

UMA PROPOSTA DE ARRANJO TEÓRICO METODOLÓGICO PARA QUANDO A HISTÓRIA ENCONTRA A FICÇÃO

 10.5935/2177-6644.20230021

A PROPOSAL FOR A THEORETICAL
METHODOLOGICAL ARRANGEMENT FOR
WHEN HISTORY MEETS FICTION

UNA PROPUESTA DE DISPOSICIÓN TEÓRICO
METODOLÓGICO PARA CUANDO LA HISTORIA
SE ENCUENTRA CON LA FICCIÓN

Débora Faccin*

 <https://orcid.org/0000-0002-8795-4936>

Resumo: Este artigo propõe o compartilhamento de um arranjo teórico metodológico possível, um itinerário através de autores como Luiz Costa Lima, Wolfgang Iser e Dominick LaCapra, a fim de manejar conceitos e ferramentas analíticas que possam vir a contribuir com a análise do discurso ficcional pela historiografia. Como arranjo, se constrói a partir de permutações várias, da ordenação de elementos conceituais e do diálogo entre diferentes teorias. Este é um caminho dentre os possíveis para se perscrutar a ficção, fruto de uma experiência de análise desenvolvida, que gostaríamos de compartilhar como uma alternativa de aporte ou guia para aqueles e aquelas que fazem do ficcional sua fonte.

Palavras-Chave: História. Discurso. Ficção.

Abstract: This article proposes the sharing of a possible methodological theoretical arrangement, an itinerary through authors such as Luiz Costa Lima, Wolfgang Iser and Dominick LaCapra, in order to handle concepts and analytical tools that may contribute to the analysis of fictional discourse by historiography. As an arrangement, it is constructed from various permutations, the ordering of conceptual elements and the dialogue between different theories. This is one of the possible ways to scrutinize fiction, the result of a developed analysis experience, which we would like to share as an alternative contribution or guide for those and those who make fiction their source.

Key-words: History. Discourse. Fiction.

Resumen: Este artículo propone compartir un posible arreglo teórico metodológico, un recorrido por autores como Luiz Costa Lima, Wolfgang Iser y Dominick LaCapra, con el fin de manejar conceptos y herramientas analíticas que puedan contribuir al análisis del discurso ficcional por parte de la historiografía. Como arreglo, se construye a partir de varias permutaciones, el ordenamiento de elementos conceptuales y el diálogo entre diferentes teorías. Esta es una de las formas posibles de escrutar la ficción, fruto de una experiencia de análisis desarrollada, que nos gustaría compartir como aporte alternativo o guía para aquellas y aquellos que hacen de la ficción su fuente.

Palabras-clave: Historia. Discurso. Ficción.

* Doutoranda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com bolsa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). 
<http://lattes.cnpq.br/1897311487249581> - E-mail: de.faccin@hotmail.com.

Introdução

Pensar um arranjo é se propor a organizar de forma integrada e harmônica uma série de elementos diferentes que se confluirão para um objetivo comum. Esses elementos, quando pensamos em um arranjo teórico, não devem apenas servir ao objeto final da análise, mas também contribuir e trocar informações entre si, se enriquecer mutuamente. Buscá-los, selecioná-los e combiná-los de maneira responsável é uma das primeiras e mais importantes tarefas teóricas do historiador – preparar as ferramentas necessárias e mais adequadas para o desenvolvimento de sua análise. É aqui que se concentra a proposta deste artigo: compartilhar um arranjo teórico metodológico possível para aqueles que fazem do discurso ficcional seu principal objeto de análise. Não pretendemos, com ele, esgotar os recursos metodológicos ou apresentar um encaixe teórico fechado para ser seguido com rigor, mas dispor possibilidades, caminhos, ferramentas e referências para serem usadas, combinadas e/ou adequadas às necessidades de cada leitor. A experiência que compartilhamos aqui seguirá o seguinte itinerário: Inicialmente, trataremos reflexões a respeito da importância da narrativa ficcional e a sua relação com a escrita historiográfica, passaremos por autores historiadores como Durval Muniz de Albuquerque Jr, intelectuais como Aleida Assman e literatos como Mário Vargas Llosa. Em seguida, traçaremos um caminho analítico para sua discursividade utilizando largamente das teorias de Luiz Costa Lima: a partir do seu conceito de *mimesis*, exploraremos a gênese da construção ficcional enquanto discurso para, em seguida, esmiuçarmos suas possibilidades constitutivas com a teoria dos *atos de fingir* de Wolfgang Iser. Por fim, com o intuito de darmos conta da dupla dimensão analítica estética e contextual, esmiuçaremos a observância de seis contextos de interpretação propostos pelo teórico da História Intelectual Dominick LaCapra. Começamos, portanto, ainda à guisa de introdução, com a relação entre os sujeitos com os quais trabalhamos e a narrativa.

Eventualmente, nós, historiadoras e historiadores, empreendemos certos ultrajes em nome do ofício. Sem mandado de busca e apreensão, invadimos a privacidade dos sujeitos – reviramos sua biografia, suas obras, seus documentos, investigamos suas relações e sua trajetória. Enfim, depois de toda exposição, ainda os catalogamos – a partir de uma época, de um movimento ou de um recorte temporal – na historicidade.

Acontece que a história é feita de eventos, mas também de sujeitos e suas bagagens. Como nos fala Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007, p. 27), “não há evento histórico que não seja produto de dadas relações sociais, de tensões, conflitos e alianças em torno do exercício de poder, de dada forma de organização da sociedade, produto de práticas e atitudes humanas, individuais e

coletivas”. Desta forma, todo evento histórico é cultural e simbólico, não há economia ou política sem uma concepção cultural de valor ou de poder.

Historizar determinado evento ou sujeito, no entanto, implica trazê-lo à narrativa. E neste percurso, inevitavelmente, as vivências e os acontecimentos sofrem transformações. Antes de tudo, porque o real é *a priori* incognoscível e só ascende à linguagem depois de trabalhado imagética e simbolicamente, se apresentando à percepção não mais como real, mas como uma realidade que, em seu conceito, é uma construção. Em um segundo momento, porque, ao transformá-lo em narrativa, o fazemos sempre a partir de um presente que também age e reage em relação a este passado. Em nossos limites, portanto, não podemos apresentar à história uma reprodução exata do passado, de um evento, e sequer da complexidade humana de seus agentes, mas, o que nós, historiadoras e historiadores, em nosso ultraje teórico e metodologicamente embasado, podemos e fazemos, é, como nos diz Walter Benjamin (*apud* LÖWY, 2005), se apropriar de suas reminiscências, e buscar compreendê-las.

E se todo evento histórico é cultural e simbólico, é porque também assim é a constituição de seus agentes, onde o real se entrelaça com o imaginário e o simbólico para que haja externalização e, essencialmente, relação. Sem essa comunicação simbólica que possibilita o relacionamento entre os sujeitos, “não haveria economia, política ou sociedade, nem mesmo objeto ou sujeito”. (ALBUQUERQUE JR. 2007, p. 27).

Produtores de símbolos e linguagens, os sujeitos comunicam. Imaginativos, brincam com a realidade, a selecionam, a relacionam, a transgridem. O ser humano desenvolve o narrar porque só assim a vivência ascende à experiência, se torna consciente, significante. O que, no início, “é só inquietude, desconforto, choque sensível, signo sem sentido, desnorteamento, potência viril, loucura senil ou inocência infantil, começa a fazer sentido, começa a se tornar fato, começa a ganhar contornos quando começa a ser narrado” (ALBUQUERQUE JR. 2007, p. 27).

Desta breve incursão pelas reflexões de Albuquerque Jr, podemos introduzir o delineamento de algumas questões fundamentais que conduzirão o desenvolvimento deste artigo: o entrelaçamento entre as narrativas históricas e ficcionais bem como a sua importância na constituição do sujeito, e a necessidade humana não apenas de narrar, mas também de imaginar. Antes de propormos uma metodologia que atente para o narrar e o imaginar do discurso ficcional, iniciemos discorrendo a respeito de uma primeira demanda de compreensão: o porquê de escrevê-las.

Por que escrevemos?

Próximo de sua mesa de trabalho, um escritor monta uma forca. Prepara o laço, a cadeira embaixo, e então liga o computador e digita: “No fundo, no fundo, os escritores passam o tempo todo redigindo a sua nota de suicida. Os que se suicidam mesmo são os que a terminam mais cedo”. O escritor se levanta, vai até a forca e a coloca envolta de seu pescoço. Retira o laço, desce da cadeira e torna ao computador. Apaga o segundo “no fundo”, tornando seu texto mais categórico. Na cena da crônica escrita por Luis Fernando Veríssimo (1998), o processo de sobe e desce entre forca e computador se repete ainda um par de vezes até o personagem, por fim, se dar por satisfeito com o que escreveu. Salva o texto na memória do computador para revisar no outro dia e vai dormir.

