermidades naturais, a infância, a velhice e as doenças de todos os tipos" (ibidem, p. 216, tradução nossa). Cada uma, contudo, apresenta suas compensações. A infância mais prolongada é compensada pela vida ser também mais longa (ibidem). A velhice não persegue menos os animais. Apenas morrem sem serem vistos. E nossas doenças são incentivadas pelos excessos dos ricos ou a escassez dos pobres. Em suma, "com tão poucas fontes de males, o homem no estado de

natureza quase não tem necessidade de remédios, menos ainda de médicos" (ibidem, p. 217, tradução nossa).

Tais passagens pareceram a Lacoue-Labarthe (2002) desnecessárias – terá julgado que eram concessões necessárias de Rousseau para concorrer ao prêmio da Académie de Dijon? Em troca, a que destaca, mantém a comparação com o animal para claramente sobrepujá-lo:

> Não vejo em todo animal senão uma máquina engenhosa, a que a natureza deu sentidos para se refazer a si mesmo [...]. Percebo precisamente as mesmas coisas na máquina humana, com essa diferença de que a natureza sozinha faz todas as operações no animal, ao passo que o homem intervém com as suas na qualidade de agente livre. (Rousseau, 1967, p. 218, tradução nossa)

Só aqui portanto haveria alguma coisa em Rousseau de fato comparável com o que apresentará Herder.

Venhamos ao *Essai sur l'origine des langues*; iniciado também em 1755, só foi publicado postumamente em 1781, quase uma década depois da edição da *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* de Herder (1985) – publicada originalmente em 1772. A natureza permanece como ponto de partida de toda a elucubração. Foi ela quem criou, há milhares de anos, para o homem as necessidades que provocaram seus gestos elementares, assim como as paixões que estimularam as primeiras palavras. Tais paixões eram tão violentas como reduzidas ao círculo estreito dos familiares do agente: nos "pais das nações", "tanto amor por suas famílias e aversão por sua espécie" (Rousseau, 1974, p. 122, tradução nossa). Se as paixões são motivadoras da linguagem, a elas se combina a premência de sobrevivência. Desse modo, Rousseau estabelece uma espécie de evolucionismo dos primeiros tempos: "O selvagem é caçador, o bárbaro é pastor, o homem civilizado, agricultor" (ibidem, p. 128, tradução nossa). Não estranha que a essa causalidade especulativa – natureza, necessidade, paixão, modos de garantia da vida – agora se acrescente o condicionamento climático: os povos das regiões frias seriam desapaixonados e os outros, sensuais. O último elo da cadeia é a música e, com ela, a obediência do filósofo genebrino ao preceito da *imitatio*:

> Como então a pintura não é a arte de combinar cores de uma maneira agradável à vista, a música não é mais a arte de combinar sons de uma maneira

> agradável ao ouvido. Se só houvesse isso, uma e outra pertenceriam às ciências naturais, e não às belas artes. Só a imitação as eleva a seu nível. (ibidem, p. 151, tradução nossa)

Curiosamente, Lacoue-Labarthe (2002) ignora toda essa amarração e destaca a passagem já citada:

> Não vejo em todo animal senão uma máquina engenhosa, a que a natureza deu sentidos para se refazer a si mesmo [...]. Percebo precisamente as mesmas coisas na máquina humana, ao passo que o homem intervém com as suas na qualidade de agente livre. (Rousseau, 1967, p. 218, tradução nossa)

Conquanto não julgue necessário explicitamente questionar o primado rousseauísta da natureza, Lacoue-Labarthe enfatiza a discrepância da conduta do homem – porque ele é livre, aspira a uma perfeição maior do que a possibilitada pela *machine ingénieuse* da natureza. Já o desvio quanto à cadeia que atravessa, sobretudo, o ensaio inacabado é fundamental para que se estabeleça o elo que importa a Lacoue-Labarthe (2002, p. 51-52, tradução nossa): "O homem é um ser naturalmente inacabado, a arte nele – o mimetismo, ou seja, a *tèkhnè mimetikè* – conclui o que a natureza não pôde fazer".

A mínima formulação contém duplo enigma: 1) afasta-se da argumentação evidente de Rousseau e, mais especificamente, de sua conclusão; e 2) é ainda mais estranho que, ao assim fazê-lo, aproxime Rousseau dos dois autores, Herder e Gehlen, que sequer são referidos.

Qualquer que tenha sido a razão de Lacoue-Labarthe para concentrar-se em Rousseau, o certo é que ele nos permite estabelecer um enlace da natureza da criatura humana com a *mímesis* que não tínhamos até então cogitado. Para torná-la compreensível, preciso vir aos dois autores omitidos. Restrinjo-me a uma frase de formulação direta: o homem é "uma criatura carente" (*ein Mängelwesen*). Quanto a Herder, a articulação é imediata: o próprio Gehlen acentua que o qualificativo do homem como *carente* já está no ensaio citado de Herder: "Ele trata do 'caráter único da humanidade', cujo aparecimento 'muda toda a cena'. E define o homem como criatura carente (*Mängelwesen*)!" (Gehlen, 2004, p. 83, tradução nossa). Na verdade, a qualificação coroa uma série de inferioridades biológicas do ser humano, que serão reiteradas (e ampliadas) por Gehlen.

Aquele que há muito se convencionou chamar de rei dos animais era de imediato caracterizado por Herder por sua precariedade em termos de instintos – cada espécie animal é dotada de meios instintivos para a realização de tarefas que serão cumpridas por cada membro da mesma espécie; todo o contrário do que sucede com o homem:

> *Cada animal tem seu círculo*, a que pertence desde o nascimento, em que permanece enquanto está vivo e em que morre; e é notável ***que quanto mais agudos os sentidos dos animais e quanto mais maravilhosos seus artefatos*** (***Kunstwerke***), ***menor é seu círculo e mais uniforme seu artefato***. [...] O homem não tem um círculo tão uniforme e estreito; disso decorre que apenas um trabalho dele se espera: um mundo de atividades e tarefas o circunda. [...] Suas forças anímicas (***seine Seelenkräfte***) se expandem pelo mundo. (Herder, 1985, p. 712-713, tradução nossa, grifo nosso).

Sem pretender dar conta de toda a estupenda caracterização de Herder, assinalo apenas a comovente passagem:

> Nu e desprotegido, fraco e miserável, tímido e desarmado e, para completar sua desdita, desprovido de qualquer guia na vida. – Havendo nascido com uma sensorialidade tão dispersa, indefinida e adormecida, com impulsos tão divididos e débeis, comandado por necessidades manifestas e variadas, destinado a um grande círculo e, no entanto, tão órfão e desamparado que não é dotado de uma fala, sua carência é explícita. Não! Tal contradição não é o modo de proceder (***Haushaltung***) da natureza. Em vez de instintos, nele devem estar adormecidas outras forças. ***Inatamente mudo***, mas –. (ibidem, p. 715, tradução nossa, grifo nosso)

A adversativa *aber* (mas) com que Herder conclui seu parágrafo condensa a contradição que não só caracteriza o homem, como o habilita para, não tendo território próprio, fazer do mundo sua casa: "Não mais uma máquina infalível nas mãos da natureza, ele se torna o próprio fim e o alvo de seu esforço" (ibidem, p. 717, tradução nossa).

Por que nos pareceu necessário falar de Rousseau e Lacoue-Labarthe senão porque o desvio que o primeiro faz no *Essai* permite a conexão direta entre *o Mängelwesen* (a criatura carente) e a *mímesis*? Dito de modo mais

explícito: o homem, como se lia na *Poética* é, entre todos os viventes, "o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções" (Aristóteles, 1993, 1448 b, p. 8-9) porque, se assim não fizesse, não teria como sobreviver. Devo reiterar que, até agora, não tinha a mínima ideia de que chegaria à raiz mesma de uma antropologia filosófica. Curiosamente, a continuação da guerra franco-prussiana – prolongada por efeito da ofensiva germanizante com o nazismo – teve, na pesquisa em que me empenho, um resultado inesperado: a aproximação do fenômeno da *mímesis* com a caracterização do homem como animal biologicamente carente.

Referências bibliográficas

ACKE, D. Mimésis et presence chez Yves Bonnefoy. In: SCHOLZ, B. F. (Org.). *Mimesis*: Studien zur literarischen Repräsentatio. Tübingen; Basel: A. Francke, 1998. p. 187-199.

ARISTÓTELES. *Rhetoric*. Tradução Rhys Roberts. In: BARNES, J. (Org.). *The complete works of Aristotle*: the revised Oxford translation. Princeton: Princeton University Press, 1985. v. 2.

_____. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993. Edição bilíngue.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

AUERBACH, E. *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (1946). Tübingen, Basel: Francke, 1994.

BLUMENBERG, H. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.

_____. *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.

_____. "Nachahmung der Natur". Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: _____. Ästhetische *und metaphorologische Schriften.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, p. 9–46.

_____. "Imitação da natureza": contribuição à pré-história da ideia do homem criador (1957). Tradução Luiz Costa Lima. In: LIMA, L. C. (Org.). Mímesis e a reflexão contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2010. p. 87-135.

GABRIEL, G. Fact, fiction and factionalism. In: SCHOLZ, B. F. (Org.). *Mimesis*: Studien zur literarischen Repräsentation. Tübingen, Basel: A. Francke, 1998. p. 33-43.

GEHLEN, A. *Der Mensch*: Seine Natur und seine Stellung in der Welt. 14ª ed. Wiebelsheim: AULA, 2004.

HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. London: George Duckworth, 1986.

HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*. 16ª ed. Tübingen: Max Niemeyer, 1986.

HEMPFER, K. W. *Diskrepante Lektüre*: die Orlando-Furioso Rezeption in Cinquecento. Wiesbaden, Stuttgart: Franz Steiner, 1987.

HERDER, J. G. Über den Ursprung der Sprache (1772). In: GAIER, U. (Org.). *Frühe Schriften (1764-1772)*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

HÖLDERLIN, F. *Gedichte nach 1800*. Sämtliche Werke. Stuttgart: Cotta, 1953. v. 2.

ISER, W. *Der Akt des Lesens*: Theorie ästhetischer Wirkung. München: Wilhelm Fink, 1984.

_____. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. São Paulo: editora 34, 1999.

LACOUE-LABARTHE, P. *Poétique de l'histoire*. Paris: Galilée, 2002.

LARSEN, S. E. Historical and literary sources: a complementary view. In: SCHOLZ, B. F. (Org.). *Mimesis*: Studien zur literarischen Repräsentatio. Tübingen, Basel: A. Francke, 1998. p. 15-32.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANNHEIM, K. *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*. Leiden: Siithoff, 1935.

MELBERG, A. *Theories of mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ROUSSEAU, J. J. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les homes*. In: _____. *Oeuvres completes*. Paris: Seuil, 1967. p. 204-262. v. II.

_____. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Aubier Montaigne, 1974.

SCHOLZ, B. F. (Org.). *Mimesis*: Studien zur literarischen Repräsentatio. Tübingen; Basel: A. Francke, 1998.

SIMMEL, G. *Rembrandt.* Ein kunstphilosophischer Versuch. 2. ed. Leipzig: Kurt Wolff, 1919.

VERNANT, J. Nascimento de imagens (1975). Tradução J. O. N. Guimarães. In: LIMA, L. C. (Org.). Mímesis e a reflexão contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2010. p. 51-86.

ZHAO, H. Storiografia e fiction della gerarchia culturale cinese. In: MORETTI, F. (Org.). *Il romanzo*: la cultura del romanzo. Torino: Giulio Einaudi, 2001. p. 47-69. v. 1.

Aquisição de conhecimento por meio da literatura e cenários hermenêuticos

Benjamin Gittel

O ponto de partida deste artigo é uma convicção, ou seja, uma intuição muito difundida: muitos leitores acreditam no que vários escritores, críticos e filósofos de épocas diversas defenderam num vocabulário mais complexo, a saber, que se pode aprender algo por meio de textos literários. Em vez de mencionar autores de maneira aleatória para ilustrar essa tradição de pensamento que, em condições diferentes, começa já na Antiguidade, com o surgimento de uma consciência de ficcionalidade (Lima, 2006, p. 165-202; Rösler, 1980), limitar-me-ei a apontar alguns conceitos usados atualmente para expressar essa ideia em contextos acadêmicos: fala-se do valor educativo, instrutivo e cognitivo da literatura e de outras funções importantes, como a função de entreter, a função estética e as funções sociais (por exemplo, memória cultural e crítica social).

Contudo, nem o conceito corriqueiro "aprender", nem a noção de "valor" ou de "função cognitiva" me parecem apropriadas para tratar a questão, que tem sido intensamente debatida na comunidade científica anglo-americana nas últimas décadas. Tal conceito corriqueiro é útil para uma compreensão inicial da questão, mas é vago porque pareceria controverso alguém poder dizer que aprendeu algo falso, pois o conceito de "aprendizagem" não implica, necessariamente, verdade (Lamarque, 2007, p. 13-14). O conceito de "valor cognitivo" tem a vantagem de dar espaço à intuição para que esse algo que "aprendemos" através da leitura seja algo mais sutil, difícil de ser captado em termos comuns. De fato, nas pesquisas existentes nessa área de conhecimento há várias tentativas de descrever esse valor cognitivo em outros termos: entendimento (*understanding*) moral, ou seja, entendimento de valores éticos (Carroll, 1998, p. 143; Elgin, 1993; Gibson, 2009, p. 479-484; Goodman, 1978, p. 102), estimulação cognitiva – *cognitive stimulation* (John, 2005, p. 331) –, aquisição de novas perspectivas sobre o mundo (Jaquart, 1974, p. 294-295; Kohlroos, 2008, p. 28-31; Novitz, 1987, p. 137-139), transmissão de novas

formas de viver a realidade – *Formen des Wirklichkeitserlebens* (Kutschera, 2005, p. 80) –, ou libertação da referência a si mesmo – *redemption from egotism* (Rorty, 2003). Dispenso uma crítica detalhada aqui. Mas, falando em termos gerais, essas fórmulas servem apenas para que a questão da "aprendizagem" por meio da literatura se torne realmente controversa. Pois quem duvidaria que é possível ser estimulado cognitivamente por uma pedra para a qual se olha fixamente?

Por isso, minha proposta terminológica se serve de noções mais clássicas e exigentes, ela questiona se é possível o leitor adquirir *conhecimento* por meio de uma obra literária. Mas até essa questão ainda é demasiadamente abstrata. Em primeiro lugar, a questão deve considerar o vasto segmento da literatura que é classificado como ficção, porque a principal objeção contra a aquisição de conhecimento por meio da literatura está relacionada a questões de ficcionalidade. Em segundo lugar, uma vez que há vários elementos que podem ser indiscutivelmente "aprendidos" através de uma obra de ficção, é preciso especificar a que o conhecimento adquirido diz respeito. Isso pode ser feito por exclusão. A questão controversa que eu quero tratar é se uma obra literária de ficção pode transmitir um conhecimento que *não* diga respeito nem à própria obra literária, ou ao mundo ficcional criado por ela, nem ao seu autor (doravante: "*conhecimento por meio de literatura*").

A primeira parte deste artigo está voltada para o papel das diferentes *formas de conhecimento* em debate; a segunda, para as objeções contra o conhecimento por meio da literatura; e a terceira, para os argumentos dos que defendem o conhecimento por meio da literatura. Em seguida, apresentarei e aplicarei a minha própria abordagem metodológica, que desenvolve, por meio de cenários hermenêuticos, um quadro (*framework*) para decidir se uma obra literária concreta pode ser considerada fonte de conhecimento para um leitor real específico.

1. Diferentes conceitos de conhecimento e a necessidade de uma explicação do conceito de "conhecimento"

Obviamente, toda tentativa de se dizer algo sobre o conhecimento por meio da literatura precisa levar em conta o conceito de conhecimento (Novitz, 1998, p. 121-122). Os conceitos utilizados no debate variam em re-

lação à assim chamada "análise padrão[1] do conhecimento", como convicção verdadeira justificada em relação aos diferentes conceitos de conhecimento não-proposicionais, a saber, o conhecimento por meio da familiarização (*knowledge-by-acquaintance*), saber como fazer (*knowing-how*) e saber como é estar em uma situação específica (*knowing-what-it-is-like*).[2] Estes três conceitos parecem expressar um conhecimento que não é necessariamente acessível ao sujeito e, portanto, *prima facie* passível de ser tomado como conhecimento por meio da literatura. Por exemplo, é possível conhecer a música de Chopin, saber como dançar tango ou saber como é se apaixonar novamente depois de um longo tempo sem ser capaz de expressar esse conhecimento.

No entanto, o que é controverso é o uso que se faz dos conceitos de conhecimento não-proposicional no debate sobre conhecimento por meio de literatura. Escolher um entre os quatro conceitos disponíveis de conhecimento parece ser uma decisão preliminar raramente justificada e de longo alcance, isto porque parece mais fácil argumentar a favor de que a literatura transmite uma forma de conhecimento não-proposicional, em vez de uma forma de conhecimento proposicional. Mas também parece duvidoso o raciocínio ascendente (*bottom-up*), como se propõe algumas vezes (John, 2005, p. 418), através da coleta de fenômenos que falam *prima facie* em favor da aprendizagem por meio da literatura, e que estipulam um conceito de conhecimento para justificar esses fenômenos.

Um procedimento descendente (*top-down*) parece mais promissor: para julgar se um determinado fenômeno é um caso de conhecimento por meio de literatura, é preciso determinar o que conta como conhecimento. Para evitar uma escolha arbitrária ou guiada por determinado objetivo, é necessário *explicar* o conceito de conhecimento. Com base na análise do presente contexto de uso de um conceito vago (*explicandum*), uma explicação sugere um novo uso (*explicat*) para um contexto de aplicação normalmente científico e especificamente pretendido.

---

1 Para a chamada análise padrão de "conhecimento" e o debate provocado por Gettier (1963), cf. Grundmann (2008, p.86-147) e Lycan (2006).

2 Para maiores detalhes de uma perspectiva epistemológica, cf. Bieri (1994, p.15-25) e Grundmann (2008, p.71-85).

2. As principais objeções contra o conhecimento por meio da literatura

A objeção inicial contra o conhecimento por meio da literatura pode ser formulada da seguinte maneira:

> (O1) Por definição, as sentenças do discurso ficcional (***fictional sentences***) não são verdadeiras acerca do mundo real.
>
> Esta é uma objeção porque parece essencial que, para que os textos factuais transmitam conhecimento, eles devam conter sentenças verdadeiras. Essa objeção pode ser explicitada de diferentes maneiras. Em termos de ontologia, sentenças do discurso ficcional dizem respeito apenas a entidades ficcionais. Em termos de verdade, as sentenças do discurso ficcional não são "verdadeiras acerca do mundo em que vivemos" (Novitz, 1987, p. 118, tradução minha). Em termos pragmáticos: mesmo que a compreensão dessas sentenças exija conhecimento sobre entidades reais,[3] as sentenças do discurso ficcional nada afirmam sobre essas entidades; não são "afirmações de fatos" – ***fact-stating*** (Gabriel, 1975, p. 64; Gibson, 2009, p. 473-476; Lamarque; Olsen, 1994, p. 107-137, p. 293-294, p. 330-331; Zipfel, 2001, p. 115-116). Dada essa variedade de escolhas teóricas, a objeção (O1) depende, em sentido muito fraco, de presunções de uma teoria específica de ficcionalidade.[4]

A segunda objeção é uma reação a uma resposta natural do proponente do conhecimento por meio de literatura: mesmo que as sentenças do discurso ficcional não sejam verdadeiras acerca do mundo real, uma obra de ficção pode *conter* hipóteses sobre o mundo real ou *estimular* o leitor a formá-las.[5] A segunda objeção ataca essa ideia da seguinte maneira:

---

3 Porém, essas sentenças podem, em casos particulares, "convidar" o leitor para tratá-las como "afirmações de fatos" e, portanto, serem "testadas" quanto à verdade acerca do mundo real. Cf. Bunia (2007, p.155-162).

4 A extensão exata do termo "obra literária ficcional" é secundária para o meu tema. A meu ver, uma vez que não há qualquer característica de ficcionalidade *sui generis*, a classificação de um texto como ficcional ou factual pode variar de leitor para leitor e ao longo do tempo. No entanto, o essencial é que o questionamento sobre se um leitor pode adquirir conhecimento a partir de determinado texto somente se torna pertinente se o mesmo leitor classificar aquele texto como ficcional.

5 *Locus classicus* é Hospers (1960, p.43-44), que usa o termo "verdades implícitas", no qual "implica" não significa uma relação estritamente lógica, mas uma "sugestão" da verdade em questão. Veja também com diferentes termos Beardsley (1981, p. 420-426); Mikkonen (2010); Spree (2009, p. 336).

(O2) Uma obra de ficção não pode fornecer evidências sobre hipóteses acerca do mundo real, geradas pelo leitor como resultado do processo de leitura (Beardsley, 1981, p. 379-380; New, 1999, p. 120-121; Stolnitz, 1992, p. 196-197).

(O2) baseia-se na ideia de que a verdade dessas hipóteses depende do mundo, e não do fato de que elas parecem ser verdadeiras ao se imaginar um mundo ficcional (que é possivelmente projetado para criar essa impressão).

Devido a restrições de espaço, não posso mencionar outras objeções. No entanto, farei um esboço dos argumentos dos defensores do conhecimento por meio da literatura e suas principais fragilidades.

3. Os argumentos dos proponentes do conhecimento por meio da literatura

A frequente tese de que a literatura (de ficção) transmite um saber sobre como é estar em uma situação específica (Gabriel, 2010, p. 261; Gibson, 2003, p. 230-237; Stroud, 2008, p. 24-33), um *know-how* moral (John, 2005, p. 140-142; Kieran, 1996; Nussbaum, 1990, p. 162-164, p. 184-188), ou um saber fazer *know-how* conceitual (Carroll, 1998, p. 145-148; Gabriel, 1975, 102-109) parece, à primeira vista, minar a objeção (O1) e a objeção (O2), pois essas formas não-proposicionais de conhecimento são tipicamente adquiridas sem confrontação com sentenças verdadeiras e parecem não exigir uma justificação interna, de modo que a falta de comprovação fornecida pela obra literária não seria um problema.

Os argumentos que se concentram no *conhecimento proposicional* normalmente partem do conceito de uma convicção verdadeira justificada, aceitam (O1) e tentam enfraquecer ou recusar (O2). A abordagem do enfraquecimento argumenta a favor de um conhecimento por meio da literatura que está relacionado apenas a recursos de justificação externos à obra (Novitz, 1987, p. 132). Além disso, há três abordagens de recusa a (O2). A primeira trata do papel substancial das emoções, o qual envolve um entendimento empático das personagens no processo de formação de convicções (Currie, 1995, 1998). A segunda abordagem de recusa a (O2) considera algumas ficções como experimentos mentais – *thought experiments* (Carroll, 2002, p. 7-19; Davies, 2007, p. 35-44; Elgin, 2007; Gaut, 2009, p. 159-160; Green, 2010, p. 354-361; John, 1998, p. 332, p. 339-344; Swirski, 2007, p. 97-123). A terceira abordagem de

recusa a (O2) alega que, em se tratando de aquisição de conhecimento através de textos não ficcionais, recursos de justificação externos à obra também são utilizados frequentemente. Portanto, a justificação no caso da ficção poderia apoiar-se em um conjunto de justificativas internas e externas à obra, sendo fatores externos, por exemplo, a competência do autor ou a verossimilhança da representação ficcional (Carroll, 2007, p. 36-39; Gaut, 2009, p. 142; Köppe, 2008, p. 107-131).

