

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA – RS
FACULDADE DE LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Bárbara Seger Zeni

Sobras

seguido de

A ficção, a imaginação e a realidade

e O amor como ficção

PORTO ALEGRE
2012

BÁRBARA SEGER ZENI

Sobras

seguido de

A ficção, a imaginação e a realidade

e O amor como ficção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Escrita Criativa do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva

**Porto Alegre
2012**

Z54s Zeni, Bárbara Seger
Sobras seguido de *A ficção, a imaginação e a realidade e O amor como ficção.* / Bárbara Seger Zeni. – Porto Alegre, 2012.
128 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras,
PUCRS.

Área de Concentração: Escrita Criativa.

Linha de Pesquisa: Leitura, Criação e Sistema Literário.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva.

1. Teoria Literária. 2. Ficção – História e Crítica.
3. Realidade. 4. Imaginação. 5. Literatura – Aspectos
Filosóficos. 6. Amor (Literatura). I. Silva, Luiz Antonio de Assis
Brasil e. II. Título.

CDD 801.953
869.9309

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária:
Cíntia Borges Greff - CRB 10/1437

BÁRBARA SEGER ZENI

**SOBRAS SEGUIDO DE A FICÇÃO, A IMAGINAÇÃO E A REALIDADE
E O AMOR COMO FICÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 23 de janeiro de 2012

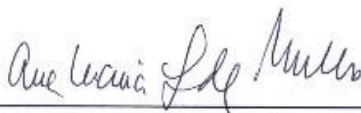
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva - PUCRS



Prof. Dr. Nelson Rego - UFRGS



Profa. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello - PUCRS

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Luiz Antonio de Assis Brasil, com respeito e admiração.

Ao Departamento de Letras desta Universidade pela acolhida em meio às turbulências, em especial a alguns professores que tiveram grande impacto tanto intelectual quanto emocional durante meu percurso: Ricardo A. Barberena, Maria Eunice Moreira e Ana Lisboa de Mello.

Ao professor Celso R. Braidá, pelas instigantes aulas de filosofia na UFSC.

À Ângela Lamotte, a quem devo muitas coisas.

À Nara Marques, que me colocou, de certa forma, neste caminho nas aulas de escrita criativa em 2008 na UFSC.

A algumas pessoas que, porque existem, fazem com que eu não queira sumir do mundo: Gisleine Aver, a irmãzona que eu não tive; Luiza Zeni Saldanha, prima e amiga valiosa; meu irmão querido, Vitor Seger Zeni, o contador de histórias engraçadas da família; Carmem Yolanda Trombotto, parceria pro melhor e pro pior; Moema Vilela, generosa, como é o coração dos verdadeiros escritores; Débora Pazetto Ferreira, que confiou em mim com o corpo, literalmente; Jordan Michel Muniz, meu amigo fazedor de palavras; a incansável avó, Maria Dely Sá Britto Seger, tão cheia de carinho e dedicação, meu exemplo de humanidade; o primo-afilhado que eu amo de paixão, Théo Seger Cunegatti; a mãe dele e minha madrinha, Cláudia Seger Cunegatti, porque ela é capaz de chamar atenção pro lado bom das coisas e porque disse: “oba!, agora tu vai me ensinar filosofia” quando entrei na graduação; a tiazona Clarisse Schramm Zeni, nossa astrônoma politizada que eu adoro, e o padrinho, André Seger, exemplo de história de vida, ele leu e comentou meus textos, entre outros tantos queridões que na bebida e na conversa alegraram minha vida e me ensinaram a viver melhor.

Aos familiares que apoiaram meus estudos, aos que leram meus textos, e àqueles que não me reprimiram, meus mais sinceros agradecimentos.

Ao apoio financeiro do CNPq, que me concedeu bolsa de estudos integral durante os dois anos de pesquisas e escritas.

Ao apoio financeiro dos meus pais, que trabalharam duro e sob pressão para que eu e meu irmão pudéssemos estudar em bons colégios, aprender outras línguas, ter novas experiências, ir ao teatro, ao cinema, à espetáculos de dança, comprar livros(!) e outras tantas coisas que pude fazer com a comodidade financeira que eles me propiciaram.

E finalmente ao Luís Paulo Bortoli, porque leu, cortou, sugeriu e questionou. Sem a sua presença constante eu estaria frita.

Para a minha avó, Daisy Zeni, por me ensinar que quando os livros não têm figuras, a gente deve *imaginar*. Maldição ou sentido da vida, é rua de mão única.

RESUMO

A parte literária deste trabalho retrata períodos da vida de um homem da adolescência à velhice. O eixo condutor da história é a sua relação com uma amiga de infância, onde entram em jogo suas expectativas e decepções. Nos ensaios teóricos que se seguem (a) explico meu processo de criação e as influências literárias mais importantes durante o período de escrita; (b) investigo os conceitos de imaginação, ficção e realidade e seu modo de relacionamento. No senso comum, geralmente entendemos que ficção e realidade são conceitos contrários, sendo um o substrato da negação do outro. Mas será que isso é mesmo assim? Para embasar esta reflexão lanço mão dos teóricos H. Vaihinger e W. Iser. O primeiro praticamente iniciou as reflexões sobre o conceito de ficção no sentido de entender a ficção como fazendo parte da realidade, a saber, muitas de nossas ideias mais básicas podem ser entendidas como ficções. Já Iser, desenvolvendo as ideias de Vaihinger, pensa como esta polaridade ficção vs. realidade deveria ser compreendida como um jogo entre o ficcional, o real e o imaginário, cancelando a polaridade, e como consequência, lugares transcendentais da onde estamos acostumados a falar; (c) tento pensar como o amor, sentimento subjacente à relação dos personagens, pode funcionar como um gerador de ficções. Para concluir, (d) há um ensaio final que tenta retomar as questões essenciais dos ensaios previamente apresentados.

Palavras chave: Realidade. Imaginação. Ficção. Amor.

RESUMEN

La parte literaria de este trabajo retrata períodos de la vida de un hombre desde la adolescencia hasta la vejez. El hilo conductor de la historia es su relación con una amiga de infancia, donde sus expectativas y decepciones se mezclan. En los ensayos teóricos a continuación (a) explico mi proceso de creación y las influencias literarias más importantes durante el período de escrita; (b) investigo los conceptos de imaginación, ficción y realidad y su modo de relacionamiento. En el sentido común, generalmente entendemos que ficción y realidad son conceptos contrarios, siendo el uno el substrato de la negación del otro. ¿Pero será verdad? Para fundamentar esta reflexión, utilizo los teóricos H. Vaihinger y W. Iser. El primero prácticamente empezó las reflexiones acerca del concepto de ficción en el sentido de entender la ficción como parte de la realidad, a saber, muchas de nuestras ideas más básicas y caras pueden ser comprendidas como ficciones. Iser por su vez, desarrollando las ideas de Vaihinger, piensa como esta polaridad ficción vs. realidad debería ser comprendida como un juego entre el ficcional, el real y el imaginario, cancelando la polaridad, y por consecuencia, lugares transcendentales desde donde estamos acostumbrados a posicionarnos; (c) intento pensar como el amor, sentimiento subyacente a la relación de los personajes, puede funcionar como un generador de ficciones; Para concluir, (d) hay un ensayo final que intenta retomar las cuestiones esenciales presentes en los ensayos previos.

Palabras clave: Realidad. Imaginación. Ficción. Amor.

SUMÁRIO

SOBRAS.....	11
ENTRETO.....	72
PROCESSO CRIATIVO E INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS EM “SOBRAS”	73
A FICÇÃO, A IMAGINAÇÃO E A REALIDADE.....	79
O AMOR COMO FICÇÃO: AQUILO QUE NÃO ACONTECEU.....	117
DISCUSSÃO E (NÃO)CONCLUSÕES.....	121
REFERÊNCIAS.....	125

ENTRETO

O que vem a seguir consiste numa série de ensaios, alguns maiores, outros menores, que por não formarem exatamente capítulos organizados por uma ordem restrita, foram simplesmente abandonados por mim, que desisti de organizá-los, e os deixei restando assim mesmo, como ensaios esparsos, que é o que em última instância, são. Tais ensaios dizem respeito primeiro ao meu processo de criação e aos escritores que influenciaram de forma decisiva a escritura da novela; segundo, às ideias que subjazem ao trabalho literário, isso é, aquilo que em essência a novela me fez pensar, e aquilo que pensou a novela; terceiro, exploro brevemente uma obsessão pessoal, a saber, a ideia das coisas que não aconteceram. Para esboçar um desejo de coesão, tento tirar algumas (não)conclusões daquilo que foi pensado e sentido por estes ensaios.

PROCESSO CRIATIVO E INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS EM “SOBRAS”

Meu processo criativo foi cheio de reviravoltas. Já havia qualificado outro texto literário seguido do ensaio, e tinha como plano escrever apenas o que dele faltava. No entanto, percebi a impossibilidade de terminá-lo devido a uma série de coisas, tais como: imaturidade intelectual, técnica e de sentimentos, e o prazo curto. Pois coenhamos, Flaubert não tinha uma bolsa do CNPq com prazos fixados para terminar seus romances!

Na busca por alternativas desesperadas, lanço mão de um plano B. Opto por algo mais simples, ou seja, por escrever uma novela com menos personagens, com trama menos complexa, menos ideias filosóficas envolvidas etc., e por um tema com o qual me sentia mais familiarizada, pois pensava e penso nele há tempos, creio que desde minha infância: o amor!, com todo risco que falar sobre um tema tão aclichezado traz consigo.

A primeira folha da novela já estava escrita. Aconteceu aproximadamente em outubro de 2010 durante oficina de criação literária com o Prof. Assis. Ele nos deu um poema que lemos em aula, e logo depois nos pediu para dar uma versão em prosa dele, ou escrever o que sentíssemos daquele poema. Era um poema triste, que versava, para mim, sobre uma pessoa que se sentava ao longe e via a vida passar calmamente, à distância. Foi aí, em aula mesmo, que surgiu o personagem principal da minha novela, o jogador de pólo. O que fiz depois foi apenas retomar este parágrafo em torno de outubro de 2011 pois em aula teve boa aceitação por parte do professor e dos colegas.

Em outubro, novembro e dezembro passo a desenvolver desesperadamente este personagem, tentando saber mais dele, o que realmente queria, da onde lhe vinha aquele sentimento de alheamento do mundo, e o que eu, que o escrevia, tinha a ver com aquilo etc. Aos poucos foi a sua contraparte, a mulher. Ainda não sabia que estava escrevendo também uma história de amor, depois foi ficando mais claro que se tratava disto.

Por muito tempo se manteve a estrutura ele/ela, um narrador em terceira pessoa próxima, quase um narrador em primeira pessoa disfarçado de terceira, o que se revela parcialmente ao final do livro. Por muito tempo fiquei juntando fragmentos nesta estrutura ele/ela, tentando costurar um ao outro. Estavam desorganizados, cheguei a pensar em montar um varal em casa e ir pendurando na ordem, porque sentia dificuldade de visualizar

a história. Por fim optei apenas por numerações feitas no computador, e por criar links que unissem o parágrafo anterior ao posterior.

A questão de como narrar a história foi um problema para mim desde o começo. Aquela estrutura ele/ela, com narrador em terceira pessoa surgiu naturalmente, mas não estou segura de que fosse de fato a melhor opção para a novela. Isso foi questionado durante a banca, e o professor Nelson Rego tinha razão ao apontar este problema. O problema que se coloca é o seguinte: por que narrar a história em terceira pessoa, disfarçando quem é o verdadeiro contador da história, isso é, o jogador de pólo? Não seria mais adequado assumir logo quem está contando a história?

Eu tentei responder a mim mesma e ao professor acerca desta pergunta desta forma: narrar em terceira pessoa no começo facilita que o leitor compreenda a história como tendo um pé mais firme na realidade, porque ao estabelecer que o relato parte de um narrador “imparcial”, partimos de um grau mais firme de realidade, dado que um dos objetivos da novela é fazer a transição gradual do real ao ficcional dentro da mente do personagem. Digo isso porque o narrador em primeira pessoa já parte de dentro de si (assumindo que cada um de nós possui uma sensibilidade ímpar), enquanto o narrador em terceira pessoa faz com que o leitor o sinta como mais imparcial, mais distanciado de oferecer uma versão da história, e sim a verdade da história. Ainda que isso no fundo seja apenas *make believe*, claro. Narrar a história na primeira pessoa do personagem principal estabelece-a desde já como uma versão, o que não era de forma alguma meu objetivo. O leitor não passaria pela fase de descobrir que a personagem mulher era uma ficção pessoal do jogador de pólo, desde já ela seria a sua ficção, me parece, o que faria com que a história perdesse um pouco a graça e o suspense, que em si já se apresenta em grau mínimo.

Mas é verdade que ainda não me convenci disso que escrevi acima e pretendo reescrever a história, para testar a sugestão do professor Nelson Rego. Pois ele tem razão no que tange a certa artificialidade e inexplicabilidade do porquê este narrador se traveste de terceira pessoa para contar a própria história, e isso me parece mesmo estranho e aponta para a imaturidade da novela. É um problema sério e ainda não resolvido, pois acaba sugerindo que entrou aí a “mão do autor”, eu, e organizou a estrutura da novela, o que não fica bem em termos de estrutura. Ou sugere que o personagem principal se desdobrou, saltou para fora de si e descreveu a si mesmo como um “ele”, o que tampouco tenho certeza se é verossímil.

Bem, passemos a outro ponto. Em 2009 realizei um trabalho que misturava literatura e performance (do qual falo mais adiante, nos próximos ensaios). Nele, uma amiga me pedia um personagem de literatura para que ela pudesse ser, incorporar, e desta forma, tentar sair um pouco de si mesma. Foi aí que comecei a pensar nas relações entre ficção e realidade, e como seria interessante investigar a mente de alguém que vive com uma ficção. Por isso, insinuou-se na novela a vontade de explorar esta mente criadora, que cria um outro pra si mesma, investigar seu funcionamento, seus subterfúgios, os significados da criação deste outro.

Então estabeleceu-se que um dos personagens era a ficção do outro, mas não sabia qual deles era o forjador de ficções, o homem ou a mulher. Opto pelo homem porque optar pela mulher seria muito mainstream, uma ideia muito status quo de como se comportam mulheres e como se comportam homens. Tinha por objetivo mostrar o lado mais sentimental dos homens sem afirmar deste homem que ele seria um “homem feminino”, esta premissa me desagradava, pois se baseia num espelhamento: vemos um homem ou mulher “desviar-se” da caixa onde nós os colocamos, logo o adjetivamos como “homem feminino” ou “mulher masculina”. Para mim este raciocínio não se segue e se baseia num preconceito.

Definido o homem como o imaginador por excelência, mudo trechos onde eles haviam se confundido, pois dado que em parte eram a mesma pessoa, acabaram ganhando mesmo gênero. Passo por uma fase de definição de experiências e relações. Gostaria de exemplificar isso. Ao definir a experiência que a personagem mulher tem com os familiares (mãe e pai), estou definindo na verdade a ideia que o personagem homem projetou sobre porque a personagem mulher não quis ficar com ele. Ele está projetando nela algo sobre ele. Trata-se de uma estrutura dentro da outra, onde na história superficial eu leio uma história mais profunda, e foi preciso ter clareza do que isso significava sobre ele, pois era ele quem estava em questão. No entanto, me parece que isso ainda não está bem alinhado, e que necessita de uma boa releitura e mais trabalho para identificar bem estes focos do mecanismo interno do personagem homem.

Surgiu outro problema: já que estou narrando tudo em terceira pessoa, então como mostrar que tudo isso é a ficção dele? Como dar esta dica sem mostrar demais, deixando aberto as fronteiras entre ficção e realidade, a ponto de eu mesma não saber o que é ficção, o que é real no livro todo, deixando para o leitor decidir o que foi um acontecimento o que

não foi. Este certamente foi um dos desafios do livro, construir devagar, dando pequenas dicas, a ficcionalidade do relato. Para isso, li *Fight Club* (2006) de Chuck Palahniuk, onde se apresenta o mesmo problema, a saber, construir uma personalidade de ficção junto a uma personalidade real sem entregar todo o jogo logo de cara ao leitor, que só mais tarde entenderá que o narrador sem nome é o único personagem que existe materialmente, enquanto que Tyler Durden é criação da mente do narrador anônimo. Com a leitura de *Fight Club* começa a surgir uma primeira estrutura básica, que esquematiza como a revelação da ficção deveria vir surgindo ao longo da novela. Seguiria este esquema:

Narração de fatos mais ou menos verdadeiros, supondo a existência de dois personagens.
(terceira pessoa)



Narração de fatos dos quais se pode desconfiar. (terceira pessoa, segunda pessoa)



Variações nos fatos: de pequenas, a médias e grandes; repetidas variações com incisões de fluxos. Uma variação seria, por exemplo, contradizer a cor do cabelo, ou uma data, ou modo de comportamento etc. (monólogo, fluxo, primeira pessoa)



Fusão dos fluxos de consciência dos personagens. (primeira pessoa, fluxo)



Metamorfose: no final só resta um deles monologando, pois um deles se “transformou” no outro. (monólogo em fluxo)

Esta seria a estrutura embrionária, mas já o final não se manteve, e durante a execução do plano desta estrutura ela sofreu outras alterações. No entanto, a ideia de que estou tratando do circuito interna da mente de apenas um personagem que criou outro como sua ficção pessoal fica clara, e é esta ideia que passo a perseguir.