Mas se toda obra é uma nota de suicida, como nos diz o personagem, então por que escrever? Talvez porque, “no fundo, no fundo”, para o escritor, o escrever é o que permite a continuidade do viver – tirar o laço do pescoço, descer da forca e redigir mais uma sentença. Talvez porque sua obra, mais do que uma nota suicida, seja como uma sobrevivida, uma resistência do ser que, ao convocar o *como-se*, assume seu *poder-ser*, se abrindo para um outro horizonte que não a morte. Expressão humana, o ato de escrever revela um momento de viver em meio a tanto sobreviver. Também ao encontro dessa perspectiva, Antônio Cândido (1998, p. 188), em seu ensaio *O direito à literatura*, defende que “negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade”. Para o autor, toda obra literária pressupõe a superação do caos e possibilita viver dialeticamente nossos problemas. É o sonho acordado das civilizações, é imagem e transfiguração da vida. Enquanto construtora de estrutura e significado, a literatura comunica; como forma de expressão, é manifestação das visões e das formas de mundo. A literatura, enfim, proporciona conhecimento, faz viver. São esses fatores que fazem da literatura um fator indispensável de humanização e, portanto, para além de uma necessidade básica do ser humano, é um direito inalienável – o direito de fabular.

A escritora Nancy Huston (2008) vai além: coloca a humanidade enquanto uma espécie genuinamente fabuladora. Para ela, a ficção é vital: cria nossa percepção do eu (*ego*), nossa realidade, e ajuda a suportá-la. A narrativa é o que confere à nossa vida a dimensão de sentido, a linguagem confere ordem às nossas experiências.

O crítico Luiz Costa Lima também não deixa de citar em sua obra o que chama de ficções necessárias, que são as ficções que compõem e regulam nosso cotidiano. Em uma combinação de fatores materiais e simbólicos, lidamos com conceitos como o de liberdade, de direito e de poder, que não existem senão como ficções conjecturais que ajudam a regular o viver social. Para o autor, “a ficção é necessária, incessante e variável porque, como tal, a realidade é incognoscível e nosso

conhecimento sempre parcial” (LIMA, 2006, p. 276). Mas o que isso quer dizer? Para compreendermos a formulação de Lima, voltemos, brevemente, a uma de suas referências: a psicanálise.

Desde Freud vemos o desenvolvimento da psicanálise flertar com a literatura, sobretudo a clássica e o romance moderno. *Delírio e sonho na Gradiva de Jensen* (1907) e *Escritores criativos e devaneios* (1907) são exemplos de alguns ensaios em que a obra literária é alvo de suas análises. Desde seus estudos primórdios, Freud viu na literatura o desenvolvimento da possibilidade de capturar narrativas, de sofrimentos, da produção de sentimentos e das formas de desejar. Mas o que queremos apontar aqui não é a possibilidade de uma psicobiografia a partir da obra, não se trata, afinal, de deitar as obras literárias no divã. Para Freud (1996, p. 4), os escritores criativos são também estudiosos da sociedade, “são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar”.

Já em Lacan, também encontramos uma literatura aliada à prática psicanalítica, mas, diferente de Freud, insiste na impossibilidade de sua análise: a análise psicanalítica não se aplica à literatura, o autor não deve ser psicanalisado. O que Lacan toma dos ensinamentos de Freud para desenvolver suas teorias é a aproximação da literatura com a linguagem, colocando-a, desta forma, não como algo a ser psicanalisado, mas enquanto possibilidade de abertura à uma narrativa, cuja função também é o papel da análise psicanalítica.

Ao conversar com a obra de James Joyce em seu seminário de número 23, Lacan desenvolve que a literatura cria formas de colocação do conflito, inventa novas linguagens, e se apresenta como *sinthoma*. Nesta altura, para que possamos compreender o papel da obra literária atribuído pelo autor, se faz necessário que nos voltemos à sua formulação sobre o nó borromeano. Lacan se utiliza deste nó como metáfora para ilustrar uma triplicidade sem a qual o sujeito não é possível. Os três elos por ele elencados são o Real, o Simbólico e o Imaginário, registros essenciais da condição humana.

Sintetizando de maneira bastante breve, localizamos o simbólico como vinculado à linguagem e à alteridade, à comunicação com o outro, à ordem do social, mas também ao inconsciente, que tem sua estrutura em função da linguagem. Já o registro do imaginário se pauta na imagem e, aliado ao simbólico, estabelece a estrutura do eu e sua identificação através da relação com o outro. O real, por fim é aquele que não ascende ao simbólico porque é necessariamente incognoscível. Diferente da realidade, que é cognoscível por ser simbólico-imaginária (e, portanto,

uma construção), o real é o que foge à nossa compreensão, carece de sentido e só se torna suportável na medida em que trabalhado a partir da elaboração subjetiva do simbólico e do imaginário.

A utilização do nó borromeano por Lacan se dá por sua premissa básica: não é possível a remoção de quaisquer dos anéis sem que o nó se desenlace por completo. Ao admitir o real, o simbólico e o imaginário em enlace mútuo, se postula a impossibilidade de diluição deste nó sem que dissolva a estrutura do que é o sujeito. O que fica evidenciado aqui, portanto, é que a estrutura dos registros, que são distintos entre si, só funciona quando possui seus elementos em relação.

Surge, neste ponto da teoria lacaniana, um quarto elemento: o *sinthoma*, que sutura os pontos de falha desse enlace, garantindo a não dissolução da triplicidade. É o enclave que ancora o sujeito na realidade. Ao expor obra e vida de James Joyce no referido seminário 23, questiona Lacan (2007, p. 85): “Louco, por que, afinal de contas, Joyce não teria sido?”. Porque encontrou em sua obra uma forma de suprir o desmantelamento do nó, fez dela seu *sinthoma*.

Desta breve incursão, tomemos alguns apontamentos importantes: a incognoscibilidade do real, à qual nos falava Luiz Costa Lima e, diante dela, a necessidade do funcionamento do imaginário, imagético, e do simbólico, representado pela linguagem, não só no plano da estruturação do inconsciente como na formação do sujeito que se constrói a partir da alteridade. Ainda, em Joyce, exemplifica-se, enfim, a necessidade da ficção.

E se ainda nos questionamos: por que escrever? Por que insistir no literário? Encontraremos mais uma porção de justificativas.

Para Mário Vargas Llosa (2002), a ficção se mostra como possibilidade: releva em suas entrelinhas desejos de realidade, vontades outras de vida. De acordo com o autor, nascem as ficções para sanar as vontades que não podem ser vividas, para expressar desejos e inconformidades. Ao escrever, mais do que contar a vida, pretende-se transformá-la. A ficção, se desejar que assim seja, permite o estabelecimento de uma ordem linear, cronológica e organizada dos fatos, em oposição ao caos do tempo que sempre flui da vida. Para o autor, a ficção, a partir da invenção da ordem, nos fornece uma perspectiva de vida que a realidade nos nega. Enquanto a História se mantém serva do que ela nos apresenta, a ficção permite rebelar, transgredir.

A literatura registra a vontade de romper as barreiras que limitam e frustram, os sonhos, a crise de fé, as insuficiências de vida, as subjetividades de uma época. Permite a liberdade diante de uma realidade limitada, ilustra o que somos e o que queremos ser. A irrealidade presente na literatura, portanto, é a representação de realidades e experiências, se identifica com a vida, conta

certas verdades que só podem ser expressas e só conseguem ser reveladas de maneira oblíqua, registra devaneios – a brincadeira dos adultos.

Já em Aleida Assman (2011, p. 199), a escrita aparece como niveladora de temporalidades, identidades e alteridades. Experiência e fixa imagens de tempo, sepulta e perpetua diante de nossa finitude. Para a autora, “a escrita não é só médium de eternização, ela também é um suporte da memória. A escrita é, ao mesmo tempo, médium e metáfora da memória”. Como metáfora da memória, a escrita comunica – o escrever se torna ato de externalização. Em toda linguagem encontramos traços de verdade, de momentos decisivos, justamente porque a vida social postula que a constituição do sujeito se dá em referência ao outro, e à linguagem.

Pois bem, temos até aqui que a escrita e a narrativa ficcional convocam para a experiência elementos essenciais de nossa constituição: comunicação, alteridade, possibilidade e transgressão. No entanto, conforme vamos nos aprofundando nas possibilidades do ficcional, percebemos que sua ordem discursiva não atende aos mesmos requisitos que nos habituamos a encontrar nos discursos não ficcionais, sobretudo historiográficos. Busquemos, portanto, a partir de Luiz Costa Lima, perscrutá-los.