Porém, cada grupo de argumentos possui seus pontos fracos, que podem ser esboçados do seguinte modo: os argumentos em favor de um conhecimento não-proposicional descrevem um suposto processo de produção de conhecimento, que, até onde se sabe, nunca foi empiricamente estudado, e cuja confiabilidade pode ser racionalmente contestada. Por esta razão, atêm-se apenas a dizer que tal literatura *pode* ser uma fonte de conhecimento. Os argumentos em favor do conhecimento proposicional são falhos de várias maneiras. Uma análise de um dos argumentos mais promissores, o da justificação inferencial, mostraria que três aspectos complicam a tarefa de esclarecer o conceito de conhecimento por meio da literatura: especificidade da obra e do leitor, gradação (quão boas as razões têm que ser?), e a (apenas parcial) internalidade da justificação (quantas razões devem ser internas à obra e quantas o leitor pode trazer de uma fonte externa à obra?). Como resultado, os proponentes do conhecimento por meio da literatura não conseguem ir além da tese modal de que a literatura *pode* ser uma fonte de conhecimento. Isso deixa uma área de recuo para aqueles que duvidam do conhecimento por meio de literatura.

4. A abordagem metodológica: cenários hermenêuticos

Não é só o estado de pesquisa que sugere que uma questão diferente pode ser levantada, a saber:

> (CML-concreto) Sob que circunstâncias um determinado leitor L de uma obra literária de ficção específica O adquire um certo conhecimento C?

Há duas razões mais gerais. Primeiro, *as fontes de conhecimento* (por exemplo: percepção, memória, testemunho etc.) categorizam os tipos de aquisição de conhecimento e desempenham o papel de justificativas, *prima facie*;

isto é, sobre a questão "como você sabe?", as indicações "porque eu vi" / "Eu me lembro" / "Eu ouvi" são muitas vezes suficientes como respostas (Audi, 2002, p. 82-83; Grundmann, 2008, p. 453-463).[6] Este não é o caso da literatura. Enquanto parece existir um conhecimento canônico sobre as circunstâncias em que pode haver conhecimento adquirido a partir da percepção e da memória,[7] este não parece ser o caso da literatura. Outra razão decorre da teoria de confirmação: a refutação natural de uma afirmação "totalizadora", como "nenhuma obra literária de ficção é uma fonte de conhecimento" consiste em encontrar um contraexemplo. A conveniência da estratégia tradicional de defesa encontra-se exatamente em evitar a explicitação das condições às quais (CML-concreto) se refere.

Para responder (CML-concreto), a minha abordagem desenvolve e analisa os *cenários hermenêuticos* em que um leitor, que tem *ex hypothesis* certo conhecimento, presumivelmente adquire conhecimento a partir de uma obra literária específica. Pressupõe-se sempre que este falso leitor interpreta a obra literária em questão como uma obra globalmente ficcional, ou seja, contendo apenas sentenças do discurso ficcional. Naturalmente, tais cenários hermenêuticos têm uma estrutura tão complexa que parece quase impossível descrever um deles completamente. Por isso, limito-me a descrever apenas os aspectos que são significativos para a aquisição de conhecimento, em questão. Minha ideia é que esses aspectos se tornam temáticos se uma afirmação de conhecimento (*knowledge claim*) é justificada com referência à obra literária, ou seja, a justificação argumentativa conterá sentenças interpretativas acerca da obra.

5. Uma explicação do conhecimento com destaque especial para a pragmática das atribuições de conhecimento

O propósito de uma explicação torna necessária uma diferença entre *explicandum* e *explicat*, cujas forma e extensão são justificadas pelas assim

6 Cf. também a definição de Ram Neta: "Eu posso então dizer que X é uma fonte de conhecimento de [a proposição] P para [o sujeito] S somente se X é uma razão pela qual S acredita na proposição P, e coisas como X são razões para que as pessoas acreditem em coisas como P, e, finalmente, S pode saber tudo isso sem que X seja uma fonte daquele conhecimento" (Neta, 2005, p.185-186, tradução minha).

7 Audi (2002, p.88), fala a respeito dessas circunstâncias das "condições favoráveis" (*enabling conditions*) de uma fonte.

chamadas condições de adequação.[8] Essas condições resultam do propósito especial deste estudo, ou seja, decidir se o conhecimento é adquirido em um cenário hermenêutico específico. Expor essas condições tem como objetivo tornar inteligível a opção por um conceito especial de conhecimento que, necessariamente, exclui outros conceitos possíveis.

(CA1) O conhecimento deve ser um conhecimento que pode ser adquirido por um sujeito.

Utilizar um conceito impessoal de conhecimento não seria funcional porque isso exigiria determinar, em primeiro lugar, se um texto possui conhecimento, e em segundo lugar, sob quais circunstâncias esse conhecimento poderia ser adquirido pelo leitor *L*.

(CA2) O conhecimento tem que ser proposicional ou "proposicionável".

O saber como fazer e saber como é estar em uma situação específica só poderá ser estudado com o auxílio de cenários hermenêuticos na medida em que puder ser expresso proposicionalmente (por exemplo, eu sei *que* certa pessoa sente um friozinho na barriga e …, se essa pessoa está apaixonada), porque o leitor *L* é descrito somente em relação às suas convicções.

(CA3) Não deve ser decidido se a literatura é uma fonte de conhecimento através da escolha de um conceito de conhecimento.

Essa condição pode, à primeira vista, parecer supérflua por ser muito natural. Isso é mencionado porque existem críticos literários que utilizam conceitos de conhecimento que não observam essa condição. Esse é, por exemplo, um pressuposto central da chamada "poetologia de conhecimento" (*Poetologie des Wissens*), uma vertente da crítica literária alemã, que afirma ser "a própria literatura uma forma de conhecimento" (Vogl, 2004, p. 15, tradução minha).

8 Cf. Danneberg (1989), que entende a influente concepção de explicação de Rudolf Carnap (com as quatro condições: similaridade, exatidão, fecundidade, simplicidade) como um exemplo possível de um esquema mais geral de explicação que compreende diferentes tipos de condições de adequação.

(CA4) A decisão sobre o sujeito dispor, ou não, de conhecimento deve ser possível em um caso concreto.

Isso significa que não se trata apenas de uma questão de critérios para o conhecimento, mas de sua aplicação, ou seja, é uma questão relacionada à pragmática das atribuições do conhecimento. Nesse ponto surgem dois problemas raramente abordados, os quais vou elucidar por meio de um exemplo que não está na literatura: Imagine que um sujeito *S* acredita que quase todos os membros da diretoria do Partido Liberal alemão têm diploma universitário e que Rainer Brüderle é um membro da direção. *S* infere, portanto, que Rainer Brüderle tem diploma universitário. Imagine, ainda, que você precisa julgar se *S* sabe disso.

O primeiro problema é a *interferência da justificação*, o que significa que as suas convicções influenciam o seu julgamento sobre o fato de *S* saber se Brüderle possui diploma ou não. Por exemplo, se você acha que o Partido Liberal tenta criar uma imagem acadêmica para si mesmo, você vai tender a negar o conhecimento de *S* de que Rainer Brüderle tem um diploma universitário. O segundo problema é o problema da *gradualidade de justificação*. Pode-se perguntar se a justificação que *S* tem é satisfatória para estabelecer o conhecimento, isto é, se as suas razões são boas o *suficiente*.

A solução para o primeiro problema é a *descontextualização espaço-temporal*: ao invés de julgar a argumentação real que causa o problema de interferência, uma argumentação descontextualizada que tem a mesma estrutura, mas usa nomes próprios fictícios e expressões indefinidas, será julgada. O procedimento pode ser exemplificado como se segue:

(q_1')	Quase todos os membros da diretoria de *certo partido político* têm um diploma universitário.	(q_1)	Quase todos os membros da diretoria *do Partido Liberal alemão* têm um diploma universitário.
(q_2')	*Voldenbröll* é um membro da diretoria do partido.	(q_2)	*Rainer Brüderle* é um membro da diretoria do partido.
(p')	*Voldenbröll* tem um diploma universitário.	(p)	*Rainer Brüderle* tem um diploma universitário.

Com relação ao segundo problema, o problema da gradualidade de justificação, a dependência do contexto de atribuições do conhecimento pode ser usada: o *contextualismo epistemológico* sustenta que a proposição expressa pela sentença "S sabe que *p*" e, portanto, as condições de verdade da sentença dependem do contexto de atribuição do conhecimento.[9] Por exemplo, imagine o passageiro João no aeroporto de São Paulo, depois de ter olhado o itinerário de voo, dizendo a outro passageiro: "Sim, eu sei que este voo vai para Recife", enquanto Maria, que acaba ouvindo a conversa e tem uma reunião de negócios muito importante em Recife, resolve dizer: "Não, ele realmente não sabe que o voo vai para Recife".[10] Embora a evidência epistêmica de João não sofra mudanças, ambas as descrições em torno dele parecem intuitivamente corretas. Deixando de lado as diferentes possibilidades de expressão do contextualismo epistêmico, uma explicação padrão (do caso do aeroporto) é a seguinte: quanto a Maria, por causa do contato comercial, muito está em jogo, portanto, a possibilidade improvável de que o itinerário do voo contenha um erro torna-se relevante. Uma vez que a própria posição epistêmica de João não é forte o suficiente para excluir essa possibilidade, Maria nega-lhe o conhecimento, enquanto João pode *certamente* atribuir conhecimento a si mesmo.

Esse fenômeno sugere a seguinte solução para o problema da gradualidade de justificação: a argumentação a ser analisada tem que ser posta em um contexto de conversação para se verificar se atende ao padrão epistêmico equivalente, ou seja, se atribuiríamos conhecimento a um sujeito argumentando dessa maneira. Por uma questão de praticidade, utilizarei apenas dois contextos diferentes, um com um padrão relativamente baixo e outro relativamente alto: o trabalho conjunto de um artigo para uma revista on-line feito por dois amigos que fazem jornalismo como *hobby* (BAIXO) e um contexto de *game-show* (ALTO), em que está em jogo uma grande quantidade de dinheiro. Além disso, os contextos utilizados atendem a certos requisitos, que têm vindo à tona nos debates sobre contextualismo epistêmico, mas que não podem ser especificados aqui.

---

9 Às vezes o termo "contextualismo" é usado para teorias que postulam uma dependência de contexto no que diz respeito ao sujeito do conhecimento, o assim chamado "contextualismo do sujeito" (*subject contextualism*), em contraste com o "contextualismo atribuidor" (*attributor contextualism*) ou "contextualismo conversacional" (*conversational contextualism*) (Brendel; Jäger, 2009, p.145-147). Eu me baseio na terminologia de Patrick Rysiew, que usa "contextualismo" para formas de *contextualismo atribuidor*.Ver Rysiew (2007).

10 Esta é uma versão breve do famoso caso do aeroporto. Veja Cohen (1999, p.58).

(CA5) Se o sujeito tem conhecimento de que *p*, esta avaliação não deveria depender da convicção de que *p*, ou de que não *p* daquele que atribui conhecimento a *S*.

A decisão, em um caso específico, sobre o leitor *L* ter ou não conhecimento envolve um problema que se relaciona com a condição clássica de verdade para o conhecimento. Cada aplicação da condição de verdade, em um caso específico, apenas limitaria as proposições de que o leitor *L* pode conhecer em relação ao sistema de convicções da pessoa que julga se ele sabe ou não, ou seja, o usuário da explicação do conhecimento. No entanto, e ao mesmo tempo, a condição de verdade não poderia ser abandonada, porque *explicat* e *explicandum* tornar-se-iam muito diferentes. A única possibilidade consiste, pois, em colocar a condição em parênteses: na explicação a ser desenvolvida, a verdade é um critério para o conhecimento, mas se uma determinada atribuição de conhecimento é verdadeira, em contraste com a condição de justificação, ela não será testada.

(CA6) O conhecimento tem que ser mais do que uma convicção verdadeira, justificada do ponto de vista do sujeito detentor de tal convicção.

Essa condição requer um conceito exigente de justificação. Para cumprir o que se espera em (CA6), pode-se testar a validade da estrutura argumentativa por meio do teste das premissas mencionadas no argumento por padrões científicos. Este segundo teste independente, por assim dizer, *filtra* os argumentos potencialmente ilimitados que correspondem a uma estrutura argumentativa que tem sido validada em um contexto conversacional. A seguir, somente afirmações de conhecimento verdadeiras que são baseadas em estruturas argumentativas validadas pelo contexto e por razões que são plausíveis, de acordo com padrões científicos, serão consideradas conhecimento. De maneira mais formal:

S sabe que *p*, de acordo com o padrão epistêmico BAIXO respectivamente ALTO, se, e somente se:

(1) S acredita na proposição *p* (condição de convicção).

(2) *S* tem as razões $q_1, q_2, \ldots q_n$, de modo que há uma argumentação *A* com as premissas $q_1, q_2, \ldots q_n$ e a conclusão *p*.
(3) Há, em termos de sua estrutura, uma argumentação descontextualizada equivalente A_{descon} ($q_1', q_2', \ldots q_n', p'$), de modo que a afirmação *a* ("Eu sei que *p*' ") de um sujeito fictício *S*', que de forma argumentativa junta as premissas $q_1', q_2', \ldots q_n'$, é, no contexto conversacional BAIXO respectivamente ALTO, intuitivamente julgada como verdadeira, desde que se pressuponha que *p*' é verdadeiro.
(4) As razões $q_1, q_2, \ldots q_n$ são plausíveis, de acordo com o padrão científico.
(5) *p* é verdadeira (*condição de verdade*).

} condição de justificação

Enfatiza-se que as razões $q_1, q_2, \ldots q_n$ referem-se apenas às razões ou às suas equivalentes, explicitamente mencionadas em A_{descon}. Uma primeira tarefa para testarmos nossas intuições é indagar quais razões devem ser explicitadas em um determinado contexto conversacional e quais podem permanecer implícitas.

6. A explicação do conhecimento por meio de literatura

Para expandir a explicação de conhecimento para uma explicação de conhecimento por meio de literatura, é útil lembrar que o papel das obras literárias é controverso apenas no contexto da justificação, enquanto que no contexto da descoberta não o é. Parece razoável, portanto, que seja adicionada a seguinte condição:

(6) Pelo menos uma das razões $q_1, q_2, \ldots q_n$ é uma proposição acerca da obra literária *O*, ou de uma de suas partes.

Mais uma condição deve ser adicionada à explicação proposta para excluir contraexemplos, com *premissas* dispensáveis. Isso equivale à seguinte explicação do conhecimento por meio de literatura:

(Expl-CML) A obra literária O é para o leitor L uma fonte de conhecimento de p, de acordo com o padrão epistêmico BAIXO respectivamente ALTO, se e somente se:

(1) *L* acredita que *p* (*condição de convicção*).

(2) *L* tem as razões $q_1, q_2, \ldots q_n$, de modo que há uma argumentação *A* com as premissas $q_1, q_2, \ldots q_n$ e a conclusão *p*.

(3) Há, em termos da sua estrutura, uma argumentação descontextualizada equivalente A_{descon} ($q_1', q_2', \ldots q_n', p'$), de modo que a afirmação *a* ("Eu sei que *p*' ") de um sujeito fictício *S*', que de forma argumentativa junta as premissas $q_1', q_2', \ldots q_n'$, é, no contexto conversacional BAIXO respectivamente ALTO, intuitivamente julgada como verdadeira, desde que se pressuponha que *p*' é verdadeiro.

(4) As razões $q_1, q_2, \ldots q_n$ são plausíveis, de acordo com o padrão científico.

(2)–(4): condição de justificação

(5) *p* é verdadeira (*condição de verdade*).

(6) Pelo menos uma das razões $q_1, q_2, \ldots q_n$ é uma proposição sobre a obra literária ou uma de suas partes (*condição relacionada à obra*).

(7) Por todas as razões informadas $q_1, q_2, \ldots$ e q_n, que são proposições acerca da obra literária *O* ou de uma de suas partes, o seguinte se aplica: Sem as razões correspondentes $q_1', q_2' \ldots q_n'$, a afirmação *a* ("Eu sei que *p*' ") não é intuitivamente julgada como verdadeira no contexto conversacional BAIXO respectivamente ALTO, desde que se pressuponha que p' é verdadeiro (*condição de indispensabilidade*).

7. Um exemplo

A aplicação da explicação, que é um processo de cinco etapas, será ilustrada adiante através de um exemplo que escolhi por causa da sua simplicidade. Porém, não quer sugerir que todo conhecimento que se adquire por meio da literatura é da área da história.

(A) Contexto conversacional com a defesa argumentativa da afirmação de conhecimento.

Luiz e Martin são amigos e ambos têm o jornalismo como hobby. Escrevem ocasionalmente para pequenas revistas on-line. Eles retornam de uma viagem de fim de semana e estão em uma rodovia. Luiz está dirigindo e Martin está com um notebook no colo. Ele está revisando o artigo mais recente que os dois escreveram em conjunto "Horrores esquecidos por um longo tempo – grandes guerras", que deve ser publicado assim que chegarem. Martin sugere: "Bem, o que temos sobre as armas na Terceira Guerra me parece um pouco frágil. Acho que deveríamos acrescentar algo. Você tem alguma sugestão?" Luiz: "Espere, eu me lembro de algo. *Eu sei que na Terceira Guerra havia as chamadas flechettes, projéteis com pontas de aço lançados dos aviões*. Há um conto de Voldenbröll que descreve um ataque com essas flechettes durante essa guerra, e eu sei que Voldenbröll era um soldado nesta guerra". Luiz olha com expectativa para Martin.

(B) Teste de intuição: vamos supor que na Terceira Guerra houve realmente ***flechettes*** – projéteis com pontas de aço lançados de aviões. A afirmação de Luiz, em itálico, é verdadeira?

Como temos a intuição de responder "sim", a aplicação da explicação continua com a recontextualização das razões.

(C) Transferência das razões mencionadas explicitamente.

(q_1') Há um conto de ***Voldenbröll*** que descreve um ataque com flechettes durante a ***Terceira Guerra***.	(q_1) Há um conto de ***Musil*** que descreve um ataque com flechettes durante a ***Primeira Guerra Mundial***.
(q_2') ***Voldenbröll*** lutou como soldado na ***Terceira Guerra***.	(q_2) lutou como soldado ***na Primeira Guerra Mundial***.
(p') ***Na Terceira Guerra*** havia as chamadas flechettes – projéteis com pontas de aço lançados de aviões.	(p) Na ***Primeira Guerra Mundial*** havia as chamadas flechettes – projéteis com pontas de aço lançados dos aviões.

(D) Análise das razões: observe-se que q_1 e q_2 são plausíveis de acordo com padrões científicos (o conto que faz com que q_1 seja verdadeiro, intitulado ***O melro – Die Amsel*** –, foi publicado pela primeira vez em 1928). Porém, devido a restrições de espaço, as evidências não podem ser fornecidas aqui.

Com isso, as condições de 1-4 (expl-CML) são atendidas. A condição 6 relaciona-se com a razão q_1, quanto à condição 7, é tão óbvia que não há necessidade de argumentar em seu favor. A condição 5, "hipotetizada", não precisa ser examinada e entra na formulação do resultado.

(E) Resultado: o conto de Musil, ***Die Amsel*** é, para o leitor L, de acordo com o padrão epistêmico BAIXO, uma fonte de conhecimento de que havia as chamadas flechettes, projéteis com pontas de aço lançados de aviões na Primeira Guerra Mundial, desde que isso seja verdadeiro. L é um leitor possivelmente empírico, que conhece q_1 e q_2 e não tem razões contestatórias relevantes em relação à conclusão p.

Obviamente, o argumento de Luiz, A_{descon}, e o argumento correspondente para dar suporte à afirmação de conhecimento são baseados em suposições de fundo que são problemáticas. O mais crucial é que Voldenbröll, ou seja, Musil, descreveu a guerra quanto ao uso das armas corretamente. Uma vez que a estória é ficção, não há nenhuma obrigação para ele fazer isso. Ninguém poderia culpá-lo se ele descrevesse uma arma que nunca foi usada na guerra ou se ele apenas inventasse uma arma. Os pressupostos problemáticos são cruciais pelo fato de que nós não só duvidaríamos de que Luiz sabe que *p*, no contexto do *game-show*, em que está em jogo uma grande quantidade de dinheiro e onde prevalece um alto padrão epistêmico. Teríamos ainda a intuição de que a afirmação contrária "Eu não sei que *p*" é verdadeira. No entanto, devido a restrições de espaço, isto não pode ser mostrado aqui. Mais importante é a observação, a qual pode ser generalizada com base em outros exemplos discutidos por Gittel (2013, p. 354-420), de que os pressupostos implícitos cujos problemas não são expostos são cruciais para a aquisição de conhecimento a partir de obras literárias de ficção em contextos com baixos padrões epistêmicos.

Conclusão

Levando em consideração que existem, dependendo do contexto conversacional, vários padrões segundo os quais nos decidimos se alguém sabe *x*, mostrei que não é preciso usar conceitos amplos como "valor cognitivo" ou "entendimento" para fazer jus à intuição que aprendemos por meio da literatura. No lugar de argumentar para a tese de que a ficção literária *pode* transmitir um conhecimento – estratégia comum que abre uma área de recuo para os céticos quanto a isso – especifiquei as circunstâncias em que um leitor que tem certo conhecimento prévio adquire um conhecimento novo através da leitura de uma obra de ficção literária específica. A ideia principal consiste na avaliação da argumentação do leitor, que defende a sua afirmação (Eu sei que…) e se refere, nessa argumentação, com pelo menos uma premissa à obra. A partir do meu exemplo, que mostra a importância de pressupostos implícitos problemáticos na argumentação, pode-se voltar, de maneira generalizada, ao ponto de partida: o que o senso comum chama de "aprender a partir da literatura" é, de certa maneira, justificado. Trata-se, frequentemente, de uma aquisição de conhecimento segundo um padrão epistêmico baixo, ou seja, menos exigente. A aquisição de conhecimento segundo um padrão epistêmico alto, porém, parece ser um caso relativamente raro.[11]

Referências bibliográficas

AUDI, R. The Sources of Knowledge. In: MOSER, P. K. (Org.). *The Oxford handbook of epistemology*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p.71-94.

BEARDSLEY, M. C. *Aesthetics, problems in the philosophy of criticism*. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1981.

BIERI, P. Generelle Einführung. In: BIERI, P. (Org.). *Analytische Philosophie der Erkenntnis*. 3. ed. Weinheim: Beltz Athenäum, 1994. p. 9-72.

BRENDEL, E.; JÄGER, C. Contextualist approaches to epistemology: problems and prospects. In: BRENDEL, E.; JÄGER, C. (Org.). *Contextualism in epistemology*. Dordrecht: Springer, 2009. p. 1-30.

11 Um exemplo para uma aquisição de conhecimento segundo um padrão alto, que se baseia numa leitura de um conto como um experimento mental (*thought experiment*), pode ser encontrado em Gittel (2013, p.409-420).