Agora me focarei mais na parte concernente às influências, mas ficará claro que elas se ligam à construção material do texto. Senti dificuldade de fazer estas passagens (no esquema acima) de uma pessoa a outra de modo sutil. Para isso, as leituras de trechos de fluxo de consciência em James Joyce, *Ulisses* (2007), e Virginia Woolf em *As Ondas* (2011),

me ajudaram muitíssimo. Deles anoto diversas características dos fluxos de consciência e tento me basear nelas para criar o meu fluxo, em especial nas transições de uma pessoa a outra executadas com maestria por Joyce. Veja-se nesse trecho a que me refiro:

[...]O Sr. Bloom a observava enquanto ela partia mancando(1). Pobre moça! Esta era a razão pela qual era deixada de lado enquanto as outras corriam a toda velocidade(2). Achei que alguma coisa estava errada por sua aparência(3). Beleza rejeitada. Um defeito físico é dez vezes pior em uma mulher. Mas as torna educadas (4)[...](JOYCE, *ibid*, p.426, numerações colocadas por mim)

Nele vemos com que facilidade Joyce passa da voz do narrador em terceira pessoa (até 1), em seguida as duas frases que seguem ficam em aberto, tanto pode ser o narrador quanto pode ser o próprio Bloom pensando, o que indica o começo da transição (até 2). Na frase a continuação vemos a transição completa da terceira pessoa para a primeira, com Bloom proferindo um discurso ainda estruturado (até 3) e finalmente parte-se para um fluxo feito de associações livres (até 4) e que continua longamente na página original do livro. Um primor!

Eu, por minha vez, pela necessidade de outros modos de fluxo de consciência, dado que eu trabalhava com um circuito mental duplo, busquei desenvolver o fluxo de consciência de outra forma, como o que chamei de “fluxo duplo” e “fluxo-diálogo”, que exemplifico a seguir, mas que aprendi de Joyce.

[...]Mas eu esperava, porque quando viesses com os lábios, eu queria poder inclinar a cabeça pra trás levemente, a fugir (1). Eu me afastei quando você fez isso (2). Você me castigou. Deixou-me olhando pra você, que se afastava, eu com cara de boba na pista de dança, sozinha.(3)[...] (trecho da novela *Sobras*, numerações colocadas por mim)

Este é um exemplo de um experimento algo primitivo ainda, e que necessita de mais desenvolvimento, porém que começa a ganhar forma, e que chamo de fluxo-diálogo. Ou seja, consiste na conversa mental do forjador de ficções com o ser forjado. Até 1 temos a personagem mulher pensando, em seguida até 2 temos o personagem homem e até o final a personagem mulher, num mesmo fluxo, em diálogo. Os próximos seriam o que chamo de

fluxo-duplo, construído pelos dois personagens, que tem por objetivo avançar a narrativa desde os dois pontos de vista, do homem e da mulher, migrando para um e para outro, já que esta possibilidade existe, tratando-se do funcionamento interno de uma mente criadora de ficções. São baseados nas transições de Joyce:

[...]O teu nariz estava entupido, tentavas disfarçar, mas acho que sentias dificuldades em respirar. Levantaste brusca, sem me olhar, e foste ao banheiro (1). Lá, apoiei-me na parede fria e chorei desatinadamente com a toalha de rosto na cara, para não fazer barulho (2)[...](trecho da novela Sobras, numerações colocadas por mim)

[...] Eu gostava de jogar futebol no teu pátio, porque dava prazer jogar, pisar na grama e ver você me observando na varanda, sentada, desenhando ou apenas rindo. Você sentava naquela grande cadeira de bambu acolchoada (1) e eu te olhava com o canto do olho, furtiva. Você me parecia um grande diminutivo. [...](trecho da novela Sobras, numeração e negrito colocados por mim)

No primeiro temos a voz do personagem homem descrevendo uma cena (até 1), em seguida, para seguir a narração desta mesma cena muda o focalizador recaindo sobre a personagem mulher até 2. Com isso, narro um fluxo de consciência que é apenas do personagem homem, que, sendo um personagem duplicado, tem acesso também ao fluxo imaginado da outra personagem, por isso o chamei de fluxo-duplo. O mesmo acontece no parágrafo seguinte, com a pequena diferença de que a mudança de foco ocorre no meio da frase e é marcada pela mudança de gênero (destaque em negrito).

Sofri também outras influências. Uma delas corresponde ao ideal de temporalidade que quis alcançar. Fui buscá-la em *Sylvie* (2002), de Gerard Nerval. O autor nos apresenta um tempo difuso, que o leitor tem extrema dificuldade de situar e seguir. Por conta de o personagem de “Sobras” ser velho e estar lembrando-se de coisas que ocorreram há tanto tempo, o tempo tinha de possuir este caráter de indeterminável, deixando o leitor confuso, meio sem saber onde está pisando, sem poder se situar. Este é outro elemento que ainda não se configurou totalmente, de forma que necessita ser retrabalhado.

Da autora portuguesa Patrícia Reis, o livro *Morder-te o coração* (2007) foi chave, tanto em termos da trama, quanto pelo ritmo e musicalidade das suas frases. *Seda* (2007), de Alessandro Baricco, foi importante pelos mesmos motivos.

[...] quando eu o tocar pela primeira vez será com meus lábios, você não saberá onde, a certa altura sentirá sobre você o calor dos meus lábios, não pode saber onde se não abrir os olhos, não abra, sentirá minha boca onde não sabe, de repente, talvez seja nos seus olhos, encostarei minha boca nas pálpebras e nos cílios [...] BARICCO, *Seda*, p.109.

A linguagem delicada e minimalista de Baricco me chamou atenção, como exemplificado no trecho acima, o autor tem um ritmo especial, composto por ações lentas e ternas (“sentir”, “encostar”, “tocar”), com uma pontuação exata, que produzem afinal este efeito poético e suave no leitor. Poderia afirmar algo semelhante de *Morder-te o coração*. O trabalho de linguagem me atrai especialmente pela doçura e pelo ritmo, de forma que conseguimos sentir as pausas perfeitas, como se autora estivesse lendo pra nós.

[...] Considerei a lentidão. Apesar de os dias terem diminuído por imposição do planeta, a lentidão predomina. Não mudamos nada, não fizemos nada. Somos apenas carne da carne, reduzida à sua indigna condição de súbdito do transcendente, um produto simples do medo. O medo que nos domina. Homens e animais presos a essa adrenalina da sobrevivência, da necessidade. De amor, de abrigo, de comida, de frio e de calor. Lentamente vivemos, morremos. Excepto eu. Vou andando pela noite, passos pequenos, sem ilusões, tentando não pensar na forma como a tua voz enrolou o meu nome [...] REIS, *Morder-te o coração*, p.156-157.

Assis Brasil, em *O pintor de retratos* (2002) me inspirou sobretudo pelo final, porque o personagem que passa a vida toda obcecado com o fotógrafo Nadar consegue liberar-se desta fixação, dar de ombros para o grande Nadar. Pareceu-me interessante e um bom modelo, pois eu também tinha pena de deixar o meu personagem num beco sem saídas. Considero um final modelar e diferente dos restos dos finais de livros, que muitas vezes acabam mal.

[...] E então, com vagar e método, rasgou o retrato em quadrados, em triângulos; depois em partes muito pequeninas. Abriu a janela e foi jogando fora, pedacinho a pedacinho. O ar trazia o perfume resinoso dos pinheiros e dispersava os fragmentos, que voavam como mariposas naquela noite perdida. No final, bateu as mãos uma na outra, como quem se limpa. Nadar, enfim, saía da sua vida [...] BRASIL, *O pintor de retratos*, p.180.

Creio que tais palavras resumem tanto meu processo de criação, quanto as influências mais importantes que recebi, e os percalços e reviravoltas pelos quais passei.

A FICÇÃO, A REALIDADE, E A IMAGINAÇÃO

INTRODUÇÃO

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts(...)
W.Shakespeare, As You Like It, Act II, Scene VII

A história deste ensaio começa em agosto de 2008, quando uma amiga me pede que escreva para ela um personagem fictício, para que ela possa *ser* na realidade. Esse pedido suscitou muitas questões, e este ensaio está aqui para tentar respondê-las. É verdade que há uma diferença entre ficção e realidade? Que uma coisa é ficção, outra é realidade, e que estas não se tocam, sendo fácil diferenciá-las, traçar fronteiras? Um teste básico para mostrar a diferença entre ambas: quando eu atravesso a rua eu entendo os carros que passam como ficção, atravessando-a sem olhar, ou eu me certifico de que a rua está livre? Por outro lado, no contexto infantil, algumas ficções podem ser aceitas como reais, como a ficção do papai-noel, do bicho-papão, do homem-do-saco etc., que no contexto da criança, não são ficções, mas realidades. Raciocínios simples como estes sugerem que há questões pertinentes quando usamos estes termos como pólos opostos.

Assim, o tema do ensaio são as relações entre ficção e realidade. Este é um assunto amplo, e nós não temos uma resposta única e sistematizada para as questões que estas relações suscitam. No caso deste ensaio, vou tratar apenas de algumas das inúmeras linhas de aproximação destes dois conceitos, que são amplos e instigaram polêmicas desde Platão¹ até os dias de hoje, sem ter encontrado uma resposta que polisse qualquer aresta.

Este ensaio também é passional e caprichoso: as teorias que escolhi são aquelas que corroboram com aquilo que eu quero discutir. Por isso, escolhi o filósofo Vainhiger, em *Filosofia do como se* e Wolfgang Iser, em *O Fictício e o Imaginário*. Selecionei-as porque as considero particularmente interessantes, e porque se inserem numa tradição de pensadores que filosofaram sobre a ficção e que se inicia com Jeremy Bentham em seu *Theory of*

¹ Se forçarmos o conceito de mimesis compreendendo-o como ficção.

Fictions, e segue passando por Vaihinger (supracitado), Goodman, em *Ways of World Making* e recai em Iser, que retoma a história desta tradição e em grande parte o legado de Vaihinger.

Escolhi-os também porque permitem que eu os relacione à minha novela, que também é tema do ensaio. A minha novela surgiu como uma vontade de investigar a mente de uma pessoa que convive diariamente com um ser imaginário. Ficção que orienta, ama, destrói, defende, e que se infiltra na vida real ora impedindo outras experiências, ora dando suporte para que elas aconteçam.

Quando minha amiga pediu um personagem, comecei a criar um conceito que desse conta de compreender este fenômeno artístico. Tal conceito, acostumei-me a chamar de “incisão ficcional na realidade”. Ele se refere a obras de arte onde encontro como elemento constitutivo principal a mescla ou jogo entre o campo do ficcional e o campo do real, com prevalência do primeiro sobre o segundo. Se fôssemos usar um vocabulário Iseriano, talvez pudesse dizer que o jogo entre o ficcional e o imaginário salta de dentro do livro e se desenrola a olhos vistos na realidade na forma de corte e fusão.

Coincidentemente, obras que misturam realidade e ficção tendem a se relacionar em alguma medida com a ideia de “ser um outro”, de mergulhar na personalidade de outro indivíduo até nele fundir-se, numa tentativa (às vezes desesperada) de aniquilação do próprio eu. Experiência radical de infusão na alteridade para reencontrar-se consigo mesmo, tornar-se outro, ou quem sabe, para deixar de buscar de modo tão maníaco a ideia do verdadeiro-eu. A validade deste conceito será testada ao longo do ensaio.

Este ensaio foi escrito por uma estudante de filosofia, desde um ponto de vista filosófico. Embora faça uso de uma teoria filosófica como base das minhas investigações, busco gerar uma interface com a teoria literária através destes teóricos, tal como Iser, que a meu ver, fez o mesmo com a filosofia.

A FILOSOFIA DO COMO SE

“Parmênides disse: ‘não pensamos o que não é’ – nós estamos no outro extremo, e dizemos: o que pode ser pensado deve ser

certamente uma ficção” (NIETZSCHE, F. Fragmentos Póstumos, v.XV, p.281 *apud* VAHINGER, H. 2011, p.667)

Hans Vaihinger, no livro *A filosofia do como se* (2011) tem como ponto de partida a concepção de Kant com relação à teoria do conhecimento, por isso convém explicá-la brevemente. Kant pensa que o mundo é, por um lado, um *fenômeno*, uma coisa que aparece para nós de acordo com as estruturas de nossa mente, e por outro, por baixo daquilo que aparece, haveria uma *coisa em si*, à qual não temos acesso, mas que dá matéria às aparições que nossa mente conforma. Nós não conhecemos a natureza como o conteúdo dos fenômenos, isto é, em si mesma, nem tampouco o modo como ela funciona. Suas leis de funcionamento só podem ser retiradas dos princípios de funcionamento das representações em nós, isto é, de quais sejam as condições necessárias de uma mente / intelecto / consciência, que constituem a possibilidade da experiência. Aquilo que é objeto para um humano será determinado pelo entendimento e sua organização *a priori*, isto é, ele possui estruturas que criam certas relações quando observamos os objetos; por exemplo, as relações de causalidade, que não existiriam na natureza, senão apenas na estrutura do nosso entendimento, pois ele é a origem da ordem geral da natureza porque concebe todos os fenômenos segundo seu próprio modo, sua própria ótica, suas próprias leis. Isso não quer dizer que o entendimento altere a natureza em si, apenas que os fenômenos já vêm sob medida, a nossa medida.

É baseado nesta concepção do entendimento humano que Vaihinger estrutura a sua filosofia da partícula *como se*. De acordo com ele, a mente humana tem como principal característica a possibilidade de modelar, alterar e recriar todas as informações que recebe do ambiente externo. O pensamento lógico é uma das suas modalidades, e se apropria do mundo externo com a finalidade de alterá-lo de acordo com a utilidade do dado externo. Sua função primordial é:

[...] transformar os complexos dados das sensações em conceitos válidos, em juízos gerais, em conclusões contundentes, pelo que produz determinada imagem do mundo; tal imagem nos faculta avaliar os acontecimentos objetivos e agir e intervir com êxito em seu percurso. (2011, p.108).

O pensamento lógico tem como finalidade última não o conhecimento, mas a ação, o servir à vida. Ele parte das sensações elementares que recebemos do mundo externo, e

remodela-as, de forma a criar as grandes estruturas de acordo com as quais pensamos e agimos no mundo.

O objeto do livro, portanto, “é a atividade fictícia da função lógica, e os produtos desta atividade são as ficções” (ibid, p.123). As ficções são geradas através de saltos do pensamento lógico, que quando não consegue resolver ou apreender alguma situação do mundo, salta e cria conceitos auxiliares que não tem existência concreta de forma a poder continuar raciocinando, atingindo por fim a finalidade do pensar.

O objetivo da ciência consiste em eliminar aquilo que é meramente subjetivo do pensamento, desenvolvendo “estruturas de representação às quais corresponde algo objetivo” (ibid, p. 127). Estas estruturas de representação não são simulacros de uma realidade em si mesma; o pensamento é incapaz de pensar o ser em si mesmo, seus caminhos divergem. É um erro tomarmos aquilo que pensamos como sendo a realidade em si mesma (nisso notamos o seu kantismo).

A realidade, tal como entendida pelo autor, é uma massa de sensações para nós. As estruturas que colocamos a esta massa de sensações caóticas para poder interpretá-las e endereçá-las, são as estruturas do nosso pensamento, com o qual acreditamos perceber a realidade, quando isso é pura aparência, ou seja, ficções: “[...] real é apenas o que sentimos, o que se nos apresenta na percepção, de natureza interna ou externa” (ibid, p.260).

A história das teorias e dos conceitos seria em última instância, a história de como organizamos estas sensações pouco a pouco, como nós as nomeamos, evoluímos seus nomes, seus esquemas, seu modo de funcionamento etc. Assim, vemos o quanto a verdade e a ilusão se aproximam, sendo que no fundo, a verdade seria “o grau mais conforme aos fins do erro” (ibid, p.265). Tal erro é amoldado pelas nossas estruturas subjetivas de entendimento (a verdade não é a concordância com a realidade), e o resultado de tais estruturas é fictício. Não há verdade absoluta, apenas organizações práticas alicerçadas sobre ideias às quais damos alto valor moral. No fundo, a contradição impulsiona nosso pensamento, sem a qual este não poderia funcionar.

Tomemos por exemplo a noção de que o que existe são no fundo átomos, seus aglomerados e movimentações no espaço, ou seja, a redução da realidade ao átomo é certamente uma ficção, que, no entanto, dá a ilusão de ser real, e de que compreendemos o mundo, quando na verdade, isto é apenas uma aparência, criada por nós, pelas nossas estruturas a priori de compreensão e conformação do mundo, estruturas puramente

subjetivas. O conceito de infinito é outro caso de ficção, uma forma pura do pensamento, e não faria o menor sentido tentar aplicá-lo ao mundo real. Tal também é o conceito de matéria, que é igualmente contraditório. Atenção, porém neste ponto, pois o que se nega é que o conceito de matéria corresponde àquilo que subjaz a este conceito, dizer 'matéria' é apenas o modo como tentamos dar conta desta coisa que subjaz ao que chamamos 'matéria', afirmando ser a matéria uma ficção, não estamos negando aquilo que subjaz a matéria, apenas a relação de identidade entre 'matéria' e o que subjaz. No mundo real, o conceito de matéria é um "som vazio" (ibid, p. 217).