Dos discursos ficcional e historiográfico

Como lembra Manuel Tavares (2018, p. 50), o caráter linguístico, em termos simbólicos e metafóricos, está presente na base de toda experiência humana. “Neste sentido, os diversos níveis da experiência humana manifestam-se e constituem uma semântica que só a hermenêutica filosófica pode compreender”. De signos às frases, a linguagem vai constituindo o discurso, e este, por sua vez, vai se compondo por uma dialética entre o acontecimento (evento) e o seu sentido.

Como início do desdobramento desta dialética, temos o discurso como evento. Essa afirmação, de acordo com Ricœur, implica que o localizemos temporalmente no presente (ao contrário do sistema de línguas, estabelecido por signos, que é virtual, fora do tempo). O discurso remete ao seu locutor: “O evento consiste no fato de alguém falar, de alguém se exprimir tomando a palavra” (RICŒUR, 1988, p. 46 *apud* ARAUJO, 2001, p. 312). Mais ainda, o discurso é sempre um discurso a respeito de algo, um referente – “refere-se a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar. O evento, nesse terceiro sentido, é a vinda à linguagem de um mundo mediante o discurso” e, por fim, o discurso é um discurso para alguém: “só o discurso possui, não somente um mundo, mas o outro, outra pessoa, um interlocutor ao qual se dirige” (RICŒUR, 1988, p. 46 *apud* ARAUJO, 2001, p. 312).

Temos como discurso, portanto, um evento localizado temporalmente em um presente a partir do qual um locutor se pronuncia intencionalmente, se referindo a algo ou a um mundo que pretende descrever ou significar, e direcionando-se sempre a um outro, provocando uma situação de interlocução. E é neste momento que acrescentamos o segundo item de sua composição: o que compreendemos do discurso (enquanto evento), não é propriamente o evento, mas a sua significação.

Recorrendo à teoria dos atos de fala, Paul Ricœur esclarece [...] os atos de fala não como um 'substitutivo' da ação mas como um categoria específica de ação: falar é, nesta concepção, fundamentalmente agir sobre o outro, exercer um poder de persuasão, provocar efeitos que conduzam a comportamentos determinados, operar transformações nos modos de pensar e de comportar-se. [...] Entre a intenção daquele que fala e o modo como o seu interlocutor percebe a mensagem dada existe sempre um obstáculo, uma zona de opacidade, que, ao mesmo tempo que impedem a compreensão imediata, transparente e exata, são a condição mesma da situação de diálogo, de fala (ARAÚJO, 2001, p. 312).

De acordo com Lima (1986), os discursos estabelecem descontinuidades que permitem que um mesmo enunciado assumam uma multiplicidade de significações de acordo com o contexto discursivo em que se mostra. Os gêneros, dentro disso, seriam molduras menores como manifestações de suas modalidades. Mesmo que os discursos contenham em si uma apropriação da realidade e certo ficcional, eles se diferem em suas medidas. Configuradas por regras e normativas distintas, como sua relação com o eu, com a verdade e com a ficção, avizinham-se e distinguem-se as modalidades discursivas: historiográfica e ficcional. Para o autor, se as áreas discursivas não se confundem é porque, apesar de possuírem uma inter-relação comum entre sujeito e objeto, são pautadas por requisitos diferenciados. Dessa forma, o eu e a verdade são traços que, por presença, modo de presença ou ausência, definem nossos discursos.

Nas linhas acima, ao dialogar com Lacan, pautamos a incognoscibilidade do real. Junto a ele, trouxemos realidade como aquela que é externalizada, cognoscível, empírica, simbólica, produto de atribuições de sentido e de representações. Nas palavras de Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007, p. 25), “a realidade não é um antes do conceito, é um conceito”, é a possibilidade, de acordo com o autor, de trabalharmos simbolicamente com esse real insuportável do qual nos fala Lacan.

No entanto, afirmar a incognoscibilidade do real e pautar a realidade como uma construção subjetiva, acaba por jogar na berlinda o estatuto da verdade, e com ele, a relação da História com o *res factae*. Não pretendemos aqui retomar as questões da virada linguística e da natureza do conhecimento histórico, mas, dada nossa aproximação entre diferentes narrativas, algumas considerações se fazem necessárias para que possamos desenvolver nossa metodologia de análise.

Como explica Luiz Costa Lima (2006), ainda em Heródoto temos um esforço no sentido de diferenciar o que é “dos fatos” e o que é “da ficção”. De acordo com o historiador, a diferença entre o cronista e o poeta não se localiza entre o verso e a prosa, mas entre o que ocorreu e o que poderia ter ocorrido. Aqui temos duas afirmações com as quais nos ocuparemos: a história (sob denominação de crônica) como algo que ocorreu – *res factae*, e o literário (representado pelo poeta) contendo algo que poderia ter acontecido, o “como se” – *res fictae*.

Para pensar as divergências e relações entre a escrita ficcional e a historiográfica, Lima (2006, p. 117) usa como ferramenta de diferenciação suas formações discursivas. Assumimos, a partir disso, que “os tratamentos historiográfico e ficcional não são meras disciplinas distintas de um mesmo tipo de saber. Cada um deles retira a história crua da pura empiricidade para elaborá-la segundo modos bem diversos, em que o próprio de um é o impróprio do outro”.

Para o autor, o discurso historiográfico não possui para si um objeto que lhe seja específico, mas sim uma aporia: afirmar a verdade do que investiga.

Não remontaremos ao positivismo colocando a História como aquela possuidora do real, até porque, já ao categorizá-la como discurso, a caracterizamos como subjetiva e temporalmente localizada. O que o autor nos traz, é que “a História vive a partir de uma aporia – não apesar dela, não contra ela. Mas dela depende essencialmente, devendo apenas ter o historiador a honestidade de assumi-la” (CALDAS, 2006, p. 4). Pensar a verdade não como absoluta, mas como aporia é precisamente lidar com a sua impossibilidade. Citando François Hartog, Lima complementa: “[...] A história 'verdadeira' não é memorial ou *historie*, mas *zetesis tes aletheias*, pesquisa e busca da verdade, e , também investigação, *no sentido judiciário do termo*” (HARTOG, 1982, p. 24 *apud* LIMA, 2006, p. 157). A verdade como *alethéia*, se caracteriza enquanto busca, tentativa de compreensão, desvelamento. Mas ao passo que de mostra desvelamento, também implica um reocultar-se provocado pela incapacidade de sua total representação – por isso está sempre sendo submetida a novas provas. Deste duplo movimento que constitui a verdade como *aletheia* e, portanto, a escrita da história, cabe questionar a absolutização do *res factae* no discurso historiográfico.

Não podendo atender a imparcialidade objetiva justamente porque carrega consigo a subjetividade humana, a escrita da história se depara com a porosidade da verdade. A história, assim, se mostra parcial: está “necessariamente radicada em um lugar, a história então participa de um ‘horizonte de expectativas’ que se apossa de quem a escreve, assim como dos que partilham o mesmo solo” (LIMA, 2006, p. 64). Nesse ponto, Lima nos leva ao desdobramento da escrita da

história enquanto parte do horizonte da *mimesis*. Ora, se a história, tal qual o ficcional, se constrói enquanto *mimesis* e, tal qual a ficção, não nos entrega um real, como diferenciá-los?

Cuidadosamente, o autor nos apresenta as medidas que configuram os discursos. Enquanto a *mimesis* é o princípio orientador do fazer ficcional, no historiográfico ela só aparece enquanto inevitabilidade devido à sua inscrição no textual, que pressupõe seleções motivadas pelo conjunto de seu contexto espaço-temporal, “em decorrência de o seu agente sentir, reagir e pensar o mundo, a partir do *lugar* que nele ocupa” (LIMA, 2006, p. 155). A história condensa em seu horizonte a *mimesis*, portanto, devido ao caráter subjetivo de sua escrita.

Submetida à parcialidade, a verdade que a escrita da história demanda é sempre porosa, i. e., sujeita à retificação, e não só à do erro de julgamento de seu agente. Mas isso não a torna *constitutivamente imaginativa*. Parcial, a verdade na escrita da história não *reduplica* o que já estivesse no fato, mas o submete a uma deliberação judicativa; a verdade é da mesma família do que sucede ao fim de um processo judiciário (LIMA, 2006, p. 65).