BUNIA, R. *Faltungen*: Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin: Erich Schmidt, 2007.

CARROLL, N. Art, narrative and understanding. In: LEVINSON, J. (Org.). *Aesthetics and ethics*: essays at the intersection. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 126-160.

_____. The wheel of virtue. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 60, n. 1, p. 3-26, 2002.

_____. Literary Realism, Recognition, and the Communication of Knowledge. In: GIBSON, J., HUEMER, W., POCCI, L. (Org.): *A Sense of the World. Essays on Fiction, Narrative, and Knowledge.* New York: Routledge 2007, p. 24-42.

COHEN, S. Contextualism, skepticism, and the structure of reasons. *Philosophical Perspectives*, Ann Arbor, v. 13, p. 57-89, 1999.

CURRIE, G. The moral psychology of fiction. *Australasian Journal of Philosophy*, Abingdon, v. 73 n. 2, p. 250-259, 1995.

_____. Realism of character and the value of fiction. In: LEVINSON, J. (Org.). *Aesthetics and ethics*: essays at the intersection. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 161-181.

DAVIES, D. Thought experiments and fictional narratives. *Croatian Journal of Philosophy*, Charlottesville, v. 7, n. 19, p. 29-46, 2007.

DANNEBERG, L. Zwischen Innovation und Tradition: Begriffsbildung und Begriffsentwicklung als Explikation. In: WAGENKNECHT, C. (Org.). *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1989. p. 50-68.

ELGIN, C. Understanding: art and science. *Synthese*, New York, v. 95, n. 1, p. 196-208, 1993.

_____. The Laboratory of the mind. In: GIBSON, J.; HUEMER, W.; POCCI, L. (Org.). *A sense of the world*: essays on fiction, narrative, and knowledge. New York: Routledge, 2007. p. 43-54.

GABRIEL, G. *Fiktion und Wahrheit*: Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann und Holzboog, 1975.

_____. Der Erkenntniswert der Literatur. In: LÖCK, A.; URBICH, J. (Org.). *Der Begriff der Literatur*: Transdisziplinäre Perspektiven. Berlin: De Gruyter, 2010. p. 247-261.

GAUT, B. N. *Art, emotion and ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

GETTIER, E. L. Is justified true belief knowledge? *Analysis*, Ann Arbor, v. 23, p. 121-123, 1963.

GIBSON, J. Between truth and triviality. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 43, p. 224-237, 2003.

_____. Literature and knowledge. In: ELDRIDGE, R. (Org.). *The Oxford handbook of philosophy and literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 467-485.

GITTEL, B. *Lebendige Erkenntnis und ihre literarische Kommunikation*. Robert Musil im Kontext der Lebensphilosophie. Münster: mentis, 2013.

GOODMAN, N. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.

GREEN, M. How and what we can learn from fiction. In: HAGBERG, G. L.; JOST, W. (Org.). *A companion to the philosophy of literature*. Malden: Blackwell, 2010. p. 350-366.

GRUNDMANN, T. *Analytische Einführung in die Erkenntnistheorie*. Berlin: de Gruyter, 2008.

HOSPERS, J. Implied truths in literature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 29, n. 1, p. 37-46, 1960.

JAQUART, E. C. *Can Literature Convey Knowledge?* In: *The French Review, v.* 48, p. 291-297, 1974.

JOHN, E. Art and knowledge. In: GAUT, B. N.; LOPES, D. M. (Org.). *The Routledge companion to aesthetics*. 2. ed. London: Routledge, 2005. p. 417-430.

KIERAN, M. Art, imagination, and the cultivation of morals. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 54, n. 4, p. 337-351, 1996.

KOHLROOS, C. Ist Literatur ein Medium? Heinrich von Kleists "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" und der „Monolog" des Novalis. In: KLINKERT, Th., NEUHOFER, M. (Org.): *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800.* Theorie, Epistemologie, komparatistische Fallstudien. Berlin: de Gruyter 2008, p. 19–34.

KÖPPE, T. *Literatur und Erkenntnis*: Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke. Paderborn: mentis, 2008.

KUTSCHERA, Fr. v. Kunst und Erkenntnis. In: JÄGER, C., MEGGLE, G. (Org.): *Kunst und Erkenntnis.* Paderborn: mentis 2005, p. 73–92.

LAMARQUE, P. Learning from literature. In: GIBSON, J.; HUEMER, W.; POCCI, L. (Org.). *A sense of the world*: essays on fiction, narrative, and knowledge. New York: Routledge, 2007. p. 13-23.

LAMARQUE, P; OLSEN, S. H. *Truth, fiction, and literature*: a philosophical perspective. Oxford: Oxford University Press, 1994.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LYCAN, W. On the Gettier problem problem. In: HETHERINGTON, S. C. (Org.). *Epistemology futures*. Oxford: Clarendon Press, 2006. p. 148-168.

MIKKONEN, J. Implicit assertions in literary fiction. In: EUROPEAN SOCIETY FOR AESTHETICS CONFERENCE, 2., 2010, Udine. *Proceedings*… Udine: Eurosa, 2010. p. 312-330.

NETA, R. A Contextualist solution to the problem of easy knowledge. In: BLAAUW, M. (Org.). *Epistemological contextualism*. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 183-206.

NOVITZ, D. *Knowledge, fiction and imagination*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

_____. Epistemology and aesthetics. In: KELLY, M. (Org.). *Encyclopedia of aesthetics.* v. 2. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 120-122. 4 v.

NUSSBAUM, M. C. *Love's knowledge*: essays on philosophy and literature. New York: Oxford University Press, 1990.

RORTY, R. Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit. In: KÜPPER, J.; MENKE, C. (Org.). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. p. 49-66.

RÖSLER, W. Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. *Poetica*, Ann Arbor, v. 12, p. 283-319, 1980.

RYSIEW, P. Epistemic contextualism. In: ZALTA, E. N. (Org.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford: Stanford University, 2007. Disponível em: <https://stanford.io/2u4ko8o>. Acesso em: 12 set. 2009.

SPREE, A. Fiction, truth, and knowledge. In: ERNST, G.; STEINBRENNER, J.; SCHOLZ, O. R. (Org.). *From logic to art*: themes from Nelson Goodman. Frankfurt: Ontos, 2009. p. 329-344.

STOLNITZ, J. The cognitive triviality of art. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 32, n. 3, p. 191-200, 1992.

STROUD, S. R. Simulation, subjective knowledge, and the cognitive value of literary narrative. *Journal of Aesthetic Education*, Ann Arbor, v. 42, n. 3, p. 19-41, 2008.

SWIRSKI, P. *Of literature and knowledge*: explorations in narrative thought experiments, evolution, and game theory. London: Routledge, 2007.

VOGL, J. *Kalkül und Leidenschaft*: Poetik des ökonomischen Menschen. 2. ed. München: Sequenzia, 2004.

ZIPFEL, F. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt, 2001.

Criatividade e narratividade por meio do gesto completo[1]

Giovanni Maddalena
Tradução de Rozane R. Rebechi

Introdução

J. R. R. Tolkien (1995, carta 163) costumava dizer que a saga completa de *O hobbit* e *O senhor dos anéis* nasceu da escrita da frase "Num buraco no chão vivia um hobbit", sem saber ainda o que viria a ser um *hobbit*. A observação está longe de ser trivial. Euler sugeriu o mesmo quando afirmou que toda a força da sua matemática estava no lápis (Vailati, 2003, p. 87). As considerações de Peirce e Wittgenstein sobre "fazer matemática" como fundamento da matemática não se distanciam de tais afirmações (Chauviré, 2008, p. 191-195). Muitos matemáticos contemporâneos parecem compartilhar de uma perspectiva semelhante, aceitando que a parte criativa da matemática é composta por "gestos" (Zalamea, 2012).

Conectar o fazer e o pensar em um tipo perfeito de continuidade é característico do pragmatismo em todas suas nuances. Da máxima pragmática em diante, os estudiosos salientaram a importância de um tipo de raciocínio que ampliará o conhecimento de forma sintética. A fim de representar uma forma real de raciocínio dentro dessa rota contínua, pragmáticos clássicos forjaram ferramentas racionais. O conceito de abdução de Peirce e a lógica de investigação de Dewey são, provavelmente, os métodos de raciocínio mais importantes e úteis demonstrados por eles. Eles mostram as tentativas de elaborar um paradigma racional diferente, que respeitaria a continuidade da experiência; tentaram evitar qualquer distinção ou divisão abstrata, possibilitando uma forma mais ampla de pensar. Suas ferramentas mostram que o pragmatismo é alheio tanto a qualquer forma de essencialismo platônico

1 Nota da tradutora: O texto foi publicado em inglês como sétimo capítulo do livro de Giovanni Maddalena *The philosophy of gesture*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 2015.

estático, quanto a muitas tentativas de restringir o conhecimento à análise ou ao verificacionismo.

No entanto, suas ferramentas permanecem em uma forma analítica de abordar o raciocínio sintético, embora nunca tenham se dado conta de que suas pesquisas apontavam para um padrão completamente sintético, no qual a síntese é alcançada por meio de ferramentas sintéticas.

Uma ferramenta totalmente sintética deveria ser uma forma de raciocínio completamente incorporada no nosso modo corriqueiro de pensar. Este artigo tentará identificar essa ferramenta por meio do exemplo efetivo da literatura. Na verdade, a arte sempre foi o tópico em que os pragmáticos mostraram a necessidade da sinteticidade.

Baseando-se na semiótica de Peirce e no exemplo de Vassili Grossman como autor, este artigo demostrará como e por que a escrita é uma ferramenta sintética de conhecimento que chamamos de "gesto" e que explica a criatividade em um padrão pragmático (1). Em seguida, ele explicará como e por que esse gesto, quando "completo", favorece o conhecimento muito mais do que qualquer análise, incluindo o conhecimento analítico do autor de sua criatividade (2).

1

Vassili Grossman é um dos mestres da escrita mais importantes e menos conhecidos do século XX. Nascido em 1905, cresceu em uma família judaica, mas estava completamente envolto pelas ideias revolucionárias multiculturais do comunismo. Em idade muito tenra, tornou-se um escritor respeitado e integrado no regime, graças ao reconhecimento de Górki por seus contos (Garrard; Garrard, 2012, p. 115-119).

Durante a Segunda Guerra Mundial, Grossman se tornou nacionalmente famoso. No primeiro ataque nazista, perdeu a mãe. Ela foi executada, assim como milhares de judeus, em Berdichev (Ucrânia), cidade natal de Grossman. Sentindo-se de alguma maneira culpado por não ter chegado a tempo de salvá-la, Grossman alistou-se no Exército Vermelho, no qual logo foi escolhido como repórter da corporação. Seguindo as tropas, Grossman lutou em Stalingrado, atuando corajosamente na margem direita (enquanto os membros do partido se refugiavam com segurança na margem esquerda), onde os exércitos nazistas e soviéticos se enfrentaram.

Após a guerra, começou a trabalhar em um grande romance que tratava da Batalha de Stalingrado. A primeira parte do romance, *For a just cause* ("Por uma causa justa"), só foi publicada em 1952, e apenas a morte de Stalin foi capaz de neutralizar as críticas maiores, e potencialmente perigosas, em jornais oficiais. Essas críticas podem ser entendidas como resultado do crescente antissemitismo do regime de Stalin, pois o romance seguia as verdades retóricas e os padrões da literatura soviética. Na década de 1950, Grossman trabalhou na segunda parte do romance, em que ele mudou de perspectiva. Decidiu contar toda a verdade, a qualquer preço. E o preço foi alto. O manuscrito de *Vida e destino* foi apreendido pelo Comité de Segurança do Estado (KGB) em 1961, e as queixas de Grossman às autoridades não foram escutadas. Grossman morreu alguns anos mais tarde, em 1964, abandonado pela maioria dos amigos e impossibilitado de continuar publicando. Somente em 1978 uma cópia de sua obra-prima foi contrabandeada para os países ocidentais, sendo publicada na Suíça em 1980. Grossman se tornou popular apenas alguns anos atrás.[2]

O breve esboço biográfico é necessário para a compreensão do primeiro objetivo deste artigo: a escrita é um gesto pelo qual aprendemos de forma sintética.

Para explicar o que significa "gesto", utilizaremos um exemplo significativo de *Vida e destino*, de Grossman.

No capítulo 14 da parte II, o comandante de um campo de concentração nazista, Liss, convoca um velho prisioneiro soviético, Mostovskói. O último é um dos primeiros bolcheviques, camarada de Lênin, uma das principais figuras da Revolução. Liss não quer interrogar o velho comunista. Ele quer fazê-lo ouvir sua ponderada teoria sobre a equivalência absoluta dos sistemas nazista e soviético. A cena começa como um interrogatório, mas se revela um estranho tipo de diálogo:

> "Fui convocado para o interrogatório", disse [Mostovskói] em voz alta. "Não temos nada para conversar".
> "Por que você diz isso?" perguntou Liss. "Tudo o que vê é meu uniforme. Mas eu não nasci com ele. O Führer e o Partido dão as ordens e os soldados obedecem.

2 Sobre a história do manuscrito e a obra completa de reconhecimento ao trabalho de Grossman, cf. o *site* do Vasily Grossman Study Center: <http://www.grossmanweb.eu>. Acesso em: 2 jul. 2018.

> Eu era um intelectual. Sou um membro do partido, mas meu real interesse está na questão da História e da Filosofia. Com certeza nem todos os oficiais na sua NKVD adoravam a Lubianka?"
>
> [...]
>
> "Quando olhamos para os rostos um do outro, não vemos apenas um rosto que odiamos – não, estamos olhando para um espelho. Essa é a tragédia de nossa era. Vocês realmente não se reconhecem em nós – a si próprios e a força da sua vontade? Não é verdade pra você também que o mundo ***é*** a sua vontade? Existe algo que pode ***lhe*** fazer hesitar?"[3] (Grossman, 2011, p. 378-379)

"Estamos olhando para um espelho" é a conclusão de Grossman. Hoje, essa declaração histórica parece quase trivial, embora não seja universalmente aceita. No entanto, não era nada comum em 1961, época em que essa semelhança raramente era reconhecida no Ocidente e nunca na União Soviética.[4] Nesse caso, a literatura expôs uma verdade inconveniente: mostrou essa triste equivalência muito antes de ela ser conhecida por historiadores em seus pormenores e por filósofos em suas razões.

A literatura demonstra poder de compreensão pela sua representação. Qual é a dinâmica de tal processo de conhecimento? Como isso está conectado à criatividade? Em que sentido é uma maneira pragmatista de enxergar o conhecimento?

Em termos pragmatistas, podemos dizer que Grossman teve *uma* experiência dessa realidade política. Ele lutou em Stalingrado e viu as atrocidades cometidas pelos dois exércitos. Mais que isso, percebeu na ocasião que os soldados estavam presos a ideologias pelo controle do Partido em ambos os campos de batalha. Na verdade, o romance de Grossman mostra que os soldados dos dois lados se tornavam mais humanos quando perdiam contato com seus grupos, no momento em que estavam perdendo a batalha. Os alemães e os soviéticos experimentam a mesma rota de resgate das ideologias.

Quando se tem uma experiência como essa, uma experiência poderosa para a qual não há padrão prévio de compreensão (naquela época, a ideologia

---

3 Nota da tradutora: foi utilizada aqui a tradução portuguesa de *Vida e destino*, que também serviu como fonte para a grafia dos nomes próprios utilizados na tradução deste artigo (Grossman, V. *Vida e destino*. Tradução de N. Guerra, F. Guerra. Alfragide: Dom Quixote, 2011). Também há uma tradução brasileira do romance de Grossmann: *Vida e destino*. Tradução de Irineu Franco Perpétuo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

4 Uma das notáveis exceções é o trabalho de Hannah Arendt (1951) sobre o totalitarismo.

não era considerada da mesma forma como é agora e era difícil entender seus mecanismos), o caminho sintético do conhecimento emerge mais claramente do que de costume. Esse caminho é constituído semioticamente.

Evitando qualquer explicação excessivamente técnica, vamos resumir essa concepção pragmatista fundamental. Segundo Peirce (1992, p. 1-27), a semiose é o processo pelo qual transformamos a multiplicidade de dados em unidade pela qualidade, relação e representação. Em texto posterior, ele afirma que a semiose é a dinâmica da relação entre objeto, *representamen* (o signo em si) e interpretante (Peirce, 1998, p. 398-433). Ambas as fórmulas expressam o realismo novo e profundo que influenciou muitas visões pragmáticas: a experiência torna-se inteligível por meio de signos que geram a compreensão em forma de outros signos. Dessa forma, os pragmáticos explicam tanto o realismo quanto a construção da interpretação: o conhecimento não é uma cópia simples, mas sim uma interpretação. No entanto, a interpretação não é fruto de uma construção arbitrária, e sim o resultado de um processo de realidade da qual tanto os intérpretes (humanos ou não) quanto os instrumentos de conhecimento em si fazem parte. A realidade evolui também em uma forma semiótica à qual pertencemos e com a qual cooperamos.

Na classificação complexa de signos de Peirce, uma tríade aparece como a mais importante: ícones, índices e símbolos, os três tipos que ligam o *representamen* e o objeto (dinâmico). Os ícones são o tipo de signos que representam o objeto por similaridade, enquanto os índices o representam por conexão bruta, e os símbolos, por interpretação (ou seja, imagens de qualquer tipo são ícones, os sinais são índices e as palavras são símbolos).

Essa classificação, por sua vez, reflete relações fenomenológicas, isso é, um tipo de relação entre partes da realidade. Peirce chamou essas relações de primeiridade, secundidade e terceiridade, de forma a expressar a relação consigo próprio, com o outro e com uma pluralidade. Qualquer forma de realidade exibe esse padrão fenomenológico.

Porém, quando a experiência é tão forte quanto a que Grossman viveu, a compreensão não pode acontecer somente em nível simbólico. Palavras e raciocínio não conseguem apreender a experiência complexa diante da qual estamos. Nós a apreendemos por meio de um padrão mais complexo de representação que envolve qualquer tipo de signo e qualquer tipo de aspecto fenomenológico.

Grossman, como qualquer artista, exibe esse padrão semiótico comum em um nível mais visível: ele realmente tem de empregar níveis diferentes

de signos simultaneamente, a fim de representar (ou abranger) a experiência. Ele tem de atribuir uma forma icônico-indicial-simbólica ao objeto (a experiência) que ele deseja representar. Essa "formulação" acontece tanto no nível fenomenológico quanto no semiótico.

No nível fenomenológico, a experiência é uma forma indeterminada, que chamamos de "vaga ideia" na linguagem comum. Esse é o nível da *primeiridade*, da ideia em si. Quando o autor começa a escrever, ela se torna eficiente (*secundidade*) na ação da escrita propriamente dita. A escrita material ou virtual modifica a ideia, tornando-a existente. É por isso que temos a impressão de que a escrita em si é a fonte do pensamento propriamente dito. Por fim, um quadro completo da situação, com personagens e diálogos, surge *enquanto* estamos escrevendo. A exibição completa da forma da experiência é uma *terceiridade*, uma relação entre experiência e os signos de sua interpretação. Terceiridade é a realidade nova formada a partir tanto da experiência inicial quanto de seu desenvolvimento semiótico. É uma nova forma de realidade, independente do que qualquer pensador, ou até mesmo a maioria dos pensadores, pode entender ou dizer. O diálogo entre Liss e Mostovskói é uma realidade: ele provoca efeitos e é independente de qualquer opinião.

No nível semiótico, a ideia assume a forma de imagens, ou seja, *ícones*: as imagens são a estrutura da cena do campo de concentração e as ações que os personagens executam a partir da descrição inicial do aspecto físico de Liss até o movimento final com que Mostovskói se apodera do manuscrito que Liss lhe confia (Grossman, 2011, p. 375-387). Os nomes próprios são *índices*, conectando personagens e entidades geofísicas. Liss e Mostovskói são, obviamente, os dois primeiros nomes próprios que tornam a situação viva, mas há muitos: Stalin, Hitler, Comissariado do Povo para Assuntos Internos (NKVD), Lubianka etc. Também são índices apelidos ou epítomes, como "Führer", "nosso chefe" e assim por diante. Por fim, o próprio discurso é um *símbolo* que avança por meio das palavras e desenvolve um significado para o qual a cena se dirige.

De certo modo, a análise semiótica pode ser muito mais complicada. Para ser completa, ela deveria afirmar que os ícones e índices são expressos por símbolos (palavras), de forma que poderíamos falar de símbolos puros e símbolos corrompidos em diferentes níveis (que contêm índices e ícones; somente índices; somente ícones). Porém, aqui não estamos interessados nesse tipo de análise, uma vez que desejamos apenas lançar luz sobre o que acon-

tece na representação da experiência por meio da escrita, para que possamos nos limitar à análise básica que mencionamos. Para a finalidade deste artigo, é importante que fique claro que, quando a ação de representação envolve tanto o nível fenomenológico quanto o semiótico em todas suas principais distinções, precisamos ter um "gesto".

O que é um "gesto"? Uma ação pode ser apenas uma reação. Mas toda ação que carrega um significado – como afirma a regra pragmática – é um "gesto" (do latim *gero*, "carregar", "conduzir"). Nossas vidas estão cheias de ações significativas no amor, na religião, no trabalho, na ciência e na morte. Ritos públicos e privados geralmente são gestos, as a investigação científica, as relações familiares e as reuniões sociais também têm seus gestos característicos. O duplo padrão fenomenológico e semiótico define por que algumas ações são uma ferramenta de compreensão tão poderosa. A escrita, especialmente a escrita criativa, é uma delas.

De acordo com as constatações semióticas de Peirce, podemos dizer que quando um "gesto" combina todos os tipos de sinais na mesma proporção, temos um "gesto completo". Qualquer ato criativo, compreendido nas muitas áreas aqui mencionadas, é um "gesto". Mas um gesto pode ser incompleto, como nossa maneira ordinária de compreensão pela semiose ou nossas ações corriqueiras. Um ato criativo como a "escrita artística" é um "gesto completo", isto é, um "gesto" que mistura signos de uma determinada forma intencional e uniforme. Não podemos adentrar aqui o tema complexo da consciência e suas implicações normativas (Maddalena, 2013), mas iremos nos ater à forma semiótica e à implicação do "gesto completo".

2

O que significa uma "mistura uniforme" de signos? Que tipo de conhecimento ela possibilita? Novamente, iniciaremos com exemplos retirados da obra-prima de Grossman.

O principal conceito de Grossman é a natureza e a dinâmica da liberdade em oposição à ideologia. Em Grossman, encontramos uma explicação teórica para o que é a liberdade. O manuscrito que Mostovskói recebe de Liss foi escrito por Ikónnikov, um "tolo de Deus" que é prisioneiro no campo. Como "tolo", Ikónnikov tem permissão de dizer a verdade, de acordo com uma antiga tradição literária (Grossman, 2011, p. 404-415). A verdade

é que qualquer forma de bem é ideológica. Em nome do bem, já foram cometidas tantas atrocidades que se teria de ser cego para não enxergar que qualquer teorização sobre o bem se torna má e violenta. Além disso, por meio de Ikónnikov, Grossman indica que esse mal não se encontra apenas no nível humano. Animais e até mesmo árvores lutam entre si para poder sobreviver. O mal parece encobrir todo o desenvolvimento de qualquer ser vivo, embora Grossman observe durante todo o livro que viver é, em si, o único bem e o único significado que podemos atribuir às palavras liberdade e vida. Essa dupla convicção é paradoxal: a vida é boa e livre; o desenvolvimento da vida assim como a morte inevitável são maus e servis.