O autor levanta uma questão interessante. Ele se pergunta como é possível que haja um bom funcionamento da vida prática se há um gap entre mundo real e a estrutura do nosso entendimento, a ponto de criarmos conceitos ficcionais, desprovidos de realidade, e ainda assim o resultado no cotidiano funcionar? Para ele o ser humano habita dois mundos, o interno, construído pelos pensamentos, e um mundo diverso, externo, o mundo real. Teriam que existir centros de comutação de um mundo pro outro, tornando a comunicação entre estes dois mundos possível. A saber, um mundo que converta os pensamentos em realidade e vice versa. O problema é como isso acontece, como se reduz um sistema de mundo ao outro. Ele alerta que neste processo podemos gerar muita moeda-falsa. Temos de ter clareza de que aquilo que pensamos não vai ser encontrado no mundo real; seria ingênuo pensar que sim, que nosso próprio mundo interno coincidiria com o externo: tal crença só poderia causar frustrações. O funcionamento do mundo, o seu peso, "a necessidade inquebrantável" (ibid, p.339) com a qual se move torna os nossos meros pensamentos lógicos insignificantes.

O resultado da interação dos dois mundos na vida prática se dá porque pensamos o visível como propriedade de uma coisa invisível.

"[...] acrescentamos conceitualmente ao que é dado de imediato a relação em geral (coisa e atributo) como ainda deslocamos um membro da relação para o campo do imaginário, transformando-o assim em pura ficção." (ibid, p.344)

Os atributos que damos às coisas são mecanismos da psique, reflexo das nossas sensações, nós simplesmente as hipostasiamos para atribuí-las às coisas. O doce não existe em si mesmo, ele existe ao sentirmos algo doce, assim como as cores existem quando as percebemos, a maciez, a dureza e assim por diante, só são dadas na sensação. Achamos que

afirmar: “o céu é azul” consiste num conhecimento do céu e do azul, no entanto, estamos apenas subsumindo um objeto numa categoria vazia, não há produção de conhecimento aqui, apenas o prazer de compreender. Tal juízo resolve a nossa tensão diante do mundo, tranquiliza-nos, possuindo alto valor prático, relevante, sobretudo, se pensamos na linguagem e comunicação humanas. Todas as outras categorias do pensamento, tais como o todo e a parte, causa e efeito, o geral e o particular funcionam da mesma forma: são todas ficções conceituais, organizam a massa das sensações em categorias.

As ficções, não devem ser compreendidas num sentido negativo, senão como invenções úteis e por isso, justificadas, pois prestam grandes serviços a vida prática humana, podendo ser consideradas “erros fecundos” (ibid, p.177); a noção que temos de que o bom seria verdadeiro e o verdadeiro seria algo bom é um ideal, e como ideal é uma ficção. Não podemos nos acostumar a pensar que aquilo que não é contraditório é o lógico, também o contraditório faz parte do lógico e sendo-o, pode ser útil ao pensamento. O autor sugere que não nos deixemos levar, a ponto de fazer da ficção uma hipótese ou mesmo um dogma, colocando-a no lugar da realidade (a operação das religiões seria esta) sem que haja verificação e ajustes. Outra questão é não se deixar perturbar pelo fato de que vivemos em parte em um mundo ficcional, e que não tomemos tais contradições geradas pelas ficções como “enigmas do mundo” (ibid, p.238), pois isso conduz a tentar resolver quimeras, problemas ilusórios, “labirintos do pensamento” (idem) com os quais devemos ter cautela. Para que vivamos no mundo, devemos nos comportar *como se* as nossas estruturas de pensamento aplicadas ao real fossem reais.

Propriedades das ficções

O que caracteriza as ficções? (a) Contradição com o real, expressa na não harmonização com o mesmo, tanto em suas premissas quanto em seus resultados, com relação ao que já se conhecia previamente. Tal contradição com a realidade mostra-se com violência: a realidade e o pensamento são coagidos pelas ficções. (b) Tem tendência a desaparecer ao longo da história ou através de raciocínio lógico, tendo por finalidade ser eliminada, servindo de ponte, ou ponto de passagem a resultados menos contraditórios. (c) Sempre são acompanhadas da consciência de que são ficções. (d) A ficção serve a finalidades com as quais está conforme, não sendo uma pura imaginação aleatória. (e) O modo de funcionamento psíquico das ficções (bem como de outras operações mentais) serve a

finalidade do menor gasto de energia possível, gerando soluções elegantes, e econômicas, com vistas à ação. (f) O modo de funcionamento essencial das operações ficcionais consiste na “formação de um centro de semelhança” (ibid, p.259). Por isso entende-se

[...] a criação de núcleos fixos pelas categorias e a criação de centros fixos pelos conceitos gerais. Graças à redução de todos os fenômenos e suas relações a número cada vez menor de analogias primárias, quer dizer, umas poucas categorias, imprime-se determinada e fixa direção ao movimento do pensamento (ibid, p.257).

Assim, criam-se “complexos inteiros de elementos similares, centros de semelhança” (ibid, p.258), que aglomeram em torno de si de forma rápida os fenômenos singulares; ao invés de ser atraído para as sensações semelhantes, o fenômeno singular é atraído para os centros de semelhança, que tem como fim “facilitar e acelerar a comparação entre as sensações” (idem). Em outro momento, Vaihinger diz o seguinte: “quando a mesma conexão de representações se repete constantemente, a psique é estimulada a destacá-la como caso especial no meio do caos das sensações” (ibid, p.343), de forma que a psique crie categorias especiais para cada conexão estável de representações.

O mecanismo psíquico tende ao equilíbrio, isto é, sua busca é por tornar seus conteúdos estáveis. “A situação do equilíbrio instável é desconfortável não só fisicamente, mas também psiquicamente” (ibid, p.287). É isso que nos conduz a transformar as hipóteses ou ficções em dogmas: o desconforto gerado por um conhecimento não tão certo. No caminho inverso, quando dogmas são questionados e tornados hipóteses ou ficções, tentamos nos apegar a eles, por inércia (vide a resistência dos religiosos com relação às suas crenças); não é tão fácil abalar as estruturas dogmáticas de alguém, embora este seja um movimento histórico constatável. Assim, as ideias têm fases: o período fictício, hipotético e dogmático, sendo que pode haver passagens de uns aos outros. A este movimento o filósofo chamou de lei do deslocamento de ideias.

Ficções e semi-ficções

Há uma diferença entre ficções e semi-ficções. As semi-ficções são desvios menos pronunciados da realidade, são desvios num nível material (contradizem o conteúdo da realidade), permanecendo no terreno do real, mas falsificando-o. Enquanto que as ficções completas são desvios num nível material e, além disso, formal, porque além de contradizer a realidade, contradizem “a lei formal da realidade, a lei de identidade e contradição, sendo

então conceitos contraditórios em si” (ibid, p.222), ou seja, são contraditórias em si mesmas. Elas abandonam o terreno do real para inserir nele coisas impossíveis, díspares e repelentes à realidade. No plano formal, podem ser consideradas como erros necessários e conscientes, sem os quais seria impossível que a ciência avançasse.

Elas transitam de uma a outra: começamos com ideias menos ficcionais, até chegar à ficção completa. Assim, devemos acrescentar, junto aos mecanismos lógicos de indução e dedução, a atividade fictícia. Enquanto as duas primeiras modalidades revelam caminhos diretos, a ficção revela os atalhos que tomamos ao pensar.

Ficção e Hipótese

Também há diferença entre hipótese e ficção. A hipótese se relaciona com a realidade, pois ela tem a intenção de ser verificada e coincidir com a realidade, de indicar um fato, mesmo que num futuro distante. Ela é sempre provisória, pois visa confirmar-se por meio da experiência; ou seja, ela visa ser extinta, ou na verdade, passar para aquilo que é entendido como o campo do real. A hipótese se relaciona diretamente com a lei da causalidade, onde todo fenômeno será explicado a partir de outro fenômeno prévio, exigindo verificação, para então ser tomado como algo definitivo.

Já a ficção nunca aponta para algo real, mas sim para algo através do qual uma realidade demasiado complexa pode ser compreendida provisoriamente, isto é, pode dar lugar a uma hipótese. A ficção é apenas um apoio provisório para ascensão de uma hipótese; a ficção é um meio, um construto artificial, e este construto não cria nunca o conhecimento em si, é apenas atalho para chegar nele, mas em si não tem conteúdo de conhecimento. Assim, as ficções devem ser *justificadas* em termos de que trabalho prestou ao conhecimento. Ela não está preocupada se aquilo que propõe bate de frente com dados advindos de experiências, nem mesmo se importa com objeções lógicas. Algumas ficções, no entanto, não poderão jamais ser dispensadas, pois são a base da possibilidade mesmo de que nós nos comuniquemos através da linguagem, sem as quais seria impossível pensar discursivamente;

A ficção inclui contradições, tendo por objetivo mais inventar que descobrir, o contrário é válido para a hipótese, que visa mais ao descobrimento e à eliminação de contradições. Assim, inventamos máquinas, inventamos o cálculo diferencial, inventamos o átomo, porém, descobrimos leis naturais. Cabe lembrar que às vezes diferenciar uma da

outra é difícil, já que algumas ideias podem ter aspectos tanto de hipótese quanto de ficção (sendo classificadas como semi-ficções); além disso, a passagem do tempo e o desenvolvimento da ciência podem vir a desmentir tais distinções.

Modalidades de ficções

Existem várias modalidades de ficções, baseadas sobre diferentes formas de pensamento lógico. Como Iser afirmará, Vaihinger arrola delas um verdadeiro “inventário” (1996, p. 156-177) que a única coisa que faz é somar, expandir seus campos.

- A *classificação artificial*, que tem como exemplo os sistemas de classificação supostamente naturais dos seres vivos, isto é, aqueles sistemas que buscam organizar e classificar os seres de acordo com sua formação real e suas relações de parentescos. Percebemos que ao introduzir divisões artificiais entre os seres, se está criando uma ficção. Ou seja, “substitui provisoriamente as formações ainda desconhecidas, as únicas verdadeiras, por outras que não correspondem diretamente à realidade” (Vaihinger, H., 2011, p.132). Um bom exemplo prático é o sistema de Lineu. Tais classificações artificiais geralmente vêm acompanhadas da consciência de que são ficções, não tendo valor de hipótese.
- As *ficções abstrativas* são aquelas que negligenciam uma parte dos fatos porque estes estão tão emaranhados, e há uma dificuldade tão grande de desentranhá-los por conta da sua complexidade, que é preciso abstrair uma parte da realidade, concentrando-se nos fenômenos mais importantes. Um bom exemplo é a teoria de Adam Smith, que considera que as ações dos seres humanos são ditadas unicamente pelo egoísmo, ignorando conscientemente atos de benevolência. Também na física isso acontece, quando causas secundárias são abstraídas de forma a facilitar os cálculos. A física também usa muito as chamadas ficções da média, onde fazemos uma média de fenômenos diferentes apenas para poder utilizar esta média como ponto de partida para cálculos. Na medicina temos a ficção do homem médio, ou seja, um ser humano normal, livre de qualquer anomalia corporal ou mental, que serviria de modelo para o homem existente. Entretanto, estas ficções abstrativas, se levadas ao extremo, perdem a utilidade, tal como os conceitos de “substância sem persistência no tempo” (2011, nota de rodapé, p. 139), ou “faca sem lâmina e com o cabo quebrado” (ibid, p.139), que seriam conceitos vazios. Alguns métodos presentes nesta classe de ficções são: o método

aproximativo (na matemática se temos que calcular algo torto, o tomamos por uma reta e fazemos cálculos aproximados); método socrático-platônico, que postula uma definição provisória para dela poder partir no debate, aproximando-se pouco a pouco de algo supostamente mais real.

- As *ficções esquemáticas* são basicamente esquemas que reduzem a realidade, a tipos gerais, a esqueletos, como por exemplo, os desenhos esquemáticos do corpo humano, na biologia, ou em outras áreas científicas, onde fica patente que desenho o é ideal e não corresponde a realidade. Além dos desenhos podemos entender ideias simples, como a criação de uma cidade esquemática, de um estado esquemático, etc. como formas miniaturizadas de uma cidade verdadeira, muito mais complexa, no entanto, isso nos permite isolar leis de funcionamento da mesma de forma simplificada, aplicando estes conhecimentos na prática.
- *Ficções paradigmáticas* são aquelas onde se finge um caso para poder prová-lo ou refutá-lo através da argumentação, aparecendo, sobretudo na Retórica.
- *Ficções utópicas* são um caso de ficção esquemática, onde o esquema é uma utopia, tais como aquelas da República ideal de Platão, ou de Morus.
- *Ficções analógicas* consistem naquelas que propõe algo que foi baseado numa analogia ou comparação. Geralmente estas comparações são feitas com base nas relações humanas e na nossa forma de entendimento, de forma que todo conhecimento não pode ser senão analógico, isto é, estabelecido através de outra coisa. Quando compreendemos algo, estamos no fundo estabelecendo uma analogia. Todavia, estamos apenas compreendendo o mundo de forma aparente, pois o mundo em si não pode ser compreendido, como já afirmamos o mundo só pode ser apreendido por nós através das categorias do nosso entendimento (Kant), e estas são sempre percepções analógicas, de forma que não podemos falar de um conhecimento verdadeiro. A ideia de substância, de que existem coisas que possuem qualidades, de que existem causas que produzem efeitos (causalidade) são ficções. Uma tal concepção põe por terra toda nossa pretensão de um conhecimento objetivo do mundo em si. O que nos resta é aceitar que os fenômenos são *como se* funcionassem da forma que o nosso entendimento funciona, sem dogmatizar, transformando o *como se* em *que*. No entanto há uma sutileza que deve ser ressaltada: a nossa observação e experiência de que certos fenômenos

antecedem outros é uma analogia real para o autor; o que consiste numa ficção analógica é criarmos algo como uma lei de causa e efeito, sob a categoria da causalidade.

- *Ficções jurídicas* consistem na subsunção de casos singulares a leis gerais que não foram criadas especificamente para eles. Entretanto, estes casos são tratados como se pudessem ser julgados de acordo com estas leis de modo fictício.
- *Ficções personificativas* operam através de hipóstases que se referem às pessoas. Exemplos seriam a ficção da alma, da energia, da força, do inconsciente etc. todas estas ficções operam servindo de conceitos auxiliares, fantasmas, meras palavras, “casas do conhecimento” (ibid, p.164).
- *Ficções somatórias ou conceitos gerais* são os primeiros a serem hipostasiados. É uma modalidade de ficção abstrativa, onde, para criar algum conceito, são somadas diversas características de algum fenômeno, de forma que estas são tomadas por ele, deixando o resto de fora.
- *Ficções heurísticas* são aquelas onde o real não é apenas parcialmente alterado (como as ficções descritas até aqui), neste caso, “algo inteiramente irreal é posto no lugar do real” (ibid, p. 172). Elas surgem no momento que as hipóteses x quaisquer de determinada área do conhecimento não dão mais conta de responder perguntas, de forma que uma ficção é posta no seu lugar, com o objetivo de se poder continuar avançando. Posteriormente a ficção será eliminada por um paradigma mais próximo do real. Um exemplo é a ficção teleológica, onde se explica todas as coisas levando em conta suas causas finais.
- *Ficções práticas* contradizem a realidade, bem como são contraditórias em si mesmas, sendo que variadas formas fictícias ajudam a constituí-la. Alguns exemplos: a ideia de dever, de imortalidade, de Deus, de benefício, de punição, de que há uma ordem moral no mundo, bem como a ideia de liberdade seriam uma destas ficções; do ponto de vista do Estado, ela (a liberdade) nos permite responsabilizar criminosos (mesmo usar esta palavra criminoso) com base na ideia de que este era livre para agir, e por isso responsabilizável pelos seus atos. Se não criássemos esta ficção, teríamos de admitir que os punimos apenas para salvaguardar outros membros da sociedade. Do mesmo modo, a liberdade se opõe ao funcionamento da natureza, onde tudo é necessário, neste sentido a liberdade mostra-se como uma monstruosidade lógica. Para o autor, a mais alta forma de humanidade é permitida por esta ficção, sendo ela uma ficção inevitável. De certa

forma, é esta a natureza dos ideais, todos eles são ficções práticas. Como tais, não são passíveis de ser realizados, mas são construções imaginárias de grande valor afetivo para a humanidade, que não quer ver-se desprovida delas.

- Os *conceitos fictícios da matemática* têm por estrutura geralmente a de subsunção do particular no geral, assim, linhas curvas são calculadas *como se* fossem linhas retas, i.e., são subsumidas no caso das linhas retas, os círculos são calculados *como se* fossem polígonos. De acordo com o filósofo a matemática se apóia em conceitos totalmente imaginários, tais como: “pontos sem extensão, linhas sem largura, superfícies sem profundidade, espaços sem conteúdos” (ibid, p.184), além das multiplicações por zero, entre outras ficções.
- *Ficções convencionais* fazem parte de uma modalidade de ficção estética que trata daquelas expressões convencionais que usamos para manter o bom trato social, tais como: “seu humilde servidor” (ibid, p.229), “deus te acompanhe”, “juro por deus” etc.
- *Ficções oficiais*: pode interessar a um estado criar uma ficção deste tipo, como aquela que o estado nazista criou a respeito de si mesmo e dos judeus, ciganos etc. Podemos pensar a Ideologia, tal como a descrevo mais adiante, como uma ficção oficial.

Ficções artísticas

É notável que o autor não comente quase nada com relação às ficções artísticas. Há um breve capítulo onde ele diz o seguinte: Fictio (do latim) significa fingere, ou seja, “criar, configurar, elaborar, apresentar, dar forma artística; representar-se, pensar, imaginar, pressupor, esboçar, idear, inventar.” (ibid, p.226), o termo também significa aquilo que resulta destas atividades citadas: “a pressuposição fingida, a invenção, a criação, o caso fingido, [...] o momento da livre criação” (idem).