Enquanto a história carrega consigo a verdade como aporia, o discurso ficcional não busca pela verdade, mas a coloca em parênteses, a indaga de maneira oblíqua. Em sua condição de “como se”, o ficcional tem como regra básica duvidar de si mesmo. As regras válidas para o discurso historiográfico não condizem com as do ficcionista. “O seu limite não é a verdade, com ou sem aspas, mas as possibilidades de conceber a existência, tal como admitida por seus valores e acessíveis ao seu imaginário. Só estes dois parâmetros condicionam o ficcionista (LIMA, 1986, p. 302).

Estes discursos diferem, portanto, na posição em que cada um se coloca em relação à imaginação. “A imaginação atua na escrita da história, mas não é o seu lastro. Porosa, a história não há de ser menos veraz” (LIMA, 2006, p. 65). Na ficção, a imaginação não está apenas a serviço do entendimento, mas é autônoma, dominante. A diferença entre história e ficção se encontra na dosagem do *res factae* e do *res fictae* – em ambas há um trabalho sobre a linguagem, e até mesmo um referente comum, mas seus princípios de orientação enquanto intenção de veracidade e o grau de ficção do fático são bastante diferentes.

Pensar a *aletheia* como princípio da escrita da história, é “reconhecer que a *Historie* não a esgota, a sua pretensão é dizer como em um tempo preciso, segundo a ótica do *lugar* que o historiador ocupa, instituições e ações se motivaram” (LIMA, 2006, p. 156). Não nos libertamos, portanto, da *mimesis*, já que, ao reconstituir o passado o fazemos sempre a partir de um presente e de uma posição social. Não se trata de uma *mimesis ativa*, como aquela que encontramos no ficcional, mas uma *mimesis imposta*, um estigma.

O que temos até aqui é que, de acordo com Lima, historiografia e ficção divergem em suas

modalidades discursivas pela sua dosagem de *res fictae* e *res factae* e às suas posições em relação à verdade, e à imaginação. Temos que a história carrega a verdade (*aletheia*) como seu princípio e fundador e como seu obstáculo – sempre incerta, transforma-se em aporia: “Incerta, ela tem uma face devassável, a leitura que se faça do que houve; e uma face indevassável, a escura verdade que não se esgota na nomeação de fatos” (LIMA, 2006, p. 104). Por um lado, temos que a história busca sempre um comprometimento com certa verdade, que enquanto discurso próprio, tem metas, critérios e modos específicos a fim de dar conta de responder o que houve e seus porquês - a responder às demandas da sociedade por narrativas históricas; por outro, também constitui a história a sua composição escrita, a construção do texto e os poros que ela abre em seu princípio fundador, nunca se esgotando no plano da factualidade. Enquanto narrativa, a história não se exime, portanto, de certa literariedade.

No entanto, de acordo do Albuquerque Jr. (2007, p. 64), nosso limite é o historicizável: “não devemos reivindicar para a História mais do que seu lugar com o saber específico”. Ainda que jamais sejamos capazes de proposições inquestionáveis, também não nos cabe da liberdade de criação do literário. É aí que encontramos os limites de nosso discurso historiográfico e o privilégio do ficcional em sua possibilidade de transgressão.

Abordadas as considerações de aproximação e diferenciação entre os discursos trabalhadas por Luiz Costa Lima, cabe pontuar a necessidade de ambos do ponto de vista antropológico: “a seu modo, cada uma delas contém um dispositivo que as capacita a lidar com a realidade” (LIMA, 2006, p. 40). Dito de outra forma: tanto o discurso historiográfico quanto o literário correspondem ao mesmo tipo de registro da triplicidade do qual nos fala Lacan. Ambos constituem certo simbólico que tenta dar forma a este informe que é o real. Mas como nos lembra Vargas Llosa (2002) e Albuquerque Jr. (2007, p. 48), a literatura ousa alcançar e transgredir limites da realidade onde o discurso historiográfico não chega, uma “parte negada da realidade, tão negada que precisará disfarçar-se de ficção para falar. Parte da realidade tão real, que continua doendo, que não cessa de produzir sensações de afogamento e de náusea”. A literatura, que nos entrega esse real que nauseia, também nos lembra da finitude, da temporalidade de nossas experiências, das condições de nossa existência e provoca estranhamento.

O que argumentamos até aqui foi não só a validade e a legitimidade de ambos os discursos, como também que cada um deles responde parcialmente, de forma distinta e historicamente configuradas, à certa carência humana. Dadas as considerações a respeito de suas discursividades, então como analisar, a partir da História, o ficcional?

A História lendo a Ficção

Ainda no início do século XX, tendo como precursora a *Escola dos Annales*, passamos por um processo de ampliação das fontes das quais a historiografia fazia uso. Contrariando certo positivismo da coleta de dados, o processo historiográfico se torna produto de uma construção ativa que transforma fontes em documentos que, por sua vez, devem ser interpretados. Entre estas novas fontes encontramos a literatura. Assim, identificá-la e interpretá-la se tornam constitutivos básicos do fazer historiográfico. Mas sob quais critérios?

Iniciemos pela identificação. O que particulariza a literatura como fonte? De acordo com Luiz Costa Lima, a literatura não é documento. Apesar da afirmação causar certo embaraço, ao anunciar que a literatura não possui caráter de documento, Lima não pretende contrapor Marc Bloch e excluir seu uso enquanto fonte histórica. Expliquemos. Afirmar o caráter não documental da literatura não a exime de possuir qualidade de documento. Até porque,

[...] qualquer gesto, qualquer manifestação e, portanto, também qualquer texto envolve uma pluralidade documental. E isso porque atestam a pluralidade das coisas. Atestam em primeiro lugar que são de realização possível – se um gesto significa, prova que não é aleatório, mas integrado em um sistema de signos de que o receptor partilha. A maneira como eles se realizam atesta, por outro lado, a possível intenção de seu agente – o cuidado com que se articula a uma frase documenta a sua gravidade ou a preocupação em ser claramente recebida ou seu caráter ritual etc.. – existe documentalidade em tudo o que o homem toca – proveniente da relação que o homem mantém com os signos (LIMA, 1986, p. 192 – 193).

O que argumenta Lima é que, mesmo que toda essa pluralidade de manifestações tenha qualidade de documentar, ela não pode ser analisada de maneira indistinta justamente por serem compostas por formações discursivas próprias.

O documento, propriamente dito, é o material primeiro de atestação da existência prévia de algo. Ele, por si só, não constrói a narrativa, e o ato interpretativo imputado pelo historiador não provocaria interferência sobre o estatuto do que foi apresentado. Já a literatura apresenta como diferencial a presença de um *teatro mental* e, conforme vimos até aqui, não concede foros de verdade àquilo que declara, mas a coloca em parênteses.

Lima retira de Paul Válerý o conceito de *teatro mental* para explicitar, como metáfora, aquilo que é próprio do discurso ficcional. O que encontramos no ficcional não é a pura realidade e tampouco seu avesso, mas seu desdobramento, sua transgressão.¹ Mesmo que se contamine com a

¹ Quando fala do discurso ficcional como desdobramento da realidade, Lima (1986) enfatiza que este não equivale à fantasia. Enquanto a fantasia implica uma vontade compensatória de esquecer a realidade, o ficcional trabalha na ordem do imaginário. A fantasia compreende uma falta ou uma substituição dentro da mesma ordem da realidade; o imaginário provoca a sua irrealização, a aniquilação das expectativas e, por isso, a transcende (LIMA, 1986, p. 266).

realidade, ao contrário do documento, a literatura não serve como prova, porque nela “encontramos uma mescla do que houve, do que poderia ter havido e do desejo do que estivesse” (LIMA, 1986, p. 195). Na literatura, o verdadeiro não é concebível, ainda que se alimente de experiências vividas para construir seu universo.

Mesmo considerando que a literatura não se esgota em si mesmo e que a alegorização incessante dos signos testemunham que todo produto humano significa além do propósito² com que fora concebido” (LIMA, 1986, p. 193), restringir a literatura ao caráter documental a empobrece a potencialidade de sua formação discursiva.

Lembremo-nos de James Joyce, que encontrou em sua obra uma forma de barrar o desmantelamento do nó que o constitui enquanto sujeito³. Da ordem do imaginário, não da fantasia, o ficcional permite ao eu irrealizar-se para que então volte a se realizar em sua proposta de sentido. A expressão do eu se dissipa, se torna móvel, e assim, se assume enquanto possibilidade. Assim como Vargas Llosa, Lima também coloca o discurso ficcional como uma saída ao controle inevitável das pulsões. No entanto, mesmo que possibilite o que o autor chama de ângulo de refração do eu, o discurso ficcional encontra seu limite nas possibilidades fornecidas pelo empírico do autor, seus valores e seus sentimentos. A ficção não anula o eu do autor, o que não quer dizer que o discurso ficcional reflita a realidade.