A conclusão de Ikónnikov é que o bem se opõe à bondade. A bondade é a atitude prática, ilógica e pequena que as pessoas comuns mostram umas às outras sem qualquer consideração teórica.

No entanto, esse discurso teórico, assim como seus exemplos, não são a melhor conquista teórica de Grossman. Sua ficcionalidade por meio de gestos revela algo mais profundo e importante.

No capítulo 48 da parte II, Sófia Ossipovna, uma médica russa, é feita prisioneira em Stalingrado. Durante a longa viagem de trem, ela conhece um jovem órfão, David. O trem os leva para Treblinka. Quando saem dele, Sófia tem a chance de escapar da câmara de gás, declarando que é médica. No entanto, decide ficar com a criança, que já se afeiçoou a ela. A árdua jornada termina na câmara de gás. Nesse ponto, Grossman tem de expor uma das experiências mais cruéis da humanidade: "O discurso já não tinha mais qualquer serventia para as pessoas, nem a ação; toda ação é dirigida ao futuro, e já não havia mais qualquer futuro" (Grossman, 2011, p. 537). Assim, o nível simbólico é declarado insuficiente.

> Sófia Levinton sentiu que o corpo do menino pendia em seus braços. Mais uma vez ela havia falhado com ele. Nas minas, quando há envenenamento do ar, são sempre as pequenas criaturas – os pássaros e os ratos – que morrem primeiro. Esse menino, com seu corpo frágil como o de um passarinho, se foi antes dela. / "Eu me tornei mãe", pensou ela. / E esse foi seu último pensamento. / Em seu coração, contudo, ainda havia vida: contraía, doía e sentia pena de todos vocês, tanto os vivos quanto os mortos. Sófia Ossipovna sentiu uma onda de enjoo. Então apertou David, agora um boneco, contra seu corpo; e morreu, tornou-se uma boneca. (ibidem, p. 538)

As considerações teóricas de Grossman sobre bondade são apresentadas aqui por meio de um "gesto". Pressupondo a análise fenomenológica do gesto pelo autor, vamos nos concentrar no nível semiótico da cena. Tudo é descrito por palavras, ou seja, por símbolos, mas as palavras são declaradas impotentes para descrever o que está acontecendo. Assim, as palavras têm de trabalhar não em nível conceitual, mas nos níveis icônico e indicial. Aqui, os índices são decisivos para recapitular como era a vida de Sófia:

> Seus olhos – que tinham lido Homero, o jornal *Izvestia*, *As Aventuras de Huckleberry Finn* e Mayne Reid, que tinham olhado para pessoas boas e más, que tinham visto os gansos nos verdes prados de Kursk, as estrelas no observatório de Pulkovo, o brilho do aço cirúrgico, a *Mona Lisa* no Louvre, tomates e nabos sobre as bancadas do mercado, a água azul de Issyk-Kul – seus olhos já não tinham mais serventia. Se alguém a tivesse cegado, ela não teria tido nenhuma sensação de perda. (Grossman, 2011, p. 537)

O abraço apertado e derradeiro é a imagem icônica que resume o sentimento pleno e inefável daquela senhora para com o jovem filho de seu povo: a união profunda, a piedade indizível, a raiva contra o inimigo e as perguntas sem resposta sobre a utilidade de sua vida. Mas aquele abraço revela o último pensamento (simbólico): eu sou mãe. Da fronteira final do mal, surge a mais importante resposta as suas eternas perguntas.

Em nível semiótico, os três tipos de signos estão presentes de um modo artístico bastante convincente. Habilidosamente, os símbolos como tal (palavras) são proclamados a se silenciar na cena da morte. No entanto, a cena é descrita por meio de palavras e, no final, é uma palavra que expressa um pensamento bem fundamentado sobre ser mãe, o verdadeiro significado da história. Os índices são utilizados para recapitular a existência, tirando proveito do poder que têm de rotular as experiências existentes. Os ícones descrevem os movimentos na câmara de gás: esses movimentos representam o vazio da morte absurda, bem como o significado profundo daquele último abraço. Tudo se mantém unido em proporção que poderíamos julgar equivalente o suficiente para desempenhar um "gesto completo".

Voltemos agora às nossas perguntas: o que significa uma "mistura uniforme" de signos? Que tipo de conhecimento ela possibilita?

"Mistura uniforme" significa que essa ação tem elementos de originalidade na mesma medida em que representa as formas da experiência da qual se origina (nível icônico); que tem uma determinação real na existência (índice); que tem um escopo (símbolo), um destino final que é o fim ideal a ser confirmado pela realização única e que verificará a benevolência ou a plausibilidade do ato propriamente dito.

Até agora não consegui determinar como essa "uniformidade" pode ser medida de forma positiva. No entanto, sabemos o que ela significa de maneira negativa. Sabemos que, quando a leitura icônica de formas é fraca, não há variação. Dessa forma, não há qualquer novidade ou paixão. Quando os índices são fracos, ocorrem meras repetições. E, por último, quando os símbolos são fracos, os atos se tornam incompreensíveis.

No manuscrito de Ikónnikov, os ícones são fracos para que enfrentemos o tom típico das considerações teóricas. De certa forma, eles ainda são criativos, visto que também são formas de escrita artística, mas não têm a força e a novidade com as quais os ícones descrevem o processo de compreensão que está acontecendo na experiência. A teoria já está fundamentada.

Os índices garantem a conexão com a existência sólida. Se imaginássemos a cena de Sófia sem índices, não compreenderíamos a riqueza das pessoas que são perdidas na câmara de gás, porque as listas de memórias só nos fazem compreender quem foram. Sem os símbolos, a revelação final do episódio seria perdida e a morte só permaneceria como monstruosidade.

A partir dessas características semióticas, surge a resposta à segunda questão. Que tipo de conhecimento é possibilitado pelo "gesto completo"? Quando um gesto é "completo", entendemos algo a mais de determinada forma. Qualquer tipo de síntese nos traz algo novo, mas esse tipo de síntese esclarece em um ato toda uma ideia ou um conceito. Às vezes, como nessa passagem, nossa compreensão pode ser maior do que a do próprio autor. No capítulo posterior à morte de Sófia (parte II, capítulo 49), Grossman explica novamente sua filosofia. Ele enfatiza que, quando uma pessoa morre, todo um universo que ela tinha em si também morre. A vida somente se torna felicidade, liberdade, valor supremo na existência humana. A morte é a escravidão: "Quando alguém morre, ele passa do reino da liberdade para o reino da escravidão. Vida é liberdade, morrer é uma negação gradual da liberdade." (Grossman, 2011, p. 539) No entanto, o episódio de Sófia revela algo a mais: a morte é a oportunidade de humanidade suprema.

As milhares de perguntas que permeiam *Vida e destino* mostram que a resposta final para o problema da natureza da vida e da liberdade não é a teoria do manuscrito de Ikónnikov, mas um paradoxo muito mais complicado: a vida é boa na sua origem e é livre; a morte é má e é perseguida pela natureza, assim como pelos seres humanos; mas a morte e o mal não podem ser uma descrição niilista final, há algo a mais na vida, algo bom que nos faz levantar questões sobre seu sentido, mesmo quando o mal parece triunfar. Este é o significado da morte fértil de Sófia Levinton: o humano na humanidade não é apenas a bondade sem sentido, mas uma ligação racional com o significado do universo. Essa ligação normalmente é expressa por questões pequenas e grandes.

Os "gestos completos" mostram o triplo enigma do bem, do mal e da significação de forma muito mais abrangente do que a teoria de Grossman, que atinge apenas os primeiros dois degraus, sem qualquer outra solução filosófica.

A mistura uniforme de signos típicos de "gestos completos" mostra a maneira pela qual a criatividade absorve a experiência tão complicada da realidade. Quando os gestos não são completos, são mais corriqueiros: representam e compreendem menos. No entanto, conforme observamos, são sempre parcialmente criativos, na medida em que proporcionam conhecimento sintético novo.

Na diferença entre completude e incompletude de gestos, podemos ver a diferença entre as criatividades ordinária e extraordinária na vida, nas ciências e nas artes.

Podemos resumir esse padrão pragmático de criatividade em um quadro:

Ação sem aquisição de conhecimento	Reação	Choque ou confronto	Ato sem criatividade
Síntese vaga (não completamente determinada)	Gestos incompletos (Nível fenomenológico e semiótico)	Semiose (Representação e compreensão)	Criatividade *lato sensu*
Padrão completamente sintético	Gestos completos (Nível fenomenológico e semiótico com mistura equilibrada de tipos de signos)	Semiose específica (Representação e esclarecimento intencionais da compreensão)	Criatividade *stricto sensu*

Conclusão

A filosofia dos "gestos completos" como chave para entender o que é a criatividade respeita todas as ideias pragmatistas. Isso se posiciona em uma forte continuidade entre a realidade e a interpretação como defendida por todos os pragmáticos.

Os pragmáticos clássicos tinham vasta compreensão da unidade e da racionalidade da experiência como forma de oferecer uma explicação mais convincente sobre o que é a criatividade. Para os pragmáticos, a experiência inclui e, consequentemente, supera qualquer dicotomia: pensamentos e ações, fatos e valores, mente e corpo, público e privado, individual e social, física e metafísica. Com diferentes nuances, concluíram que a experiência abrange todos os itens ao mesmo tempo, uma vez que são parte de uma continuidade ou relação mais profunda. Como se sabe, por meio de perspectivas diferentes, que vão desde os estudos matemáticos de Peirce até as percepções psicológicas de James e a abordagem sociológica de Mead, também se entende essa continuidade como sendo determinada evolutivamente.

A ferramenta do "gesto completo" explica como essa continuidade pode atuar em atos sintéticos de conhecimento.

Quando a criatividade está em jogo, não há mais diferença entre as ciências e as artes. A criatividade funciona da mesma forma por meio da completude dos padrões fenomenológico e semiótico, que encontram sua unidade em "gestos" cuja mistura uniforme dá vida à criatividade especial de artistas e inventores.

Por fim, o padrão de "gesto completo" responde por três experiências sobre criatividade que o senso comum reconhece. Primeiro, de alguma forma entendemos que quase sempre há algo criativo no gesto comum. No amor, na religião, no trabalho, na educação, na ciência e no compromisso social, reconhecemos (e nos alegramos) quando há algum tipo de criatividade envolvida nas nossas ações. Ao mesmo tempo, entendemos que há diferença entre gestos ordinários incompletos e gestos extraordinários completos desempenhados por aqueles que consideramos mestres nas suas áreas.

Em segundo lugar, o padrão semiótico que impera sobre os gestos e os gestos completos é responsável pelas convicções de Tolkien, Euler e muitos outros grandes mestres sobre o papel fundamental do ato material por meio do qual nosso pensamento se desenvolve. A saga de *O senhor dos*

anéis se origina daquela primeira afirmação porque aquela afirmação era um "gesto completo".

Em terceiro lugar, por pertencer a um complexo desenvolvimento da experiência por meio de signos, a criatividade, em sentido estrito, pertence muito mais a toda a realidade em que estamos imersos do que às nossas vocações excepcionais. Isso explica por que a criatividade é, por um lado, compreendida como um presente e, por outro, é sempre aperfeiçoamento de algo que estava "no ar", que outros começaram a ponderar e que, de alguma forma, pertence ao espírito de seu tempo.

Com certeza, a peculiaridade pela qual esse fluxo fenomenológico e semiótico da realidade é aceito, consentido e adotado por pessoas notáveis (e por seres humanos) ainda deve ser explicada e envolverá estudos éticos, estéticos e psicológicos. Este artigo tinha como objetivo explorar os lados fenomenológico e semiótico do fenômeno da criatividade por meio das lentes da criação literária. São necessários mais estudos nesses campos normativos e psicológicos – e estou certo de que eles confirmarão o padrão sintético do gesto completo como explicação da criatividade compreendida tanto de forma ampla quanto estrita.

Referências bibliográficas

ARENDT, H. *The origins of totalitarianism*. Cleveland: World Pub, 1951.

CHAUVIRÉ, C. *L'oeil mathématique*: essai sur la philosophie mathematique de Peirce. Paris: Éditions Kimé, 2008.

GARRARD, J.; GARRARD, C. *The life and fate of Vasily Grossman*. London: Pen and Sword, 2012.

GROSSMAN, V. *Life and fate*. London: Vintage, 2011.

MADDALENA, G. Creative gesture: a pragmatist view. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, Paris, v. 5, n. 1, p. 65-76, 2013

PEIRCE, C. S. *The essential Peirce.* Bloomington: Indiana University Press, 1992. v. 1. EP1.

_____. *The essential Peirce.* Bloomington: Indiana University Press, 1998. v. 2. EP2.

TOLKIEN, J. R. R. *The letters of J. R. R. Tolkien*. London: HarperCollins, 1995. E-book.

VAILATI, G. *Gli strumenti della ragione*. Padova: Il Poligrafo, 2003.

ZALAMEA, F. *Filosofia francesa de la matemática en el siglo XX*. Buenos Aires, 2012. Manuscrito.

Ficção como variação de contexto

Roberto Zular

Algumas palavras estão tão gastas e assumiram tantos usos que é difícil encontrar um modo de torná-las produtivas. A primeira tentação é dizer o que elas não são. No nosso caso, seria dizer, de pronto, o que não entendemos por contexto: não se trata de um espaço exterior que determina o funcionamento de um texto, nem da ação do contextualizar algo que existiria independentemente de um contexto, muito menos de justificar a existência de um texto pelas suas condições externas de possibilidade. Para evitar essa empreitada negativa, bem como aproximar o leitor do que nos levou a repropor essa questão, procurarei pensar como a ideia de ficção como variação de contextos surgiu ao longo de minha pesquisa na medida em que as noções de ato, enunciação e historicidade ganharam relevância. Embora diferentes exemplos venham a ser citados, restringi o foco da discussão principalmente em torno da questão da relação entre oralidade e escrita, tendo como pressuposto a forte relação entre poesia e ficção.[1]

A provocação mais imediata para este artigo partiu de um poeta contemporâneo, Ricardo Domeneck (2007), que, ao terminar seu livro, *A cadela sem Logos*, afirma, com Lyn Hejinian, que a forma nada mais é que "intenção de contexto". A própria forma, quando o pressuposto de um contexto convencional entra em colapso, se instaura como crise de seu lugar de enunciação – crise que, aqui, expande o conceito de forma para a complexidade de articulação do fluxo de contextos, que não são apenas algo anterior e já dado, mas algo que deve ser produzido como parte do funcionamento do poema. Para Hejinian (2000), a linguagem nada mais é do que sentido,

1 Embora não seja possível desenvolver aqui, creio que a ideia de poesia como ficção é algo tão patente quanto negligenciado. E talvez uma das estruturas ficcionais mais interessantes seja a construção de um *eu lírico* com seu suposto rastro de uma identidade prévia e sua formulação romântica associada a um mecanismo contextual "exterior" como o dispositivo autor-obra.

e o sentido é um fluxo de contextos. Sim, não há um contexto: só há "contexto" porque os contextos variam. Um contexto é sempre um espaço de relação, ou melhor, um espaço de relação entre contextos. A transmutação da denotação em relação.

Falar em contexto é, portanto, assumir uma multiplicidade de relações internas ao ato de linguagem (suas muitas lógicas de funcionamento: sonoras, rítmicas, metafóricas, sintáticas, irracionais…), como também uma multiplicidade da própria experiência, das próprias coisas; mas é, sobretudo, assumir que a linguagem é parte dessa variabilidade das coisas e um modo de estabelecer relações entre o ato de sua instauração e os mundos que coloca em jogo nesse ato. Daí porque o ritmo, o fluxo, a transformação (o modo de fluir, o modo de transformar) tornam-se mais importantes do que aquilo que é dito. Isto é, um contexto não é um dado, mas um movimento de invenção de sentidos.

Apesar dessa forte provocação, nosso ponto de partida será um regime particular de discurso que observamos a partir do *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), de Waly Salomão.[2] Com uma exposição bruta dos processos de produção, essa obra se constitui como projeto de um livro futuro e já um objeto – um "probjeto", como postulava Hélio Oiticica. Mais do que isso, desde o título, "Me segura", o modo de enunciação opera como um ato clamando pela presença do leitor diante da iminência de um ataque (com evidente conotação sexual). O título configura assim um chamado, um pedido e um apelo que exigem do leitor uma reconstrução da situação de enunciação, o que se desdobra infinitamente ao longo do livro e em atrito com o ato de leitura, como se as situações de enunciação fossem de fato seus elementos construtivos.

Essa precariedade do livro em construção e a explosão das situações de enunciação marcam em boa medida não só esse livro de Waly, como certo regime discursivo em que o poema implode atravessado por atos que acionam um imaginário de situações de fala. E não se trata de algo como o "Poema tirado de uma notícia de jornal", de Manuel Bandeira, pois aqui o lugar do

2 Veja-se que só no gesto de me referir à obra que vamos tratar já acionamos uma data, um livro e um autor. Como procuraremos mostrar, toda a graça da noção de contexto que propormos se dá por não excluir a existência de um escritor que em algum momento configurou uma obra. A questão é que esses "dados" são apenas uma parte do complexo jogo de sobredeterminações recíprocas que estão em jogo na noção de contexto. Como já mostrou Valéry (1993) há quase um século, o que chamamos de "contexto histórico", "fatos", "autoria" são apenas convenções que se naturalizaram. Aliás, o nome do livro de Valéry, *Variedades*, tem forte relação com a noção de variação.

poema como contexto estável de enunciação perde sua força.[3] A relação da conversa de botequim, um artigo de lei, a frase dita em um enterro, o anúncio de televisão, um *slogan* da ditadura, a carta a uma amiga, a notícia de jornal, o bilhete confidencial e o próprio lugar de enunciação do poema instauram uma crise da qual deriva boa parte da força dessa poesia.

O poema se torna um deslocamento contínuo de contextos no qual as situações de enunciação, mesmo quando construídas nos enunciados, atuam questionando a relação entre o histórico e a invenção. No caso de Waly, para dar um exemplo, a batida policial torna-se uma cena quase mítica, pois nunca se sabe que mundo está em vigor na configuração desse encontro: se o da lei, da permissividade, do coleguismo, da perversão, do sadismo, do sarcasmo ou da pura violência. Em outra dessas cenas, lemos "a arte é extensão do corpo. Eu expliquei pro polícia tudo" (Salomão, 1972, p.74) em que salta aos olhos o amálgama complexo, no qual dualidades estanques como liberdade de expressão e autoritarismo, corpo e tortura, ditadura e contracultura, crueldade e gozo instauram uma dolorida incerteza e heterogeneidade para o lugar de enunciação (e que dizem muito do perverso legalismo da ditadura brasileira). Na precariedade da escrita em construção, a questão se torna produzir as condições de enunciação, o que se radicaliza no seu projeto seguinte, os *Babilaques* (idem, 2004), no qual cadernos de manuscritos são fotografados nos mais diversos ambientes.[4]

Evidencia-se aqui – e começo a desdobrar paulatinamente as questões teóricas básicas de nossa proposição – o caráter performativo dessas falas: mais do que dizer algo sobre o mundo, elas *fazem algo no mundo*, suspendem os critérios de verdade e falsidade, deslocam o lugar da fala e possibilitam uma ágil mudança de perspectiva. Nessa visão performativa da linguagem, o

3 Conforme apontou Lucius Provase em sua tese (2016), a partir dos anos 1970 configura-se com clareza um discurso que não tem mais um lastro (o que é concomitante à perda do lastro ouro da moeda). A cena de enunciação (como a intenção de contexto) deixa de ser algo dado para se transformar naquilo que é preciso criar como parte fundamental do material compositivo. Se é evidente que estamos em um momento fortemente repressivo e ditatorial, não é menos evidente que as melhores criações do período atuaram sobre a própria enunciação, produzindo novos regimes de historicidade. Se a compressão entre espaço de experiência e horizonte de expectativa resvala, por um lado, no esvaziamento do presentismo e na impossibilidade de mediação, também instaura a possibilidade de moldar a relação entre os dois (como se eles tivessem se tornado mais plásticos, como se várias historicidades atravessassem o mesmo "momento histórico), como se a força e a forma da relação entre eles – em diferentes ritmos, diferentes regimes de historicidade – se tornasse fundamental para a arte (e, como mostra Provase, diferente do modernismo que ainda tem a garantia da "realidade" e do "poema"). Em uma bela imagem, que resume bem a discussão, Provase (ibidem, p. 36) afirma: "um contexto não é uma embalagem".

4 Para uma análise detida dessas questões, cf. Zular (2005; 2014).

texto, e não só o de Waly, não só faz algo no mundo, mas, como propõe Maingueneau (2002, p. 23), configura, organiza, "gere sua presença no mundo".

É conhecida a raiz foucaultiana da obra de Maingueneau, mas a possibilidade de gerir a relação com o contexto atravessa as condições de enunciabilidade e a relação com as instituições para se configurar em um espaço paratópico (ou mais, heterotópico). Há sempre mais de um contexto atuando em qualquer ato de fala e, na impossibilidade de sua determinação, cabe-nos entender o modo como o ato gere a relação com esses contextos possíveis.

O que Maingueneau faz no que diz respeito à literatura é reforçar o modo de funcionamento foucaultiano dessa opacidade e como ela se relaciona com suas condições de enunciabilidade, isto é, como trabalhar, adensar a borda do texto para entender a singularidade com que ele se relaciona com aquilo que não é ele mesmo. Creio ser por aí que podemos pensar e extrapolar a importância das noções de duplicidade enunciativa e de cenografia.[5]

Para além do funcionalismo foucaultiano, a duplicidade enunciativa se dá pelo modo como os atos de enunciação articulam aquilo que eles dizem (seus enunciados) com o evento enunciativo que os constitui (a enunciação). O modo como se gere a relação entre o dizer e que gere também sua relação com o mundo, com os mundos acionados nesse dizer. Daí uma primeira consequência ontológica: a linguagem fala *no* mundo, *com* o mundo, e não apenas *sobre* o mundo.

No entanto, como sabemos, a enunciação sempre escapa, pois nunca estamos onde falamos, há sempre um descompasso constitutivo da enunciação e do enunciado: por isso os modos de subjetivação estão sempre em devir e esse é o lugar no qual se dá a festa de um evento enunciativo como a literatura. Ou seja, a literatura trabalha em duplo movimento, sua situação fática de enunciação (suas condições de enunciabilidade), mas também a situação de enunciação que é encenada na obra. O que nos coloca diante de algo insuspeitado: a possibilidade de encenar a própria enunciação, criando-se formas de relacionamento com o ato de fala, o tempo e o espaço que se dobram sobre a pessoa, o momento e a localização da enunciação.[6]

---

5 Para os leitores de *O contexto da obra literária*, vale frisar que partimos de muitas de suas considerações, mas ampliamos consideravelmente o alcance de suas noções, especialmente a de cenografia enunciativa.