O autor chega a propor que usemos termos diferentes para diferenciar as ficções científicas (trabalhadas neste livro), dos outros tipos de ficções, como as estéticas e mitológicas, chamando as primeiras de ficções, e as segundas de figmentos, de forma a facilitar a compreensão. No entanto, deixa claro: “a gênese psicológica da ficção em todos os campos é a mesma” (idem). Sendo que ambas, tanto a ideia de pégaso, quanto a do átomo tem em comum serem fictícias e não expressar nenhuma existência. As ficções estéticas estão ligadas às ficções mitológicas e religiosas, sendo aplicações poéticas destas. Ela capta:

“[...] parábolas, metáforas, comparações, [...] formações de representação que operam com a realidade de forma bem mais livre. Aí se incluem não só todas as personificações, como também as alegorias, e em suma todas as formas idealizantes [...] São os mesmos processos elementares psíquicos que contribuem para a formação de ambos” (idem).

Sua finalidade é causar “sensações edificantes” (idem), sendo um meio para finalidades maiores. Pode ser também problemática, por provocar desordem, pois de acordo com Vaihinger, “O quão facilmente a ficção se transforma aqui em hipótese evidencia-se pelo fato de o espectador ou leitor ser incapaz de manter à larga a tensão psíquica do *como se*.” (ibid, p.229), ou seja, pode haver uma mistura da realidade e da ficção dentro do espectador.

Pensei em algumas coisas. Durante a leitura de um texto literário nós lemos *como se*. É o pacto entre leitor e escritor tão usualmente comentado. A saber, quando lemos uma obra de arte literária, fazemos um acordo com o autor, qual seja, de acordo com Coleridge, há “suspensão da descrença” (ECO, 1994, p.81 *apud* COLERIDGE). O leitor entende que a história que ele está lendo é uma história imaginária, mas não por isso deve pensar que o autor está a contar mentiras. Para Searle “o autor finge dizer a verdade” (idem, *apud* SEARLE, John “The logical status of fictional discourse, 1975), e nós por nosso lado aceitamos este acordo e fingimos que o que é narrado aconteceu.

Gadamer (2004, p. 169-175) corrobora este ponto de vista, “A obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta”(idem). A ficção da obra de arte deve ser tomada como real, pois a arte é um Jogo (*Spiel*). Para você participar da experiência da arte é preciso entrar no jogo, aceitá-lo como real. O jogo é como a arte funciona. Entre obra e espectador existe algo acontecendo, existe uma interação, logo os espectadores não são meros contempladores, eles são jogadores. “É necessário brincar com a obra assim como brincávamos quando crianças, quando acreditávamos que podíamos ser bailarinas ou astronautas” (ibid, p.175). Em uma peça de teatro, por exemplo, você não está vendo no palco artistas, nem personagens, não há atuação, o que você deveria ver quando está imerso no jogo do palco é o próprio Édipo, o rei Ubu, ou Raskólnikov. Se não tomar por real aquilo que é fictício, se não aceitar as regras do jogo, você não participará da experiência da obra.

De acordo com Eco (1994), quando vemos uma obra de arte, não devemos perguntar quando aconteceu, perguntar por fatos marcados no tempo e no espaço. Este tipo de

pergunta não funciona. Para constatar a realidade da ficção, eu não vou checar datas, existência de personagens etc., a realidade da ficção não é do plano histórico-factual-material, não é como uma pedra, que tem existência física patente aos nossos sentidos. Entretanto, podemos nos perguntar como funciona o suposto pacto que o leitor e o autor estabelecem na hora da leitura nos romances históricos. Neste caso, pacto ficaria suspenso e o leitor pode buscar a história do personagem histórico retratado?

Quanto a que a obra não tem nenhuma carga de realidade, não me parece inteiramente verdadeiro. Se eu não achasse que um livro de literatura me dissesse algo com relação à vida, que ele não me desse uma interpretação desta, uma nova visada, um fragmento de realidade que me mostra outro lado desta, eu não o leria. O leitor também faz este pacto, e não só o de achar que a história é imaginária e que, portanto, isso não afeta em nada a sua vida. Isso é falso, pois se fosse assim os livros não teriam seu efeito. Uma coisa é que o leitor pretenda que os fatos ficcionais como um incêndio narrado num livro, por exemplo, tivessem ocorrido na vida real. Outra é a interpretação do mundo real que o autor apresenta.

A literatura apresenta mais realidade que o real, dizem alguns. Eu concordo em parte com isso. Afinal, quem diz que falar de Pégaso é falso ou não é real? Se falamos dele então ele nos é conhecido, mesmo sendo um personagem fictício, faz parte da nossa realidade. Podemos sim expandir o conceito de realidade para que esta abarque o conceito de ficção. Não teríamos mais problemas, já que o ficcional é apenas uma parte de algo maior, algo nosso, algo meu. Penso com os meus amigos imaginários, mas essa é a minha realidade. Logo, eles me são reais. Resta saber o que cada um considera como real.

Todos nós já tivemos a experiência de ler alguma obra literária de períodos históricos mais distantes, e encontrar nela informações referentes a costumes, formas de pensar e agir, de modo que a tomamos como informadora de dados referentes a uma realidade passada. Mesmo que coloquemos a tarja de -ficção- nestes livros, seria tolo pensar que este discurso é invalidado por conta da sua ficcionalidade. A ficção, neste sentido, funciona como um documentário; de fato, ela é um documento histórico, por isso que muitos historiadores tomam também textos ficcionais como material de pesquisa. Além disso, por meio de metáforas a ficção mostra a realidade de modo mais cru do que ela é, mostra-a nas suas entranhas.

Para Gay (2010, Prólogo, p.11-28) a ficção não é realidade, nem o Realismo (enquanto escola) é a realidade em palavras. Ele apresenta os seguintes argumentos a favor disso: (a) Na narrativa ficcional (mesmo a realista) o tempo dá saltos. O nosso mundo real nunca dá saltos, temos de viver todos os minutos, nunca há cortes de cena; (b) O mundo é cortado, recortado e colado da forma que o escritor bem entender. “A realidade é estilizada – forçada e torcida” (ibid, p.14) e serve para os fins do romancista. (c) “[...] não é de modo algum evidente como extrair verdades [no sentido de conhecimentos] das ficções” (ibid, p.15).

Ler Kafka para aprender sobre sistema jurídico não seria tão confiável acerca de dados da realidade como um romance de Eça de Queiros, Zola etc. Estes últimos fornecem mais dados pragmáticos do que os de Kafka. Lendo-os posso aprender sobre costumes de época, modo de comportamento, posição das mulheres etc. Aí o romance parece uma grande enciclopédia. Isso é problemático. Este me parece um exemplo infeliz de Gay, Kafka está para ser interpretado e já foi considerado por teóricos de grande porte como um hiper realista. Kafka fala da realidade, apenas que de outra forma. E se pensarmos em Borges, há enciclopédia maior que a dele? Ele conduz toda a sua literatura *como se* fosse verdadeira, cria nomes, cria cidades, fala de datas e tudo o mais, mas nada existiu realmente.

Para Gay cuida prestar atenção na ajuda com relação ao conhecimento que buscamos na ficção, pois pode haver sectarismo do autor, e sendo este uma só pessoa, com certeza tem perspectivas culturais limitadoras, pode ter obsessões neuróticas etc. Para o leitor que quer encontrar no romance um lócus de pistas para adquirir conhecimentos sociais, políticos, psicológicos, deve sempre consultar uma segunda opinião, pois “O romance é um espelho erguido ao mundo. Mas fornece reflexos muito imperfeitos. [...] um espelho que distorce” (ibid. p.18)

O romance histórico seria mais fiel do que o mero romance, submetendo-se a mais exigências. Neles há sempre uma luta da imaginação literária contra os fatos reais históricos. Não temos regras para apontar até que ponto um romance histórico escreveu algo real ou imaginado. Alguns exemplos: há ficções que viraram verdade: a corcunda de Ricardo III criada por Shakespeare com fins políticos (era um Tudoriano). Bem como há ficções que queriam ser históricas, tais como Guerra e Paz, de Tolstoi, onde o autor consultou muitos volumes de história para escrevê-lo, no entanto “sacrificou-o” a uma filosofia pessoal da história e segundo Gay este livro deveria ser lido como literatura.

Como conclusão o autor afirma que qualquer um que queira se servir da literatura como fonte para falar da vida real, deve procurar conhecer tanto a obra, como o criador deste e a sociedade onde viveu (a sociedade, a arte e a psicologia individual), nunca apenas um ou outro, pois isso seria reducionista.

A teoria das ficções na tradição da filosofia analítica se tornou análise destas ficções na linguagem. Isto é, se o mundo está permeado de ilusões por conta do nosso aparato psíquico, então o que nos resta é estudar a coisa através da qual estes erros se manifestam, ora esta coisa é a linguagem, como bem ressalta em alguns momentos do livro, embora sem plena consciência disso, Vaihinger. É com a crença de que o ser só se dá na linguagem, que os filósofos da linguagem se voltam para esta. Mas este é outro capítulo da história do pensamento que não será discutido aqui.

ISER

De acordo com Iser (1996), ver a realidade e a ficção como dois pólos contrários um ao outro faz parte do nosso senso-comum. No entanto, não podemos continuar usando esta polaridade para pensar a ficcionalidade ou não-ficcionalidade de algo. Quem sabe em que medida há ficção nos livros ditos não-ficcionais, e vice-versa? A própria polaridade já contém em si uma definição do que seja real e ficcional, seu substrato ontológico “caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos atributos que definem a realidade” (1996, p.14). Sua teoria é uma tentativa de substituir esta polaridade por uma tríplice relação, envolvendo o real, o fictício e o imaginário.

No entanto, não se pode dizer o que o fictício e o imaginário são, eles servem de contexto um para o outro, por isso a necessidade de lançar mão do conceito de interação, porque como eles não podem ser fundamentados ontologicamente (dado que estão sempre em mutação, a redefinir-se), só podemos apreendê-los nas suas relações, “mediante uma descrição operacional das suas manifestações” (1999, p.68). Ou seja, o fictício e o imaginário são *atividades* que surgem da interação um com o outro.

No texto ficcional há variados graus de realidade: social, emocional, sentimental etc. Estas realidades não são ficções apenas porque estão dentro de um texto literário, na

verdade, estas realidades se *repetem* no texto, são duplicadas (fingidas) através dos atos de fingir. O ato de fingir tem por finalidade “provocar a repetição no texto, da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário” (1996, p.14). Assim a realidade repetida dentro do texto torna-se signo, e o imaginário é o efeito do que é referido por esta realidade repetida. Trata-se de uma “realidade virtual” (1999, p.73). “Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação” (1996, p.14). O ato de fingir é, portanto uma transgressão de limites. Há duas formas de transgressão de limites: uma realiza, outra irrealiza. Uma realiza o imaginário, a outra irrealiza a realidade, ou seja, a realidade da vida real transforma-se em signo dentro do texto depois de ter sido repetida, irrealizando-se.

Iser define o fictício da seguinte forma:

O fictício então se qualifica como uma específica forma de objeto transacional que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade. Enquanto objeto transacional, o fictício seria um fato, porquanto por intermédio dele se realizem contínuos processos de troca, ainda que em si mesmo seja ele um nada, pois existe apenas por esses processos de comutação. (1996, p.32)

O fictício é aquilo que modela e dá forma ao imaginário. Neste sentido o fictício traz consigo uma intenção, uma determinação. Ele faz a ponte entre a realidade e o imaginário por meio dos atos de fingir. Já o imaginário é para nós algo sem conteúdo determinado, aleatório e difuso, como se fosse um vaso flexível, esperando por ser amoldado e encher-se de algum material. É o ato de fingir que estabelece determinação, que configura o imaginário, atribuindo-lhe certo grau de realidade mínimo; isso, no entanto, não significa que ele se torne real, mas é através deste mínimo de realidade que o imaginário entra no mundo e pode agir.

O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela: é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para manifestação deste. O fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação. (1999, p.70)

Ou seja, o fictício aponta para algo (intenção) que tem de ser imaginado, que ainda não tem conteúdo. O imaginário não ativa a si mesmo sozinho, ele precisa do fictício para ativá-lo, para amoldá-lo. Quando o imaginário é ativado nada permanece o mesmo, pois o imaginário

é caprichoso e obstinado, sendo este o motivo da necessidade de moldar o imaginário através dos atos de fingir, para poder dirigi-lo a algo. O imaginário é a “consciência da inatualidade” (ibid, p.71), ou seja, eu me conscientizo daquilo que ainda não foi materializado, incorporado num mundo, daquilo que não é carne, do que não é atual.

Assim, se articulam dentro do texto literário, a realidade duplicada através dos atos de fingir e o imaginário ativado por meio da intenção fictícia (composta dos atos de fingir). É daí que emerge a literatura, da interação entre fictício e imaginário. Desta forma a polaridade presente no senso-comum entre ficção e realidade desaparece, pois ela implica “um sistema referencial que o ato de fingir, enquanto transgressão de limites, não mais pode levar em conta” (1996, p.16) Pois neste esquema, se trata de abdicar de posições fixas, “de um lugar transcendental sempre tido como necessário” (idem).

Iser delinea três atos de fingir:

(a) Seleção: o autor seleciona dentro do seu contexto específico no mundo, isto é, o mundo ao qual ele tem acesso, fragmentos de realidade que ao serem selecionados, descolam-se dos sistemas dos quais faziam parte na realidade e são reestruturados. No momento em que eles são postos em evidência no texto, eles são percebidos pelo leitor, que antes não tinha consciência deles, tomando-os pela própria realidade. Ao serem selecionados, a sua aparência de realidade cai, e eles se tornam objetos para a percepção. Aquilo que por sua vez não é selecionado surge como ausência.

(b) Combinação: consiste basicamente em combinar elementos textuais, tais como os significados das palavras, do mundo introduzido no texto (personagens e suas fronteiras sociais), fronteiras intra-textuais (estruturas internas do texto que se relacionam entre si), organizando-se na estrutura figura e fundo, apagando uma coisa para colocar outra em evidência. Posições, elementos, itens do texto entram em contato uns com os outros, tornando uns latentes, outros atuais e assim por diante numa espécie de cadeia que gera novas palavras, normas, valores, personagens etc.

(c) Desnudamento da sua ficcionalidade: corresponde à relação leitor-autor-contexto histórico, já que aquilo que é ficcional é regulamentado a longo prazo, como por exemplo, os gêneros literários. Quando taxamos algo de romance, isso depende da nossa época. Na verdade então, “o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o contrato entre autor e leitor” (ibid, p.23), ou seja, o ficcional se mostra pelas tarjas, pelo contrato autor-leitor que se estabelece.

Quando o texto não dá indicações suficientes de que é ficção, os leitores podem se enganar quando o lêem. Estes erros se dão por conta “[...] da ingenuidade de um modo de pensar que não é capaz de registrar os sinais do ficcional” (ibid, p.24). A realidade se repete na ficção, mas como está subsumida na ideia de que é uma realidade fingida, repete-se de forma diferente. Na verdade, o que se representa não pode ser uma qualidade do mundo representado, dado que se trata de mundos diferentes, de forma que devem ser tratadas apenas como se fossem realidades ficcionais, suspendendo os critérios que usamos pro mundo real.

“As ficções não só existem como textos ficcionais; desempenham elas um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo” (ibid, p.23 e 24). É destas modalidades de ficção que o texto literário se diferencia justo porque ele se mostra ficcional e não tenta passar por algo real. As outras ficções são aparências de realidade, que não tentam se mostrar como ficcionais, porque senão perderiam a possibilidade de constituir a realidade. Elas dissimulam seu caráter ficcional, para que sejam compreendidas como uma realidade.

Os mecanismos de auto-desnudamento mostram “que o mundo do texto não é de fato um mundo, mas para fins específicos deve ser considerado como tal” (1999, p.73). O mundo representado no texto é *como se* fosse real, desta forma o mundo empírico se torna um espelho “orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade” (idem).

O condicional *como se* estabelece analogias entre o real e o impossível ou irreal. Ele é uma ponte. Tentar estabelecer paralelos entre o mundo real fora do texto e o mundo do texto significa tentar fazer paralelos entre duas coisas diferentes. “Portanto o *como se* significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim deve ser representado como se o fosse.” (ibid, p.25) O condicional *como se* “compara algo existente com as conseqüências necessárias de um caso imaginário” (ibid, p.26) Caracterizando por ser um como se, o mundo do texto sempre tem de introduzir algo outro, que ele não é, um impossível ou irreal.

“Pois imaginar o mundo do texto como se fosse um mundo provoca atitudes; com isso, se transgride o mundo representado no texto e o elemento de comparação visado recebe certa concreção [...] A representação do sujeito enche

de vida o mundo do texto e assim realiza o contato com um mundo irreal. Causar reações sobre o mundo seria então a função de uso produzida pelo como se” (ibid, p.28)

Sendo que o mundo do texto é fruto de um ato de fingir que usa mecanismos de combinação, seleção e auto-desnudamento, ele não tem nada idêntico ao mundo dos dados, por isso possibilita olhar as coisas sob nova perspectiva, ou seja, a literatura destaca elementos do real que postos sob o signo do impossível (ficcional) se oferecem como objeto para uma nova visada, permitindo uma posterior alteração do mundo real.