Embora considerando que há um núcleo autobiográfico em todo discurso, este assume direções variadas, constituindo ou não matéria do teatro mental. “A verdade do ficcional é a verdade de como um sujeito empírico concebe uma certa situação, o que também não quer dizer a expressão dos valores do autor” (LIMA, 1986, p. 237). Pela ficção, portanto, há a possibilidade de inventar mundos e personagens sem se confundir com a biografia de nenhum deles, mas essa possibilidade sempre encontra seu limite no teatro mental de quem escreve, que é formado por seu mundo empírico.

Essa é a força diferencial que a literatura nos permite enquanto fonte, na qual a sua composição não é mero reflexo de um eu, mas sua refração. “A ficção não é disfarce, é uma produção direcionada pela unidade instável do eu. É uma área discursiva que se admite a movência do sujeito” (LIMA, 1986, p. 239).

Para que melhor entendamos como acontece a sua construção, se faz necessário que esmiuçemos o conceito de *mímesis*, que já tivemos a oportunidade de mencionar nas páginas acima.

² “O que faço documenta não só o que sei, mas também o que desconheço” (LIMA, 1986, p. 193).

³ “Mesmo sabendo que a unidade do eu é uma ilusão cartesiana, ainda assim, a sua busca sempre provisória e incompleta, é condição necessária para não nos desagregarmos no contínuo das experiências” (LIMA, 1986, p. 238).

Como o princípio fundador do discurso ficcional, é a partir da *mimesis* que encontraremos os meios e as ferramentas para sua compreensão.

A *mimesis* em Luiz Costa Lima e Paul Ricoeur

Ao desenvolver a respeito dos termos *mnese* e *anamnese* na construção da *phantasia*, Luiz Costa Lima nos apresenta a *mimesis*. Acompanhemos o percurso.

Encontramos em Aristóteles, de acordo com o autor, uma designação de *mnese* e *anamnese* advinda da *mnemotekhné*: enquanto a *mnese* corresponde à memória, a *anamnese* é a evocação. Na *mnese* temos o recuperar, a memória, o lembrar-se; já a *anamnese*, ao evocar, implica certa associação de ideias. O que ousa Lima, no entanto, é se afastar da mnemotécnica e realizar uma torsão temporal, posicionando a evocação não relacionada apenas ao passado, mas também em relação ao futuro, implicando pensar a ligação da *phantasia* não apenas com a experiência, mas também com o desejo. Assim,

[...] concebe-se o papel ativo da *phantasia* — não mais entendida como fonte de ‘imagens’, no sentido comum do termo, senão um *ver como*, isto é, um *ver interpretativo*. Entender o *ver interpretativo* como um *ver como* significa que a interpretação não é nem reprodutora — fixação mais nítida do que antes se apresentava de modo difuso — nem criadora, isto é, nascida de um nada que se torna algo (LIMA, 2009, p. 140).

Se a memória retém, conserva, a evocação recupera a partir de um resto. Isso quer dizer que, na evocação, se torna evidente o papel da imaginação no estabelecimento das semelhanças. Retomemos: portanto, se a evocação compreende um resto por intermédio do qual, com certa mnemotécnica, somos capazes de reestabelecer cenas passadas, então, como apreendemos o efeito do que nos propõe Lima que, ao invés de conectar os restos ao passado, os lança ao futuro?

Se, ao invés de reconstituir hipoteticamente o passado, a evocação (*anamnese*) assume a liberdade de conceber uma cena alternativa ao passado memorizado, então temos a *mimesis*.

A *mimesis* que conceitua Lima não é a pautada pela *imitatio*, mas pelo desvio produzido pela tensão entre a semelhança e a diferença. A *anamnese* deixa de buscar a restauração do passado para, a partir destes restos, desviá-lo, tematizá-lo. Constata-se, a este ponto, “que não há, na *inventio*, nem um estado de absoluta abstração mental, isto é, de absoluta desreferencialidade, nem, ao contrário, de referencialização previamente localizável” (LIMA, 2009, p. 147). A *mimesis* absorve um resto e o transforma, é um processo de metamorfose e, por isso, também é inventiva: usa a realidade para escapar de sua norma - a partir de uma base verossímil, institui uma construção diferencial.

Nesse sentido, a *mimesis* se alimenta dos valores, usos e costumes concebidos pela sociedade; explora-os e os transforma em matéria-prima de um confronto que contraria os padrões

desta própria realidade. Desvencilha-se, portanto, da memória, para se mostrar como evocação imaginativa.

Traremos para a discussão a respeito da *mimese*⁴ ainda mais um autor: Paul Ricœur (1994). Também ele, ao teorizar a respeito da *mimese* na configuração narrativa, a afasta do conceito de *imitatio* para pensá-la como atividade produtora. De acordo com o autor, o único espaço possível de sua realização é o fazer humano, só há *mimese* quando na representação há também criação. No entanto, o diferencial que Ricœur nos traz em relação a Lima não está no desenvolvimento do que compreende a *mimese* propriamente, até porque a conceituação de Lima nos parece pautar de forma mais enfática a atividade criadora na tensão entre semelhança e diferença, mas na composição e na divisão do processo mimético que não se encerra na obra, mas no leitor.

O autor divide a atividade mimética em três momentos: prefiguracional (*mimese I*), configuracional (*mimese II*) e refiguracional (*mimese III*). De acordo com Ricœur (1994), qualquer que seja nossa força de inovação, a composição da intriga (narrativa) estará sempre enraizada numa pré-compreensão do mundo e das ações, das suas estruturas simbólicas, dos seus traços temporais, enfim, do que é inteligível. Lembremos o que nos dizia Lima nas linhas anteriores: não existe a abstração completa, sempre há certa referencialidade.

Isto quer dizer que, se uma ação pode ser narrada, é porque há certo nexos e reconhecimento entre os signos em que está articulada, ou seja, a narração é simbolicamente mediatizada (o que nos remete à constante presença de certo controle do imaginário, nos termos de Lima).

Vê-se qual é, na sua riqueza, o sentido de *mimese I*: imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. E sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária. [...] Permanece que, a despeito da ruptura que ela institui, a literatura seria incompreensível para sempre se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura (RICŒUR, 1994, p. 101).

Enquanto a *mimese I* se concentra nesta pré-compreensão, a *mimese II* é a sua configuração, a tessitura da intriga⁵. De acordo com o autor (1994, p. 76), a *mimese II* possui um papel de mediadora entre o mundo prático (a prefiguração, ou *mimese I*) e o leitor (a refiguração, ou *mimese III*), sendo o pivô de análise que, por sua função de interrupção, abre o mundo da composição poética e institui, [...] a literariedade da obra literária. Na *mimese II* encontramos a característica criadora, já que é nela que surge o “como se”, onde os acontecimentos se transformam em história.

⁴ Manteremos a grafia da palavra de acordo como se apresenta em cada obra: *mimesis* em Luiz Costa Lima, e *mimese* em Paul Ricœur (traduzido para o português do original *mimèsis*).

⁵ “O modelo da tessitura da intriga [é o] que nos propomos a estender a qualquer composição que chamamos de narrativa” (RICŒUR, 1994, p. 61).

Mais do que uma enumeração de eventos, há aqui a organização em uma totalidade inteligível, uma configuração. Assim, se “confere uma história à imaginação produtora e que, fazendo contraponto com a sedimentação, torna possível uma tradição narrativa. Esse é o último enriquecimento com o qual a relação da narrativa com o tempo cresce no nível de *mimese II*” (RICŒUR, 1994, p. 110).

Por fim, na *mimese III*, temos a expansão da *mimese* para além de si mesmo. A narrativa só alcança seu sentido pleno e se conclui em sua aplicação. O leitor, portanto, constitui a última parada do percurso da *mimese*, completando a intersecção entre o mundo configurado do texto e o do leitor: “a narrativa tem seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer em *mimese III*” (RICŒUR, 1994, p. 110). É o ato de leitura o último operador, o conjugador da *mimese*.

Assim como Luiz Costa Lima, Ricœur também parte de Aristóteles para o desenvolvimento do processo mimético. No entanto, Ricœur ainda acresce à *Poética* as *Confissões* de Santo Agostinho. É a partir de uma aproximação e do diálogo destas duas obras que o autor vai desenvolver a *mimese* pensando a mediação entre tempo e narrativa. “A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (RICŒUR, 1994, p. 110). A tessitura da intriga, portanto, permite uma refiguração da experiência temporal.