6 Se tomarmos as instâncias da roda da escritura de Philippe Willemart (2005) – as posições de *escritor* (a pessoa de carne e osso que escreve), *scriptor* (a submissão à linguagem, instância na qual somos falados pela linguagem), o *narrador* (a instância ficcional da enunciação) e a *função-autor* (o modo como o texto

Essa paratopia nos leva a pensar, um pouco além do que propõe Maingueneau, que a cenografia enunciativa parte de uma situação, mas cria outra, parte de um suposto contexto que, no entanto, só é produzido a partir daquela enunciação. O contexto não é dado, nem produzido, mas é uma correlação entre contextos heterogêneos: enunciação/ enunciado, escritor/ narrador, fala/ escrita, produção/ recepção, linguagem/ corpo. Ele é o limiar em que opera a passagem entre o dado e o construído, e que está relacionado com a articulação – o cruzamento dessas heterogeneidades.

Essa leitura via Maingueneau só é possível se levarmos em consideração a impossibilidade de determinação do contexto que envolve qualquer ato de fala.[7] A questão é muito complexa para tratarmos a fundo aqui, mas talvez seja importante lembrar que, em "Assinatura acontecimento contexto", um dos fortes argumentos de Derrida (1972, p. 369) a favor da desconstrução é exatamente pensar "porque um contexto nunca é absolutamente determinável, ou melhor em que a sua determinação nunca é assegurada ou saturada".[8] A própria iterabilidade fura a apreensão comunicacional do contexto estável e a atravessa, pois, mesmo na situação corriqueira de interlocutores presenciais, "não existe experiência de *pura* presença, mas apenas cadeias de marcas diferenciais" (ibidem). Derrida marca assim a insuficiência teórica do conceito corrente de contexto e mesmo os limites da noção de performativo e enfatiza que "um signo escrito comporta uma força de ruptura com o seu contexto", "o que não pressupõe que a marca valha fora do seu contexto, mas, ao contrário, que só existem contextos sem centros de ancoragem absoluta" (ibidem, p. 371).[9]

---

circula e é recebido) – o que se passa, aqui, é que essas instâncias todas se dobram sobre o gesto narrativo criando uma cenografia enunciativa que engloba ficcionalmente a situação de enunciação (Zular, 2008). Também aqui, como veremos com Oswald de Andrade (1990), há um jogo paradoxal e topológico no qual o conteúdo envolve o continente e vice-versa.

7 Luiz Costa Lima (1986) já mostrou o quanto a ficção opera na produção de diferença que se instaura entre o performativo e o constatativo. Resta-nos pensar quão possível se torna a questão da determinação do contexto nesse caráter performativo, pautado nos atos e nas situações de enunciação, pois, nos termos propostos por Austin (1990), seria necessário o conhecimento da situação total de sua enunciação para apreender o sentido de um ato de fala.

8 Tradução minha, com consulta à edição brasileira, pelas razões explicitadas na nota a seguir. Aproveito para esclarecer que, desviando a proposição de Derrida, a possibilidade de trabalhar conjuntamente presença e sistema de diferenças, corpo e linguagem, está na base do desdobramento teórico que propomos neste artigo.

9 A tradução brasileira deixa escapar a diferença entre a presença do contexto e sua indeterminação, pois afirma exatamente o contrário "não existem contextos sem qualquer centro de referência absoluto" (Derrida, 1991).

Essa questão da indeterminabilidade do contexto e, portanto, da iterabilidade (mesmo da escrita) não é estranha também à estética da recepção, como fica implícito desde o conceito de "horizonte de expectativa" ou no papel crucial do movimento de perspectivas no ato de leitura (Iser, 1996). Especificamente quanto ao gesto contextual, a reatualização do ato em um novo contexto é fundamental para a produção do sentido na leitura. Como se ao lermos o ato em um outro contexto pudéssemos desdobrá-lo em um sentido que nos escapa e – poderíamos acrescentar – como se a variabilidade do contexto, e não seu controle, fosse a condição do processo de significação.

A força, portanto, da noção de contexto reside nessa possibilidade de irrupção entre as condições de possibilidade do ato (e a possibilidade crítica e desconstrutiva de seus pressupostos) e seu modo singular de configuração (atento para o jogo de presença e ausência e o diferimento que implica uma variação contínua dos contextos).

Essa variação dos contextos, contudo, não implica uma posição relativista (diferentes pontos de vista subjetivos para o mesmo objeto), mas em outra ontologia – como a do signo – na qual a variabilidade de contextos dá consistência aos atos. No caso desta pesquisa, o que ficou cada vez mais evidente é o quanto os mesmos atos respondem a ordens muito distintas, o quanto um mesmo ato pode ser habitado por diversos contextos. Basta parar em alguma dobradiça: por exemplo, a percepção de que o ato de escrita não se confunde com o ato de fala que ele carrega. Quando *Memórias póstumas de Brás Cubas* começa, "Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim" (Assis, 1994), somos levados pela voz do narrador para outro tempo, anterior ao começo dos começos; no entanto, se, seguindo Roberto Schwarz (1990), atentarmos para as contradições que essa voz instaura em relação à escrita, veremos que o ato de escrita não começou nem pelo princípio nem pelo fim, mas que efetivamente já começou por uma hesitação. Não hesita quanto ao começo, mas começa por uma hesitação.

A fala que se instaura pela escrita, fala sobre a própria escrita, como que tirando-lhe o chão, ironicamente, escondendo diante dos nossos olhos o próprio fato de que estamos lendo na medida em que se evidencia, pela voz, o papel da escritura. Desse modo o enunciado cria o cenário da enunciação, embora, aqui, de forma paradoxal. A existência de diversos níveis de enunciação no mesmo ato indetermina os contextos e faz dessa produção de indeterminação um amálgama complexo da experiência que a leitura aciona.

O alcance político desse ato paradoxalmente também reside em escamotear uma tomada de posição que, por assim dizer, se realiza sem se realizar, como que a postergar-se continuamente e a nos manter reiteradamente dependentes de seu encaminhamento, ainda que este seja arbitrário.

Entre a escrita e a fala radicaliza-se uma distância que torna o ato (de escrita e de fala) uma amálgama difícil de destrinchar: estamos entre duas formações discursivas (oral e escrita) que criam regiões distintas de normatividade (interlocução e impessoalidade), acionam culturas diferentes (brasileira e europeia), tradições literárias contrastantes e algumas fortemente críticas (Sterne, Swift) e referências históricas reconfiguradas no próprio ato de enunciação. Para usarmos uma imagem, é como se estivéssemos diante de uma *escrita ventríloqua* e não soubéssemos quem é o fiador dessa enunciação: se o boneco ou o próprio ventríloquo.

"Dito isto", esse ventriloquismo literário machadiano (no qual alguns reconhecerão um certo Borges), instaura um modo próprio de pensar os atos de constituição da escrita como se tivéssemos de ter a todo momento um olho para o que se diz e outro para o que se faz, como também aos contextos diferentes. A maestria de Machado ao trabalhar essa correlação entre ato e contextos torna-se gritante no famoso episódio de *Esaú e Jacó*, "Pare no D". Trata-se também de um grande ensaio sobre a *hesitação* de Custódio quanto à manutenção do nome de sua famosa confeitaria – "do império" – no dia da proclamação da República. A tabuleta encomendada estava pronta até o "d" – "Confeitaria D" – e a hesitação instaura um significativo espaço entre a *escrita* da placa e a *historicidade* da transformação em um conflito com a oralidade da mesma ordem que vimos até aqui.

Claro que estamos na obra final de Machado e, como dissemos, a maestria do controle ficcional dessa situação é acachapante, sobretudo porque constrói uma cenografia enunciativa que coloca em xeque o historicismo pautado nos grandes fatos políticos (que são uma dança das cadeiras da elite, como vemos até hoje no Brasil). Estamos em uma cenografia construída entre Custódio e o Conselheiro Aires; entre a confecção duradoura – e escrita – da placa, o bilhetinho e a mediação do criado ("queria dizer uma palavrinha"); entre a primeira e a terceira pessoas, entre as esferas da história, da política, da economia; entre o enxadrista e seus trebelhos, entre tantos *entres* e a vertigem da decisão. No entanto, se olharmos do ponto de vista da própria ficção, vemos que o desenrolar do romance é uma aula sobre o diferimento da escrita

e o quanto a ficcionalidade se constitui pela própria variação do contexto. Isto é, se para Custódio a passagem do império à república é o problema, para a ficção o contínuo de infinitas passagens contextuais é sua própria matéria.[10]

Veja-se como a questão do contexto se mistura à historicidade e ao contínuo, à necessidade de pensar a historicidade não como uma sequência de datas, mas pela possibilidade de ser atravessado por normatividades heterogêneas (no caso da placa, no mínimo, a escrita, a história, o comércio, a política) que habitam o mesmo ato. A maestria de colocar várias cenografias enunciativas em um mesmo plano. A historicidade da ficção é exatamente esse ponto de articulação entre o campo de determinações e a possibilidade de sobredeterminar seus valores, isto é, de produzir uma outra linha de forças, "de produzir uma especificidade que nos produz. A historicidade é o aspecto social da especificidade" (Meschonnic, 1982, p. 26).

Ou, para voltarmos à nossa linha de argumentação, ainda com Meschonnic, chegamos aqui a um terceiro termo que atravessa a história e que ele chama de oralidade, a qual, como a crítica do signo, ressalta a ausência de um fundamento originário para a linguagem e permite pensá-la em uma historicidade radical que atravessa tanto a fala quanto a escrita.[11]

Nessa operação que montamos a partir desse pequeno exemplo, pautados em uma visão diferente e diferida da oralidade, vemos que não se trata de criarmos uma interpretação sobre um objeto, mas de considerar o objeto a tal ponto que ele permita uma reenunciação na qual o ponto de vista cria o

10 No capítulo seguinte, "tabuleta nova", feita a placa com o nome antigo, as agruras de Custódio continuam. Mas aqui, os nomes giram em falso, como se as palavras fossem tabuletas a serem colocadas sobre situações já cristalizadas e externas a elas – Aires chega a sugerir "Confeitaria do governo", "das leis", "do Catete", "do Custódio" – e vai se evidenciando a distância da política com a vida comum, da "revolução" com o gosto dos doces. As esferas da vida (privada ou pública) e, entre elas, a linguagem, ficam sobrestadas, não se inter-relacionam, seja na angústia de Custódio ou no gesto irônico e demissionário da história de Aires. A tentativa de usar as palavras para anestesiar a variação de contextos marca a metafísica do Conselheiro, mas não a força de captar a própria variação do romance.

11 Há muito vem se discutindo a questão da oralidade e seu papel fundamental no funcionamento da cultura. Não é novidade, mas também não perderam o interesse e a centralidade as propostas de Jack Goody, Walter Ong, Paul Zumthor e Henri Meschonnic, Wai Chee Dimock, entre outros. No escopo deste artigo que visa atentar para o papel da fala na escrita movida pela escuta, é de fundamental importância recuperar esses debates, mas a partir de outro lugar. Para Meschonnic, a oralidade não se confunde com a vocalidade, mas é marcada sim por uma tripartição: oralidade, fala e escrita. Há oralidade onde a presença do corpo se faz ouvir, onde uma implicação total da escuta se torna necessária, seja ela na fala ou na escrita. Com Henri Meschonnic poderíamos afirmar que a escrita é uma potencialização da oralidade (e não seu oposto), assim como, para Dimock (1997), ela funciona como uma caixa de ressonância: a escrita só é a mesma quando vista sob a ótica da visão, pois pela via da oralidade ela é marcada "por uma ontologia instável, que se modifica com o tempo".

sujeito (e diferentes possibilidades de relação de objeto). Torna-se assim decisivo o modo como encarnamos esse ponto de vista (e o corpo aqui tem um papel crucial), o gesto com o qual acionamos o modo particular da enunciação com que lidamos e que possibilita ocupar outras posições-sujeito. O leitor é aqui também um contexto produzido pelo poema, ou seja, pelo modo como a relação entre corpo e linguagem (natureza e cultura, se quiserem) se produz especificamente ali, como se cedêssemos nossos corpos ao poema, reenunciando-o e constituindo-o como ato. Mais ainda, dentro dessa multiplicidade posicional, teríamos de pensar um lugar ambíguo para o poema que alterna também posições de sujeito e de objeto. Essa negociação, aliás, torna-se componente importante de seus atos e aciona, ao seu modo, diferentes contextos.

Instaura-se nessa dinâmica um outro regime de historicidade, para usarmos o termo de François Hartog (2014) retomado por Lucius Provase (2016). Primeiro porque, como propõe Meschonnic (2012, p. 56), reforçando o que dissemos anteriormente, "há duas historicidades: uma que é somente a inscrição nas condições de produção do sentido, a outra que, mesmo contextualizada (*située*) sempre a esta escapa e sempre permanece ativa no presente". E também porque são muitos tempos e muitos modos de acionamento desses tempos que se cruzam na experiência poética, de modo que a historicidade, como o ritmo – forma de subjetivação do tempo que a linguagem retém do corpo – organiza movimentos complexos para muito além dos fatos. Como na epígrafe de *Claro enigma* de Carlos Drummond de Andrade: "les événements m'ennuient" e para continuar a citação de Valéry (1958, p. 1109-1110), "os fatos me enfadam, os fatos são a espuma das coisas, o que me interessa é o mar".

Em Machado, as condições de produção são marcadas por um déficit de escrita, um vazio de leitores, um giro em falso de uma classe; mas, como vimos, a potência dessa escrita produz o contexto em outro grau de tensão que reatualizamos em muitos níveis de historicidade. Nesse caso, teríamos de pensar o contexto como algo não homogêneo, isto é, pensá-lo a partir de uma heterogeneidade, uma paratopia, uma heterotopia.

Para darmos ainda outro exemplo, basta lembrar de Oswald de Andrade (2000, p. 48) afirmando que "A gente escreve o que ouve, nunca o que houve", como que pressupondo um discurso indireto livre como modo de funcionamento básico da linguagem (discurso indireto livre que pressupõe uma oralidade em que outras vozes possam falar na nossa voz) e propondo também uma crítica da noção de fato implicando-o com o discurso. E em Oswald, o

paradoxo anunciado por Machado ganha força inaudita. Como no "Tupi or not tupi that is the question" (Andrade, 1990, p. 47), em que muito da graça reside em colocar no mesmo ato um curto-circuito entre a enunciação em inglês e o enunciado com referência indígena que altera completamente a cenografia enunciativa, como se flagrasse o lugar onde se cruzam o fundamento colonial da metafísica e o fundamento metafísico da colonização de que em outro contexto fala Viveiros de Castro (2008).

Em Oswald, por um lado, o poema ganha estatuto de objeto, desenha-se no espaço da página, assume uma forte concreção e amplia sua contextura para o espaço do livro em uma enunciação ampla e riquíssima. Mas como sabemos, ao mesmo tempo, a evidência da escrita possibilita a internalização de posições discursivas, um complexo jogo de citações e mesmo o roteamento dinâmico dos fatores destrutivos que repropõe em uma fatura cerrada diversas perspectivas. Em outras palavras, na medida em que se assume como escrita, o poema instaura a possibilidade de uma variação de perspectivas que coloca em xeque, a todo momento, a fixidez dos lugares de fala e bascula entre sujeito e objeto. Ou subjétil, como diria Derrida a partir de Artaud (1998).

Se a partir de Oswald retomarmos o breve percurso de nossa apresentação, até aqui veremos que: 1) é evidente desde o primeiro "Manifesto Pau-Brasil" (1924) a força performativa que constitui os fatos como estéticos a partir dos atos de enunciação – assim "a poesia existe nos fatos", mas só após sua enunciação como "Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, contra azul cabralino" é que se pode afirmar que "são fatos poéticos" (Andrade, 1990, p. 41); 2) nos poemas são acionadas muitas perspectivas, numa admirável variação de pontos de vista que, entrechocadas, salientam cortes da experiência muito diversos: viés de classe, experiências biográficas, formas naturais, variações culturais, experiências históricas, espaços urbanos, cheiro de café etc., os quais, ressalto, só se produzem como dimensão contextual pelo choque de sua montagem precisa no poema; 3) o manifesto pau-brasil assume explicitamente que os contextos são postos em relação a tal ponto que operam em um *contínuo* entre questões estéticas, históricas e culturais. Desse modo, do cabralismo se passa para o Carnaval, deste para a fala difícil e desta para a poesia "oculta nos cipós maliciosos da sabedoria, "emaranhada na cultura"… produz-se um fluxo poderoso de relações em que sempre podemos ler uma pela outra: a política pela estética, o histórico pela política, a estética pela cultura, a metrópole pela colônia; 4) um último passo seria perceber que

essa operação sobre os contextos é um modo de funcionamento fundamental, pois não existe "um" contexto, isto é, só existem contextos quando postos em relação e então chegamos ao manifesto antropófago: "só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago" (ibidem, p. 47). Ou seja, os contextos históricos e culturais só se constituem a partir de outros contextos históricos e culturais em um contínuo de variação dos contextos, em que o que importa é o modo como eles são colocados em relação, ou seja, sua própria variação em um regime de alteridade radical, do devir-outro da própria identidade.

Mas, se poderíamos insistir na evidência da relação contextual do ato canibal e o conflito colônia/metrópole e a mudança de vetor nesse embate, vale a pena atentar, dentro do que propomos aqui, para a violência com que o manifesto ataca a violência de todas as formas de imposição da escrita como modelo de sociedade: seja o direito e seus bacharéis, os mapas, o dinheiro, as datas, as garantias, a propriedade… Vem para o primeiro plano o solo, o corpo, a magia, a vida e, nesse outro contexto, outro lugar para a oralidade como funcionamento e transformação. A gente escreve o que ouve…

Há um modo peculiar de lidar com essa transformação que, ao contrário do que parece (e que a própria mudança de tom do manifesto pau-brasil para o antropófago põe em evidência), marca a antropofagia como uma forma de luto, um luto antropofágico que se processa como devir-outro do corpo e do mundo. Luto não só da violência, das indigestões, mas de todos os restos das transformações de experiências em construções simbólicas: seja do tabu em totem, da devoração em comunhão, do corpo em espírito, do mistério e da morte em formas gramaticais, da subsistência em conhecimento. Há um objeto oculto de tão óbvio nesses manifestos e no ritual canibal – o corpo, morto – a ser transformado em perspectiva: "e sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais" (Andrade, 1990, p. 49). O luto antropofágico trabalha a força e a forma dessa transformação, isto é, da transformação topológica entre experiência e contexto: "da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*" (ibidem, p. 49), continentes e conteúdos, enunciações e enunciados, em um contínuo a ser infinitamente trabalhado pela antropofagia: ela atua exatamente na zona de indeterminação e no lugar de transformação entre natureza/cultura, história/poesia, con/texto, corpos/falas.

Essa variabilidade permite pensar que uma das características da ficção seja a possibilidade de produção de uma multiplicidade de contextos, para além dos contextos das convenções culturais. Insistamos na ideia de que o

contexto não é nem apenas o dado objetivo da história, nem apenas o relativismo da cultura, mas uma relação que o ato ficcional estabelece, produzindo inclusive a relação entre o produzido e o dado e acionando um modo de funcionamento sempre singular do que entendemos por contexto. Como no luto antropofágico, poderíamos dizer que o que se produz é a força e a forma da relação entre natureza/cultura, voz/escrita, objeto/sujeito etc.

Essa passagem transversal pelas dicotomias também parece ser fundamental no que traz à tona da possibilidade de se pensar o ritual da escrita como o lugar de passagem pela indeterminação, indiscernibilidade, entre contínuo e descontínuo, sacrifício e totemismo, naturalismo e formalismo, como se nos permitisse pensar de um outro lugar como o contínuo trabalha o discreto, *como um sistema de forças trabalha um sistema de formas*.

Nesse ponto, pareceu-nos importante, como dissemos, repensar o lugar do *corpo* e da *voz* nesse campo de forças e formas, como se ao ler cedêssemos nosso corpo para a perspectiva do poema, vestíssemos o poema como outra pele. Diz Meschonnic (2001, p. 292): "Só há poema se uma forma de vida transforma uma forma de linguagem e se reciprocamente uma forma de linguagem transforma uma forma de vida". Essa dupla implicação de formas de vida e de linguagem em um contínuo nos exime de discutir quem nasceu primeiro (como se aqui também fosse uma questão do ovo e da galinha), já que o contexto se marca pela forma da passagem de uma a outra, pouco importando por onde se começa. Esse contínuo apreensível como ritmo pelas marcas do movimento dessa passagem.

Se vimos em Machado a ambivalência do ato atuando em dois mundos (a fala e a escrita) produzindo uma indeterminação crítica a qualquer tentativa positivista de determinação e em Oswald uma operação contextual poderosa que altera os vetores hierárquicos entre os contextos (configurando outra forma de luto que se marca pelo lugar de passagem entre mundo e linguagem), talvez seja possível lançar a hipótese de que essa possibilidade de sobredeterminação do sentido pela variação de contextos instaura um conflito de *longue durée*, uma historicidade radical. Para darmos um último exemplo e apontarmos para um diferente funcionamento dessa operação contextual, poderíamos pensar com João Cabral de Melo Neto em uma torção de contextos na qual a escrita e seu aspecto construtivo vêm para o primeiro plano na exata medida em que dá a ver seu avesso (o fluxo da fala e da vida). Como podemos notar atravessando a longa fortuna crítica de Cabral, há em seus poemas uma operação que é ao mesmo tempo de construção, de negatividade estrutural e

também de bricolagem (pensar com as coisas) próximo de como Lévi-Strauss (1962, p. 38-46) propunha o lugar da arte em *A ciência do concreto*. A forma na poética cabralina é uma sobreposição de gestos formais heterogêneos. Assumindo pela negação uma lógica da diferença "estruturalista" – uma negatividade instaurada pela diferença e que se serializa[12] – o artista se coloca entre o engenheiro (que projeta) e o *bricoleur* (que ressignifica pelo improviso a ordem do sensível), implicação mútua que me parece fundamental para ressignificar as falsas dicotomias das ultrapassadas duas águas cabralinas.

Trata-se, aqui também, de um gesto antropofágico longe da apropriação de um conteúdo nacional em uma forma modernista do tipo técnica francesa com ingrediente nacional. A singularidade desse gesto radicaliza a operação de colocar em um mesmo plano contextos heterogêneos, ou seja, comparar comparações, pois que toda "cultura" é feita das relações que cria entre campos diferentes de sua experiência. Traduzimos uma coisa em termos de outra e essa operação se dá em um contínuo ontológico com a tradução de "nossa" cultura em termos de outra e vice-versa.[13]

Para darmos também apenas um exemplo, nos aproximemos do(s) *Poema(s) da cabra* de *Quaderna*, que anda(m) sobre os dois solos tensos e contrastantes do mediterrâneo e do Nordeste,[14] onde se evidencia que a operação

12 Como salienta Antônio Carlos Secchin (2014, p. 175) na análise de *Dois parlamentos*, a negação está fortemente ligada ao tema da morte e ambos constituem "os dois grandes eixos propulsores do sentido", mas não se trata de contrapor morte e vida, "o não do texto, sua marca distintiva – veja-se o gesto estrutural – aponta para os vários tipos de morte" que, poderíamos acrescentar, tecem a vida. A vida só é possível porque é tecida pela morte. O *não* é uma forma de relação. A possibilidade de ser algo e a negação desse algo, isto é, ser a si mesmo e algo diferente de si mesmo, presença e ausência, que é para Saussure via Maniglier (2006) o lugar de possibilidade mesma do signo.