Os três modos dos atos de fingir criam um espaço de jogo. Para saber quais são as características dos jogos convém observar seus movimentos, as jogadas, e não perguntar o que o jogo é. O jogo emerge da coexistência do fictício e do imaginário, que, além disso, são componentes básicos deste jogo. Há duas espécies de jogos que interagem, o jogo livre e o jogo instrumental.

O jogo livre liberta o leitor em direção a um imaginário infinito, na direção daquilo que não é. O jogo instrumental, como oposto harmônico propõe um fechamento do texto com base nas suas possibilidades interpretativas e lógicas, reduzindo a infinidade do imaginário. Estas duas modalidades de jogos jogam entre si. Quando o leitor está prestes a fechar uma interpretação, entra em cena o jogo livre, evitando o fechamento. A ficcionalização “equivale a um jogo livre, pois ultrapassa o que é e se volta para o que não é ou ainda não é” (1999, p.107), porém não tem controle sobre este jogo, pois não pode controlar o alvo a que visava, podendo apenas ser encenada. É o jogo que permite a ao fictício e o imaginário realizarem-se sob as condições que o fictício estabelece ao imaginário e vice-versa (ibid, p.109).

Os jogos textuais possuem quatro elementos básicos:

(a) **Ágon:** jogo de conflitos. Nele a contraposição entre jogo livre e jogo instrumental aparece como conflito, ruptura, divisão, onde realidades referenciais são dispostas como inimigas. Tem duplo efeito: consolida e solapa ao mesmo tempo aquilo que é fixo, normativo dentro de um texto. Supera a diferença.

(b) **Alea:** jogo baseado na sorte e no imprevisível. É preciso que todo texto tenha certo grau de imprevisibilidade. Tem efeito de explodir o texto gerando uma estrutura antes impensada e imprevisível. Torna a diferença absoluta.

(c) Mimicry: jogo de imitação. Visa fazer desaparecer a diferença entre o texto e o que se busca imitar. Nisso o próprio processo de eliminar esta diferença entre objeto e texto se torna um jogo que amplia e produz ilusão.

(d) Ilinix: jogo de carnavalização que se dá numa subversão contínua. Tendência anárquica. Libera o reprimido e reintegra o banido. O ausente joga com o presente e vice versa, é onde o jogo livre é o mais livre de todos. O jogo livre, entretanto nunca consegue ver-se livre do que foi implicado no jogo instrumental, dado que ao tentar ultrapassar o que existe, ele nunca abandona totalmente aquilo que ultrapassou. Até a subversão tem um alvo e neste sentido é instrumental.

Estes quatro elementos se fundem, se interpenetram, “o jogo do texto talvez constitua-se como o único paradigma de jogos que se amalgamam” (ibid, p.113). O jogo que mais sobressai num texto pode ser um bom critério para julgá-lo.

Nos jogos textuais, o fictício dá ao imaginário uma orientação cognitiva, mas ao fazê-lo torna-o incontrolável. Sem o “caráter incontrolável não haveria jogo, pois este se processa mudando o que quer que esteja em jogo” (ibid, p. 115). O texto enquanto jogo continua sempre e sempre alterando todas as suas posições. Tudo está sujeito a transformar-se em outra coisa.

Ao construir sua teoria, Iser tinha uma pergunta base que o orientava. Por que o ser humano faz ficção? Por que ele cria mundos alternativos, que não tem existência atual na realidade? Por que fantasiemos, sonhamos, imaginamos personagens, cenas, diálogos que não tem conteúdo de realidade, e nos divertimos vivendo outras vidas? O que a ficção ensina sobre a natureza humana?

De acordo com Iser (1999) quando o leitor lê literatura ele está se engajando num fingimento (make believe), no qual, mesmo sabendo que se trata de uma ilusão, ele gosta de se engajar. Gostamos de viver experiências “nesse reino ilusório” (1999, p.65), e isso revela algo sobre nós, humanos. Há uma necessidade deste tipo de fingimento, algo na nossa natureza/constituição que nos liga a literatura, por isso Iser aponta para a necessidade de uma antropologia literária.

Os seres humanos se auto-interpretam por meio da literatura. O fictício e o imaginário (da interação dos dois emerge a literatura) existem na nossa experiência, seja quando mentimos algo, isto é, quando cruzamos limites acerca de nós mesmos, de quem somos ou em que situação nos encontramos, ou quando “vivemos uma vida imaginária em

sonhos, devaneios ou alucinações”(ibid, p.66). O fictício e o imaginário configuram-se como “disposições antropológicas [por isso] não se confinam a literatura” (ibid, p.67).

O texto põe em cena a transformação da realidade através dos atos de fingir em uma realidade virtual que de nenhuma outra forma seria acessível ao ser humano. Não somos nem a totalidade de nossas possibilidades, nem nos identificamos com apenas uma das nossas possibilidades. Para sairmos de nós mesmos temos de estar constantemente nos auto-desdobrando. Se isso é verdade, nossas formas não podem estar dadas. Não podem ser tiradas da realidade, precisam ser adquiridas através de uma encenação que ultrapasse as realidades. Os seres humanos são “desdobramentos de si mesmos” (ibid, p.67) e este desdobramento é incessante, feito através de permanente “decomposição de mundos fabricados” (ibid, p.77). Não temos como apreender este processo, podemos apenas encenar o desdobramento das possibilidades em suas inúmeras variações. Assim, a encenação é uma condição transcendental, possibilitando a experiência de algo que é intangível, que não se pode conhecer. É por isso que a relação entre o fictício e o imaginário ganha dimensão antropológica e “Talvez por essa razão exista a literatura” (ibid, p.77).

IDEOLOGIA COMO FICÇÃO

“Advertising has these people chasing cars and clothes they don’t need. Generations have been working in jobs they hate, just so they can buy what they don’t really need. (PALAHNIUK, 2006, p.149) We are the middle children of history, raised by television to believe that someday we’ll be millionaires and movie stars and rock stars, but we won’t.” (ibid, p.166)

Os conceitos de alienação e ideologia, bem como a organização das relações de produção capitalista são utilizados por Adorno (2001) para criar o conceito de indústria cultural. Neste livro, a distribuição, organização, manipulação e filtragem da cultura no sistema capitalista são analisadas. De acordo com ele, os bens culturais (obras literárias, de artes plásticas, música, teatro, dança etc.) tornam-se mercadorias, e são assimiladas à produção capitalista de bens. A cultura se transforma em um negócio, sua organização,

demanda e distribuição segue a lógica empresarial, adquirindo um mero valor de troca, deixando de ser bens de consumo de luxo, com um valor singular em si mesmo, para tornarem-se bens de consumo de massa, cujo único critério de existência torna-se o lucro, nunca o conteúdo. Se vende bem, se dá retorno financeiro, então é um bom produto. A indústria cultural consiste nisso: na forma pela qual a produção artística é organizada pelas relações capitalistas de produção dentro de uma sociedade de massas.

O ponto da indústria cultural que revela a noção de ideologia e alienação consiste na ideia de que aquela foi criada com a finalidade de ocupar (dopar) o trabalhador em suas horas de lazer para recarregá-lo para o dia seguinte de trabalho, sem lhe dar nenhuma brecha para refletir sobre a sua miserável condição, com o intuito de torná-los submissos. Assim, diferentes formas culturais são utilizadas na docilização de diferentes camadas sociais: a indústria cultural prevê algo para todos. Com o filtro organizado, pode-se garantir que as obras de arte que chegam ao mercado de consumo são pasteurizadas e pouco questionadoras, contribuindo para a manutenção do status quo.

Além disso, cria-se uma ilusão de que se é feliz agora, eliminando a dimensão crítica das mentes, impedindo que as pessoas tornem-se conscientes. Como complemento, é sugerido que consumamos incessantemente, pois comprar e ter são oferecidos como caminho para felicidade pessoal. Somos convencidos de que só somos indivíduos originais, especiais, se temos algo que é só nosso, pois se cada um acreditar que necessita possuir um objeto x que é só seu, as vendas se intensificam.

Braida nos mostra em seu ensaio² como a cultura é fundamentalmente um Implante posto no corpo de um ser vivo desde a mais tenra idade para dar um sentido a uma vida que é justamente faltante de sentido. A cultura funcionaria, sob esta perspectiva, como uma máquina de implantar costumes, educações e modos de ser no mundo de modo artificial e muitas vezes em contradição com a physis³ humana. Por Implante compreendem-se tanto os meios técnicos, a forma de manipulação da cultura ou dos costumes, quanto o regime de trabalho atual. Implante seria o conjunto total da nossa forma de viver. O Implante suga toda a energia vital humana e a direciona para o trabalho de manutenção do mesmo. O

² O Implante e suas fissuras, disponível em <http://www.odialetico.hd1.com.br/Membros/braida/Implante.pdf>, acessado dia 09/12/2011.

³ Por contradição com a physis humana subentende-se aquela ideia de Nietzsche de que alguns valores e ideias às quais se submetem as pessoas podem estar em contradição com a natureza humana, podem ser violentos, insuportáveis para o corpo. Um dos exemplos que Nietzsche dá é aquele da disciplina cristão do corpo imposta a alguém que não tem a menor inclinação ao ascetismo.

corpo vivo se vê torturado por este regime de trabalho exacerbado, e para que possa suportá-lo, o mesmo sistema oferece compensações ilusórias (das quais uma parte é o que Adorno chamou de Indústria Cultural), que fariam com que o trabalhador hiperexplorado pensasse que apesar de todo esforço, há uma compensação. Estas distrações se materializam como dispositivos que se inserem na carne viva do ser humano e funcionam como extensores das possibilidades reais do corpo humano. São eles os energéticos, as drogas (tanto medicinais como alucinatórias), o álcool, o café, a coca-cola, o erótico, os objetos etc.

No livro *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (1988), Chomsky e Herman esboçam um modelo de como funciona a Mídia de Massa (mass media) e suas relações perversas com as grandes Corporações. A mídia compreende os canais de TV, os jornais, as rádios, as revistas, a internet, enfim, os meios de comunicação de massa. Ela é financiada pelas grandes corporações, pela comunidade dos empresários, e, portanto serve aos interesses dos mesmos. Embora seja possível que alguns jornalistas queiram relatar a realidade tal como ela aparece ou sob algum outro ponto de vista, há um filtro inserido desde as bases, dificultando ou mesmo impossibilitando os movimentos mais libertários. As visões que realmente desafiam os fundamentos dos discursos instituídos serão excluídas.

Por Mídia de Massa (mass media) entende-se um sistema que serve para “amuse, entertain, and inform, and to inculcate individuals with the values, beliefs and codes of behavior that will integrate them into the institutional structures of the larger society” (1988, p.1). A mass media trabalha para aliciar forças de suporte (a população) para os interesses especiais do Estado e do interesse privado. Ela fixa discursos e decide de modo geral o que a população pode ver, escutar e pensar; ela guia (em sentido negativo) a opinião pública, produzindo consenso através de suas técnicas de propaganda.

Enquanto alienação, a ideologia da nossa forma de vida, tal como descrita por Adorno, Braida e Chomsky, pode ser entendida como ficcional. Se há alguém alienado, ele está alienado de uma realidade. Postula-se aqui uma realidade. O que seria esta realidade fora do Implante, do Mass Media, da Indústria Cultural, ninguém sabe. O que se sabe é que o círculo: trabalho, extrema produtividade, submissão, lucro a qualquer custo, lazer orientado, publicidade, estímulo às compras, estas são ideias ficcionais, e como ficção, são em última instância mentiras. É através da nossa necessidade de ficção que somos

cooptados a permanecer neste círculo vicioso, aderindo ao sistema por meio da crença nas ficções que nos são propostas.

A ideia da Matrix como uma ficção que serve para colocar um véu sobre o real cabe a este conceito de ideologia. Quando Morpheus diz a Neo que a

“Matrix is the world that has been pulled over your eyes, to blind you from the truth [...] That you are a slave, Neo. Like everyone else, you were born into bondage, born into a prison that you cannot smell or taste or touch. A prison...for your mind.” (The Matrix, roteiro).

Ele está se referindo metaforicamente à ideologia, a saber, a ideia de que nossos corpos são apenas baterias plugadas à Matrix através de transmissores neurais que criam uma ilusão de realidade que nos controla. A maioria das pessoas não está pronta pra ser retirada da tomada, pois são tão dependentes do sistema que lutarão para protegê-lo. Neste sentido a ignorância seria uma benção.

De acordo com Vaihinger (2011), uma das características das ficções é que elas sempre são acompanhadas da consciência de que são ficções. No caso de considerar as ideologias, elas nunca vêm acompanhadas desta consciência, nós não nos damos conta, não as empregamos de modo consciente, pois tal como Iser (1996) afirma, elas não auto-desnudem sua ficcionalidade, pelo contrário, elas tentam mascarar a ficcionalidade para que possam passar como algo real.

Podemos então nos perguntar: se há uma ficção que é usada como uma forma de alienar as pessoas, existe ficção que não sirva a estes propósitos? A ficção pode ser uma forma de desvelar o mundo, de retirar da alienação?

[...]um quadro, um filme, um livro podem, através da ficção, desmascarar a realidade das relações sociais, mostrando que esta realidade é uma inverdade, uma mentira. Logo, a ficção pode ser mais real que o que se quer realidade, e o real pode ser mais ficcional que o que se quer ficcional. (WALTY, 1986, p.43)

Quando Walty afirma que a linguagem da arte pode libertar da alienação, parece que ela está a dizer que a linguagem ficcional na verdade mostra o real. O ficcional se torna mais real que o real, e o considerado real se torna uma ficção. Não se pode negar, a ficção tem um poder de modificação do real, daquilo que se materializou e cristalizou enquanto costume/forma de vida. A ficção pode, assim, ser uma forma de se libertar, ou uma forma de reduplicar o real. Mas isso é válido apenas se entendo a ficção como mundo separado do nosso, área à parte. A autora afirma que devemos assumir o ponto de vista da ficção como

sendo tão válido como qualquer outro ponto de vista, pois falar desde o seu discurso nos permitiria questionar a validade dos outros discursos, como um termômetro, com o qual podemos tirar a temperatura da realidade. É conveniente que tenhamos uma categoria de textos a que se chama de ficcional, pois isso impede que outros discursos possam vir a se sacralizar. Neste sentido o campo do ficcional pode ser combativo às ideologias.

Entretanto este raciocínio não me parece válido, pois a ciência é um lugar da onde podemos criticar a religião; a sociologia e a filosofia são discursos desde onde podemos criticar o status quo, e assim por diante. O que ela está dizendo é que a ficcionalidade sai na frente de todos os outros, pois já parte desde fora do real; supostamente, não sendo real, não tendo a pretensão de ser verdadeiro ou falso, aparentemente não tem de se comprometer com nada. Ainda assim, quem nos garante que falar desde este ponto de vista seja estratégico? Isso é, quem no mundo julga que quem fala deste ponto de vista ficcional tem mais a oferecer que os outros discursos? Certamente a ficção é uma forma de ler a realidade, é uma chave de leitura que deveria contar como as outras, no entanto privilegiá-la pode nos fazer incorrer na sacralização desta, por sua vez.

Walty no instiga a pensar o seguinte, o discurso literário também pode ser uma ficção de si mesmo, pode ter uma tendência a ficcionalização. A literatura também está imersa num modo de interpretar o real que nem sempre o transgride. Penso isso quando vemos os livros com temas comuns, repetidos, tendendo a uma visão de esquerda do mundo, ou a, por exemplo, a tendência mais geral de sempre retratar coisas tristes da literatura, como se a comédia fosse algo menor. Aí a literatura enquanto ficção também está atuando como ficção, e, portanto como ideologia, e pensando assim, submergimos a literatura na realidade.

A MULTIPLICAÇÃO DOS EUS

Obras que buscam borrar diferenças, mesclar, recortar, incidir, colar, etc. os campos do real e do ficcional são muito presentes na cena contemporânea. Gostaria de comentar algumas delas.

Synecdoche, NY

O filme de Kauffman retrata o drama vital do diretor de teatro Caden Cotard, que ao receber uma grande quantia em dinheiro do MacArthur Fellows, vai para Nova York em busca de um sentido pra sua vida. Caden havia sido abandonado pela esposa, que partindo para Berlim para tornar-se uma artista famosa, levou junto sua filha, deixando-o na antiga casa da família surtado e sozinho. Caden buscará um novo sentido pra vida tentando fazer uma grande obra de teatro (a masterpiece), que se tornará a obsessão da sua vida.

O teatro que Caden tem em mente é um teatro que se aproxima da realidade, da verdade, da honestidade e da busca do verdadeiro eu. Ora, ao aproximar estes elementos, temos um primeiro passo em direção a mistura da realidade com a ficção. Caden, enquanto diretor da masterpiece instiga os atores a buscar o que há de mais real, através da mimesis completa da realidade no âmbito do ficcional.

Podemos pensar que o teatro de Caden é uma busca por penetrar na realidade. É como se ele estivesse tentando sair do mundo ficcional onde vive (o filme aponta claramente para o fato de que Caden vive em um mundo fantasioso) e ir pra um mundo real, como se tocar no real dependesse de fazer arte, de ficcionalizar. No entanto a forma de ficcionalizar aqui é a mimesis completa, seu teatro deveria representar o real como tal, um real duplicado. Caden mesmo cogita chamar a peça de Simulacrum.