Chamamos atenção para a tese central da obra de Ricœur (1994, p.12): “Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe”. Para o autor, o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo (muito próximo do que nos fala Lacan), e a narrativa só é significativa na medida em que contém traços da experiência temporal. O que torna Ricœur extremamente pertinente à nossa análise é a importância que atribui ao caráter temporal da experiência humana e seus paradoxos, e a sua relação com a organização inteligível da narrativa. Enquanto nas *Confissões* agostinianas Ricœur (1994, p. 16) retira “uma representação do tempo na qual a discordância não cessa de desmentir o anseio de concordância constitutiva do animus”, em Aristóteles, “em compensação, estabelece a preponderância da concordância sobre a discordância na configuração da intriga”.

Isto não quer dizer que a narrativa ordene por completo o tempo, que instaure concordância onde só há discordância. De acordo com o filósofo francês, ao colocarmos a concordância exclusivamente do lado da narrativa e a discordância ao lado da temporalidade, esquecemos o caráter dialético desta relação e do confronto mútuo entre *distentio* e *intentio* dentro da experiência da temporalidade. Além do mais, a tessitura da intriga não significa o triunfo da ordem – a

hermenêutica e a fenomenologia do tempo estão sempre em relação.

É só por uma nostalgia qualquer da ordem que resistimos a essa fascinação e que aderimos desesperadamente à ideia de que a ordem é nossa pátria a despeito de tudo. Logo, a consonância narrativa imposta à dissonância temporal permanece a obra daquilo que convém chamar de uma violência da interpretação. A solução narrativa do paradoxo é apenas o rebento dessa violência. [...] Em suma, quando pensadores ou críticos literários parecem ceder a simples nostalgia de ordem ou, pior, ao pavor do caos, o que os move, em última análise, é o reconhecimento autêntico dos paradoxos do tempo, para além da perda de significado característica de uma cultura particular - a nossa (RICŒUR, 1994, 112-113).

De Ricœur, portanto, tomemos duas preciosas proposições:

A primeira, é a correlação entre o narrar e o caráter temporal da experiência humana – o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. Esta correlação não implica a imposição, da parte narrativa, de uma ordem ou concordância em meio ao caos da experiência temporal, mas possibilita, através da mediação da tessitura da intriga, a configuração e a refiguração desse tempo.

A segunda é ir além de uma operação se encerra no texto literário, priorizando uma hermenêutica que permita compreender o objetivo final de uma obra, que se eleva “do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um atar, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir” (RICŒUR, 1994, p. 86). Não se trata apenas de dirigir-se a um interlocutor, mas de ambicionar o compartilhamento da experiência, porque também a leitura impacta a experiência, porque o choque do possível não é menor do que o choque do real, porque o “como se” é subversivo. Levar a experiência à linguagem e compartilhá-la é também mostrar como o mundo nos afeta, como tentamos nele nos orientar. Nas palavras do autor (1994, p. 116), escrevemos porque temos algo a dizer, “contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas”.

O ficcional como transgressão em Wolfgang Iser

Ao ministrar sua “aula-espetáculo” em 2008 na cidade de São Paulo, o dramaturgo Ariano Suassuna contou certo caso: “Eu tô cultivando um mentiroso lá em Pernambuco, um sujeito ótimo. Ele inventou que o pai dele é o maior produtor de mel de abelha do estado, porque ele conseguiu fazer um cruzamento de abelha com vagalume, e os mestiços trabalham de dia e de noite à luz das velas.” Diante do riso da plateia, ele complementa: “É mentira, mas é uma coisa que *deveria* existir. Se não existe, a gente inventa”⁶. Na ocasião, Suassuna falava sobre o mentiroso lírico, aquele que

⁶ ARIANO Suassuna. Mentiras e mentirosos. Publicado pelo canal Território Conhecimento, 2019. Disponível na

não se contenta com o seu universo e então inventa outro - o escritor de ficções. A beleza à qual o dramaturgo nos leva é a de transgredir a realidade contando histórias, de criar possibilidades outras para nossa vida, nossas vontades, nossos problemas. A ficção ultrapassa onde a realidade encontra seu limite, e é nela que encontramos “a verdade das mentiras” da qual nos fala Mário Vargas Llosa (2002), que, enquanto verdade é desnudamento e, desnudando-se de sua pretensão, então mentira já não pode ser.

A ficção se distingue da mentira porque o mentiroso conhece a verdade e a nega, enquanto o ficcional não trabalha com a pretensão de verdade, sequer a supõe. A ficção não pode ser mentira porque desde já se confessa enquanto tal, se coloca em questão, e é aí que carrega sua verdade: o seu desnudamento e seu cruzamento com o mundo. Por isso nos fala Luiz Costa Lima (2008, p. 176) que o mundo da ficção é do faz-de-conta, ainda que sério. “A ficção tem a vocação crítica de mostrar aquilo que estava nos seduzindo. Isso, porém, não a torna verdade; mas nos diz que ela é o meio humano para que, através de um discurso que se auto-apresenta como não-verdade, apreenda-se a verdade”.

Nas linhas que antecedem este tópico, vimos que a ficção não diz respeito apenas à literatura, mas também ao nosso cotidiano e às nossas instituições sociais. A diferença fundamental entre o discurso ficcional literário e as ficções conjecturais se localiza precisamente no que apontamos aqui: a sua propriedade de declarar-se ficção, de desnudar-se. “Entendemos esse desnudamento como a tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como um simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante” (LIMA, 1986, p. 288).

Para compreendermos esta postulação última do discurso ficcional, é necessário que façamos o trajeto até ela. No ponto de partida do percurso de sua formação discursiva, encontramos a *mimesis*⁷.

Como já vimos, a *mimesis* se caracteriza por conter em seu processo um duplo movimento: pressupõe inicialmente uma semelhança, a partir da seleção de aspectos da realidade, para então desorganizá-la e produzir a diferença. É a partir da tensão produzida entre a semelhança e a diferença que se constrói a *mimesis*, que usa a realidade para escapar à sua norma, transgredi-la. Ela se monta como processo da formação do discurso ficcional, portanto, na medida em que o afasta da pura imitação do referente, trazendo o elemento da diferença, mas também não o nega, evitando que

plataforma Youtube.

⁷ Apesar de toda ficção supor uma *mimesis* em sua estrutura, uma não se confunde com a outra. Ao passo de que na *mimesis* há sempre a articulação com certos eixos de valores e costumes da sociedade, a ficção se tematiza enquanto imaginação produtora (LIMA, 2006).

se crie uma ficção dentro de outra ficção, ou seja, uma pura abstração que, enquanto tal, não é possível de ser apreciada. Dessa forma, a ficção não se reduz nem a espelho da realidade, nem à sua negação, mas pertence a certo teatro mental que desdobra o mundo empírico e o transforma.

Em vez de a ficção ser sinônima de descompromisso, de falta de seriedade, de convite ao relaxamento, ela não se mostra como a forma discursiva perturbadora da homogeneidade, da segurança e da estabilidade político-cultural? [...] Em suma, o fato de defendermos que a mimesis artística não é *imitatio*, mas uma *correspondência confrontativa* com os valores da sociedade que a engendrou, e que, portanto, é inapropriado tomá-la como um "retrato" de algo preexistente, por mais sofisticado que seja, não impede de reconhecermos que sua interpretação, no fundo, é sempre política; i. e., a exemplo da escrita da história (De Certeau), dependente do lugar, do espaço e do tempo ocupado por seu criador e seu intérprete. Isso mesmo que se reconheça - o que está longe de ser corriqueiro - que nela o vetor 'diferença' (LIMA, 2006, p. 216)

Se a ficção não pretende ser espelho do mundo, mas também não se exime de tocá-lo, então é preciso que se rearticule a sua relação com a realidade. O ficcional não configura o oposto da realidade, mas com ela se encontra e, nela não se esgotando, então a transgride. Pondo fim a essa oposição entre o real e o ficcional, Wolfgang Iser (2002) propõe a articulação de uma tríade: o real, o fictício e o imaginário.

Diferentes entre si e com funções distintas, estes elementos contam com o que o autor denomina de atos de fingir como modo operatório em que acontecem as relações da tríade. É pelos atos de fingir que se determina como vai se dar a transgressão de limites entre eles, a sua organização e configuração dentro da formação do discurso ficcional. A partir dessas operações próprias do ato de fingir acontece o movimento de irrealização do real e de realização do imaginário. Expliquemos.