13 Como deixarei mais claro um pouco adiante, trata-se aqui de uma leitura da metáfora em Cabral que mantém forte relação com as proposições de Viveiros de Castro, especialmente em "Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation" (Castro, 2004). Mais do que isso, essa relação intra e intercultural cria um espaço topológico entre o interno e o externo de uma ordem não euclidiana. Uma superfície de contato como "O ovo da galinha" que, "sem possuir um dentro e um fora,/ tal como as pedras, sem miolo:/ e só miolo: o dentro e o fora/ integralmente no contorno." (Melo Neto, 1994, p. 302). Veja-se que o poema que trataremos começa "nas margens", trabalhando sempre os limiares, e a cabra, como o ovo da galinha, é "animal/ de alma caroço, de alma córnea,/ sem moelas, úmidos lábios,/ pão sem miolo, *apenas côdea*". Veremos também a importância desse lugar topológico da *côdea*, casca, superfície de contato entre materialidades heterogêneas. Também aqui algo da ordem do signo se impõe, pois ele é essa pura superfície entre a água e a pedra, o som e o pensamento, uma realidade imaterial entre contínuos de materialidades (Maniglier, 2006, p. 279).

14 Outro poema fundamental no curso de nossa pesquisa, mas que, por sua relação muito próxima com Valéry, exigiria outro viés de análise, é o "Cemitério Pernambucano (São Lourenço da Mata)", em que o espaço do poema cruza o cemitério marinho de Sète e o de Pernambuco, ressignificando toda a experiência dessa relação com a poesia francesa e com os diferentes campos de experiência (Zular, 2014).

metafórica cabralina se dá nessa correlação entre contextos que se determinam reciprocramente, embora não se apague o rastro da relação colonial:

> O negro da cabra é o negro
> da natureza dela cabra.
> Mesmo dessa que não é negra,
> como a do Moxotó, que é clara. (Melo Neto, 1968, p. 170)

A presença das cabras liga dois contextos diferentes (o mediterrâneo e o nordestino), sobretudo no primeiro e no último "poema", como afirma Antonio Carlos Secchin (2014, p. 165). Essa hesitação atravessa desde o título "Poema(s) da cabra": o plural indicando um conjunto serial de poemas em um só no limite entre o contínuo e o discreto, o um e o múltiplo, mas também indicando esses mundos diferentes nos quais habita o mesmo *nome* cabra. São os poemas que mudam, como são os mundos diferentes que vêm à tona na sequência quase infinita de comparações. O negro da cabra não é a cor negra ou o conceito de negro, há mesmo uma tautologia se lermos apenas o primeiro verso dessa estrofe "O negro da cabra é o negro". Pois, se da cabra derivam dois contextos postos em relação, do negro derivam duas naturezas, uma negra e uma clara, sendo a clara, do Moxotó, mais negra que a negra. Temos dois mundos para o mesmo nome *negro*, dois corpos para o mesmo bicho *cabra*, dois contextos para o mesmo *conceito*.

Ressalto essa operação para resgatar uma teoria da metáfora como relação de contextos, já que, menos do que apontar semelhanças, o que a metáfora faz em seu deslocamento é produzir relações entre contextos diferentes (no que Cabral é um mestre). A lógica da negatividade, o sistema de diferenças que ela aciona, o engenheiro e o *bricoleur* colocam a ontologia em questão. São os mundos que divergem e entre eles, claro, a ontologia do próprio poema. O que vemos é um espaço de relação sensível negro/branco ("o negro da cabra é solar"), humano/ animal ("o nordestino convivendo-a/ fez-se de sua mesma casta") ou mesmo inorgânico ("capaz de pedra"), isso para darmos apenas alguns exemplos. Se cada campo de experiência é uma relação, o trabalho do poema é relacionar relações.

Por todo(s) o(s) poema(s), essa correlação vai se diferenciando continuamente na passagem de diferentes experiências como as margens, a água, a pedra, o animal, o humano, o inumano: é a passagem de um a outro contexto

que constitui o poema não apenas como série, mas como *correlação entre séries*. É a diferença entre o mediterrâneo e o Nordeste que a cabra dá a ver pela diferença entre os animais que se correlacionam com a experiência entre pessoas, e estas com a diferença entre fenômenos naturais que vêm à tona pela diferença entre valores morais. É a passagem entre uma série e outra que cria a tessitura de sobredeterminação do poema, não apenas como um sentido produzido por diferentes determinações, mas, sim, como uma (sobre) determinação que aciona as diferentes séries que permanecem reenviando continuamente o sentido de uma a outra. Não se trata apenas de um sistema de diferenças, mas de uma diferença entre sistemas.

E o mais interessante é que não diz respeito a uma equivalência entre esses mundos, mas um movimento crítico evidente que habita o inaceitável da situação da seca no Nordeste. Ainda assim:

> Mas não minto o Mediterrâneo
> nem sua atmosfera maior
> descrevendo-lhe as cabras negras
> em termos da do Moxotó. (Melo Neto, 1968, p. 175)

Não se trata, portanto, de contextualizar a colônia pelo viés da universalidade da metrópole, mas, sim, de tensionar os dois contextos reciprocamente.[15] Também não se trata de diluir a diferença, mas de tornar irredutível cada uma das experiências, na medida mesma em que elas só podem ser pensadas pelo espaço de relação que criam (mesmo porque é ainda da colonização que se trata). Não há mentira (até pelo gesto performativo), nem apagamento da diferença, muito menos apagamento da violência da desigualdade persistente: há a possibilidade de olhar uma pela outra e colocar em xeque o lugar de onde o próprio poema instaura seu lugar de enunciação.

15 Veja-se que o mesmo movimento se dá no jogo das rimas toantes em que a semelhança das vogais reforça a diferença das consoantes e a relação inesperada, tensa, percussiva cria um espaço de relação entre elas, como contextos sonoros distantes que a "metáfora" rímica coloca no mesmo plano. A espacialização do tempo pela marcação forte das sílabas e o deslocamento constante do lugar do acento no interior do verso opera do mesmo modo. O tempo se espacializa do mesmo modo que a "roda criatura do tempo é uma coisa em quarto, desgastada" (Melo Neto, 1994, p. 396). Opera-se aqui entre o contínuo (do *bricoleur*) e o discreto (do engenheiro), o contínuo do fluxo e os cortes das consoantes e da disposição na página dos acentos. Em um artigo dedicado apenas a Cabral voltaremos a esses pontos que, claro, merecem maior desenvolvimento.

Afinal, o lugar da escrita, como prática europeia, é aquele do mediterrâneo e, mais, é aquele, no Brasil, de uma elite que exclui no momento em que escreve (mesmo que seja um poema), mas que escapa do jogo de inclusão fácil ao assumir a primeira pessoa e diferir o contexto da escrita daquele dos mundos que aciona, produzindo novos mundos na correlação recíproca que não apenas descreve o Nordeste como falta em relação à Europa, mas traduz a Europa nos termos das cabras do Moxotó.

Para finalizar, sem concluir, imagino que não deva ter escapado ao leitor o quanto o percurso de pesquisa que me levou à variação de contextos tenha sido lido, *après coup*, por um viés proposto por Roy Wagner e Viveiros de Castro, que nos permitiu uma aproximação um pouco diferente da noção de contexto. Preferimos explorar o ponto de vista (especialmente a ideia de que o ponto de vista cria o sujeito e de que devemos nos perguntar sobre a singularidade e historicidade de concepção e constituição dos pontos de vista – isto é, não o ponto de vista da ficção sobre o mundo, mas qual ponto de vista da ficção sobre o ponto de vista), o campo relacional que ele pressupõe, o diferir interno e a leitura transversal dos modelos totêmicos e sacrificiais. Lembro, de passagem, que muitas dessas posições de Viveiros de Castro partiram de um modo particular de pensar as posições pronominais e o performativo.

Assumimos o equívoco como constitutivo do funcionamento da linguagem, e não como desvio. A linguagem, como as coisas, pensada em uma ontologia plana, é tão equívoca como o mundo em que fala, e ambas não são mais que um feixe de relações. Isso nos levou ao cerne de uma visão ontológica da metáfora, a comparação de comparações desses feixes de relações continuamente acionados em seus múltiplos planos de codeterminação recíproca. Por isso falamos em contextos relacionais, em uma relação entre contextos.

Chegamos assim ao contínuo ontológico das relações intra e interculturais que servem de metáfora para pensar o poema como um espaço de relações que aciona modos de se relacionar com aquilo que não é ele mesmo. O poema, como *poiein*, como fazer, se coloca como uma prática entre práticas.[16]

16 Como insiste Valéry (1993, p. 197) em "Poesia e pensamento abstrato", "se o lógico nunca pudesse ser algo além de lógico, ele não seria e não poderia ser um lógico; e que se o outro nunca fosse algo além de poeta, sem a menor esperança de abstrair e de raciocinar, ele não deixaria atrás de si qualquer traço poético. Penso sinceramente que se todos os homens não pudessem viver uma quantidade de outras vidas além da sua, eles não poderiam viver a sua". Ou como propõe Maniglier (2013, p. 264), "é por essa

O poema se constitui como objeto na medida em que nele ocorrem "processos precisos de transformações de certas qualidades em outras" (Maniglier, 2013, p. 268). Objeto transicional que alterna continuamente as posições de sujeito e objeto e que não tem, como a taça de café de Maniglier, uma forma única determinada, mas uma forma equívoca emergindo da sobreposição de muitas formas (ibidem, p. 267).[17]

Estranho objeto esse ficcional que ganha força na medida em que se transforma em um potencial de diferença entre contextos, ou seja, como variação. Daí o lugar da metáfora como espécie de casca que codetermina reciprocamente e em um mesmo gesto as relações internas de cada ato de fala e os mundos que ele aciona em contínua variação.[18]

Para falarmos com Roy Wagner, trata-se de um modo potente de pensar que em um campo metafórico há uma articulação de contextos, uma dimensão relacional, que é também um jogo de metáforas sobre metáforas. Claro que entre a simbolização convencional (que nada mais é do que a estabilização de um fluxo de reenvios) e o deslocamento contínuo e metafórico da invenção como "símbolos que representam a si mesmos", procuramos trabalhar a transformação de um com base no outro, a obviação (Wagner, 1981). O poema é a reinvenção contínua desse limiar.

---

razão que falamos de ser, que nos interrogamos sobre o ser: porque vamos de um modo de existência para outro, que viajamos de uma prática para outra. Se permanecemos encerrados num único modo, se vivemos somente em uma única prática, não haveria maneira de falar do ser como tal. Não haveria sequer a "questão do ser": essa questão seria, a cada vez, regrada pela prática na qual nos encontramos". Para Valéry, o poeta, assim como o filósofo para Maniglier via Latour, é um diplomata e o poema, uma prática de comunicação entre práticas. Não por acaso, Valéry via Leonardo da Vinci como filósofo. Que essa lição tenha sido levada à enésima potência por Cabral fica evidente nas infinitas práticas (políticas, poéticas, agrárias, plásticas, animais, culinárias etc.) que fazem a tessitura mesma de seus poemas.

17 "É porque há nessa experiência alguma coisa de ordem disso que chamei uma *sobredeterminação*: a maior parte dos próprios objetos que percebemos em nossa vida cotidiana é de formas sobredeterminadas que só existem pelo fato de que se sobrepõe, de maneira mais ou menos precisa, um certo número de determinação. Assim, essa taça de café não pertence a um único sistema que seria o sistema da percepção, mas a muitos: esse da minha percepção, mas também dos meus gostos alimentares, dos hábitos culinários, da estrutura operatória do meu gestual etc." (ibidem). Há assim um tornar-se real como as infinitas sobredeterminações que operam em um poema que não pode ser reduzido a um único aspecto linguageiro, nem psicológico, nem lógico, nem… a sobredeterminação está para a relação com o objeto como a variação de contextos para as relações entre os objetos (e aqui seria melhor falar, com Deleuze, entre os corpos, ou a incorporeidade da relação entre os corpos).

18 Talvez seja importante frisar que isso não nos leva a um relativismo das infinitas interpretações de um objeto, mas a um objeto infinitamente subjetivado e reenunciado que mantém entre as variações um espaço de relação. Mais do que isso, a relação entre as variações é decisiva. Daí porque mantemos um rastro estruturalista que é o modo de produção de valor pela sobredeterminação operada nas relações internas aos atos de fala. No entanto, sendo as mesmas, nunca são acionadas da mesma forma e essa diferença intensiva atravessa e é atravessada pelos mundos que coloca em questão.

> Ao tratarmos dos "contextos culturais" também seguimos um encaminhamento de Viveiros de Castro, na medida em que procuramos alargar ao máximo o alcance conceitual de nossa empreitada ampliando seu horizonte cultural, mas sem que tenha sido preciso, permitam-me ir rápido, virarmos índios. Mas, sim, transformando o nosso conceito por dentro e tornando mais opacos, complexos e densos os pontos de contato. Transformar ao limite nosso conceito de ficção pela pressão de outras epistemologias e ontologias e operar a reconstrução dessa conceituação imaginária de outras experiências a partir da nossa própria experiência conceitual. Produz-se assim uma diferença interna na nossa própria disciplina. Radicaliza-se a ficcionalidade como variação de contexto levando ao limite as tensões, a diferença, a intraduzibilidade: adensa-se o limite pelo questionamento radical da própria teoria, deslocando seu funcionamento e ampliando seu potencial de produção de singularidade.

Mas talvez o que mais nos interesse é o ganho político que se produz na possibilidade de divergir sobre a constituição do mundo comum, ou a produção de dissenso como cerne da política: não de um relativismo de visões sobre um mesmo mundo, mas pela possibilidade de colocar em questão o próprio mundo – opera-se aí uma total desnaturalização do que é o real – assim como das cenas enunciativas em que se constituem os conflitos.

Como afirma Viveiros de Castro (2008, p. 397) sobre o mundo ameríndio: "as aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com o outro". Essa indeterminação opera no próprio modo pelo qual um pedaço do mundo se faz linguagem e vice-versa, de tal modo que o correlato político da ficção como variação de contexto é o dissenso. Nas palavras do autor:

> É isso que chamo dissenso: não um conflito de pontos de vista [subjetivos], nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas ***um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum***, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados [...] não pode ser a confrontação de parceiros já constituídos sobre a aplicação de uma regra geral a um caso particular. (2006, p. 374, grifos nossos)

Atolados que estamos no cinismo, essa posição possibilita uma resposta crítica a certo impasse do próprio pensamento crítico, pois se "a contradi-

ção performativa não funciona", talvez seja interessante pensar não em uma distorção enunciativa cínica, mas que isso se dá "porque a própria cena da fala é contraditória, resultado da conjunção de dois mundos heterogêneos"[19] (ibidem, p. 377).

O conflito entre esses mundos coloca em questão a naturalidade com que apaziguamos o nosso mundo comum e nos permite potencializar o dissenso como uma política de contextos:[20] trazer à tona os mundos que as cenas de enunciação colocam em jogo. A assunção da variação de contextos e não de *um contexto* é um gesto necessário, ainda que não suficiente, para a própria possibilidade do político.

Fim do fim: em um belo e corajoso livro, Écorces (*Cascas*), Georges Didi-Huberman (2011) encara o difícil tema da transformação dos campos de Auschwitz e Birkenau em pontos turísticos, abertos à visitação e que em um domingo de sol receberam também a visita do crítico. O livro, como se caminhasse sobre um chão de cascas frágeis, se coloca em um campo afetivo singular no próprio limiar entre barbárie e cultura que a transformação do lugar da catástrofe em turismo propicia, como se tentasse caminhar entre a dolorida facilitação da comunicação cultural e o chão batido da certeza

19 Essa é uma formulação cara também a Maniglier (2013, p. 268), para quem não há saída política senão na possibilidade de colocar práticas heterogêneas em contato, fricção: "O *senso comum,* então, é o elemento dessas identidades transitórias. Transitórias, elas o são em muitos sentidos: porque permitem passar de um sistema ao outro – ou, mais exatamente, porque elas são o efeito de uma sobredeterminação entre muitas práticas nas suas zonas de contato ou de fronteiras – e porque, por definição, elas não são estáveis, não têm sequer verdadeiramente uma identidade fixa: sua identidade é exatamente o que é preciso para que diferentes identidades possam comunicar-se. Enfim, elas são inteiramente equivalentes a isso que acontece num processo de *tradução*". Só há algo da ordem do político se colocarmos em xeque o que é o comum do senso comum e se fizermos com que as muitas esferas da linguagem e da experiência (política, econômica, social) assumam sua superfície de contato e de correlação, isto é, se fizermos com que as diferentes práticas e seus diferentes modos de transformação entrem em um espaço de correlação e codeterminação recíproca. No Brasil, vemos o quanto há hierarquização do jurídico (como antes da força militar); ele aparece como promessa redentora e autoritária de hierarquizar a forma da relação entre as diversas práticas do corpo social que perdem assim sua potência de transformação. Só haverá possibilidade de emergência do político no Brasil quando aceitarmos esse espaço de codeterminação entre as práticas (inclusive entre a economia e a política, que estão na base da corrupção).

20 Também Raul Antelo (2016, p. 255), em "A desconstrução é a justiça", aponta na mesma direção: "Torna-se necessário, portanto, dar uma *pas au-delá* e ativar um procedimento neutro: pensar como a política infundada – e, por assim dizer, em estado de revolução permanente – tem por tarefa abrir novas esferas que, embora a princípio estrangeiras ao próprio conceito, são, de fato, autênticas esferas de verdade ou do sentido, designações possíveis dessa relação elevada ao infinito que é a política. Daí que o que antes era um impasse torna-se agora um paradoxo nutriente: pensar em heterogeneidade dessas esferas, em relação à esfera propriamente política, é ela mesma uma necessidade política.

factual. Diante do crematório V de Birkenau foram colocadas três das controversas únicas fotos das câmaras em funcionamento, material bem conhecido de Didi-Huberman. Curiosamente, excluíram uma delas, na qual, talvez pela dificuldade de tirá-la às escondidas, o que vemos são árvores e não o crematório V. Essa foto excluída por não atender a uma demanda cultural de realidade histórica, no entanto, é fundamental, como argumenta o crítico, porque todo olhar é tomada de posição e o que importa não é o que essas imagens mostram, mas o lugar de onde foi possível tomá-las, o que nunca poderá estar na imagem, como o próprio olho nunca é apreensível naquilo que vemos. Mais do que isso, Didi-Huberman nota que as mesmas árvores ainda continuam lá. As árvores talvez sejam as grandes testemunhas de Birkenau, o que de uma maneira insólita, pelo olhar do crítico, torna-se uma mudança radical de perspectiva (o campo de concentração visto a partir das árvores), alterando completamente o espaço contextual (incluindo as árvores expressamente excluídas pelo museu) e dessubjetivando o ponto de vista a ponto de escutar as árvores como um testemunho mudo. Didi-Huberman então encontra algo como a escritura das árvores nas suas cascas, razão do título do livro. As cascas testemunham a habitação em um espaço duplo: sua parte externa voltada para o exterior (que em latim clássico se chamava *cortex*), onde ficam as marcas de sua passagem pelo tempo, da experiência, da morte; e uma parte interna (*liber*), voltada para o tronco, para a terra e que, coincidentemente, servia no passado de suporte para a escrita. A imagem das cascas mostra uma escrita que habita dois mundos, um no verso do outro (da história e da cultura, do passado e do presente, da memória e da escrita) produzindo relações entre eles, nos termos do crítico, pelo movimento e pela inquietude. Por isso a casca traz

> a impureza – a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade – das coisas. Ela se encontra na interface de uma aparência fugidia e de uma inscrição sobrevivente. Ou então ela designa, precisamente, a aparência inscrita e uma sobrevivência fugidia de nossas próprias decisões de vida, das experiências que sofremos e das experiências nas quais agimos. (Didi-Huberman, 2011, p. 69)

As cascas das árvores nos ensinam a responder a uma ordem dupla de demandas, lugar de encontro de mundos e à variação imprevisível de contextos que nos leva ao gesto quase indecifrável com que olham a história.

Referências bibliográficas

ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

Serafim Ponte Grande. São Paulo: Globo, 2000)

ANTELO, R. A desconstrução é a justiça. In: NATALI. M.; SISCAR. M. (Orgs.). *Margens da democracia*. Campinas: Unicamp, 2016.

ARTAUD, A. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê, 1998.

ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Esaú e Jacó*. 5. ed. Rio de Janeiro: Garnier, [19--].

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

CASTRO, E. V. D. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Berkeley, v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004.

_____. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

DERRIDA, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

_____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, G. Écorces. Paris: Minuit, 2011.

DIMOCK, W. C. A theory of resonance. *PMLA*, New York, v. 112, n. 5, p. 1060-1071, 1997.

DOMENECK, R. *a cadela sem Logos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARTOG, F. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HEJINIAN, L. *The language of inquiry*. Berkeley: University of California, 2000.

ISER, W. *O ato de leitura*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

LÉVI-STRAUSS, C. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

LIMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MAINGUENEAU, D. *O Contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MANIGLIER, P. *La vie énigmatique des signes*. Paris: Léo Scheer, 2006.

_____. Manifesto por um comparatismo superior em filosofia. *Veritas*, Porto Alegre, v. 58, n. 2, p. 226-271, 2013.

MELO NETO, J. C. *Poesias completa*s. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1968.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.

_____. *Célébration de la poésie*. Paris: Verdir, 2001.

_____. *Langage, histoire*: une même théorie. Paris: Verdier, 2012.

PINO, C. A.; ZULAR, R. *Escrever sobre escrever*: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PROVASE, L. *Lastro, rastro e historicidades distorcidas*: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias. 2016. 149 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RANCIÈRE, J. *La Mésentente*. Paris: Galilée, 1985.

_____. O dissenso. In: NOVAES, A. *A Crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SALOMÃO, W. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1972.

_____. *Algaravias*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Babilaques*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SECCHIN, A. C. *João Cabral de Melo Neto*: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VALÉRY, P. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1958. v. 1.

_____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

WAGNER, R. *The invention of culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

WILLEMART, P. L. M. G. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZULAR, R. O que fazer com o que fazer? Algumas questões sobre o me segura qu'eu vou dar um troço de Waly Salomão. São Paulo: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v.1, n. 8, p. 46-55, 2005.

_____. Valéry e o Brasil ou a literatura comparada como produção de contexto. *Ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 13, p. 49-65, 2013.

_____. As Algaravias de Waly Salomão. In: SALOMÃO, W. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 526-541.

O papel da analogia na invenção de uma ciência: o caso da sociologia de G. Simmel

Lenin Bicudo Bárbara

Neste artigo, discorro sobre alguns aspectos da sociologia do pensador alemão Georg Simmel (1858-1918), que desempenhou papel de destaque na consolidação da sociologia na Alemanha de seu tempo. Para iniciar, condensarei em dois parágrafos a história dessa contribuição, selecionando apenas o que mais interessa para a discussão a seguir.