Assim passam-se os anos, e Caden segue dirigindo a peça, instigando os atores a viverem sua vida criada dentro do galpão (com o dinheiro do Mc Arthur's Caden compra um galpão no centro de Nova York onde a peça se desenrola). Caden reproduz o real, revive-o dentro do galpão. Tudo que acontece em sua vida fora do galpão é posteriormente encenado e ele busca apenas "the brutal truth, nothing less" (Synecdoche, NY, roteiro). Chega um ponto em que os atores reclamam: já se passaram 17 anos e nunca houve audiência para a peça. Caden responde:

Each day I'll hand you a scrap of paper. I'll tell you what happened to you that day. You felt a lump in your breast, you looked at your wife and saw a stranger etc (...) I'll have someone to play me to delve into the murky, cowardly depths of my lonely fucked-up being. And he'll get notes too, and those notes will correspond to the notes I truly receive from my God! (idem)

Aos poucos vamos percebendo que o processo de incisão ficcional no real é um processo que tende ao infinito, ele não tem parada. É sempre possível levar a ficção aos

últimos limites, e com isso transformar a realidade em algo diferente, mexer mesmo com a realidade através de um ato ficcional consciente.

Em certo momento do processo, torna-se evidente que Caden também deveria ter um duplo, um ator que interpretasse ele mesmo. O duplo passa a atuar na vida de Caden de modo mais intenso do que o próprio Caden. Sammy (o contratado) força o real a *ser* por meio da ficção, digamos que um Caden incapaz de ação, por exemplo, com relação à Hazel⁴ é forçado por Sammy a presenciar uma cena onde Caden (Sammy) fala tudo que verdadeiramente sente para Hazel. Tudo isso é dito diante do Caden real. E o interessante é que a partir deste ponto as coisas começam a mudar. É por meio de uma intervenção ficcional no real, isto é, é preciso que venha um duplo diante deles pra dizer as coisas de forma honesta, que Caden e Hazel ficam juntos finalmente. O mundo é desonesto e pouco franco, porém ficcionalmente parece ser possível quebrar os limites do jogo social, do não-dito; é possível quebrar as barreiras de uma situação infeliz, estática, sem esperanças.

A esta altura, Caden já super povoou a peça de doppelgängers, isto é, todos têm o seu duplo, aquele que o interpreta. É por isso que penso que o processo de incisão ficcional no real tende ao infinito. Sempre é possível inserir mais um doppelgänger. Num esquema teríamos:

Real → Duplo do Real → Duplo do Duplo do Real

E assim ad infinitum, num processo que só pode ter fim com a morte. O real ganha três dimensões (pois em certa medida o ficcional se torna real), quase como se um sistema platônico fosse posto em execução, porém às avessas. A saber, a arte não é imitação da imitação das ideias, mas, ao contrário, a arte representa o real da forma mais real possível, não um real abstrato, mas terreno e palpável: uma celebração do mundano e do prosaico.

Sammy, com o objetivo de extrapolar os limites dá o endereço de Adele em Nova York a Caden, somente porque, ele diz: “I wanna follow you there and see how you lose even more of yourself” (idem). Caden vai ao apartamento e recebe a chave deste de uma velhinha que o chama de Ellen, a faxineira do apartamento de Adele. Caden se torna a faxineira e faz a limpeza da casa de Adele. A incisão do ficcional continua crescendo, a ponto de Caden se tornar outro, a faxineira Ellen.

⁴ Hazel é a personagem por quem ele sempre foi apaixonado, e com a qual nunca conseguiu ficar. Ela se casa, constitui família, porém, neste momento do filme ela está trabalhando como assessora de Caden na peça e já está divorciada.

Também o cenário da peça foi crescendo, e dentro do galpão encontramos uma pequena NY dentro de NY, ou seja, uma sinédoque. Na medida em que os fatos da vida real de Caden vão acontecendo eles passam a ser imediatamente construídos como cenário e como personagens e passam a ser ficcionalizados no galpão. Caden passa a representar todos os momentos de sua vida, transformando-a numa bolha de ficção. A morte do pai e da mãe de Caden, o suicídio de Sammy, a morte de Hazel, o abandono de Claire, são ficcionalizados diante do Caden real, que se torna espectador de sua própria vida. Porém o interessante de ser o espectador de si mesmo consiste em que sempre se pode ir além de si mesmo na ficcionalização. O ficcional pode mostrar aspectos mais “brutally truthful” (idem) ao Caden real, situações caóticas propostas no mundo ficcional podem influenciar sua vida diretamente. O que vemos no filme é um processo ilimitado de cortes, fendas, aberturas no real, um processo sem fim e desesperador, que segue uma lógica sem saídas, labirinto onde se debate a vida de Caden.

Cansado, envelhecendo, Cotard, então, resolve trocar de lugar com a faxineira Ellen, que por sua vez, torna-se a diretora da sua peça de teatro: Ellen torna-se Caden, Caden torna-se Ellen. Ela lhe dá um fone de ouvido para que ele possa interpretá-la através de instruções verbais que devem ser imediatamente executadas, tudo in real time. Caden muda-se para o quatinho dela no apartamento de Adele, e passa os dias fazendo o seu serviço. Encaminhamo-nos para o final do filme, onde nos é apresentado um grande monólogo interior que ecoa em Ellen e em Caden, onde, vivenciando as dores de Ellen, Caden chega a si mesmo, às suas dores. É por meio da mudança de perspectiva, da saída de si e do mergulho no outro que Caden mergulha em si mesmo. O monólogo final é o mais impressionante de todos.

Quando, ao final de *Synecdoche, NY* Caden Cotard torna-se a faxineira Ellen, ele redescobre-se como sinédoque: indivíduo, mas parte do mundo, ele é Adele, Ellen, Olive, Claire, Hazel, porque somos nos outros, porque há um fundo universal que nos une de alguma maneira. Passamos pelas mesmas grandes questões – inexoravelmente, a busca pelo sentido da vida desaponta, teremos de morrer, e morreremos sozinhos, não importa quanto tenhamos amado e sido amados – esta é a experiência que todos temos, “the specifics hardly matter” (idem).

In Partibus Infidelium

A única maneira de teres sensações novas é construíres-te uma alma nova. Baldado esforço o teu de querer sentir outras coisas sem sentires de outra maneira, e sentires de outra maneira sem mudares de alma. Porque as coisas são como nós as sentimos - há quanto tempo sabes tu isto sem o saberes? - e o único modo de haver coisas novas, de sentir coisas novas é haver novidade no senti-las. Muda de alma. Como? Descobre-o tu. (PESSOA,F. Livro do Desassossego, download www.dominiopublico.org, p.207)

Este trabalho surgiu quando recebi uma carta de uma amiga, Débora Pazetto, artista plástica, me pedindo que escrevesse para ela um outro ser humano, um personagem, para que ela pudesse *ser*. Então escrevi para Débora um rapaz, Mário César Sofia, de origem humilde, saído de uma cidade do interior para vir morar em Florianópolis e vender meias na Rua Felipe Schmidt, rua principal do centro da cidade, enquanto simultaneamente tenta a vida de cabeleireiro.

Com relação ao processo de criação deste personagem, bem, ele foi diferente de qualquer outro, pois tive que pensar em como este personagem podia vir a ser no mundo real. Então detalhes minúsculos, físicos, psicológicos que eu jamais havia pensado antes para qualquer personagem meramente ficcional tiveram de vir à tona. Pensar um personagem para ficção é uma coisa completamente diferente de pensar um personagem para uma performance. Isso porque a performance, em artes plásticas, me parece um novo tipo de forma de fazer arte que está muito mais próxima do real do que o teatro, por exemplo. Ela implica um pé no real e outro na ficção.

O desejo de sair de si surgiu pelo que Débora me disse, de uma frase de Hilda Hilst, “tu não te moves de ti” (HILST, 2004), de um de seus poemas. Foi o desejo de sair de si, do aprisionamento que é o eu para o sujeito, que surge a performance. Segundo a própria Débora,

Podemos viajar, mudar de cidade, de emprego, de aparência, de amigos. Mas não podemos nos livrar de nós mesmos. Mesmo quando sofremos transformações ainda somos um eu

transformado, que carrega consigo tudo que já viveu, sentiu e pensou. Somos condenados a nós mesmos⁵.

É do desejo de não fazer um trabalho artístico que tivesse estampado em si a própria face que Débora decide dar um susto em si mesma, encarnando Mário. É para dar um salto pra dentro de uma alteridade, ou às avessas, é para receber um arremesso de fora no dentro, que Débora foi Mário. A personagem criada para Débora, no entanto, não é a mesma que seu corpo trouxe a existência. Embora tendo feito Mário na medida exata de um corpo humano, ele me é desconhecido no corpo de Débora.

A performance transcorreu bem, porém os registros foram roubados do carro de Débora pouco depois. Ela então abriu um livro de Huxley ao acaso, e deu de cara com Lucy, outro personagem que ela encarnou, mas desta vez em São Paulo, da qual também temos registros. Entretanto, mais tarde Débora resolveu repetir a performance do Mário sem que eu soubesse em uma favela do Rio de Janeiro. Desta, ela me enviou os registros me chamando para uma revanche. Desta vez ela me dava os fatos e eu criava a ficção, enquanto antes, ao contrário, eu tinha lhe dado uma ficção para ela criar os fatos.

Fizemos um jogo de mergulhar no real de modo ficcional. Mas não levamos nosso jogo até as últimas consequências. Nós o fizemos na medida daquilo que era possível. Por exemplo, eu não daria um personagem desprovido de alguma parte do corpo para Débora, um animal de rua, ou mesmo uma prostituta, por exemplo, (embora eu tenha me sentido tentada a desenhar uma prostituta, só não o fiz por receio). São as limitações que o jogo entre ficção e realidade exige, e que a ficção pura não exige. Não posso propor que Débora cortasse uma perna, vazasse um olho, que fizesse sexo por dinheiro. Reconheço que neste trabalho nós respeitamos limites. Eu tinha o corpo de Débora em minhas mãos após a proposta, e ela estava disposta a tudo mesmo. Difícil não ser seduzido pelo poder de ser um deus caprichoso.

O que sobrou de Débora após a performance? De acordo com NUNES (2009),

Todos os esforços para deixar de Ser-se e passar a Ser Outro [...] os trejeitos, a barba falsa, as gírias, o comportamento masculino, os hábitos adquiridos e todas as sombras criadas a partir de uma personagem da literatura, dão lugar, outra vez, a

⁵ Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Plásticas, UDESC.

uma mulher, filósofa e artista, cuja preferência é cerveja gelada[...] (ibidem)

e não morna, como Mário. O vendedor de carteiras no centro de Florianópolis, uma personagem da ficção, incorpora-se no corpo real de Débora, que agora “sofre com a própria multiplicidade, dissolvida nos outros eus, incorporada nos eus dos outros” (ibidem), incorporando novos eus.

Segue-se um e-mail que trocamos, quando eu lhe perguntei como e porque ela resolveu ser outra pessoa, e se ela achava que esta teria sido uma experiência total de imersão ou algo ilusório.

De: Debora Pazetto Ferreira <deborapazetto@gmail.com>

Para: barbara zeni <barbarazeni@yahoo.com.br>

Enviadas: Terça-feira, 23 de Novembro de 2010 17:40

Assunto: Re: pastiche ou não-pastiche?eis a questão

[...] O desejo de ser um outro começou com minhas leituras de Dostoiévski. Creio que *O Idiota*⁶ foi o estopim desse sentimento de que é muito, muito viável, muito plausível ser um daqueles personagens. Aquelas pessoas poderiam mesmo existir e ser como elas é uma possibilidade tanto quanto ser como eu sou. Aí comecei a perguntar por que sou desse jeito, essa Débora que meus conhecidos reconhecem como certa pessoa, com tais características, essa "personalidade" que eu reconheço como sendo a minha. Sentindo que eu poderia ser de qualquer modo, colocar qualquer sentido na minha vida e direcionar ela livremente, ficava incomodada de o que tinha me levado a ser do modo como sou. A questão é: o que nos leva a ter a identidade que temos? Porque não podemos mudá-la, perdê-la ou ter várias ou não ter... enfim. Comecei a acreditar que a literatura, do modo como eu a sentia, funcionava como uma variação eidética (a la Husserl⁷ mesmo) da minha identidade. Mas embora eu pensasse tudo isso, ainda me sentia, e ainda me sinto, muito eu mesma, muito Débora. É como se eu me conhecesse demais, soubesse muito bem o que esperar de mim, me reconhecesse muito fácil em todas as coisas que faço, penso e sinto, mesmo quando busco a alteridade (EU buscando a alteridade). Deturpando o Sartre⁸: estamos condenados a nós mesmos. Isso me machucou de algum modo. Por isso escrevi aquela carta para um salvador hipotético. No começo era uma carta de amor. Achava que talvez uma paixão muito desesperada poderia fazer eu me perder de mim. Depois pensei que a arte... Talvez... E então tudo começou. Não sei bem porque você, Bárbara, de repente surgiu como a pessoa que poderia fazer isso comigo. Creio que é porque sempre te senti como uma outra muito outra. [...]

A experiência de ser Mário foi terrível. Ele é muito, absurdamente, diferente de mim. Ele é popular e eu sou individual. Acho que isso foi o mais difícil. Provavelmente intuías essa

⁶ Trata-se do livro de Fiódor M. Dostoiévski, *O Idiota*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

⁷ Refere-se ao filósofo Edmund Husserl.

⁸ Refere-se ao filósofo e literato Jean Paul Sartre.

distância quando o criaste. Bem, senti que mudei bastante com essa experiência, mas teria que ser feita por muito mais tempo para se tornar algo mais significativo. Não diria que me ajudou a compreender melhor as pessoas, mas a relação entre as pessoas. O modo como cada um se constitui de certo jeito em função de uma cadeia de posições e relações sociais, de escolhas inconscientes, de identificações precárias. Entendi muito melhor essas coisas. Senti na pele. Mas sim, foi tudo uma ilusão. Em nenhum momento eu sumi para deixar Mário ser totalmente. Aquela Débora sempre estava lá de algum modo, mas ela ia mudando aos poucos, passando por algumas transformações, adotando outros modos de ver certas coisas. Por isso veio o carimbo "tu não te moves de ti" [...]

Double Game

Double Game originou-se quando Paul Auster pediu a Sophie Calle se podia ficcionalizá-la para que ela fosse personagem de um livro seu, o *Leviatã*. Calle concedeu, porém, em Double Game ela propõe de certa forma uma revanche a Auster. O livro divide-se em três partes:

(1) Conta como a vida de Maria Turner (personagem de Auster em *Leviatã*) influenciou a vida de Sophie Calle. Auster baseou-se em apenas alguns dos trabalhos e situações propostas por Calle na vida real, para fazer Maria. Assim, não satisfeita, Calle resolve fazer o que Auster disse que Maria fazia, mas que ela, Sophie, não fez. Imageticamente, a primeira parte do livro apresenta as páginas onde Maria aparece, e a lista das coisas que ela estava acostumada a fazer toda rabiscada por Calle, com notas como: "não fiz isso" ou "é mentira". Ela se dedica então a realizar aquilo que ela não fez e que foi ficcionalmente criado.

(2) Esta parte tem menor interesse do ponto de vista deste trabalho, pois é o local onde Calle apresenta os trabalhos que Auster descreve no *Leviatã*.

(3) Esta é a parte onde Sophie pede a Auster que faça um personagem para ela ser, e ele então faz o *Gotham Handbook*, que são as instruções de como melhorar a vida em NY para Sophie Calle. A resposta de Auster não tem nada a ver nem com o que ela pediu pra ele, que apenas lhe dá um "livro" de instruções (cinco páginas!) onde ele sugere algumas ações a Calle, tais como: sorrir para os outros, cultivar um lugar na cidade (ela ocupa uma cabine telefônica), ter sempre um cigarro para dar etc. Ele justifica este handbook dizendo que não quer se responsabilizar pelo corpo de Calle.

Para a artista, parece tratar-se de mais um jogo divertido e leviano, não há muito peso neste pedido, e quem sabe se ela levaria este personagem até as últimas conseqüências ou não? Acredito que Calle é uma artista versátil, que sempre se permitiu

mudar as regras do jogo quando necessário, pois o que está em jogo aqui é uma experiência de vida, e não seguir uma ideia do modo mais rígido possível. Mas discutiremos isso mais adiante, gostaria de dar mais alguns exemplos.

Cordilheira, Daniel Galera

“Imaginar o inexistente é um ato de paixão pela vida, mas viver o imaginado requer um amor duradouro, e, sobretudo, um compromisso.” (GALERA, G., 2008, epígrafe de Júpiter Irrisari)

Desde o primeiro momento em que li o livro de Daniel Galera fiquei incomodada, e meus pensamentos acerca do *In Partibus Infidelium* começaram a mudar. Fiquei cismando com as ideias que o livro de Galera apresenta e passei a questionar o meu próprio trabalho. A trama de *Cordilheira* não tem nada de história de amor, embora tenha sido escrito para a coleção *Amores Expressos*, fica claro que o tema do livro não é amor, mas sim a escrita. O ato de escrever, os impasses do escritor, os limites entre a realidade e a ficção. Achei desconcertante como Galera pôde tornar uma ideia tão querida em mim, a saber, a ideia de misturar realidade e ficção, em algo estúpido, doentio, sem saídas.