Temos que o texto ficcional é sempre tocado, em maior ou menor proporção, por certa realidade – seja de ordem social, sentimental ou emocional, e que, mesmo enquanto parte de um discurso ficcional, não são ficções. No entanto, mesmo não se transformando em ficções, essa realidade também não se repete por efeito de si mesma, mas dela surgem finalidades outras, que não se originaram nesta realidade repetida. Desta constatação tiramos que essa repetição é então um ato de fingir. Ao transformar a realidade repetida em signo, nela ocorre a transgressão de sua determinação, de sua finalidade. Aqui, o real se irrealiza.

Para se relacionar com esta realidade atingida e modificada pelo ato de fingir, surge o imaginário. Até então difuso, informe, e fluido por não conter em si um objeto de referência, o imaginário converte-se, assume uma configuração determinada que torna possível sua experimentação – realiza-se.

Ao irrealizar o real para transformá-lo em signo outro e ao realizar o imaginário atribuindo-o

uma configuração, o modo de operação do ato de fingir se revela enquanto transgressão de limites. “No ato de fingir o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade” (ISER, 2002, p. 959).

Nesse sentido, para que compreendamos a irrealização do real e a realização do imaginário, é preciso que esmiucemos as operações empregadas, enquanto transgressão, pelos atos de fingir. Lembremos, retornando a *mimese* I de Ricœur (1994) encontramos o mundo empírico como prefiguração, assim como em Lima (2009) temos na gênese da *mimesis* o referente, a semelhança que será transgredida. Pois bem, em Iser, o primeiro ato de fingir também se dá em relação ao mundo empírico e sua tematização. Cada texto literário dispõe de certa *seleção* de referenciais que será implantado pelo autor. Não se trata de imitar estruturas pré-existentes, mas de decompô-las a serviço do texto. A *seleção* destes elementos se configura enquanto ato de fingir uma vez que, acolhidos pelo texto, de desvinculam dos sistemas de que foram retirados, transgridem as fronteiras delimitadas de seus campos de referência e se convertem em objetos da percepção.

Nos interessa o ato de fingir da *seleção* porque é nele que conseguimos observar as escolhas do autor, o que foi selecionado e o que foi excluído, os elementos que compõem o pano de fundo do que é transgredido. É na seleção que se torna possível apreender a intencionalidade de um texto, “pois ela faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto” (ISER, 2002, p. 962).

De acordo com o autor, é provável que essa intenção não se revele nem na psique, nem na consciência, mas que possam ser abordadas a partir da seletividade do texto face a seus sistemas contextuais, na decomposição dos sistemas e dos campos de referência na seleção que é reforçada pelo que se ausenta. É algo que não se encontra no mundo dado correspondente, nem é apenas algo imaginário, mas é a preparação de um imaginário para o uso. Na seleção temos, portanto, a escolha do campo de referência do texto com a finalidade de serem transgredidos. Origina-se assim a intencionalidade do texto enquanto acontecimento, na qualidade de figura de transição entre o real e o imaginário.

Selecionado os elementos pelo ato de fingir da seleção, acontece a sua *combinação*, criando possibilidades de relacionamentos intratextuais. É no relacionamento, onde encontramos não só a elaboração dos campos de referência como sua mútua relação, que obtemos a configuração concreta do imaginário e a manipulação lexical, já que a ficção, como assinalado por Jeremy Bertham, só tem existência possível quando fundada na língua.

Nos atos de fingir da seleção e da combinação e do relacionamento destes elementos cujos

limites foram transgredidos, temos um ficcional que coloca o mundo entre parênteses. Isto é: partimos da seleção de fragmentos de uma realidade que, transformados em signo, transgridem uma primeira vez ao deslocar-se de sua configuração original; os combinamos e, a partir disso, estabelecemos relações possíveis e a sua elaboração, de forma que os textos ficcionais não se construam em oposição à realidade, mas que possuam uma alteridade que não se basta a partir dela. O texto literário permite a transformação de um mundo em “como se”, a realidade representada no texto é referência de algo que ela já não é. “Os atos de fingir, os da seleção e da combinação, já revelaram que o mundo do texto, construído pela intencionalidade e pelo relacionamento, não é idêntico ao do contexto, de onde se tiraram seus elementos” (ISER, 2002, p. 975).

Já podemos questionar, a esta altura, em que parte dessa relação encontra-se o fictício. Ora, é justamente o fictício que possibilita o movimento de irrealização e realização neste “como se”. O fictício se caracteriza por compor a travessia das fronteiras entre o mundo da realidade – o qual foi ultrapassado, e o mundo a que se visa construir no discurso ficcional. É no fictício que temos a irrealização do real e a construção de um imaginário que, antes difuso, agora adquire significação e se converte em experiência a ser traduzida, semantizada. “O fictício então se qualifica como uma específica forma de passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementariedade” (ISER, 2002, p. 983).

A partir da realização do imaginário, constrói-se na ficção um mundo que provoca impressões afetivas, de orientação e reação, por ser representado como se fosse real. O ponto central da constituição do texto ficcional, no entanto, é que mesmo que provoque reações de identificação àquele que recebe e imagina, ele sempre vai se posicionar enquanto um “como se”. É este “como se” que assinala a transgressão final dos atos de fingir: o desnudamento do ficcional. O destinatário do texto sempre estará ciente de sua ficcionalidade, de que o mundo ali representado é sempre a representação de algo outro, uma transgressão.

Sintetizemos, finalmente, o que Iser (2002) nos apresenta. Os atos de fingir, enquanto atos de transgressão, estabelecem uma relação entre o real e o imaginário, elaborada a partir de processos de seleção, na configuração da intencionalidade; de combinação, no estabelecimento do relacionamento; e de autodesnudamento, ao evidenciar o mundo representado em um “como se”. Este processo demonstra que os elementos do ficcional não são qualidades daquilo a que se referem, e tampouco idênticas com o imaginário. Além do mais, nisto há de se supor um real para transgredir, e neste processo de reformulação talvez se encontre as condições para que ele seja compreendido. Em última instância, na narração onde se concretiza o ficcional, o leitor é convidado

a realizar um outro mundo e, durante este instante, lhe é oferecido a possibilidade de irrealizar-se.

Os seis contextos de Dominick LaCapra

Como argumenta Domício Proença Filho (2001), o literário se caracteriza por uma dupla dimensão que é articulada: a semiótica, que diz respeito aos signos que compõe o texto, e a transfiguração do real, tornando a literatura objeto linguístico e estético. Também Antônio Cândido (2000) ressalta a necessidade de uma dupla dimensão analítica: assim como não podemos condicionar a literatura somente à causalidade externa, tampouco não podemos ignorar os fatores sociais na formação da estrutura do texto. Na inviabilidade de adotar somente um ou outro método, nos é requerido articular uma análise que seja histórica e estética, compreendendo três dimensões: os fatores externos, que compreendem as condições sociais; os fatores individuais, que implica a biografia de quem escreve; e as estruturas internas que formam o texto, que, por sua vez, contém em si os elementos anteriores, mas que não reduz a eles, os transcende. Como explica Cândido,

[...] uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira porque o faz (CANDIDO, 2000, p. 33).

Até aqui, vimos explorando aquilo que compreende a construção discursiva na narrativa ficcional. Compreendemos, a partir da *mimesis* e dos *atos de transgressão*, a composição de suas estruturas, as transformações de seus referenciais e como localizá-lo. Como um último passo de nosso percurso, resta-nos atentar-nos justamente àquilo da obra ficcional que é referencial, o seu momento prefiguracional, seletivo, contextual, e, portanto, historicizável. Para tanto, nos serviremos ainda de Dominick LaCapra (2012), que nos apontará algumas direções possíveis.

De acordo com o autor, ao analisarmos uma obra, é preciso levar em consideração que as ideias e as estruturas de pensamento, muitas vezes, se abstraem dos textos e se relacionam com outros discursos, outras formas simbólicas. Linguagem e mundo estão em constante interação, o mundo real é “textualizado”. Por isso, definir o “dentro” e o “fora” quando falamos literatura não é óbvio nem simples. Para trabalhar o problema da interpretação, se torna crucial relacionar o texto com uma série de fatores aos quais serão nominados contextos. Em sua proposta teórico-metodológica, LaCapra (2012) define seis contextos a serem observados, a partir dos quais faremos a leitura das fontes: *intenção, motivação, sociedade, cultura, corpus e estrutura*.

Exploremos estes contextos. De início, temos a *intenção*. Para compreendermos o que abarca o contexto da intenção, elencaremos alguns desdobramentos possíveis: a intenção imediata

do autor com o conteúdo do texto, as múltiplas significações que extrapolam o controle da intencionalidade autoral, e a intenção do ato de escrever propriamente dito – o que Quentin Skinner (2000) vai chamar de atos linguísticos. De acordo com o autor, há uma distinção entre a intenção do autor e a interpretação de texto que deve ser analisada. A interpretação de texto permite que analisemos o que o autor quis dizer, a dimensão do significado; já a intenção do autor, que é o ato linguístico, corresponde ao que o autor quis fazer com esse significado, qual foi a intenção do autor com o ato de escrever. Ou seja: o discurso, além de possuir um significado, também configura uma ação, diz respeito ao que se está fazendo com o que é dito.