O primeiro trabalho de maior fôlego de Simmel, sua *Filosofia do dinheiro*, foi inicialmente publicado em 1900. A essa altura, Simmel já praticava sociologia, tendo publicado vários artigos sobre questões da área – não só em alemão, mas também em francês, inglês, italiano e russo. Em 1908, viria a público sua monumental *Sociologia*, obra preparada ao longo de uma década e meia. Ela é formada por dez longos capítulos e treze excursos, em geral mais curtos, e como um todo representa o ápice dos esforços de Simmel como sociólogo.

Esses dois trabalhos maiores, bem como os artigos e ensaios relacionados mais diretamente a eles, exerceriam impacto significativo no pensamento social dentro e fora da Alemanha, e Simmel eventualmente seria considerado um dos fundadores da sociologia em seu país, ao lado de Ferdinand Tönnies e Max Weber. Apesar de ter sido influente como sociólogo, Simmel preferia não ser identificado como tal – pretendia ser considerado um filósofo que, entre outros assuntos, tinha interesse pela sociologia. É importante notar aqui, ainda que só de passagem, que é perfeitamente possível chegar a uma compreensão mais adequada dessa sua relação – que podemos chamar de mal resolvida – com a sociologia, retraçando seu percurso biográfico e contrastando-o com seu contexto social e institucional; mas aqui não vou me deter nessas questões, pois isso pediria digressão muito grande diante do tema deste texto.[1] Seja como for, devemos ter aqui em mente que Simmel se considerava antes

1 Para uma exposição que vai nessa direção, cf. o capítulo "Sociologia" de *As aventuras de Georg Simmel*, de Leopoldo Waizbort (2000, p. 509-534). Também discuto o ponto em Bárbara (2012, p. 192-253).

de tudo filósofo, o que significa que sua sociologia não é fruto do trabalho de um especialista restrito a essa área particular, mas sim de um pensador até certo ponto indisposto a seguir a mesma tendência que buscara emplacar para fazer da sociologia uma ciência, ou seja, a tendência à especialização.

Isso posto, vamos ao tema deste artigo. A questão que gostaria de propor aqui se refere ao problema da experiência na sociologia de Simmel e pode ser formulada deste modo: qual é o papel do material empírico na *Sociologia* de Simmel? Como ele manipulou e organizou nessa obra o material colhido da experiência?[2]

Para resumir de forma bem grosseira, Simmel, em sua *Sociologia*, costumava manipular o material empírico como um mecanismo ilustrativo: aí, a empiria não aparece como resultado de um procedimento metódico de observação e comparação, nem é cercada por definições precisas e sequer ancorada em fontes abertas à revisão crítica, como já era o caso do estudo de Durkheim sobre o suicídio, publicado onze anos antes da *Sociologia*. Tal característica compromete de forma definitiva o valor de verdade do material etnográfico e historiográfico mobilizado com frequência por Simmel, algo cujo resultado pode ser concebido como um esvaziamento do sentido da distinção mais usual entre fatos e ficção – e que, além disso, põe limites claros para o alcance da sociologia tal como estritamente proposta e praticada por Simmel. Assim, apesar de sua grande influência para o pensamento social alemão e das inúmeras inovações *conceituais* por ela diretamente promovidas ou então inspiradas, a sociologia simmeliana não trouxe consigo nenhuma inovação importante em termos de métodos e técnicas de pesquisa – um dos reflexos da dificuldade de Simmel em avançar com sua sociologia no terreno da pesquisa empírica.

O próprio Simmel respondeu a esse problema. Em nota de rodapé do segundo capítulo de sua *Sociologia*, ele argumenta que poderia ter empregado exemplos *inventados*, já que não estava nem um pouco interessado em comunicar facticidades, mas apenas em introduzir um novo modo de cognição, o da sociologia (Simmel, 1992b, p. 64-65). Embora essa resposta seja, ao menos até certo

2 Essa e toda uma série de outras questões (que estão, como veremos, ligadas à importância da analogia para o pensamento de Simmel) foram por mim tratadas em detalhe na pesquisa que resultou na minha dissertação de mestrado, citada na nota anterior, e que foi levada a cabo graças ao apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). O que segue é em parte uma derivação dessa pesquisa, em particular da seção III. 2, intitulada "Apresentação e estudo das analogias propriamente sociológicas contidas na *Soziologie*" (Bárbara, 2012, p. 255-287).

ponto, uma racionalização diante das dificuldades reais envolvidas na realização de seu projeto sociológico (em parte inerentes ao seu estilo de pensamento e em parte motivadas pelos fatores externos ligados às circunstâncias práticas de sua preparação), não é de todo enganosa. Como pretendo mostrar, há, sim, uma relação entre o modo como Simmel manipulava a empiria – caracterizado, pois, por um embotamento dos limites entre fato e ficção – e a invenção da sociologia como uma empreitada com pretensões de ciência na Alemanha de seu tempo.

Consideremos com mais cuidado o modo como Simmel manipulava a empiria. Como afirmei, Simmel empregava o material empírico basicamente como mecanismo ilustrativo – e a solução por ele encontrada para adaptar a experiência a esse uso consistia em converter facticidades em meros *exemplos*. A quase completa omissão de referências externas em sua *Sociologia* fornece uma boa imagem do quadro que resulta desse procedimento. Mesmo as raras citações diretas ali contidas são em geral anunciadas por expressões deliberadamente vagas, como: "um dos maiores conhecedores do assunto afirmou que…". Além disso, não se pode negar que o nível de aprofundamento com que Simmel no mais das vezes manejava tais facticidades era bastante superficial, ou seja, que ele as transmitia sem contextualizá-las com o devido cuidado e em um registro muito próximo ao do *conhecimento de senso comum*.

É importante não perdermos de vista, porém, que a ideia de "conhecimento de senso comum" não possui aqui qualquer acepção negativa, mas se refere simplesmente a um modo particular de dar forma à experiência, que se pode interpretar como sociologicamente carregado, na medida em que o traço distintivo da experiência assim informada é o estar à disposição para ser intersubjetivamente partilhada com relativa facilidade. Daí que Simmel não sentisse o menor embaraço em transitar do material historiográfico e etnográfico para o de sua vivência pessoal – gesto que uma sociologia mais apegada ao valor de verdade de suas proposições (como deve ser o caso de toda sociologia empiricamente aplicada) tende a repudiar, devido à falta de "objetividade" ou isenção aí envolvida. Portanto os "fatos" assim manejados e anunciados por Simmel possuem, para o gosto do sociólogo mais interessado em questões empíricas, sempre a marca inconfundível da evidência de tipo anedótico.

Ora, o ponto é que Simmel não comunica tais "fatos" visando provar ou refutar hipóteses sociológicas – mas o faz apenas a título ilustrativo, ou seja, utiliza-se deles como exemplos. Pode-se imaginar que o material da experiência não dá chão para suas especulações sobre o social, ou seja, não funciona como

mecanismo de controle com o qual seria possível comprovar ou descartar esta ou aquela hipótese a respeito de um tema particular. Seu objetivo é, por assim dizer, que a sociologia levante voo e percorra o mundo, para que assim depare com *o maior número possível* de paisagens até então ignorados pelo olhar sociológico. Com isso, podemos elucidar o que Simmel tinha em vista ao manejar seus inúmeros exemplos: mostrar como a sociologia era capaz de relacionar fenômenos que até então pareciam completamente distintos (eis o que Simmel pretendia provar: o alcance da visão sociológica). Seu gosto por histórias espirituosas, fábulas e provérbios – menos presente na *Sociologia* do que em outras obras, é verdade, como explicarei mais adiante – não passa de uma manifestação diferente e mais explícita dessa mesma tendência fundamental. Proponho caracterizar essa tendência, tal como se manifesta no caso especial da *Sociologia*, como uma espécie de *estilização* do conteúdo da experiência nos moldes sociológicos – de modo a conceber como um dos resultados dessa tendência à conversão dos conteúdos factuais em exemplos de como fazer sociologia.

Com Simmel, chamo de "estilização" o procedimento de natureza propriamente estética – ou melhor: o procedimento que encontra nesse domínio sua aplicação mais apurada – que consiste em apreender por meio de um tipo básico os traços distintivos ou essenciais de determinado objeto, de modo a reduzir suas características singulares a alguns de seus traços genéricos. Trata-se, em suma, de uma maneira de apreender numa forma *genérica* um objeto *particular*; convém aqui citar o próprio Simmel (1993, p. 375; tradução minha)[3] para ilustrar o ponto: "uma rosa estilizada deve, diferentemente do que se passa considerando a realidade individual de uma rosa em particular, apresentar a generalidade de todas as rosas, o tipo rosa". Ou então: "Estilo é sempre uma generalidade que confere ao conteúdo da vida e da criação pessoais uma forma partilhada com muitos, disponibilizada para muitos" (Simmel, 1992b, p. 418; tradução minha).[4]

É importante termos em vista algo da discussão simmeliana a propósito do problema do estilo porque, a partir dela, podemos nos aproximar do critério ou princípio seletivo fundamental de que Simmel dependia para manejar o material da experiência. Tal critério pode ser apresentado nestes termos: o funcionamento ótimo do exemplo simmeliano, assim como o funcionamento

3 O ensaio em questão, "Das Problem des Stiles", sobre o problema do estilo, foi originalmente publicado em uma revista de arte aplicada, em 1908 – ou seja, no mesmo ano em que saiu a *Sociologia*.

4 Aqui já estamos na *Sociologia* e, mais exatamente, no excurso sobre a função sociológica do adorno.

do adorno, se dá em função de seu estilo, ou seja, depende de que a particularidade manejada como exemplo seja realmente capaz de articular com nitidez e ganho cognitivo a generalidade a que se refere e sem a qual o exemplo ou ilustração não teria o menor sentido. Estabelecida a generalidade do critério que rege o funcionamento do exemplo simmeliano, podemos agora ilustrá-la retomando um dos exemplos preferidos de Simmel: o dinheiro. Em seu prefácio à *Filosofia do dinheiro*, flagramos Simmel (1992a, p. 12; tradução minha) afirmando o seguinte sobre o objeto dessa filosofia:

> Em meio a esse círculo de problemas, o dinheiro é apenas meio, material ou exemplo para a exposição das relações existentes entre as manifestações mais exteriores, mais coladas à realidade, mais acidentais e as potências mais ideais da existência, as correntes mais profundas da vida individual e da história.

O que está aí implícito (sendo esse o ponto que nos interessa) é que o dinheiro seria *capaz* de articular tais relações, algumas das quais Simmel caracterizaria como propriamente sociológicas. Não fosse o dinheiro realmente *capaz* de dar acesso às relações entre o fortuito e o absoluto, sua filosofia do dinheiro não mereceria o nome de filosofia: o pior dos cenários para alguém que, como Simmel, afinal se via como filósofo. Daí que Simmel não meça esforços para provar o tempo todo essa capacidade, fazendo com que o dinheiro realmente funcione como exemplo para ilustrar as relações mais diversas entre as mais diversas coisas (Bárbara, 2012, p. 302-342).

Retomando: embora Simmel, sem dúvida, manipule o material da experiência em um registro superficial e simplificador, semelhante ao do senso comum, ele em geral não o faz aleatoriamente. Em vez disso, a falta de comprometimento com o conteúdo ou o valor de verdade desse material funciona como uma espécie de preço que Simmel está disposto a pagar para poder levar a cabo sua estratégia de se utilizar do singular como ilustração do mais geral, ou, no caso da sociologia, do fato particular como símbolo de uma forma mais geral de socialização – o que, justamente, confere ao exemplo simmeliano seu caráter ilustrativo. De modo correspondente, o apagamento da distinção entre fato e ficção no contexto de sua sociologia pode, ao menos nesse caso em particular, ser concebido como resultado secundário patente de certa tendência à estilização dos fatos, cujo resultado primário pretendido é nesse caso a promoção de sua visão sociológica. Essa promoção é, por sua vez, ao menos

compreensível, dado o caráter incipiente e em vias de formação da sociologia naquele tempo – embora, é claro, a estratégia de promoção especificamente adotada por Simmel ainda não possa ser compreendida da maneira devida por referência a essa demanda genérica, exigindo, em seu lugar, um olhar mais demorado para o contexto intelectual da Alemanha no início do século XX e para o encaixe da trajetória intelectual de Simmel nesse contexto.[5]

Podemos agora nos voltar às pequenas narrativas, ou melhor, anedotas às quais Simmel às vezes recorre em sua *Sociologia*. Nesse contexto, proponho interpretar tais anedotas na chave indicada, ou seja, como modalidade particular de ilustração sociológica. Como seria impossível passar aqui uma imagem completa do uso extensivo de ilustrações e estilizações presentes na *Sociologia*, o que pude fazer foi selecionar algumas poucas passagens nessa direção, para assim pelo menos passar uma ideia *mais* concreta do que estou falando. Começo com a seguinte anedota, retirada do segundo capítulo da *Sociologia*:

> Não há muito, chegou de uma cidade do norte da França o relato de uma peculiar "Associação do prato partido". Anos atrás, alguns industriais teriam lá se reunido para uma refeição. Quando, durante essa refeição, um prato caiu no chão e quebrou-se, alguém notou que, por coincidência, o número de fragmentos era exatamente o mesmo número de pessoas presentes – um augúrio, em razão do qual eles se reuniram formando uma sociedade amistosa, em que cada um deveria servir e ajudar os demais. Cada um dos senhores levou consigo um fragmento do prato. Quando um deles morresse, o seu caco de porcelana seria entregue ao presidente da sociedade, que colaria de volta o pedaço a ele confiado. O último sobrevivente deveria, então, encaixar seu último pedaço no prato, e este, assim reconstruído, teria de ser em seguida enterrado. A associação do "prato partido" é, com isso, definitivamente anulada e desaparece. (Simmel, 1992b, p. 103; tradução minha)

Logo depois de nos contar sobre essa curiosa "Associação do prato partido" – o que, diga-se, é feito sem qualquer menção à fonte –, Simmel muda de assunto, nesse caso para nunca mais retomá-lo. E é bem típico que ele o faça trazendo à tona uma analogia entre tal associação e a *díade* – ou seja, deter-

5 Como indiquei anteriormente, contento-me aqui em indicar essa relação, sem me propor a reconstruí-la neste espaço.

minada formação social composta por apenas dois membros. A comparação se explica pelo contexto geral: a citação acima está contida em um capítulo dedicado ao problema formal da determinação numérica do grupo. Vejamos até onde Simmel nos leva por meio de sua anedota:

> Sem dúvida, o tom sentimental no interior e em relação a essa associação mudaria completamente caso se admitissem novos membros e, com isso, sua vida fosse perpetuada indeterminadamente. Por ser de antemão designada a desaparecer, ela adquire uma marca bem particular – que as associações a dois, por sua vez, já possuem desde o princípio, e isso devido ao condicionamento numérico de sua estrutura. (ibidem)

Não é por acaso que o breve conto da "Associação do prato partido" acaba – na acepção de que Simmel o deixa para lá – bem onde começa uma analogia: sua *Sociologia*, como aliás sua *Filosofia do dinheiro*, é de ponta a ponta repleta de tais analogias. Elas são, como mostrei alhures, seu principal meio para *organizar* (ainda que não de forma sistemática) o conteúdo da experiência. Nesse caso, a analogia é mobilizada justamente para fins de estilização: faz ver o que há em comum entre os dois termos da comparação, ou seja, entre a associação do prato partido e a díade, e com isso realça certa generalidade. E como a analogia é, assim, o ponto final de histórias como a que acabamos de ler, Simmel acaba despojando-as de tudo aquilo que não combine com a analogia, o que inclui despi-la de seu valor de verdade, de sua historicidade e de sua peculiaridade – sendo um dos resultados disso o embotamento da distinção entre fatos e ficção. Para que possamos captar do modo adequado o sentido ilustrativo desse gesto estilizante, cumpre avançarmos na compreensão do procedimento analógico.

Primeiramente, destaco que Simmel chegou mesmo a tentar, nos seus escritos explicitamente sociológicos, suprimir ou pelo menos abrandar algo de sua tendência a estilizações. Isso mostra que ele estava a par das dificuldades implicadas em tentar conciliar tal tendência com seu compromisso de fazer uma sociologia científica. Assim, uma fábula como a que encontramos na introdução de sua *Cultura filosófica*, uma coleção de ensaios de 1911 (Simmel, 1996, p. 166-167),[6] não caberia no capítulo introdutório de sua *Sociologia* – em que o que se

6 A fábula, com toda a introdução, encontra-se traduzida e comentada em Waizbort (2000, p. 16 et seq.).

acha, no lugar disso, é toda uma amarração rigorosa de analogias, formuladas de forma bem estrita e exata, entre a sociologia e outras formas de conhecimento, dentre as quais as mais importantes calharam de ser a geometria e a biologia (aliás, coordenadas de modo a complementarem uma à outra). Ao contrário das anedotas, das fábulas, dos provérbios e de outros meios de expressão ancorados de forma similar no conhecimento de senso comum e que, por isso mesmo, eram amiúde recebidas com reservas nos circuitos científicos, a analogia desfrutava de credenciais filosóficas bem aceitas justamente nesses meios – podendo ser detectada em Platão e Aristóteles, em Darwin e Kant, na filosofia clássica e na ciência moderna. Na *Sociologia* de Simmel, por isso mesmo, a tendência à estilização é em parte *canalizada* nessas comparações analógicas – inclusive no sentido de que Simmel recorria a anedotas como a da "Associação do prato partido" sobretudo na medida em que o levavam a uma analogia, que nesses casos funcionava conferindo destaque e visibilidade ao termo comum entre essa história ilustrativa em particular e a formação social em pauta, no caso a díade.[7]

À luz disso, convém agora notar que Simmel não só usava analogias para *organizar* seus exemplos e anedotas, mas também como *um meio próprio de ilustração* e, portanto, exatamente no mesmo sentido geral em que usava tais exemplos. O efeito cognitivo produzido por essas analogias ilustrativas é também o mesmo que o induzido por suas exemplificações. Eis uma dessas analogias: "Essa liberdade, que permite ao estranho vivenciar e tratar inclusive das relações de proximidade como que a partir da perspectiva de um pássaro, encerra, é verdade, toda a sorte de possibilidades perigosas" (Simmel, 1992b, p. 767; tradução minha).

Estamos aqui diante de um trecho de seu conhecido excurso sobre o estranho/estrangeiro. A referência à perspectiva de um pássaro funciona, nesse contexto, como uma imagem por meio da qual Simmel ilustra o distanciamento que, no caso do estranho, manifesta-se em sua relação com os "nativos", i.e.

---

7 Claro está que, no limite, a ficção não é aqui um fim em si mesmo, mas apenas um meio para fins sociológicos (embora apenas no limite: pois também temos a impressão de que Simmel às vezes se deixava levar por esses meios, de que também gostava de contar essas pequenas histórias, que ele sentia que *precisava* contá-las; essa impressão é reforçada pelas inúmeras fábulas, anedotas e poemas que Simmel chegou a publicar em revistas como a *Jugend*; sobre elas, cf. Waizbort, 2000, p. 383-389). Extrapolando um pouco, parece-me que essa servitude ilustrativa da ficção aparece como tendência formal onde quer que se trate de tentar incorporar a ficcionalidade à ciência (sem mencionar outros complexos culturais em que algo semelhante também parece ocorrer, como a religião ou a política) – o que tende a ser racionalizado por meio de argumentos muito parecidos com os apresentados por Simmel em uma nota de rodapé de sua *Sociologia* (Simmel, 1992b, p. 64-65).

com aqueles que lá estavam, devidamente estabelecidos, quando da chegada do estranho. Eis o ponto ilustrado por Simmel: o pássaro possui, do alto de seu voo, uma visão panorâmica das coisas, vê tudo de longe; o estranho, por sua vez, relaciona-se com os nativos de maneira análoga – *como se estivesse a uma grande distância deles*.

A analogia aqui claramente funciona ilustrando e conferindo visibilidade a um dos aspectos de uma determinada forma de socialização: aquela que se estabelece *entre* o estranho e o nativo, sem a qual a figura típica do estranho (tema, afinal, do excurso) não seria possível e sem a qual ela tampouco teria significado. Essa analogia ilustra apenas *um* dos vários traços do tipo estranho – sendo que, diga-se, a caracterização mais completa está também ela ancorada no procedimento analógico, mas dessa vez numa *intrincada teia de analogias e exemplificações distintas*. Essa teia, na prática, funciona como linguagem flexível por meio da qual Simmel buscava mapear o sentido dessa figura típica que "chega hoje e fica amanhã", o estranho, ou melhor: por meio da qual buscava prospectar o grosso de seu significado sociológico.

Ora, se Simmel *manipula* a imagem da visão panorâmica do pássaro *tendo em vista*, antes de tudo, ilustrar como se deve conduzir a discussão do estranho em termos apropriados à sociologia, então é mesmo perfeitamente irrelevante se ele fala de um pássaro ficcional ou real, de um pássaro apenas simulado pela imaginação (e, por isso mesmo, situado num tempo e num espaço apenas simulado) ou de um pássaro bem delimitado em termos empíricos, um pássaro existente de fato. E assim também com a "Associação do prato partido": o interesse de Simmel não recai sobre sua factualidade, e sim sobre sua capacidade de iluminar um novo aspecto de um velho problema. E mais: para ilustrar *bem* o ponto que Simmel deseja ilustrar, é imperativo que a imagem empregada para tal seja fácil de assimilar, estilizada, acessível, que já esteja devidamente integrada ao estoque dos *conhecimentos de senso comum*.

A natureza é uma fonte inesgotável para esse tipo experiência de teor ilustrativo, justamente porque é algo que todos, de alguma maneira, temos em comum. Como muitos poetas, Simmel sabia muito bem disso: dela extraiu analogias, por exemplo, com o mar, as correntes d'água e o florescer das plantas, com o dia e a noite, com a árvore e seus frutos, galhos e raízes, com a sombra e a névoa, com a paisagem, o abismo, a chuva e os raios do sol, com o cardume de arenques, com os metais nobres e com a ilha – para mencionar apenas as principais analogias do gênero que podem ser achadas na *Sociolo-*

gia e são claramente referidas a fenômenos naturais. Trata-se, nesses casos, de lançar mão de um termo já conhecido, de cuja medida precisamos em nosso primeiro contato com o ainda desconhecido, com aquilo que se apresenta para nós como novidade, enfim, com aquilo que nos é estranho.

Nigel Dodd (2008, p. 432; tradução minha), um intérprete de Simmel, abordou assim a mesma questão:

> Nos textos de Simmel, as analogias são às vezes ***ilustrativas***, permitindo a ele lançar luz sobre novos aspectos de um fenômeno. Ao discutir a importância da distância em (ou para a) arte, ele descreve como é estar no mais alto dos Alpes, um mundo inacessível que representa "o grau máximo e a estilização daquilo que ainda significa, para nós, a natureza como um todo". [...] o ponto de Simmel é nos convidar a ver a pintura de paisagens em termos de nosso distanciamento ante a natureza, e não nossa proximidade dela. Sem esse tratamento, a analogia poderia interferir em, mas não revigorar a discussão.