O livro narra as desventuras de Anita, escritora principiante em Buenos Aires, onde ela conhece um fã, José Holden, que a introduz para o seu estranho grupo de amigos. Com o desenrolar da trama a estranheza do grupo de amigos de Holden vai sendo esclarecida. Eles são seguidores de um escritor guatemalteco chamado Júpiter Irrisari, que em um dado momento da própria vida resolveu, ao invés de apenas escrever livros, viver os personagens dos seus livros na vida real. Assim, nas palavras de Holden: “Irrisari concebia personagens, traçava alguns elementos básicos de sua história e os incorporava” (2008, p.96). Não se tratavam de intervenções teatrais, apresentações ou mesmo performances. Irrisari passava a agir como seu personagem da noite pro dia, sem avisar ninguém. Ele incorporava os trejeitos do personagem, seus interesses e desejos na própria vida, como um experimento consigo mesmo. Irrisari argumentava que “qualquer personalidade é uma ficção” (ibid, p. 73), e que:

[...]a literatura era o caminho que podia nos levar mais longe no esforço de transcender a individualidade [...] o que pode ser alcançado por meio da palavra também poderia ser alcançado [...] por meio da ação. (idem)

não havendo nenhum motivo para que nos contentemos com um único eu. Irrisari, por conseguinte, destruiu a própria identidade. Fica aberto que fim ele levou, porém Parsifal, amigo de Holden conjectura que ele morreu louco. Ninguém o compreendia, era considerado socialmente perigoso, pois muitos de seus personagens eram violentos.

A concepção de literatura que sustenta esta ideia, segundo Holden e seus amigos, consiste na aproximação entre vida e literatura, isto é, quem escreve só escreve algo de profundamente seu, escreve aquilo que gostaria de ser, escreve o que não viveu. A literatura é uma arte egoísta, voltada para o próprio eu, e cada história é, para o escritor, diretamente relacionada com sua própria vida. A diferença entre Irrisari e os escritores comuns consiste em que ele jamais tentou mascarar este fato, na verdade, ele o radicalizou, levando-o às últimas conseqüências. Segundo Holden, ele não foi um covarde.

Anita discorda o tempo inteiro das conversas que giram em torno deste tema. Ela defende que a literatura pode retratar aquilo que é alheio ao escritor, e que para funcionar, ela tem de manter uma distância com relação à vida. A literatura “é algo que *poderia* ser real” (ibid, p.97), assim, Anita não é Magnólia, a personagem de seu livro, e acredita que é possível escrever sobre os outros, sobre experiências que nos são alheias, *colocando-se* no lugar dos outros, sem a necessidade de que *sejamos* outro.

Com o andamento da trama, Anita descobre que todos os amigos de Holden, e incluso ele próprio, são personagens de livros que foram escritos por eles mesmos. E mais, Holden se aproxima de Anita porque deseja que ela também se torne sua personagem, porque acredita que o final do seu livro exige uma personagem como Magnólia (a personagem de Anita), para ser concretizado. Holden quer que Anita participe do ritual do grupo (finalizar o livro e depois queimá-lo), fazendo o papel de assassina de Holden, pois no livro de Anita Magnólia empurra seu namorado de um penhasco, o que Holden quer que ela faça na Tierra del Fuego, em cima de uma montanha, tudo isso porque Holden quer ser fiel ao seu personagem, e morrer como ele desejaria.

Algo semelhante ocorre no filme Drama (2010), do chileno Matías Lira. No filme três estudantes de teatro (atores) são instigados por seu professor a viver seus personagens e suas emoções desconexas até as últimas conseqüências. Nas aulas, os exercícios sempre se referem às vidas reais e aos traumas pessoais dos atores em questão, que são reencenados no palco. Fora das aulas, os estudantes deveriam tentar viver como os personagens que escolheram ser, e resolver seus dramas internos. Há um tráfego intenso entre ficção e

realidade que conduz à autodestruição e a vivência das piores coisas, como sinaliza Cordilheira.

Sobras

Em Sobras conto a história de um rapaz que se apaixona por uma amiga de infância. A relação amorosa acaba não acontecendo por uma série de fatores que ficam a cargo da interpretação do leitor, mas que para o personagem torna-se algo ambíguo, que ele, sem poder compreender, vai pensar e repensar a vida inteira, tentando encontrar uma resposta para o seu fracasso. Como resultado desta incompreensão, a amiga torna-se amiga e amante imaginária, com a qual o personagem convive no seu dia-a-dia até o final da sua vida.

Meu texto poderia ser entendido como a exemplificação da interação fictício, imaginário e real proposta por Iser. O que faço nele é explorar o imaginário do personagem, bem como sua interação com o elemento ficcional, pois de fato, o personagem cria outro personagem, a amiga de infância, através das suas memórias, de um passado vivido e da sua imaginação.

Pensando em termos da vida do personagem, a realidade duplicada no texto literário é a realidade das memórias (que por si já são um construto ficcional, pois não temos como lembrar de tudo exatamente como nos aconteceu) e de coisas vividas no passado. Esta realidade duplicada serve aos propósitos do personagem, sejam os propósitos quais forem (defesa, companhia, compreensão do passado, consciência moral etc.). Ou seja, o personagem criado configura-se como uma intenção fictícia, que através dos jogos de fingir (aquilo que o personagem escolheu, inconscientemente ou não, lembrar do seu passado para construir a personagem da amiga de infância, e o auto-desnudamento da amiga enquanto ficção no final do texto, bem como todas as articulações intratextuais) configuram o imaginário do personagem, sua falta de pais, as histórias que o avô lhe contava, a sua atração física e intelectual por alguém que era um outro muito outro.

Este personagem ficcional, criado em detalhes, baseado sobretudo em projeções que ele faz de si mesmo nela, no entanto, mexe com a realidade vivida do personagem, a ponto de estragar suas novas experiências amorosas, de tornar-se uma câmera com a qual ele convive (e que ele projeta na amiga de infância), de fazê-lo repensar a própria vida, as ideias que tinha, e o mundo onde habitava. Nisso entraria a minha ideia de que há um corte ficcional na realidade. A saber, quando a ficção enquanto ficção consciente, torna-se atual e

atuante, influenciando e alterando a realidade vivida. Neste sentido, como podemos falar que se trata de uma ficção se esta mesma influencia em todos os aspectos a nossa realidade? Qual seria a mais real das duas? A realidade, que é cega, ou a ficção que desvela para nós a nossa própria realidade?

Podemos dizer que a vida do personagem foi alterada por esta ficção que ele criou para si, mas esta ficção disfarça-se de algo real até para ele mesmo, que apenas no final da vida entende que ele criou todo um drama envolvendo personagens fictícios em cima do que aconteceu no seu passado, por conta de falhas que ele tinha na própria estrutura psicológica, possivelmente.

Nos momentos de fluxo de consciência no texto, minha tentativa era compreender como funciona a mente de uma pessoa que tem outra mente dentro da sua, com a qual conversa. Embora todos tenhamos este eu interno com o qual discutimos em nosso foro íntimo, nem todos nós fazemos deste eu algo visível na realidade, num sentido forte do termo. Ao propor-me trabalhar com isso, eu apenas busquei entender os mecanismos de funcionamento desta mente criadora. Como funcionam as conexões que esta mente estabelece com o ficcional, como esta mente conversa com o ficcional e o transpõe ao real, estas foram algumas das minhas buscas.

Em *Imagination Dead Imagine* Beckett tenta, de acordo com Iser (BECKETT *apud* ISER, 1996, p.276-283), retroceder até as fontes da imaginação através de um experimento de pensamento que coloca a imaginação como morta. Ele retrata o jogo vazio que o imaginário se torna quando a intencionalidade de uma consciência é suspendida. Ou seja, o fictício não pode realizar-se, e o imaginário tampouco pode realizar-se como tal; ele, enquanto um nada, apenas pode fragmentar-se cada vez mais em termos de linguagem. O que eu tentei fazer, por minha vez, em termos Iserianos, foi retratar o imaginário no momento da sua interação com o real e o fictício dentro de uma mente.

“Sobras” corrobora também com a tese de Vaihinger (2011), a saber, nós convivemos com as ficções, as ficções estão no nosso dia a dia, fazem parte da nossa vida. Elas não estão situadas apenas nas artes, como se estivessem confinadas a um âmbito restrito; mas sim, constituem elementos básicos do pensamento lógico humano, sem o qual nós não poderíamos viver. Ou seja, nosso comportamento no mundo é já um comportamento ficcional, baseado em ficções que nós aceitamos como sendo reais para que possamos nos organizar e viver. O quanto o personagem da minha novela poderia ter

suportado da realidade que vivia sem aquela ficção vital que criou? Talvez ele fosse mesmo aniquilado sem ela. Talvez além das ficções oficiais a que todos estamos submetidos, ele precisasse de algo mais, uma ficção pessoal, personalizada, adequada exatamente à sua sensibilidade.

Se for verdade que as ficções são geradas através de saltos do pensamento lógico, que quando não consegue resolver ou apreender alguma situação do mundo, salta e cria conceitos auxiliares que não têm existência concreta de forma a poder continuar raciocinando e agindo no mundo (como escrevi acerca de Vaihinger), então uma hipótese válida é a de que as ficções têm funções vitais extremamente importantes enquanto mantenedoras e possibilitadoras da vida. A tão pisada ideia de Nietzsche, a saber, de que temos a arte para não perecer com a verdade mostra aqui o seu sentido, sendo que por “arte” podemos entender ficção.

O AMOR COMO FICÇÃO

– aquilo que não aconteceu –

Eu gostaria de citar um diálogo entre Josephine Potter e seu professor de literatura no seriado *Dawsons Creek*⁹ para abrir esta breve discussão:

Joey: So what is the best ending in all of literature? And don't say Ulysses because everybody says Ulysses.

Professor David Wilder: That's easy. Sentimental education by Flaubert.

Joey: And what happens?

Professor David Wilder: Nothing, really. Just two old friends sitting around remembering the best thing that never happened to them.

Joey: How do you remember something that never happened?

Professor David Wilder: Fondly. You see, Flaubert believed that anticipation was the purest form of pleasure... and the most reliable. And that while the things that actually happen to you would invariable disappoint, the things that never happened to you would never dim. Never fade. They would always be engraved in your heart with a sort of sweet sadness. (*Dawson's Creek: In a Lonely Place*, s05e16, 2002).

O que Joey e Wilder estão discutindo pode ser aplicado exatamente ao amor que algumas obras literárias retratam, dentre elas a novela que escrevi. O livro *Morder-te o coração* (2007) de Patrícia Reis conta a história de amor fracassado de Xavier e Maria. A primeira parte do livro narra o verão que ambos passaram juntos, onde Xavier apaixona-se perdidamente por Maria, que subitamente desaparece sem deixar rastros, deixando Xavier desconsolado e infeliz.

A história é narrada do ponto de vista de Xavier, que buscará Maria a vida inteira e dela se desencontrará justamente por que Maria sofreu sérios traumas e agora não consegue se relacionar com ninguém, não crê que o amor é possível. Xavier falha buscando-a, então tenta prosseguir com a sua vida, muda de país, entra numa relação com uma mulher de Estocolmo que é apenas alguém que lhe aquece de noite, dando-lhe o carinho que ele necessita como ser humano; uma mulher que ele nunca chegará a amar. Ela é apenas um corpo ao lado do seu corpo.

⁹ Embora academicamente citar um seriado popular, não considerado como Arte possa ser algo essencialmente anti-acadêmico, e por isso incomodar alguns acadêmicos (assim como aqueles que foram no show “Maria Bethânia e as palavras” se incomodaram porque Bruna Lombardi fazia poesia), este diálogo resume de forma bastante profunda aquilo que eu quero discutir.

Maria torna-se uma fotógrafa famosa, tenta o suicídio, recupera-se e passa a focar-se apenas no seu trabalho, desistindo do amor, tomando-o como algo inalcançável. Xavier, ao reencontrá-la sofre com sua indiferença, afinal estivera buscando-a toda a sua vida, porque acreditara que ali residia a chave para a felicidade. A saída em Maria torna-se uma busca pelo Amor, que reside basicamente sobre a expectativa de um futuro juntos, da criação de uma família, da velhice lado a lado. No final vemos que o personagem se enganou, jogou a sua vida nas mãos de Maria pensando que encontraria algo, e ficou de mãos vazias. Vemos estampado no livro a noção de que o amor como um sentido pra vida fracassa.

No filme *Great Expectations* (1998), baseado no livro homônimo de Charles Dickens, a menina Stella seduz maquiavelicamente o rapazinho Fin desde a infância sob os ensinamentos de sua avó amalucada, que foi abandonada no altar com quarenta anos de idade, e que nunca conseguiu se livrar do trauma. A jovem Stella cresce educada por esta senhora que agora a única coisa que objetiva é destroçar o coração dos homens, tendo por agente a neta e por cobaia o pobre Fin.

Boa parte do filme consiste em Stella criar um desejo intenso em Fin e nunca satisfazê-lo, como se ela brincasse com um animalzinho indefeso. Mesmo quando ela consente em fazer amor com ele, trata-se apenas de um cálculo para que ela consiga arranjar um marido rico.

Assim, Fin sofre com este desejo arrebatador que é deixado em suspenso ao longo da sua vida, sofre da expectativa de ser correspondido por Stella, sofre daquilo que não aconteceu. A frase de Flaubert sobre a expectativa só faz sentido porque os personagens estão no final da vida, com seus desejos apaziguados. Então eles podem lembrar-se da melhor coisa que nunca lhes aconteceu com carinho. No entanto, no caso de Fin, a expectativa que ele tem com relação à Stella não se desfaz ao longo da vida, mas continua ferindo-o. Stella é aquele grande doce que ele está condenado a não ter jamais, mas que ele nutre a esperança de algum dia chegar a ter.

É através de um *deus ex machina*, o ladrão que Fin ajuda no começo da história a se salvar da polícia, que Fin poderá finalmente tentar a chance com Stella em Nova York. Ele ficará famoso, rico, um artista bem sucedido, e tendo feito tudo isso por Stella, ela ainda se casa com personagem do marido rico. Mais velhos, Stella separada e com uma filha, Fin sozinho, eles se reencontram e Stella lhe pede perdão por tudo que fez e o nosso pobre Fin ganha o seu final feliz.

Uma coisa interessante de se notar é que o amor é tematizado apenas até o momento em que eles finalmente conseguem ficar juntos. Mas daí pra frente ninguém sabe se eles se tornaram um casal infeliz, ou agressivo, ou entediado um do outro. O amor muitas vezes é retratado desta forma, pois parece que o que nos interessa é justamente explorar esta suspensão do desejo, esta expectativa cortante da qual Flaubert falava com tanta tranquilidade.

Já no filme *Vanilla Sky* (2001), David sofre um acidente de carro na manhã seguinte ao dia em que conheceu a mulher que poderia ser o seu grande amor, por quem se apaixonou imediatamente no momento em que a conheceu. O acidente o deixa com o rosto deformado e ele é por fim rejeitado pela mulher que ele amara. Não suportando viver aquela realidade, procura uma empresa que o “congele” e ele passa a viver em uma realidade meramente mental, em um sonho lúcido.

Nesta realidade de sonho, ele opta por viver aquilo que ele não conseguiu em vida: ser feliz com Sofia, a mulher por quem se apaixonou, e isso ele opta *porque* Sofia não o quis mais. É o rechaço e a impossibilidade do amor, ou seja, aquilo que não aconteceu, que ele decide *realizar* a todo custo, mesmo que seja em sonho. Quando o sonho começa a não dar mais certo, ele se dá conta de que não quer continuar sonhando, que ele estava fugindo e decide enfrentar a realidade de que Sofia está morta há 150 anos, que sua empresa faliu e que ele está deformado.

Em *Seda* (2007) o personagem Hervé Joncour apaixona-se perdidamente por uma mulher japonesa, concubina de um homem poderoso, ao viajar ao Japão. A mulher por quem ele se apaixona já tem em si traços irrealis, não sabemos seu nome, não sabemos se ela é mesmo japonesa, tudo ao seu redor é ambíguo, o que já evidencia alguns traços imaginários. Ele tenta de todos os modos ficar com ela, porém não consegue. Ao voltar para casa, sua esposa Héléne percebe que ele já não é mais o mesmo. Tentando resgatar o seu amor, lhe escreve uma carta delicada e terna, como se tivesse sido escrita pelas mãos da mulher por quem Hervé se apaixonou.

Nesta carta, que é um poema nela mesma, Héléne realiza o amor e o desejo do seu marido pela outra mulher através da imaginação. Ela descreve tudo que aconteceria entre eles, e afirma que aquilo aconteceu e continuará acontecendo para sempre. Acontecerá para sempre exatamente da mesma forma que Flaubert descreveu as coisas que nunca aconteceram. O que acontece na mente, na imaginação nunca perde a cor, estará para

sempre vivo, nunca se turva, ou desaparece. Poderá ser lembrado com aquela doce tristeza, que Hervé levou até o fim da vida.

Na minha novela, o tema também é o do amor que não aconteceu. O personagem buscará ao longo da vida toda uma mulher que existiu por um período curto da sua infância, e que depois desapareceu, sem que quase nada tivesse acontecido entre os dois. Embora o personagem tente, ele acaba sendo rechaçado, concentrando nela a ideia do amor como grande finalidade da vida, deixando de viver a realidade por preferir perseguir esta ideia perfeita, a mesma ideia que Flaubert apresenta, a ideia na mente. O personagem reconstrói esta mulher detalhadamente, que passa a ser sua amante imaginária, que lhe acompanha por todo lugar. Compreendida metaforicamente ela é apenas a expectativa do amor que não pôde ser.