O segundo contexto do qual nos fala LaCapra é a *motivação*. Aqui temos a relação entre a vida do autor e o texto, nos deparamos com uma perspectiva psicobiográfica. Pensar a motivação não implica dizer que o texto é sempre um sintoma de seus processos, ou condicioná-lo inteiramente à trajetória do autor, mas analisar até onde a experiência do autor influi, até onde a unidade psicológica daquele que escreve é interessante para a compreensão do que foi escrito.

As mesmas ressalvas são válidas para pensar a relação entre texto e *sociedade*, texto e *cultura*. Levemos em conta que a matéria literária é cultural e que como parte integrante dessa cultura a literatura acompanha seu desenvolvimento. Mas como questiona Antoine Compagnon (2001), como explicamos somente pelo contexto um objeto que nos interessa justamente porque escapa desse contexto e sobrevive a ele? Entre os extremos de um texto condicionado ao seu contexto e a completa morte do autor, encontramos a possibilidade de alcançar a dimensão de sentido e compreender as condições que operam nessa produção.

Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas (CANDIDO, 1989, p. 179).

Como vimos em Ricœur (1994), a parada última da *mimese* é a sua refiguração, quando a obra encontra o leitor. Nesse movimento de retorno, a literatura se assume não só como composta de manchas biográficas da sociedade, mas como potencialidade para influenciá-la. O caminho não é unilateral, mas de troca – fatores sociais compõe a estrutura das obras ao passo que as obras oferecem um retorno à sociedade e podem repercutir na ordem social. As obras, como os que as escrevem e os que as leem, se articulam no tempo. “Todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que também não seja ‘reescritura’” (EAGLETON, 2006, p. 19).

Lembramos aqui, portanto, que um dos papéis fundamentais da literatura é a comunicação,

escreve-se para alguém. Nas palavras de Antônio Candido (2010, p. 84), a obra literária não existe em si e por si simplesmente. O escritor não é apenas um indivíduo a expressar sua originalidade, mas desempenha um papel social e, em sua profissão, também corresponde às expectativas de seu público. A relação é dialógica, um atua sobre o outro. “A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”.

Ao pensar a comunicação e, com ela, a alteridade, é necessário considerar os limites em que o controle do autor sobre a sua obra alcança. De acordo com Hans Robert Jauss (1979), a relação texto-leitor deve ser pensada por dois lados. De um, enquanto *efeito*, que é a condicionante que parte do autor imposta pelo texto (o que se narra, como se narra, a sua elaboração estética); de outro, a *recepção*, que parte do destinatário sobre o texto, concretizando assim o sentido a partir de dois horizontes: interno e multivivencial, de expectativa e experiência, representação e interpretação. E a partir dessa relação, que revela uma função comunicativa para além da função estética, se produz esse conjunto de multissignificações que constitui a literatura.

A refiguração, presente na *mimese* III de Ricœur é uma dimensão que foge ao controle do autor porque retorna ao mundo empírico. Como salienta Mesquita (1987), não podemos esquecer que a literatura é principalmente trabalho de linguagem - a escrita constrói o universo, mas é a leitura quem o decifra e quem atualiza suas possibilidades de sentido. Escrever e ler se tornam, assim, operações complementares na significação deste texto que é ao mesmo tempo fato estético e transfiguração do mundo.

Ainda pensando na complementariedade das ações de leitura e escrita, trazemos o próximo contexto a ser analisado: o *corpus*. Pensar o corpus textual de um autor compreende dois movimentos. Um primeiro, onde se propõe observar horizontalmente o corpus literário do próprio autor, isto é, seu conjunto de produções; e um segundo, onde buscamos verticalmente o corpus a nível de influência. Nesse momento, analisamos nossos escritores como leitores, as possíveis influências, absorções e apropriações, propositais ou não, de outros textos (anteriores ou contemporâneos) pelo autor. Para estas práticas de leituras que deixam marcas, utilizaremos o conceito de intertextualidade de Quentin Skinner.

Segundo o autor (2000, p. 30), há um contexto para além do social que devemos levar em consideração, que é o contexto intelectual e político. É a partir dele que pensamos a intertextualidade: “como e até que ponto o entendimento de um texto pressupõe o entendimento de sua relação com outros textos”, é onde percebemos o vocabulário, os conceitos, os

posicionamentos.

Por fim, no contexto da *estrutura*, nos cabe pensar os recursos mobilizados pelos autores em sua escrita. Como a escolha do gênero literário influi sobre o que se escreve? Qual a instância narrativa? Como se posiciona o narrador nos textos? Como estabelecemos a relação enredo-narrativa? Analisa-se, nesta parte, como se constrói o enredo e seus capítulos, quais as possibilidades, qual a lógica temporal, cronológica e psicológica, a disposição espacial e o mundo representado, dos personagens e de quem narra.

Como coloca Samira Nahid de Mesquita (1987, p. 13), os componentes estéticos estruturam materialmente o texto e estabelecem relações entre si, permitindo que se crie uma diversidade de sentidos. Ao considerarmos a literatura como criadora de múltiplas significações e realidades possíveis, então “a instrumentação teórica será, juntamente com a informação histórico-cultural, fator de valia inestimável para melhor apreensão/compreensão da obra lida, de um real possível, de um mundo aí apresentado/representado/produzido”.

A partir das reflexões e das formulações analíticas que vimos articulando até aqui, esperamos ter podido colocar em evidência a essencialidade do discurso ficcional para a compreensão daquilo que é humano, enquanto parte daqueles registros simbólicos que respondem à nossa carência antropológica de dar sentido a este informe e incognoscível que é o real e, portanto, indispensável ao nosso trabalho de historicização. Trouxemos como ferramentas para sua análise as reflexões de Durval Muniz de Albuquerque Jr, Luiz Costa Lima, Paul Ricoeur, Wolfgang Iser, e Dominick LaCapra, não na pretensão de esgotar os recursos metodológicos ou apresentar um encaixe encerrado a ser seguido, mas na vontade de compartilhar os primeiros esboços de um caminho possível para a sua compreensão, e deixar o convite para ajudar a traçá-lo.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. São Paulo: Edusc, 2007.

ARAÚJO, Joana Muylaert de. “Minha formação”: memória e discurso. **Organon**, v. 14, n. 30/31, p. 311-322, 2001.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. A consciência híbrida: “História. Ficção. Literatura.”, de Luiz Costa Lima. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, n. 3, p. 1-6, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)** 11ª Ed. - Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 11ª Ed. - Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite.** 6ª Ed. - Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COMPAGNON, Antoine. O que restou de nossos amores? In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 11-27.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** 6ª Ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRED, Sigmund. **Gradiva de Jensen e outros trabalhos.** Trad. James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRYE, Northrop. Crítica Retórica: Teoria dos Gêneros. In: FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios.** São Paulo: É Realizações, 2013, p. 389-504.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo: parte I.** Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora.** Um breve estudo sobre a humanidade. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org). **Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** 2ª Ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: O sinthoma.** Trad. Sergio Laya. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACAPRA, Dominick. **Repensar la historia intelectual y leer textos.** In: PALTÍ, Elías José. Giro lingüístico e historia intelectual. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

LIMA, Luiz Costa. **História.** Ficção. Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário e a afirmação do romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **O insistente inacabado.** Recife: Cepe, 2018.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LLOSA, Mário Vargas. **La verdad de las mentiras.** Madrid: Alfaguara, 2002.

LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brandt. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAY, Alberto Philippi. Psicanálise e linguagem. **Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v. 4, n. 2, p. 258-266, 2010.

MESQUITA, Samira Nahir de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1987.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo 1. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papyrus, 1994.

ROSSATTI, João Paulo. A literatura de ficção científica: o futuro no presente. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**, v. 6, n. 1, p. 29-40, 2015.

SKINNER, Quentin, PALHARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Entrevista. In.: PALHARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. **As muitas faces da história**. São Paulo: UNESP, 2000, p. 320.

TAVARES, Manuel. Paul Ricoeur e um novo conceito de interpretação: da hermenêutica dos símbolos à hermenêutica do discurso. **Veritas**, v. 63, n. 2, 2018.

Recebido em: 11 de novembro de 2022.

Aprovado em: 15 de março de 2023.