Contudo, faltou a Dodd dar o seguinte passo: articular essa função "revigoradora" da analogia à manipulação dos conhecimentos de senso comum – pois a "vida" da ilustração analógica só pode ser aquela que primeiro o ilustrador e depois o leitor lhe empresta ao remontá-la à sua própria vida (esta que dispensa aspas). Esse passo foi dado, ainda que num contexto bastante diferente, por Max Black (1955) em seu famoso ensaio sobre a metáfora. Porém, antes de seguirmos a pista da Black, é preciso que escrutinemos um pouco mais essa característica da técnica simmeliana, considerando, para tal, a seguinte analogia, tirada dos parágrafos iniciais do quarto capítulo da *Sociologia*, dedicado à exposição de sua sociologia do conflito:

> O exemplo da luta esportiva permite, quase com a pureza de um conceito abstrato, situar o princípio do conflito ao lado do da associação – esta que, por sua vez, reúne os opostos numa unidade –, revelando, assim, como cada um deles só obtém a partir do outro seu pleno sentido e efetividade sociológicas. A disputa jurídica está subordinada à mesma forma, ainda que sem essa pureza, sem essa depuração de seus elementos. (Simmel, 1992b, p. 305)

Nessa passagem, é quase como se Simmel se utilizasse da analogia como uma plataforma para passar de um assunto a outro: após discutir, no

parágrafo anterior, as lutas esportivas como forma particular de conflito – uma na qual não há um motivo "real" para o conflito, na acepção de que não envolve qualquer interesse para além dele mesmo. O ponto de Simmel é que, nas lutas esportivas, o conflito como que se autonomiza, adquire lógica própria, dando lugar a um formalismo do conflito pelo conflito. Tendo estabelecido o ponto, Simmel passa a tratar de outra forma de conflito: a disputa jurídica. A referida analogia liga os dois fenômenos, ou seja, a luta esportiva e a disputa jurídica. Mas o faz de modo a chamar nossa atenção para um aspecto comum a ambas, para o *logos* dessa analogia: o seu formalismo. É claro que o formalismo das disputas jurídicas se manifesta, para Simmel, de forma bem diferente do que o das lutas esportivas, já que está imbricado numa série bem distinta de elementos também distintos – ou melhor, já que seu *contexto* é completamente diverso. Assim, a função da analogia é *isolar* um traço da disputa jurídica de modo que ela possa ser analisada como convém à sociologia.

Tais "truques" analógicos, por meio dos quais Simmel liga fenômenos que parecem ser, e de muitos modos de fato são, inteiramente heterogêneos, estão por toda a parte em sua *Sociologia* (e, aliás, também em sua *Filosofia do dinheiro*). Eles são bastante consistentes com a estratégia por ele adotada para expandir o domínio da sociologia: avançar sobre um imenso número de temas bastante diversificados entre si – indo da conservação do grupo à solidão, da autoridade ao adorno, da classe média ao ódio social, da dominação mediada por objetos concretos ao *rendez-vous*, da divisão numérica do grupo à mentira e assim por diante[8] – sem, contudo, se fixar em nenhum deles. Por isso mesmo, se de um lado o recurso à analogia se mostrou um meio completamente inadequado para organizar o material da experiência de forma sistemática (pois as formas de socialização identificadas por Simmel não admitem esse tipo de organização, nem era esse o seu propósito), de outro parece indiscutível que cumpriram muito bem o fim que lhes foi realmente incumbido por Simmel: *mostrar como um sociólogo deveria pensar, como imaginar as várias conexões possíveis entre os vários fenômenos que, como um todo, compõem a vida social como a conhecemos*.

As histórias ilustrativas de Simmel funcionam mais ou menos da mesma forma que as analogias que consideramos: como ferramentas que lhe permitiam

8 Os exemplos foram tomados do índice temático da *Sociologia* (Simmel, 1992b, p. 865-875).

apreender em conceitos próprios à sociologia as experiências – e em especial as experiências mais *cotidianas* – e concebê-las, pois, como funções dos processos de socialização. Tais experiências comportam várias camadas de significado: o estranho, a luta por esporte, a disputa jurídica – mas também a pobreza, o ódio social, o casamento, as cartas que escrevemos, a solidão, os segredos que compartilhamos só de forma bem seletiva, a divisão do trabalho e o dinheiro que gastamos – todos fenômenos tratados por Simmel. Tudo isso remonta a vivências muito diferentes para pessoas diferentemente inseridas na sociedade. Para isolar aquelas camadas de significado que se pode, ao menos em princípio, compreender melhor em função dos processos de socialização, Simmel *precisava* de um "filtro" como esse que acabou encontrando na analogia.

Voltemos agora ao que Max Black (1955) escreveu sobre a metáfora, aplicando suas ideias ao caso das analogias de Simmel. Black ocupava-se aí do efeito cognitivo que, segundo ele, a metáfora produz; para explicá-lo, apoia-se no exemplo da metáfora hobbesiana do homem como lobo:

> Tratando o assunto por outro ângulo: usos literais da palavra "lobo" são governados por regras sintáticas e semânticas que, ao serem violadas, produzem arbitrariedade e contradição. Acrescento a isso a sugestão de que usos literais dessa palavra normalmente implicam que seu interlocutor aceite um conjunto de crenças padrão (platitudes correntes) a respeito de lobos, que são propriedade comum aos membros de uma dada comunidade linguística. [...] A ideia de um lobo é parte de um sistema de ideias, cujos contornos não estão perfeitamente delineados, mas que é ainda assim definido o bastante para admitir enumeração detalhada. / Assim, o efeito de chamar (metaforicamente) um homem de "lobo" é evocar o sistema de lugares-comuns interligados que é próprio ao lobo. Se o homem é um lobo, ele caça outros animais, é feroz, faminto, briga constantemente, é carniceiro, e etc. Cada uma dessas afirmações implícitas foram nesse ato adaptadas ao objeto principal da discussão (o homem), para caracterizá-lo pelo que tem de normal ou de aberrante. Se a metáfora é de algum modo apropriada, isso pode ser feito – pelo menos até certo ponto. Um ouvinte adequado será induzido pelo sistema de implicações associadas ao lobo a construir um sistema correspondente de implicações sobre o objeto principal da discussão. Mas tais implicações não serão aquelas compreendidas pelos lugares-comuns associados aos usos literais da palavra "homem". As novas implicações devem ser determinadas pelo padrão de implicações associado aos usos literais da palavra "lobo". Todos os traços humanos que se possa

> exprimir com naturalidade na "linguagem do lobo" serão realçados, e os que não puderem, relegados ao plano de fundo. A metáfora do lobo suprime alguns detalhes, enfatiza outros – resumindo, ***organiza*** nossa visão do homem. (Black, 1955, p. 287-288, grifos do autor; tradução minha)

Um recurso para organizar determinada visão da sociedade: era exatamente disso que Simmel precisava, em sua tentativa de fazer da sociologia uma ciência. É verdade que ele falhou em prover sua empresa com meios adequados para *confrontar* suas especulações sociológicas *com a realidade* – o que é ainda outra face, que cumpre não ignorar, do embotamento da distinção entre fatos e ficção. A omissão das fontes, a supressão ou o acobertamento da metodologia empírica utilizada, a valorização incauta da experiência vivida, a dependência em face do conhecimento de senso comum e até mesmo a postura refratária em relação à estatística em geral – essas características todas, afinal presentes na sociologia tal como Simmel a praticou, além de serem marcas registradas da evidência de tipo anedótico, também podem ser concebidas como estratégicas que visam evitar tal confronto. O próprio Simmel, escrevendo como filósofo, afirmou que a filosofia era a aventura do espírito, apontando para uma analogia entre ambos: assim como o aventureiro, que "maneja o que há de incalculável na vida do mesmo modo como nós de costume só nos portamos em relação ao que há de calculável", assim também o filósofo "maneja o insolúvel como se fosse solúvel" (Simmel, 1996, p. 175; tradução minha). Mas, como Simmel sabia muito bem, a analogia não é jamais identidade – o que significa que deve haver, além disso, uma diferença fundamental entre ambas, sobre a qual Simmel nessa ocasião preferiu manter silêncio. Esta talvez seja que a aventura do espírito é ainda uma aventura apenas simulada e, por isso, menos arriscada do que aquela de quem se aventura na vida[9] – pois só este realmente põe em risco seu próprio ser ao partir para uma aventura. Essa é uma marca que também está presente em sua *Sociologia*, que é, afinal, a sociologia escrita por um filósofo: se essa obra em particular é, entre outras coisas, também uma espécie de aventura, é uma aventura em que o confronto com a realidade é apenas simulado, uma aventura de ficção.[10]

9 Pois os termos comparados são justamente, como o contexto deixa claro, a vida e o espírito.

10 O que não a torna isenta de conflitos internos, muito pelo contrário. Quanto a isso, a *Sociologia* chega a ser mais marcante e interessante até mesmo do que a obra de maior impacto de Simmel, a *Filosofia*

Para uma sociologia empírica, essa marca precisa ser interpretada como uma deficiência que cumpre corrigir e a que Simmel se adaptou com os recursos de que dispõe. Com eles, não foi capaz de superá-la, mas me parece que conseguiu de algum modo *compensá-las* com algum cognitivo, ao avançar com sua imaginação sociológica mais longe do que se acreditava possível, mostrando, desse modo, como a sociologia era capaz de contribuir para uma melhor compreensão do mundo à nossa volta. A principal razão para reconhecermos hoje a contribuição de Simmel para a sociologia é que, afinal, esse novo modo de observação deu frutos, ainda que não exatamente aqueles que ele esperava colher.

Assim, graças às suas histórias ilustrativas e analogias, Simmel contribuiu para transformar uma sociologia que, até então, existia só na imaginação da humanidade como uma espécie de ficção numa realidade indisputavelmente concreta, com a qual temos hoje de nos haver.

Referências bibliográficas

BÁRBARA, L. B. *Simmel e a analogia*: investigações sobre o uso e os aspectos epistemológicos da analogia na *Soziologie* e na *Philosophie des Geldes* de Georg Simmel. 2012. 537 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2012.

BLACK, M. Metaphor. *Proceedings of the Aristotelian Society*, Hoboken, v. 55, p. 273-294, 1955.

DODD, N. Goethe in Palermo: Urphänomen and analogical reasoning in Simmel and Benjamin. *Journal of Classical Sociology*, Thousand Oaks, v. 8, n. 4, p. 411-445, 2008.

SIMMEL, G. Philosophie des Geldes. In: SIMMEL, G. *Gesamtausgabe*, vol. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992a, v. 6, p. 7-716.

_____. Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. In: SIMMEL, G. *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992b, v. 11, p. 7-875.

_____. Das Problem des Stiles. In: SIMMEL, G. *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, v. 8, p. 374-384.

_____. Philosophische Kultur In: SIMMEL, G. *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, v. 14, p. 159-459.

WAIZBORT, L. *As aventuras de Georg Simmel*, São Paulo: Editora 34, 2000.

do dinheiro. Isso porque, nela, seu estilo ensaístico colide com toda a força com seu comprometimento em fazer da sociologia uma ciência, a tal ponto que essas duas tendências não se conciliam como, ao contrário, o fazem no caso da sua *Filosofia do dinheiro*. Mas, nesse âmbito, a *Sociologia* não é mais uma aventura, e sim uma espécie de tragédia, no sentido que Simmel atribuía ao termo.

Os autores

Anne Begenat-Neuschäfer (1953-2017) era professora titular de Romanística da Universidade RWTH-Aachen (Alemanha) desde 1997. De 1985 a 1988 foi professora visitante (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico, DAAD) na Universidade Paris IV (Sorbonne) e, de 1993 a 1995, diretora do Escritório Regional do DAAD em Paris. Publicou 26 livros, sobretudo nas áreas de literatura italiana, francesa e africana. Publicações selecionadas: *Vozes femininas de* África*. Poesia e prosa* (Org.) (Frankfurt a. M., 2014); *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts* (Frankfurt, 2004); *Das Théâtre du Soleil. Commedia dell'arte und création collective* (Rheinfelden, 1983).

Benjamin Gittel estudou literatura e língua alemã e filosofia na Universidade Humboldt de Berlim e na Universidade Panthéon-Sorbonne em Paris. Defendeu uma tese sobre a relação entre conhecimento e literatura, especialmente na obra do escritor austríaco Robert Musil. Suas linhas de pesquisa são literatura e conhecimento, epistemologia histórica e teoria da interpretação. Atuou na Universidade Federal de Pernambuco, na Universidade Humboldt em Berlim e na Universidade de Califórnia, Berkeley. Publicações: *Lebendige Erkenntnis und ihre literarische Kommunikation. Robert Musil im Kontext der Lebensphilosophie* (Münster, 2013); *Modernizações ambivalentes. Perspectivas interdisciplinares e transnacionais* (Org. com F. Campello) (Recife, 2016).

Christian Werner é livre-docente em Língua e Literatura Grega Antiga na Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq, com pesquisas sobre poesia épica e dramática, principalmente. Traduziu e comentou textos de Homero, Hesíodo, Sófocles e Eurípides e também tem se dedicado à recepção dos clássicos na literatura brasileira. É um dos líderes do Grupo de Pesquisa "Gêneros literários na Grécia Antiga: tradição e contexto" (USP/CNPq). Publicações: *Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero* (Coimbra, 2018); *Tecendo*

narrativas: unidade e episódio na literatura grega antiga (Org. com A. Dourado-Lopes e E. Werner) (São Paulo, 2015).

Ewerton de Sá Kaviski é doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Atua como professor na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Publicações: *Literatura Brasileira: uma perspectiva histórica* (Org. com M. L. C. Fumaneri) (Curitiba, 2014).

Flavia Renata Machado Paiani é doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2017) e mestre em História pela Universidade de São Paulo (2013).

Giovanni Maddalena é professor associado da Universidade de Molise. Doutor em filosofia pela Universidade de Roma Três. Trabalha com filosofia norte-americana, particularmente a obra de Charles S. Peirce. Foi bolsista da Fundação Fulbright de 2009 a 2010 e é cofundador e diretor científico do Centro de Estudos Vassili Grossman. Em 2015 era professor convidado da École Normale Supérieure de Paris. Publicações: La lotta delle tradizioni. MacIntyre e la filosofia in America (Cuneo, 2000); Istinto razionale (Torino, 2003); Metafisica per assurdo (Soveria Mannelli, 2009); The philosophy of gesture: completing pragmatists' incomplete revolution (Montreal, 2015).

Helmut Paul Erich Galle é professor associado da Universidade de São Paulo. Estudou Literatura alemã na Universidade Livre de Berlim onde defendeu a tese de doutoramento sobre "O salmo como modelo da poesia alemã" em 1989; tornou-se livre-docente pela USP com uma tese sobre a escrita autobiográfica em 2011. Atuou como professor visitante (DAAD) na Universidade de Aveiro (Portugal), na Universidade Federal de Pernambuco, no Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas e na Universidade de Buenos Aires. Publicou quatro livros e diversos artigos sobre temas da literatura alemã, particularmente sobre a escrita autobiográfica e a literatura do holocausto. É bolsista de produtividade em pesquisa pelo CNPq – nível 2.

Horst Nitschack é professor associado da Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade do Chile. Publicou livros e artigos sobre literatura latino-americana e literatura comparada. Entre as últimas publicações se encontram: *Transpacífico.*

Conexiones y convivencias en AsiAméricas (Org. com O. Ette e W. Mackenbach) (Berlin, 2013); *Revista Chilena de Literatura*, n. 88 (Org. com M. González García) (Santiago de Chile, 2014, p. 348); *Revista Istmica*, n. 19: El Caribe y Centroamérica – intersecciones y sincretismos transculturales (Org. com A. Chacon e W. Mackenbach) (San José, Costa Rica, 2016).

Juliana P. Perez é doutora em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo, onde atua como professora desde 2009. Temas de pesquisa: poesia de língua alemã (Paul Celan, entre outros), literatura e conhecimento, e Bruno Tolentino. É bolsista da Fundação Humboldt e realizou pós-doutorados nas Universidades de Stuttgart e Oxford. Publicou sete livros, entre eles uma monografia sobre Else Lasker-Schüler (São Paulo, 1998) e outra sobre Paul Celan (Würzburg, 2010). Com F. Gräfe e F. Schmidt-Welle organizou o volume *Transformationen der Erinnerung und der Wirklichkeit in der Literatur* (Tübingen, 2014).

Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield possui graduação em Letras pela Sorbonne Nouvelle Paris 3 e realizou seu doutorado sobre o estatuto da ficção na Idade Média na Universidade de Salzburg, sob orientação de Jacques Le Goff. Vive no Brasil desde 1984 e, atualmente, é professora titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Seus campos de pesquisa são a teoria literária com ênfase em estética, filosofia e literatura, psicanálise e literatura brasileira. Possui pós-doutorados na Universidade de Massachussets, Amherst e na École Normal Supérieure (França). Publicou 19 livros sobre temas da literatura, particularmente a respeito de Guimarães Rosa e da tragédia grega. É bolsista de produtividade em pesquisa pelo CNPq – nível 1B.

Keith Oatley é professor emérito em Psicologia cognitiva da Universidade de Toronto desde 2002. Possui um doutorado em Psicologia pelo Imperial College (Londres). Atuou nas universidades de Sussex, Chicago e Toronto e vive no Canadá desde 1990. Publicou muitos livros e artigos sobre temas da psicologia e da cognição. De relevância particular para a ficcionalidade são *Best laid schemes: the psychology of emotions* (1992); *Such stuff as dreams. The psychology of fiction* (2011); e *The passionate Muse: exploring emotion in stories* (2012). Escreveu também prosa ficcional e recebeu o Prêmio do Commenwealth pelo romance *The Case of Emily* (1993). No endereço <*www.onfiction.ca*> mantém um blog sobre a psicologia da ficção.

Kendall Walton é professor emérito de Filosofia e professor de Arte e Desenho da Universidade de Michigan e atua como *Bonsall Visiting Professor of Philosophy* na Universidade Stanford. Possui formação nas Universidades Berkeley e Cornell e realizou seu doutorado sobre um tema da filosofia da linguagem na tradição analítica. É membro da Academia das Artes e Ciências da América e foi presidente da Sociedade Americana de Estética de 2003 a 2005. Seus principais campos de estudo são a filosofia da mente, a metafísica, a filosofia da linguagem e a estética. Entre suas publicações mais importantes estão *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts* (1990); *Marvelous images: On values and the arts* (2008); e *In the shoes of others* (2013).

Leandro Antonio de Almeida é bacharel, licenciado, mestre e doutor em História pela Universidade de São Paulo e se dedica ao estudo da cultura brasileira no período republicano através da obra ficcional do escritor João de Minas. É professor de Ensino de História em estágio supervisionado na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Em 2016 publicou o livro *Caminhos para a efetivação da lei* (Belo Horizonte, 2016).

Lenin Bicudo Bárbara é mestre em sociologia pela Universidade de São Paulo, onde atualmente realiza seu doutorado. Publicou artigos sobre Aby Warburg e Georg Simmel.

Luiz Costa Lima é professor emérito da Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro. Possui doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Recebeu vários prêmios, entre eles o prêmio de pesquisa da Fundação Alexander von Humboldt e um estágio no Wissenschaftskolleg, em Berlim. Seu projeto de pesquisa atual é dedicado à história transdisciplinar de conceitos. Na larga lista dos seus livros, particularmente sobre tópicos da teoria literária, estética e literatura comparada, encontram-se: *Vida e mimesis* (1995); *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000); *História. Ficção. Literatura* (2006); *A Ficção e o poema* (2012); *Os eixos da linguagem. Blumenberg e a questão da metáfora* (2015); *Mímesis e arredores* (2017); e *Melancolia* (2017).

Margalit Finkelberg é professora de Literatura Clássica da Universidade de Tel Aviv. Possui doutorado em Literatura Clássica pela Universidade de Jerusalém. Atuou como professora visitante nas universidades de British Columbia, Princeton,

Michigan e Oxford. É membro da Academia de Ciências e Humanidades de Israel. Publicou muitos livros e artigos, sobretudo sobre a literatura grega e a cultura e sociedade clássicas. Entre seus livros mais importantes estão: *The birth of literary fiction in Ancient Greece* (1998); *Greeks and Pre-Greeks. Aegean prehistory and Greek heroic tradition* (2005); *Homer Encyclopedia* (Org., 3 v., 2011).

Matei Chihaia é professor de Literatura Espanhola na Universidade de Wuppertal desde 2010. Possui doutorado em literatura pela Universidade Maximilian de Munique e é livre-docente pela Universidade de Colônia. Atuou como professor visitante nas universidades de Regensburg e Colônia. Seus campos de estudo são a teoria literária, a narrativa do século XX e a construção midiática de ficção e realidade. Publicou cinco livros, sobretudo nas áreas de literatura francesa, espanhola e hispano-americana. Entre as publicações mais relevantes estão: *Institution und Transgression. Inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines* (2002) e *Der Golem-Effekt. Orientierung und Immersion im Kinozeitalter* (2011).

Remigius Bunia formou-se em literatura alemã e em matemática na Universidade de Bonn e na Sorbonne, Paris. Possui doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de Siegen. Atuou nas universidades de Siegen, Bonn, Hagen e Mainz. Foi professor júnior de Teoria Literária e Literatura Comparada na Escola de Doutorandos Friedrich Schlegel e diretor do Instituto Peter Szondi da Universidade Livre de Berlim. Fundou e presidiu a rede de pesquisa sobre ficção financiada pela Fundação Alemã de Amparo à Pesquisa (DFG). Publicou diversos artigos e vários livros, entre eles: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien* (2007) e *Metrik und Kulturpolitik* (2014).

Roberto Zular é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Possui graduação em Direito e um doutorado em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo. Seu atual projeto de pesquisa se dedica à poesia moderna e contemporânea na França e no Brasil. Publicou quatro livros e muitos artigos, sobretudo sobre tópicos da crítica genética e da poesia.

Sandra Guardini Vasconcelos é professora titular de Literatura Inglesa da Universidade de São Paulo. Possui graduação e doutorado sobre Guimarães Rosa pela mesma instituição e é livre-docente com tese sobre "A formação do romance inglês". Atualmente realiza um projeto de pesquisa sobre as relações entre o roman-

ce inglês e o romance brasileiro do século XIX. Recebeu o Prêmio Jabuti em 2008 e publicou oito livros e muitos artigos sobre literatura inglesa e brasileira.

Stein Haugom Olsen é vice-presidente do Ostfold University College (Noruega) e diretor do Instituto de Linguística, Literatura e Estética da Universidade de Oslo (Høgskolen i Østfold). Possui graduação na Universidade de Oxford e doutorado na Universidade de Bergen. Foi professor visitante em várias universidades do mundo. Publicou muitos artigos e diversos livros sobre tópicos da teoria literária, entre eles: *The structure of literary understanding* (1978/2008); *The end of literary theory* (1987/2008); e *Truth, fiction, and literature: a philosophical perspective* (com Peter Lamarque) (1996).

Valéria Sabrina Pereira é doutora em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo. Desde 2018 atua como professora de Língua e Literatura Alemãs na Universidade Federal de Minas Gerais. Sua tese de doutorado sobre a obra de W. Kempowski, *Barbarossa 1941*, recebeu menção honrosa da Universidade de São Paulo. Seu campo de estudos é a literatura contemporânea, a literatura alemã e literatura na interface com a ficção científica. Publicou vários artigos sobre literatura contemporânea e ficção científica.