Algumas questões que meu personagem acabou se colocando também se tornaram questões para mim. Ele pergunta a determinada altura do texto: “Seria a ideia do amor mais durável, mais bela que o amor vivido?” De acordo com Rougemont “O único obstáculo que o amor não pode superar é o tempo” (KIPNIS, L. 2005, p.82 *apud* ROUGEMONT, D. 2003), isso no sentido do amor vivido, pois o amor que não aconteceu, como exemplifiquei, nunca esmorece. De fato, talvez o que não aconteceu, ou aconteceu em imaginação, seja mais perfeito, mais belo e inquebrantável que o amor vivido... Será?

DISCUSSÃO E NÃO-CONCLUSÕES

(...)Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.”
W.Shakespeare, As You Like It, Act II, Scene VII

Reflito sobre estes ensaios cheia de dúvidas, com a cabeça confundida pelas questões que quis colocar. Com certeza não encontrei as respostas que procurava, e sinto que a pesquisa nessa direção apenas começa. Se comecei a escrever este ensaio, foi, sobretudo, porque acho curioso que nós vivamos nossas vidas em companhia de ficções. As questões – quais são os limites entre ficção e realidade? Os personagens de Galera podem cruzar qualquer limite, isso porque estão dentro de um livro, são de fato personagens, mas supondo que este Jupiter Irrisari existiu (não encontrei dele o menor rastro, Galera deve tê-lo inventado), que des-limites impôs ao próprio corpo a partir de uma ideia, de uma ficção? No caso de Débora, que limites ela poderia suportar? Que limites podemos ou devemos cruzar? Faz sentido entregar-se a uma ficção criada por si mesmo ou por um outro? E por que desejamos entregarmo-nos a ela? Por que a necessidade de forjar para nós mesmos uma outra pessoa, novas emoções, um novo corpo que possamos ser, com o qual possamos conviver? – tais questões ficam em aberto, mas gostaria de desenvolver alguns raciocínios com relação a elas antes de terminar estas reflexões teóricas.

A frase de Hilda Hilst, “tu não te moves de ti” (2004) implica numa impossibilidade de tornar-se outra pessoa, de que Débora torne-se Mário, como a própria Débora ressaltou. Talvez não seja possível ser um outro. Sempre seremos nós mesmos, e ficcionalizar a nós mesmos é tarefa impossível. Por isso, a ideia de fazer uma *performance* e tornar-se outra pessoa fracassa. Podemos cortar partes do corpo, ou mesmo nos matarmos para ser um personagem, mas isso não faz com que nós nos tornemos este personagem. Podemos mudar, pensar coisas diferentes, passar a andar de cadeira de rodas, por exemplo, mas é difícil aceitar a ideia de que podemos realmente, e em todos os aspectos, nos tornarmos outra pessoa. Eu poderia tentar ser Holden e pular de um penhasco. Ainda assim estaria fingindo que sou Holden, morreria fingindo que sou Holden, mataria uma pessoa fingindo que sou Holden, quebraria os limites morais e continuaria fingindo que sou Holden, pois não há como quebrar a separação entre eu e o personagem Holden, porque um personagem é

uma coisa, e outra é uma pessoa real. Mesmo a noção de alteridade endossa esta concepção, dado que implica um diferente, um Outro, e se é diferente, então não sou eu. A realidade é uma coisa, a ficção é outra, pólos separados, sem meio-termo. Assim não nos é dado fazer cortes na realidade por meio da ficção. Dentro de nossas mentes podemos ser tudo, mas quando colocamos o corpo em questão, percebemos que o corpo não pode ser outro, ele não se transforma; a carne não se transforma em outra coisa apenas através do poder da mente, isto é, de uma ficção. Poderíamos dizer que Débora *exemplifica* Mário, já que Mário é um esquema ficcional. Qualquer pessoa poderia exemplificar Mário, porém se Mário fosse uma pessoa, ninguém poderia exemplificá-la, pois sabemos que pessoas são muito mais complexas que personagens. De um ponto de vista de Mário-personagem, ele pode ser exemplificado. Mas é a mesma lógica de níveis de complexidade que impede Débora de ser Mário completamente.

Porém, por outro lado, para quem pensa que uma identidade é uma ficção, estes limites entre ser-se e ser-outro não existem, tudo torna-se ficção e a realidade não existe mais. Este é o mundo em que Irrisari vive, onde tudo é ficcional. De certa forma, estamos atuando todos no mesmo teatro, e o que, factualmente, materialmente me impede de tornar-me outro, senão apenas o meu apego ferrenho ao meu próprio eu? Se é verdade que “Uma visão de mundo é uma narrativa” (GALERA, D., 2008, p.74), todos nós construímos nossa própria versão da nossa vida, que não passa de um construto ficcional onde nós somos os personagens, e as barreiras entre realidade e ficção se borram, dado que toda realidade se torna ficção. O que há são ficções. Para as pessoas que procuram se manter na realidade, que pensam que tudo é real, e nada é ficcional, tampouco encontraremos o meio termo que pula da realidade pra ficção.

A seriedade com que Galera encara a literatura, tendendo a ver numa fusão de ficção e realidade algo negativo, com consequências absurdas, mortes, gente doente, dramas infundos, me é espantosa. Penso que não precisamos levar nada até as últimas consequências, apenas fazer experiências que nos tornem pessoas mais complexas. *Drama* também possui esta seriedade, de confronto dolorido, negativo, machucador com o real. Onde está o riso, a leveza? Sophie Calle representa este pólo lúdico. Ela não tem pudor de mudar as regras do jogo, e de fato, não vejo porque nós deveríamos ter.

Se tudo é ficcional, o que me impede de tornar-me um personagem? Por que temos de moralizar esta ação ou jogar sobre ela um final infeliz? Este não é o ponto do suposto

escritor guatemalteco. O ponto deste escritor fictício escapa ao próprio Galera, a ficção escapa ao seu criador, a saber, tudo é ficcional, vivemos em um mundo social criado, as coisas que fazemos são criações, e a ficção é uma necessidade humana. A lição do guatemalteco é: por que temos de ser passivos com relação a este mundo criado? Por que não criarmos nosso próprio mundo, novas formas de interação, que não aquelas às quais estávamos atrelados desde o nosso nascimento, aquelas que já estavam criadas quando nós nascemos?

Quando as pessoas falam em mudar, elas estão falando de reinventar-se. Ora, isso é criar uma nova ficção de si mesmos! Por que a literatura não poderia nos ajudar quanto a isso? Por que temos preconceitos com pessoas que ativamente recriam a si mesmas? Preferimos ser passivos no processo de ficcionalização? Todos nós sofremos um processo de ficcionalização, este processo foi chamado de educar. Ao educar uma criança, estamos ensinando-a quanto ao mundo criado que nós vivemos. Estes costumes, leis, normas de conduta, instituições, planos de vida etc. não vieram do nada, eles surgiram em algum momento. Foram criados, e como criados, são ficcionais. O que fazemos ao educar é introduzir a criança neste mundo de ficções a tal ponto que ela o chame de real e tome-o como um dado, algo pronto no mundo, ao qual temos de nos adaptar, pois é inamovível. Nós não lhes ensinamos quanto à origem destas regras para o jogo. Nós nunca pensamos nisso, não é certo? Resolver criar novas regras para si mesmo através da literatura, isso é, assumir a ideia de que o mundo é ficcional, que somos pessoas construídas por meio de uma ficção, e que esta pode ser desconstruída em algum momento se nós quisermos, se formos capazes disto, não é um ato meramente satirizável. Nós deveríamos pensar isso.

Com certeza não é possível tornar-se completamente outro, pois isso implica em última instância em mudarmos de corpo de modo completo. Com performances como a de Débora e Calle podemos tentar testar que limites nosso corpo impõe. Não somos mônadas incapazes de trocar, pois se aceitasse isso, teria de aceitar também que nada nem ninguém jamais pode nos influenciar, que não há trocas entre as pessoas, e que elas nunca mudam, nunca se movem de si. Tal como Nunes (2009), não acredito que a performance de Débora tenha concretizado uma ficção no real, mas sim, que ela abriu nele uma fenda, que ela incidiu sobre ele com seu bisturi artístico, tornando-se um ser humano mais complexo. No momento em que tento viver a ficção, ela ganha um aspecto de realidade, ela não subsiste

como farsa. Se não podemos mergulhar no abismo do outro totalmente, podemos ao menos, como uma criança curiosa, dar uma levantadinha no pano e *vislumbrar* o diferente.

Creio que o meu personagem fez isso, mas exagerou na dose. Buscou muitas alternativas pro real. Se para Iser a literatura emerge do jogo entre o real, o fictício e o imaginário, sendo uma disposição antropológica, eu poderia afirmar, por exemplo, que o personagem da minha novela fez literatura em vida. O que me impede de fazer uma afirmação como essa? Minha tendência seria dizer que o que emerge do jogo entre real, fictício e imaginário que ocorre na sua mente é apenas mais vida, não literatura. Vemos que o ficcional e o imaginário agiram na sua vida, ou seja, ele vive com ficções. De acordo com a teoria de Vaihinger (2011), tudo que o personagem pensa é ficção. Ele sonha com o amor, satisfação, felicidade, estilo de vida etc. sonha seguindo padrões, e estes padrões foram inventados por alguém, permeando a realidade, dissimulando seu caráter ficcional. Nisso eles são ideologias, e são ficções. Se tivéssemos que traçar uma linha entre elas, seria a consciência. De algumas coisas o personagem se torna consciente (como a ideologia de classe), de outras, não (se dá conta de que viveu com uma personagem, apenas no final da vida).

Para Eco (1994, p.121 e 122) a ficção é mais metafisicamente confortável que a realidade. De fato, isso faz sentido para o meu personagem. Mas podemos pensar que é algo triste recusar a realidade complexa na qual vivemos para viver uma ficção, pois seria apenas uma forma de nos protegermos de uma realidade que entendemos como desprovida de sentido. Nesta realidade nada do que realmente queremos acontecerá, os prognósticos são obscuros e afinal temos a consciência de que estamos sozinhos e de que morreremos sem saber o que acontecerá conosco. Isso é o que o personagem descobre ao final da novela. Viver uma ficção limitada é viver numa concha. Embora tenha sido uma forma de dar sentido a sua vida, foi também uma forma de se proteger da vida mesma, daquilo que acontece para ele, o imprevisível de viver. A vida, me parece, ultrapassa a imaginação em todos os seus aspectos.

REFERÊNCIAS

Correspondente não apenas ao ensaio teórico, mas também àqueles livros que inspiraram e contribuíram com a escrita do texto literário.

ADORNO, T. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 2002.

AUSTER, P. Leviatã. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BARCA, C. La vida es sueño. Barcelona: Planeta, 1981.

BARICCO, A. Seda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARTHES, R. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

BORGES, J.L., TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS In. Ficções. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1972.

_____. THE ART OF FICTION (1967). ENTREVISTA CONCEDIDA A PARIS REVIEW, PUBLICADA EM THE PARIS REVIEW INTERVIEWS, VOLS. 1. NEW YORK: PICADOR, 2009.

BRAIDA, C.R. O Implante e suas fissuras. Disponível em:

<http://www.odialetico.hd1.com.br/Membros/braida/Implante.pdf>, acessado dia 09/12/2011.

BRASIL, L.A.A. O pintor de retratos. Porto Alegre: L&PM, 2002.

CALLE, S. Double Game. London: Violette Editions, 1999.

CERVANTES, M. El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Buenos Aires: Emecé Editorial S.A., 1965.

CHOMSKY, N. & HERMAN, E. A propaganda model, p.1-36. In Manufacturing Consent: The political economy of the mass media. New York: Pantheon Books, 1988.

CLUBE DA LUTA. Direção: David Fincher. Atores: Edward Borton, Brad Pitt, Helene Bonham Carter, Meat Loaf. Roteiro: Jim Uhls, baseado em livro de Chuck Palahniuck. Produção: Ross Bell, Cean Chaffin e Art Linson. EUA: 20th Century Fox Corporation, 1999. 2 DVDs (140min)

DOSTOIEVSKI, F. O duplo. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DRAMA. Direção: Matías Liras. Roteiro: Sebastián Arrau e Matías Lira. Produção: Atores: Eusébio Arenas, Fernando Urrejola e Diego Ruiz. Chile, 2010. 1DVD (75min).

ECO, U. Seis passeios pelos bosques da ficção. Cap. 4,5,6. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ESCHER, M.C. Gravuras e Desenhos. Alemanha: TASCHEN, 2002.

- FLAUBERT, G. *Educación Sentimental*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina S.A., 1977.
- GADAMER, H.G. *Verdade e Método I*. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2004. P. 169-175.
- GALERA, D. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GAY, P. Introdução e Epílogo. In: *Represálias Selvagens, Realidade e Ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Ficción y Dicción*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.
- GLUSS, H.M. & SMITH, S.E. *Psychologie des personnages*. Paris: Editions DIXIT, 2006.
- GREAT EXPECTATIONS. Direção: [Alfonso Cuarón](#). Roteiro: Mitch Glazer. Atores: Ethan Hawke, Gwyneth Paltrow, Hank Azaria, Chris Cooper. EUA: 20th Century Fox, 1998. 1DVD (111min).
- HILST, H. *Júbilo, Memória e o Noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- HUXLEY, A. *Admirável mundo novo*. Editora Globo. Rio de Janeiro, 1932
- INCEPTION. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Atores: Leonardo DiCaprio, Joseph Gordon-Levitt, Ellen Page, Michael Caine. EUA: *Warner Bros. Pictures*, 2010. 2DVDs (148min).
- ISER, W. *O Fictício e o Imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- JACOBSEN, . *Nyels Lyhine*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Roteiro: Eduardo Coutinho. Personagens: Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Gomes, Mary Sheyla, Gisele Alves Moura, Débora Almeida, Sarita Houli Brumer, Lana Guelero, Jeckie Brown, Maria de Fátima Barbosa, Aleta Gomes Vieira, Marina D'elia, Claudiléa de Lemos. Matizar Filmes: Brasil, 2007. (104min) 1DVD
- JOYCE, J. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- KIPNIS, L. *Contra o amor. Uma polêmica*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- KANT, I. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. In: *Os pensadores (Kant II)*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Prolegômenos a toda metafísica futura*. Lisboa: Edições 70,
- MANSFIELD, K. *Je ne parle pas français*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- NERVAL, G. *Sylvie*. Barcelona: Acantilado, 2002.

- NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Além do Bem e do Mal* (tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2002.
- _____. *Genealogia da Moral* (tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NUNES, Kamilla. "Tira de mim esse eu mesma. A alteridade na performance de Débora Pazetto". Ensaio publicado em site pessoal em novembro de 2009. Acessado 15/03/12. <http://liquidovermelho.blogspot.com/2009/11/tira-de-mim-esse-eu-mesma-alteridade-na.html>
- OGDEN, C.K. Bentham's Theory of fictions. Paterson, New Jersey: Littlefield, Adams & CO., 1959.
- ORWELL, G. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 1986
- PALAHNIUK, C. Fight Club. London: Vintage Books, 2006.
- PAULS, A. História do pranto. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- PAZETTO, Débora & ZENI, Bárbara. In Partibus Infidelium. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Plásticas na UDESC em Setembro de 2010. Publicação futura.
- REIS, P. Morder-te o coração. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- _____. Amor em segunda mão. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006
- _____. & VILHENA, J. Beija-me. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.
- SARAMAGO, J. El cuento de la isla desconocida. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina S.A, 2005.
- SAUDERS, J. Eu pesquiso para escrever. Lisboa: Editora Pergaminho, 1998.
- SHUTTER ISLAND. Direção: [Martin Scorsese](#) Roteiro: Laeta Kalogridis, baseado em livro de Dennis Lehane. Produção: Brad Fischer, Mike Medavoy, Arnold Messer e Martin Scorsese. Elenco: [Leonardo DiCaprio](#), [Mark Ruffalo](#), [Ben Kingsley](#), [Emily Mortimer](#), [Michelle Williams](#), [Max von Sydow](#), [Jackie Earle Haley](#). EUA, Paramount Pictures, 2010.
- SYNECDOCHE, New York. Direção: Charlie Kaufman. Produção: Anthony Bregman. Roteiro: Charlie Kaufman. Intérpretes: Philip Seymour Hoffman, Catherine Keener, Sadie Goldstein, Hope Davis, Samantha Morton, Michelle Williams, entre outros. New York: Sony Pictures Classics, 2008. 2 DVDs (124min).

Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser. Org. João Cezar de Castro Rocha. VII Colóquio UERJ. Ed. UERJ: Rio de Janeiro, 1999.

THE MATRIX. Direção: Andy Wachowski, Larry Wachowski Produção: Joel Silver. Roteiro: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Elenco: KEANU REEVES & LAURENCE FISHBURNE & JOE PANTOLIANO & CARRIE-ANNE MOSS & HUGO WEAVING & PAUL GODDARD. EUA: Warner Home Video, 1999. (136min) 1DVD

THE MATRIX. Script acessado em http://www.dailyscript.com/scripts/the_matrix.pdf, dia 12/12/2011.

VAIHINGER, H. A filosofia do como se. Sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista. Chapecó: ARGOS, Ed. da Unochapecó, 2011.

VANILLA SKY. Direção: [Cameron Crowe](#). Roteiro: Cameron Crowe, baseado em roteiro escrito por Alejandro Amenábar e Mateo Gil. Produção: Tom Cruise e Paula Wagner. EUA: DreamWorks Distribution L.L.C. / Paramount Pictures / UIP, 2001. (145min) 1DVD

YOURCENAR, M. Memórias de Adriano. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WALTY, I.L.C. O que é ficção? Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

WOOD, J. A mecânica da ficção. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.

WOOLF, V. As ondas. São Paulo: Novo Século, 2011.